



---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Franquismo y nacionalismo vasco en  
el cine: análisis de los subtítulos ES/EN  
de la película *Operación Ogro* (Pontecorvo,  
1980)

Presentado por Marina Mendoza Mateos

Tutelado por la Dra. Susana Álvarez Álvarez y la Dra. Margarita  
Caballero Domínguez

Soria, 2017

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>3</b>
JUSTIFICACIÓN .....	3
COMPETENCIAS .....	3
OBJETIVOS .....	5
METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO .....	6
ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	6
<b>2. EL FRANQUISMO</b> .....	<b>8</b>
2.1 COMIENZO DEL RÉGIMEN Y SUS DISTINTAS ETAPAS.....	10
2.1.1 La fase totalitaria (1939-1951).....	11
2.1.2 La fase de estabilización y la necesidad de cambios (1951-1960) .....	13
2.1.3 La fase de despegue económico y el final del franquismo (1960-1975).....	14
2.2 BASES SOCIALES DEL FRANQUISMO .....	15
2.3 EL CONTROL DE LA CULTURA Y DE SU DIFUSIÓN: LA PROPAGANDA Y LA CENSURA.....	17
<b>3. EL NACIONALISMO VASCO: ETA Y EL ASESINATO DE CARRERO BLANCO</b> .....	<b>20</b>
3.1    LOS ORÍGENES DEL NACIONALISMO VASCO.....	20
3.1.1 Causas de la aparición del nacionalismo vasco.....	21
3.1.2 La resistencia contra el franquismo .....	22
3.1.3 La creación de ETA .....	24
3.2    EL ATENTADO CONTRA CARREO BLANCO: «OPERACIÓN OGRO» .....	25
<b>4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL</b> .....	<b>30</b>
4.1 EL TEXTO AUDIOVISUAL.....	30
4.1.1 Las características del texto audiovisual .....	30
4.1.2 Géneros audiovisuales .....	32
4.1.2.1 El género cinematográfico: la película .....	34
4.2 TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	37
4.2.1 Modalidades de traducción audiovisual .....	38
4.2.1.1 La subtitulación .....	40

4.2.2 Problemas de la traducción audiovisual .....	42
4.3 LOS MÉTODOS DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	45
4.3.1 Estrategias de traducción .....	45
4.3.2 Técnicas de traducción .....	46
<b>5. ANÁLISIS DE LOS SUBTÍTULOS DE LA PELÍCULA OPERACIÓN OGRO.....</b>	<b>49</b>
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>77</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Franco y Carrero a bordo del yate Azor (Andreoli).....	15
Figura 2. Revista para la mujer escrita por la Sección Femenina (Carceller, 2014).....	17
Figura 3. Propaganda publicada durante el franquismo (Tauzia, 2011) .....	17
Figura 4. Propaganda publicada durante el franquismo (Gómez Guerrero, cit. en García, 2015) .....	18
Figura 5. El túnel que excavaron los etarras a la izquierda, y la calle tras la explosión (Barrera, 2016). .....	27

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cuadro general de los géneros audiovisuales (Agost, 1999: 31) .....	34
Tabla 2. Clasificación de los géneros cinematográficos (Cine y valores, 2012).....	36
Tabla 3. Elementos que componen el lenguaje de la película (Chaves, 2000: 37).....	38
Tabla 4. Propuesta de clasificación de restricciones en traducción audiovisual (Ferriol, 2006: 163) .....	44
Tabla 5. Métodos de traducción según Martí Ferriol (2005:3).....	49
Tabla 6. Conclusiones técnicas de traducción.....	52
Tabla 7. Gráfico conclusiones técnicas de traducción .....	52

## RESUMEN

Podemos decir que hoy en día la traducción audiovisual se encuentra en auge y que es la rama de la traducción que más ha aumentado en las últimas décadas, gracias, entre otras cosas, a los avances de la tecnología. Con el presente trabajo, hemos querido estudiar la traducción audiovisual mediante la elaboración de un análisis de los subtítulos en español y en inglés de la película *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1980), en la que se narra cómo la banda terrorista ETA acabó con la vida del almirante Carrero Blanco en 1973. Para ello, empezaremos por explicar la etapa del franquismo y el nacimiento de ETA, en el seno del nacionalismo vasco, con el fin de entender mejor los hechos que refleja la película y, por tanto, poder analizar con mayor precisión sus subtítulos. Posteriormente, prestaremos atención a las particularidades de la traducción audiovisual y, en concreto, al subtitulado, pues es esta la modalidad en la que va a basarse nuestra investigación.

Palabras clave: franquismo, nacionalismo vasco, *Operación Ogro*, traducción audiovisual, texto audiovisual, subtitulado.

## ABSTRACT

Nowadays, the field of the audiovisual translation is booming. It might be the field of translation that has grown the most in recent decades, due to the technological advances, among other things. In this End-of-degree project, we want to investigate audiovisual translation by carrying out an analysis of the subtitles in Spanish and in English of the film *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1980). This film describes how Admiral Carrero Blanco was killed by the terrorist group ETA in 1973. For that purpose, we will first explain the Francoism and the foundation of ETA, under the framework of the Basque nationalism, in order to understand the events which the film reflects and, therefore, to analyse the subtitles more precisely. Subsequently, we will focus on the particularities of audiovisual translation and, in particular, on the subtitling, which is the modality on which our research is based.

Key words: Francoism, Basque nationalism, *Operación Ogro*, audiovisual translation, audiovisual text, subtitling.

# INTRODUCCIÓN

## Justificación

Al ser este mi último año del Grado en Traducción e Interpretación y para terminar mis estudios en el Campus Duques de Soria de la Universidad de Valladolid, es preciso realizar el Trabajo de Fin de Grado, en adelante, TFG, en el que ponderaré en práctica los conocimientos que he ido adquiriendo a lo largo de dicho grado. El presente trabajo pertenece al rango de la traducción audiovisual y en él, de forma más concreta abordaremos la modalidad audiovisual del subtítulo.

La elección de este tema ha estado condicionada por mi interés hacia la traducción audiovisual. Así, he participado en dos cursos de la Universidad de Valladolid –Campus de Soria– relacionados con la traducción audiovisual: uno de introducción al doblaje (marzo, 2016) y otro de subtítulo (noviembre, 2016). Estos cursos me han hecho darme cuenta de que la traducción audiovisual me interesa y, a su vez, han hecho que me decante por este tema a la hora de escoger un objetivo para mi TFG.

El objeto de análisis de este Trabajo de Fin de Grado es la película *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1980). Por este motivo, los temas que se van a tratar son el régimen franquista –para poder contextualizar y entender los hechos ocurridos en la película– y la traducción audiovisual, ya que, posteriormente realizaremos la comparación de los subtítulos en español y en inglés. Nos resulta una propuesta interesante, pues la película relata un hecho muy relevante y que, además, sigue estando presente en nuestra sociedad actual.

## Competencias

A continuación, expondré primero las competencias generales, para continuar con las competencias específicas que considero que se desarrollan en el presente trabajo:

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.

En este trabajo hablamos sobre una rama concreta de la traducción, como es la traducción audiovisual, sus características y problemas de traducción.

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.

Esto ha sido posible mediante la realización del análisis y la interpretación de sus resultados.

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.

Ha sido necesario reunir e interpretar los resultados finales del análisis realizado en el capítulo cinco.

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

Consideramos que este TFG no utiliza un lenguaje muy especializado. De este modo, consideramos que su lectura es apta tanto para un público especializado como no especializado.

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

Mediante este trabajo, hemos desarrollado las habilidades necesarias para realizar futuros trabajos con mayor 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.

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

Dado el objetivo de nuestro trabajo se han analizado los subtítulos de *Operación Ogro*.

E8. Conocer y gestionar las fuentes y los recursos de información y documentación en español e inglés necesarios para el ejercicio de la traducción general/especializada en inglés.

Para poder realizar nuestro análisis ha sido necesario documentarse a través de diversas fuentes y recursos.

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

Para poder comprender los acontecimientos de la película, ha sido necesario abordar el estudio de la etapa en la que transcurre la película: el franquismo.

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

Hemos realizado un Excel para recoger los subtítulos y, de este modo, elaborar el trabajo de análisis con mayor eficacia. Asimismo, se ha utilizado la tecnología para localizar los subtítulos tanto en lengua inglesa como en lengua española

E29. Reconocer los problemas y errores de traducción más frecuentes en la traducción audiovisual por medio de la observación y evaluación de traducciones.

En el capítulo cinco del presente trabajo, abordamos el análisis de los subtítulos de la película *Operación Ogro*.

E36. Adquirir conocimientos básicos de terminología.

Gracias a nuestro estudio sobre la traducción audiovisual, hemos ampliado nuestros conocimientos a través de conceptos de este campo de investigación.

## **Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo ha sido analizar los subtítulos en inglés y en español de la película *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1980). Para lograr este objetivo principal nos hemos marcado otros objetivos secundarios, que se pueden concretar en los dos puntos siguientes:

- El primero de ellos es explicar, analizar y contextualizar la etapa del franquismo con sus diferentes fases, sus características y, además, dentro de la oposición al franquismo en el País Vasco, el surgimiento del nacionalismo vasco y la creación de ETA. En este apartado teórico resulta imprescindible para contextualizar los hechos narrados en la película.
- El segundo objetivo secundario es definir y analizar el concepto de traducción audiovisual, sus características y modalidades, a partir del estudio del género audiovisual –concretamente el cinematográfico.

## **Metodología y plan de trabajo**

Con estos objetivos, y una vez decidido el tema sobre el que iba a tratar el trabajo, empezamos a abordar el estudio del franquismo con su correspondiente recopilación bibliográfica. Los conocimientos relativos a este tema se han adquirido mediante la lectura de una serie de libros y artículos, que se indican al final de este TFG, y, además, mediante la propia película en la que se basa.

Para continuar con el trabajo, tuvimos que buscar los subtítulos de nuestra película –*Operación Ogro*– en internet, debido a que a causa de la antigüedad de la película (1980), la versión física no cuenta con los subtítulos ni en lengua española ni en inglés. Así pues, los subtítulos en español fueron extraídos de la página web *OpenSubtitles.org* y los de inglés de la página web: *mvsutitles.com*. Una vez precisados los subtítulos, los alineamos en un Excel (Anexo I) con el fin de compararlos en ambos idiomas y para poder realizar el posterior análisis. Dicho archivo Excel se compone de varios apartados: la primera columna es el tiempo en el que se reproduce el subtítulo; en la segunda columna, podemos encontrar los subtítulos en inglés; en el tercer apartado encontramos las omisiones que se producen en los subtítulos, sobre todo los subtítulos en inglés; en la cuarta columna, podemos encontrar los subtítulos en español, pues el orden de los idiomas no me afectaba a la hora de realizar el análisis; en el quinto apartado podemos encontrar las técnicas de traducción que se utilizan en cada subtítulo; y, por último, encontramos un apartado donde formulamos información .

Más adelante, recopilamos información para realizar el bloque de traducción audiovisual, donde abordamos las estrategias de traducción en las que basamos nuestro análisis. En este análisis nos basamos en las técnicas de traducción de Rica Peromingo y Martí Ferriol (2006: 102), ya que proporciona tanto técnicas de traducción generales, como técnicas de traducción más específicas de la traducción audiovisual y es el más actual (2016); asimismo, aportamos tanto las estrategias, como los métodos de traducción audiovisual.

## **Estructura del trabajo**

Este TFG se ha dividido en una serie de capítulos y apartados relacionados entre sí, que sintetizo a continuación.

Primero, hemos realizado un apartado de «Introducción» en el que, además de explicar las razones que nos han llevado a elegir este tema para nuestro trabajo,

expresamos los objetivos que nos marcamos en él, la metodología que hemos seguido y la forma en la que hemos estructurado su desarrollo.

En el siguiente de los capítulos analizamos el franquismo y, en él, introducimos diferentes subapartados que explican las tres fases por las que pasó el régimen, las bases sociales que lo sustentaron y las formas de difusión que se utilizaban, así como la censura, que estaba presente en todos los medios.

En el tercer capítulo, en el apartado «Nacionalismo Vasco: ETA y el asesinato de Carrero Blanco», estudiamos el origen de este movimiento y su desarrollo hasta el surgimiento de la banda terrorista ETA. Además, realizamos una pequeña introducción de la película *Operación Ogro*, objeto de análisis en nuestro trabajo.

El cuarto capítulo se dedica a la traducción audiovisual; para ello, analizamos las particularidades del texto audiovisual, así como del género audiovisual y, en concreto, el género cinematográfico. Por último, en este apartado, analizaremos las modalidades de la traducción audiovisual prestando especial atención al subtítulo.

En el siguiente apartado, abordamos la parte práctica de este TFG, con el análisis de los subtítulos en español y en inglés de la película *Operación Ogro*.

Para terminar, hemos realizado el apartado «Conclusiones», donde, después de reflexionar sobre nuestro trabajo, hemos tratado de resumir y comentar sus principales ideas y aportaciones.

Por último, incluimos una bibliografía en la que se reflejan todos los documentos consultados para llevar a cabo el trabajo.

Además, junto al cuerpo del trabajo adjuntamos un Anexo en el que podemos encontrar el Excel con los subtítulos alineados en ambos idiomas, el tiempo y las notas.

## 2. EL FRANQUISMO

En este capítulo vamos a hablar del franquismo como forma de contextualizar el asesinato de Carrero Blanco, de manera que podamos comprender la relación de Carrero con el régimen franquista y para así comprender cómo estaba viviendo la sociedad bajo esas circunstancias.

El franquismo fue algo más que un hombre, constituyó un sistema político que duró aproximadamente cuarenta años y en el que se produjo una gran evolución no producida por el propio régimen sino por las presiones de Europa y por transformaciones sufridas por la población española. Los adjetivos que calificarían esta etapa son autoritarismo, fascismo y dictadura militar, entre otros.

Pérez Picazo nos presenta un amplio debate, todavía abierto, sobre la naturaleza del régimen, calificado como una forma de fascismo (Tuñón de Lara), como un autoritarismo conservador (Linz, Payne, Tussel) o como un despotismo emparentado de alguna manera con el bonapartismo (Oltra, A. de Miguel) (Cit. en Pérez Picazo, 1996: 233). No hay rasgos comunes entre la dictadura de Franco y las de otros países como Alemania con Hitler. Se asemeja más a la de Francia, con el régimen de Vichy, o la de Austria, con Dollfus. Más adelante, presentará alguna similitud con los regímenes populares latinoamericanos de Brasil y Argentina. Es difícil buscar un referente porque el movimiento político fue creado por una persona y no de forma colectiva; de ahí el nombre del movimiento: franquismo (Pérez Picazo, 1996: 233-234).

El hilo conductor que sirvió para unir los casi cuarenta años de dictadura fue la propia persona del dictador. Tussell (2010: 14) llevó a cabo una caracterización de la figura de Francisco Franco, señalando los tres rasgos fundamentales que, a su juicio, lo definían: el nacional-militarismo, el nacional-catolicismo y el nacional-«patrioterismo». El primero de los tres se refiere a la experiencia del Caudillo cuando estaba en África, que hizo de él un hombre duro y amante de la disciplina militar, con una mentalidad contraria al liberalismo y a los políticos, a quienes consideraba de menor categoría que los propios militares. Según la opinión de Franco, el ejército era «la entraña de la esencia nacional». El segundo se desarrolló en los años 30, cuando, aunque Franco siempre había sido un hombre muy religioso, empezó a considerarse «la persona que Dios había enviado para salvar al pueblo español». No obstante, su religiosidad era bastante elemental y no entendía el movimiento de renovación y modernización de la Iglesia Católica que se produjo tras el Concilio Vaticano II. Con respecto al tercer y último punto, alude a una visión

heroica y embellecida del pasado de la historia de España, exaltando sobre todo el imperio de los Austrias y la aventura americana.

Debido a la escasa formación intelectual del Caudillo, sus principios políticos eran difíciles de comprender. Sin embargo, desde el primer momento supo que no podía ejercer el cargo solo de forma autoritaria –contaba con el apoyo de la Falange, de los militares y de la Iglesia–, así pues sus estrategias tenían el objetivo de «durar» (Pérez Picazo, 1996: 235). Para ello, apartó del cargo a todos aquellos, tanto militares como civiles, que pudieran limitar su poder.

El régimen franquista tenía tres pilares fundamentales según los autores Juan Manuel Alegre y Jesús Alfaro (1993: 71): el Ejército, Falange y la Iglesia católica. Respecto al *Ejército*, su finalidad no solo era la defensa del régimen sino que también tenía jurisdicción sobre los delitos políticos y la mayoría de sus miembros compartía los ideales de Franco del anticomunismo, del rechazo al separatismo y de la dureza en los castigos. La *Falange* era el único partido político tolerado, con sus ideales tradicionalistas y autoritarios –en 1937 Franco se había adueñado de él y cambió su nombre por el de «Movimiento Nacional» .Por último, la *Iglesia católica*, elemento legitimador del franquismo que se convirtió en propagandista, de la ideología del régimen produciéndose una estrecha alianza entre la Iglesia y el Estado. También contaba con el apoyo de las llamadas «familias del régimen», que eran grupos o sectores con una gran influencia pero que no estaban representados por ninguna institución. Se dividían en tres grupos: franquistas puros, tecnócratas y monárquicos.

Finalmente, en lo personal, según afirma Pérez Picazo (1996: 236) muchas biografías señalan que Franco tenía poca cultura y que desarrolló muy pronto un complejo de superioridad, que se unió a un espíritu práctico y prudente. El largo período de tiempo que Franco estuvo en el poder fue posible gracias, entre otras cosas, a su habilidad con la pequeña política, su frialdad, su astucia y la tendencia que tenía a alargar las grandes decisiones lo más posible para así luego tomarlas él solo, según sus propios intereses. A veces, usaba la estrategia del «distanciamiento» hacia las personas que le apoyaban y hacia las propias instituciones creadas por él. Esto lo hizo hasta el punto de que al final de su vida desconfiaba de la opinión pública y de los políticos, lo que llevó a que se alejara de la posibilidad de institucionalizar el pluralismo y el arbitraje se hacía en el Consejo de Ministros o en conversaciones privadas.

## 2.1 Comienzo del régimen y sus distintas etapas

En 1936, un grupo de militares dieron un golpe de Estado contra el gobierno de la II República, liderado por de Francisco Franco, entre otros. Al no triunfar en toda España, la situación derivó hacia una Guerra Civil que se prolongó durante tres años y se saldó con el triunfo en 1939 de los sublevados. Así, en abril de 1939 se extendió a toda España el régimen dictatorial del que ahora nos ocupamos.

En los primeros años de dicho régimen se luchó en contra de la idea de la República y del liberalismo, que se consideraba una «desviación» junto con la Ilustración. Aquello que se pretendía recuperar era la España tradicional, la del período de los Reyes Católicos, es decir, se trataba de construir un sistema conservador que preservara lo esencial de las clases privilegiadas (Pérez Picazo, 1996: 236-237). Se le dio el nombre de franquismo por Francisco Franco, que era la persona que acaparó el poder en este período y dirigió la represión contra los vencidos.

El origen de su poder se remonta a finales de septiembre de 1936, cuando la Junta de Defensa Nacional, liderada por el general Miguel Cabanellas, proclamaba a Francisco Franco Bahamonde «Generalísimo» de las Fuerzas Armadas y jefe del Gobierno del Estado español y se le otorgaban así todos los poderes de este «Nuevo Estado». Las circunstancias de la guerra requerían de un mando único y después este mandato se convirtió en una dictadura que duró toda su vida (Di Febo & Julià, 2005: 13).

Francisco Franco se caracterizaba por su intransigencia en la aplicación de la disciplina militar y por su dureza en la represión. Al día siguiente de su proclamación como jefe de Estado en Burgos, los periódicos ya utilizaban el término «dictador» para referirse a él, lo que fue rápidamente censurado y cambiado por el término «caudillo». El apoyo de la Iglesia Católica al «Alzamiento Nacional» hacía, además, que se resaltara la figura del «Caudillo salvador» (*Ibid.*: 14), la persona que había sido enviada del cielo para la salvación de España.

La Guerra Civil, por lo tanto, no fue solo escenario de vicisitudes y eventos militares, sino también de estrategias de construcción de las primeras estructuras dictatoriales, del poder y del carisma del jefe. Pronto aparecieron en los periódicos titulares como «Por el Caudillo y por Dios» (Di Febo, 2012: 9), que unían al Caudillo con el Nuevo Estado, además, aparecían palabras como caudillaje, que daban la idea de excelencia y de unidad en el mando. Franco, gracias a la Junta Técnica de Estado, asentaba los cimientos del Nuevo Estado a través de decretos y leyes.

Tal y como ha analizado, entre otros autores, M<sup>a</sup> Teresa Pérez Picazo (1996: 233) el franquismo pasó por tres etapas en las que se produjeron grandes cambios en distintos elementos sociales e ideológicos del sistema. Al principio, el sistema podría calificarse como contrarrevolucionario, fascista, tradicional y arcaico, aunque luego se convirtió en un régimen autoritario que pretendía conciliar el desarrollo económico con el control social. Concretamente, comenzó siendo un movimiento tradicional que se fue haciendo cada vez más moderno a partir de 1960. Una de las características del franquismo fue la inducción de una creciente desmovilización y desarticulación de una población que mayoritariamente decía ser «ajena a la política».

En el aspecto económico, evidentemente, hubo un crecimiento entre los años 1960 y 1970, un despegue económico que se conoce como «milagroso». Sin embargo, algunas investigaciones actuales llevadas a cabo por economistas españoles concluyen que el despegue económico se dio más tarde que en el resto de Europa Occidental, a pesar de que la Guerra Civil que los españoles vivieron fue mucho menos destructiva que la Segunda Guerra Mundial. Así pues, se incrementó la entrada de capital extranjero, la política de industrialización, el estricto control del mercado de trabajo debido a organizaciones corporativas, etc. Gracias a todo esto, se pudieron crear nuevas condiciones para la acumulación y el crecimiento del capital, aunque los costes sociales y ecológicos fueron más altos que los del resto de Europa en el mismo periodo de tiempo (*Ibid.*: 234).

Desarrollaremos a continuación una breve trayectoria del franquismo, estructurada en las citadas tres etapas en que lo divide M<sup>a</sup> Teresa Pérez Picazo (1996).

### **2.1.1 La fase totalitaria (1939-1951)**

Es la etapa más autoritaria de la dictadura. Tras finalizar la guerra, el Caudillo se embarca en una lucha contra la oposición política, utilizando la propaganda, la censura y una serie de leyes para acabar con las ideologías contrarias. Además, se imponen una serie de medidas muy duras contra aquellos contrarios al régimen como ejecuciones o encarcelamientos.

En este periodo, y durante los siguientes diez años, España era un país arruinado a causa de la guerra. En lo que se refiere a lo económico, la renta per cápita había descendido a las cifras del siglo XIX, lo cual también representaba un retroceso en las condiciones de vida de los españoles, además el descenso de las rentas salariales produjo un desfase entre los salarios y los precios. En lo relacionado con la vida cotidiana de la mayoría de la población se daban cuatro fenómenos: la escasez, la inflación, el mercado negro y la corrupción (*Ibid.*: 244). La población española intentaba sobrevivir mediante la

consecución de alimentos y trabajo, es decir, la sociedad española pasaba hambre y una necesidad extrema porque la inflación hacía que solo los grupos adinerados pudieran permitirse comprar productos básicos. Franco intentó solucionar este problema fijándose en los modelos consolidados en Italia o Alemania con sus respectivos dictadores e instauró una autarquía basada en la búsqueda de la autosuficiencia económica y la intervención del Estado (Juan Carlos Ocaña, 2005). El sector primario volvía a ser el que proporcionaba el cincuenta por ciento del beneficio nacional y las condiciones del campo que se habían conseguido en la República ya no eran válidas. Como consecuencia, el propio Estado era el que fijaba los precios agrícolas y el que obligaba a los campesinos a entregar los excedentes de sus cosechas. Se creó el Instituto Nacional de Industria (INI) en 1941 para controlar la industria española y para controlar el comercio exterior de forma severa. Sin embargo, esto no resultó debido a que en 1946 las Naciones Unidas impusieron un castigo a España que la aislaría del resto del mundo, lo que hizo que Franco se centrara en construir un país que fuera autosuficiente (*Ibid.*).

Esta situación empeorará a causa de un suceso internacional, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que produjo un aislamiento. En 1940 Franco abandona la neutralidad y España se convertirá en un Estado «no beligerante», es decir, que no tomaba parte en la guerra. A pesar de su afinidad con Italia y Alemania, comenzará a distanciarse de estos, de su simbología fascista y de su ideología totalitaria, para evitar la desaprobación de los países democráticos (*Ibid.*).

Durante esta misma etapa ya surgen grupos contrarios al régimen, algunos incluso lo combatían desde el exilio, a causa de la fuerte represión efectuada por el régimen. Entre estos grupos destacaban tres frentes de lucha: los representantes del movimiento obrero, los monárquicos y la guerrilla o también llamados «maquis». El primero de estos, realizaba reuniones clandestinas en pequeños grupos (el PCE, el PSOE y la CNT). En segundo lugar, la forma de contradecir al régimen de los grupos monárquicos era distinta a como lo hacían los otros dos grupos, debido a su alta posición dentro de la sociedad, los grupos monárquicos lo hacían de forma conspirativa. Finalmente, las guerrillas estaban divididas en dos grupos distintos: aquellos que subsistían desde la Guerra Civil y se refugiaban en las cadenas montañosas (Pirineos, Cordilleras Cantábricas, etc.) y aquellos que habían luchado en Francia contra los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial e intentaban instaurar una alternativa popular una vez caído el fascismo en Europa. Influyó también de forma considerable una guerrilla anarquista desarrollada en Barcelona que se mantuvo hasta 1960 (Pérez Picazo, 1996: 241).

### 2.1.2 La fase de estabilización y la necesidad de cambios (1951-1960)

A comienzos del año 1950, los dirigentes del régimen se dieron cuenta de que no solo bastaba con la publicidad político-religiosa para mantener la fidelidad de las personas, que pensaban que no les compensaba económicamente. Así que decidieron promover un desarrollo económico que había sido escaso hasta el momento.

En el transcurso de diez años, dentro del régimen se produce un cambio de mentalidad, una nueva corriente que revolucionará la anterior etapa. Este cambio de mentalidad se caracteriza por dos ideas, según indica Antonio López Amo en *La monarquía de reforma social*, la primera es que el control del proceso de cambio sea de forma autoritaria pero bajo la dirección de una élite salida de la alianza entre la burocracia político-administrativa y las clases propietarias y, segunda idea, condicionar al pueblo para mantener su pasividad gracias a la exaltación de valores como la «monarquía católica» (Cit. en Pérez Picazo, 1996: 246).

A partir de 1956, empezaron a surgir conflictos entre distintos sectores de la sociedad española: obreros, universitarios, algunos eclesiásticos, etc. Además de solventar estos problemas, era necesario mejorar las «formas» políticas para conseguir la aceptación de España en el resto del mundo. Este es el origen del llamado Plan de Estabilización (*Ibid.*: 246).

Por otra parte, el único partido autorizado, FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), volvió a ser reformado y terminó llamándose Movimiento Nacional. Con el cambio de nombre se aseguraba aparentemente el cambio de la mentalidad totalitaria de la etapa anterior, aunque se seguían prohibiendo los partidos políticos, la democracia y la monarquía apoyada por el pueblo (*Ibid.*: 247).

Como ya hemos mencionado, el régimen de Franco sufrió un cambio de mentalidad para poder abrirse al exterior. Además de resolver problemas internos, España entró en la ONU en 1955 apoyada por Estados Unidos. Lo que hizo que el régimen de Franco por fin se integrase fueron los tres «pactos ejecutivos» que firmó con Estados Unidos, llamados Pactos de Madrid, y el concordato con la Iglesia Católica, ambos firmados en 1953. En este período, la España de Franco no fue considerada a nivel internacional como el régimen esperaba, además, la independencia de Marruecos no mejoró la situación, ya que, a pesar de que Franco intentaba retrasar la descolonización lo máximo posible, la pérdida de todos los enclaves españoles era cuestión de tiempo (Tussel, 2012: 145).

Junto a lo mencionado anteriormente, surgieron problemas en el interior del propio partido de la Falange, que comenzaba a debilitarse, y, al contrario, comenzaba a ascender

el grupo del Opus Dei, con cuyos ideales simpatizaba el almirante Carrero Blanco (Pérez Picazo, 1996: 249).

### **2.1.3 La fase de despegue económico y el final del franquismo (1960-1975)**

Esta última etapa es la que más nos interesa de las tres, debido a que es donde se sitúan los acontecimientos narrados en la película que comentaremos más adelante. En esta etapa se produce de la descomposición del franquismo y, finalmente, el paso de España de la dictadura a la transición democrática, tras la muerte del general Franco.

Esta etapa se caracteriza por su apertura económica, conocida como «milagro económico español», gracias a la emigración, a la liberalización económica, al auge del turismo, a los pactos con Estados Unidos, etc. Todo ello provocó un gran crecimiento económico, al contrario de las anteriores etapas, y España fue convirtiéndose en una sociedad más consumista (Pérez Picazo, 1996: 254).

Además de la mejora económica, hubo un cambio de mentalidad en la sociedad, sobre todo entre los jóvenes. Se produjo un desplazamiento masivo a las ciudades (éxodo rural) y la población comenzó a emigrar a Europa. Gracias a una mayor calidad de vida se produjo un crecimiento demográfico o *baby boom*: tanto creció la población española que tuvieron que hacerse barrios obreros, eso sí, de pésima calidad. Junto a estas situaciones, la Iglesia dejó de tener el poder legitimador que tenía años atrás y el Concilio Vaticano II dejó malparado el ideal nacional-católico. Estas condiciones permitieron que surgiera una cultura democrática entre algunos sectores sociales, como, por ejemplo, la formación de una nueva clase obrera en las ciudades (*Ibid.*: 254).

En esta etapa el régimen parecía suavizarse, no era tan estricto como antes, y se aceptaban algunas costumbres, en parte gracias al turismo. Sin embargo, en el año 1965 se decretó la Ley Orgánica del Estado, que endurecía la represión y sería útil para cuando el general Franco ya no estuviera. Según Pérez Picazo (*Ibid.*: 258), era una especie de constitución limitada a su parte organizativa, que definía una vez más a España como un reino y cuya ideología se apoyaba en los principios del Movimiento, considerados «permanentes e inalterables». El objetivo de esta ley era sustituir la dictadura unipersonal por la dictadura «colectiva», ejercida por miembros del Consejo del Reino, asegurándose Franco de esta forma su sucesión y la continuidad del régimen.

Durante esta etapa surgieron grupos que estaban en contra del régimen, de los que hablaremos más detenidamente después (ver apartado 3.1.2). Entre ellos el grupo terrorista ETA, protagonista de la película y uno de los grupos más conocidos no solo en España sino a nivel mundial.

Aunque más adelante, en el capítulo tres, hablaremos de ello con mayor detalle, hay que decir, en relación con los hechos que refleja la película, que en 1972 el general Franco, que ya tenía una edad avanzada, dejó la presidencia del Gobierno al almirante Carrero Blanco para quedarse solamente con la Jefatura del Estado. Cuando en 1973 Carrero Blanco fue asesinado por la banda terrorista ETA, el poder pasó a manos de Carlos Arias Navarro, que se mantuvo como presidente del Gobierno hasta pasados unos meses después de que Juan Carlos de Borbón fuera proclamado monarca, tras la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975.



Figura 1. Franco y Carrero a bordo del yate Azor (*Andreoli*)

## 2.2 Bases sociales del franquismo

Aquellos que apoyaron al Estado franquista fueron aquellas mismas personas que habían apoyado la sublevación militar, como la alta burguesía administrativa y los eclesiásticos, entre otros. Aunque algunos de estos grupos no gozaban de popularidad entre los sectores populares, podían movilizar el sector más tradicional, como es el caso de la pequeña burguesía de Castilla y Andalucía. Más adelante se fueron integrando los grupos de la economía tradicional (terratenientes) y los grupos de la economía capitalista (industriales).

Estas bases sociales se verán ampliadas progresivamente mediante la influencia en la población a través de dos fenómenos: el oportunismo, que se da la mayoría de las veces en regímenes duraderos; y los esfuerzos del franquismo para conseguir seguidores. Lo que hicieron fue tratar de llamar la atención de los grupos más amplios posible de clase media y asegurar la «fidelidad» y adhesión de los campesinos, ya que habían sufrido una represión y una marginación a manos de los terratenientes. Además, la Falange y la Iglesia captaron a grupos de la pequeña burguesía para adoctrinarlos según el pensamiento del régimen.

El campesinado fue desarrollándose y, entre 1939 y 1942, los sindicatos agrarios se unieron a las Hermandades Sindicales de Agricultura y Ganadería, que se encontraba dentro de la Organización Sindical del Movimiento. Estos sindicatos, a la hora de la verdad, no defendían las necesidades de los trabajadores, de hecho, se realiza una propaganda que idealiza el campo, al tiempo que los campesinos eran presentados como «la esencia de la Patria».

En cuanto a las mujeres, antes de su llegada al poder, Franco escribió un discurso donde se hablaba de impulsar a este colectivo con el que pretendía ganarse el apoyo femenino:

*“En esta hora no quiero olvidar a la admirable mujer española que supo conducir a sus hijos hacia la lucha y la muerte, hasta el punto de que no sé qué es más sublime en esta gesta, si el hijo que cae o la madre heroica y sublime que lo empujó hacia la gloria.”* Palabras del Caudillo citadas en “Escritos, discursos y circulares”. Sección Femenina de FET y JONS (Cit. en Cancellor, 2014).

Después, cuando llegó al poder, este discurso se reescribió destruyendo los avances que se habían realizado en la II República y volviendo al ideario del patriarcado católico, en el que la mujer se consideraba inferior al hombre, tanto física como intelectualmente, por lo que, se le atribuían a la mujer las tareas del hogar. Era la exaltación de la figura de la mujer como madre y esposa. Al respecto, hay que señalar la importancia de la Sección Femenina, nacida en 1934 del seno de la Falange Española y dirigida por Pilar Primo de Rivera, cuyo objetivo era fomentar el sentimiento nacional-falangista en las mujeres. La Sección Femenina defendía los principios del nacionalismo y los valores tradicionales, siguiendo el ideario de José Antonio Primo de Rivera. En palabras de su hermana Pilar, *“el verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas”*, para ella, además, *“el fin esencial de la mujer, en su función humana, es servir de perfecto complemento al hombre, formando con él, individual o colectivamente, una perfecta unidad social”*. La educación, instrumento fundamental de adoctrinamiento durante el franquismo, se encargó de difundir estas ideas, para lo que las maestras debían formar parte de la Sección Femenina y compartir su mentalidad de «los niños miran al mundo y las niñas al hogar» (*Ibid.*, 2014).



Figura 2. Revista para la mujer escrita por la Sección Femenina (Canceller, 2014)

### 2.3 El control de la cultura y de su difusión: la propaganda y la censura

Una de las formas de difusión característica del régimen era la propaganda, que se utilizaba para convencer al pueblo y para darse a conocer durante los primeros años. Toda la propaganda estaba relacionada con borrar todo lo que estuviera en contra del franquismo, como se refleja en la ilustración que reproducimos a continuación:



Figura 3. Propaganda repartida durante el franquismo (Tauzia, 2011)

Como vemos, el protagonista es un militar que va eliminando a los judíos, comunistas, sindicatos y, en resumen, a todos los ideales contrarios al régimen de Franco mediante el uso de la fuerza y con el fin de crear una «España mejor». Lo que llama la atención de este tipo de propaganda es la exaltación de todo lo español, lo que nos lleva a la obsesión de Franco por la unidad de España.



Figura 4. Propaganda llamativa repartida durante el franquismo (Gómez Guerrero, cit. en García, 2015)

La figura 4 es otro ejemplo del tipo de mensaje habitual en la propaganda franquista, caracterizada por su simplicidad, debido al analfabetismo de la población, (-barriendo- a los enemigos del franquismo se acabaría con la injusticia social) y maniqueísmo (no hay matices entre el bien -franquismo- y el mal).

Otro rasgo característico del régimen fue la utilización de la censura o, lo que es lo mismo, el control de la información. Según Santos Julià, la censura era «dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil» (2003: 435). Lo que hacía el régimen era intervenir ante cualquier opinión u observación que fuera contraria al régimen o a sus ideales. Se controlaba toda la información de amplia difusión, es decir, todo aquello que iba a llegar a una gran cantidad de personas, por ejemplo: los discursos, la prensa, el cine, la literatura, etc. Además, había una doble censura en el mundo de la prensa, los textos se revisaban antes y después de ser publicados. Todo aquello que se consideraba «inapropiado» era retirado automáticamente de la circulación.

Hasta 1941 la censura dependió directamente del Ministerio de la Gobernación; desde 1942 fue controlada por la Subsecretaría de Educación Popular de la Falange; y a partir de 1945 pasó al Ministerio de Información y Turismo. Cabe destacar que la Ley de Prensa, promulgada en 1938, complementada por sucesivas circulares, permaneció sin apenas cambios hasta los años sesenta (Di Febo & Julià, 2012: 27).

Como hemos dicho, la censura afectaba a todos los ámbitos de la vida cultural española. Por ejemplo, en cuanto al *cine* en 1937 se creó la Junta Superior de Censura Cinematográfica en muchos puntos de España. El Estado estaba encargado de proteger la cinematografía nacional y preservar el pensamiento del régimen. Durante la primera década del régimen, la industria cinematográfica estuvo controlada por un sistema basado

en la censura y en las inyecciones económicas, que podían ser directas (mediante créditos y premios) o indirectas (mediante la cuota de pantalla). Se debía pagar al Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) por cada película (Tauzia, 2011).

En 1941 fue decretada una ley que prohibía emitir cualquier película en cualquier otro idioma que no fuera el español, a no ser que se autorizara a ello. El doblaje debía realizarse en España y en estudios españoles. A partir de ese momento, esta técnica se utilizaba como arma de manipulación y de control ideológico del pueblo: el régimen modificaba los diálogos cuándo y cómo quería (Gutierrez y Civantos).

En resumen, la censura cinematográfica estuvo controlada y dirigida mediante la censura, los permisos de rodaje y las inyecciones monetarias hasta el año 1963. A partir de ese año, que coincidió con el movimiento de «aperturismo controlado», se elaboró un nuevo cine que no interesaba tanto al régimen, aunque se continuaba controlando el contenido y diciendo qué es lo que podía verse y lo que no (Viadero, 2016: 56).

En el mundo del *teatro*, algunos escritores debían reescribir sus obras tras la censura, otros decidieron simplemente irse de España o publicar sus obras en otros países. También en 1937, se formó un Consejo Central del Teatro cuyo objetivo era orientar las actividades teatrales, formar elencos y crear escuelas de teatro. Esta organización controlaba que los espectáculos fueran aptos para el régimen y no contuvieran ideas republicanas o revolucionarias (Tauzia, 2011).

Por otra parte, la censura en la *prensa* comenzó también en el año 1938 y pasó por dos etapas. La primera etapa, hasta 1966, en la que el gobierno dictaba el contenido que debían tener los periódicos y toda la prensa tenía el mismo contenido redactado de la misma forma; la segunda etapa duró hasta 1977, cuando la ley de Prensa aprobada por Adolfo Suárez sobre la libertad de expresión y la de imprenta hizo que los periódicos pudieran hacer publicaciones diferentes y así poder distinguirse. Hasta entonces, la censura se ocupaba de que los contenidos no tuvieran referencias sexuales, no despreciaran a la Iglesia y no atacaran los ideales del régimen o a sus instituciones (Tauzia, 2011).

El control mediático, al margen de las incautaciones, cierres y censura, se completó con el NO-DO –un reportaje propagandístico del propio régimen sobre la actualidad internacional y española–, que fue de exhibición obligatoria en todas las salas de proyección desde 1943 hasta 1975. La Agencia Efe, creada en 1939, fue otro de los pilares de manipulación y desinformación (Egaña, 2009: 58-59). La censura no solo era algo público, sino que también afectaba a comunidades privadas, incluso muchas veces se

controlaban las cartas que se enviaban entre particulares mediante correo postal (Tauzia, 2011).

### **3. EL NACIONALISMO VASCO: ETA Y EL ASESINATO DE CARRERO BLANCO**

En este capítulo vamos a hablar de los comienzos del nacionalismo vasco y de la formación del grupo terrorista ETA. Nos parece muy importante para conocer la mentalidad del pueblo vasco y los motivos por los que surgió ETA, protagonista de la película en la que se basa este trabajo de fin de grado.

Después, nos centraremos en el contexto en el que se produce el asesinato de Carrero Blanco, efectuado por la banda terrorista ETA. Este asesinato es calificado como un «atentado terrorista», sin embargo, si observamos las circunstancias que se vivían en los años 70, podemos entender también que se trataba de una acción con fines revolucionarios, debido al ya caracterizado régimen franquista en que se vivía. Además, como antecedente vamos a hablar del movimiento nacionalista que surge en el País Vasco, de sus orígenes y de sus causas. Finalmente, también se realizará una breve comparación entre la realidad y la ficción, es decir, compararemos si lo que refleja la película «Operación Ogro» es exactamente lo mismo que ocurrió en la realidad.

#### **3.1 Los orígenes del nacionalismo vasco**

El nacionalismo vasco surgió como movimiento político en torno a la figura de Sabino Arana (1865-1903), a quien se considera una pieza clave para su puesta en marcha. Sin embargo, este nacionalismo no surge de la nada, ya que hay una serie de antecedentes, como son los escritores vascos de los siglos XV al XVII que escriben mitos y leyendas acerca de la lengua vasca, del origen del pueblo vasco y de sus fueros, que permiten legitimar de forma histórica el régimen foral y que influirían en Sabino Arana. Otros de los escritos que influyeron en Sabino Arana fueron los del jesuita Manuel de Larramendi, que hablaba de la posibilidad de crear un «Estado vasco» (De la Granja, 1995: 23-24).

Sabino Arana fue el fundador del partido político PNV (Partido Nacionalista Vasco) en 1895. Para Arana, era inconcebible comparar los Fueros con la Constitución ya que eran totalmente diferentes. Sustituyó el término Fueros por el de Ley Vieja y pedía la derogación de la ley de 1839, que permitía que los Fueros continuaran pero de forma subordinada a la Corona española.

Otro de los antecedentes es Dominique-Joseph Garat, un vasco-francés, que escribió, a principios del siglo XIX, un informe indicándole al emperador Napoleón I la posibilidad de crear una Federación vasca que se llamaría «Nueva Fenicia» y estaría integrada por las provincias de ambas vertientes pirenaicas, donde solo podrían vivir los «verdaderos» vascos, aquellos que supieran euskera (*Ibid.*: 24). Otro nacionalista fue el también vasco-francés Joseph-Augustin Chaho, que escribió en 1836 el libro *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des Basques*, que, según José Luis de la Granja (1995: 25), tuvo interpretaciones muy diversas: la izquierda *abertzale* calificó la obra como «socialista revolucionaria», mientras que para Jon Juaristi «fue posiblemente un agente de las potencias reaccionarias europeas, cuya misión habría sido garantizar en los Bajos Pirineos franceses un “santuario” para la retaguardia carlista».

### 3.1.1 Causas de la aparición del nacionalismo vasco

José Luis de la Granja, investigador especializado en la historia del País Vasco, habla de tres razones por las que surgió el movimiento nacionalista en el País Vasco: la primera es la razón cultural e ideológica (literatura fuerista mencionada en el anterior apartado); la segunda es la razón política (las guerras carlistas y las aboliciones forales); y, por último, la razón económica y social (la revolución industrial de Vizcaya, un hecho considerado como fundamental).

- La primera de las razones, la literatura fuerista y romántica, se sitúa durante el reinado de Isabel II, cuando los escritores componen historias románticas. Estas historias no tienen un valor literario como tal, sino más bien tienen el valor de recuperar la cultura vasca. Dentro de esta literatura nos encontramos dos corrientes: una tiene carácter costumbrista y ruralista, y piensa en el País Vasco tradicional y en el campesino anterior a la industrialización; la otra corriente es de carácter histórico-legendario, los fueristas crean mitos sobre la historia y la tradición vasca.

Según de la Granja, la labor de estos escritores fue utilizar la historia para crear leyendas con el fin de defender los Fueros que estaban en peligro de desaparición. Este movimiento se asociaba con el liberalismo moderado y su lema era «Fueros y Constitución». A diferencia de los ideales de Arana, el fuerismo no reivindicaba la independencia. En los parlamentos llegaron a decir incluso: «mantened los Fueros y no habrá en España provincias más leales que las vascas [...]» (De la Granja, 1995: 28).

- La segunda razón, las guerras carlistas y las aboliciones forales, se divide en dos períodos, el de la primera guerra, de 1833 a 1839, y el de la segunda, de

1872 a 1876. El territorio vasco es el principal escenario para las operaciones bélicas y la mayoría del pueblo se posiciona en el bando carlista, solo algunas ciudades y capitales se posicionan en el bando liberal.

El fuerismo se desarrolla en el período comprendido entre estas dos guerras y hace que carlistas y liberales se unan en torno a la «unanidad fuerista». Tanto carlistas como liberales querían conservar los fueros, incluidas las exenciones fiscal y militar, que eran incompatibles con el principio liberal de la igualdad ante la ley.

Como consecuencia de la derrota del carlismo en 1876 se abolieron los últimos Fueros que quedaban, lo que provocó una crisis de identidad en el pueblo vasco y una radicalización del fuerismo. El objetivo de estos fueristas era volver a conseguir sus Fueros, no querían la ruptura de España.

- La tercera y última razón, la revolución industrial en Vizcaya, comenzó a la vez que los Fueros fueron abolidos y la industrialización en Bilbao empezó a hacerse notable. Esto provocó un cambio en muchos ámbitos: económico, político, social, entre otros.

El capitalismo comenzó a emerger en la sociedad y el grupo dominante era la burguesía adinerada que fue adquiriendo cada vez más privilegios y más importancia. En el lado opuesto, nos encontramos a otro grupo social que era el proletariado, en su mayoría inmigrante, que trabajaba en las minas y en las fábricas a la izquierda del río Nervión (donde se situaban los barrios más pobres). La mayor parte de estos trabajadores se fueron afiliando al socialismo español y, a partir de la huelga minera de 1890, se produjeron alrededor de seis huelgas generales más por el descontento laboral.

Se produjo un rechazo a la industrialización por parte de las clases medias, a causa de los factores sociales mencionados y al retroceso de la religión católica, de las costumbres y de la lengua vasca. A causa de este rechazo, surgió el primer nacionalismo vasco, que tenía unos ideales tradicionales e integristas. Según Javier Corcuera, el nacionalismo de Arana fue «el grito de un tradicionalista que se rebela» (Cit. en De la Granja, 1995: 29).

### **3.1.2 La resistencia contra el franquismo**

No podemos hablar de la oposición al régimen como algo homogéneo y monolítico, sino de varias oposiciones en el tiempo, en su naturaleza y en sus características, representadas por bandos populares muy diversos, pero todos los grupos opuestos al

régimen tenían algo en común: ansiaban la caída del dictador en un corto período de tiempo. Al contrario de estos ideales, el régimen continuó consolidándose.

El franquismo conllevó en el País Vasco una censura y un retroceso para el desarrollo del nacionalismo vasco, supuso que muchos nacionalistas tuvieran que exiliarse si no querían vivir en la clandestinidad o ir a la cárcel, lo que les pasó a muchos militantes del PNV. Cuando estos salieron de la cárcel, algunos pasaron a dirigir la resistencia vasca al régimen de Franco, encabezados por Juan de Ajuriaguera.

Algunos militantes se desplazaron a Francia y crearon la organización de *Hermanidad Vasca* que se encargaba de acoger a todos aquellos exiliados que venían del País Vasco. Además, esta organización contaba con la ayuda de franceses que estaban a favor del nacionalismo vasco. Estos franceses fundaron la Liga Internacional de Amigos de los Vascos en 1938 (De la Granja, 1995: 45).

La Segunda Guerra Mundial complicó la situación de los vascos en Francia, ya que el ejército alemán ocupó el territorio. Muchos vascos lograron irse a América y otros permanecieron en Francia.

El final del conflicto mundial en 1945, con el bando fascista derrotado, dio optimismo a la población por la posible finalización de la dictadura en España. Sin embargo, el optimismo duró poco, ya que el franquismo continuó gracias al comienzo de la *guerra fría*.

José Antonio Aguirre, militante del PNV exiliado en América, mantuvo un estrecho lazo con Estados Unidos, que le proporcionaba al PNV la mayoría de la información. De todos modos, ni la información, ni las huelgas convocadas por los trabajadores dieron resultados. A Ajuriaguera no le convencía seguir colaborando con Estados Unidos y eso provocó una discusión interna con Aguirre y el distanciamiento de Ajuriaguera del partido (*Ibid.*: 46).

Durante este período del régimen, este no se vio afectado seriamente por los diferentes grupos de oposición, a pesar de que se organizaran una serie de huelgas en el País Vasco, Cataluña o Asturias, se boicotearan los transportes públicos en las grandes ciudades, como Madrid, y la protesta social aumentara entre los años 1951 y 1956 provocando ciertas expectativas en los sectores de la oposición (Martínez Martín, 1999: 111).

Como consecuencia, un grupo de estudiantes, militantes del PNV, se separaron y en 1959 formaron una nueva organización llamada *Euzkadi ta Askatasuna* (ETA), que significa «Euskadi y libertad». Sus características eran el nacionalismo radical y el activismo armado contra España, y su objetivo era conseguir la independencia de Euskadi.

### 3.1.3 La creación de ETA

Como concluye el historiador Iñaki Egaña (2011), «a partir de 1958 se puede hablar de dos organizaciones principales que se disputan la dirección del movimiento nacionalista: el Partido Nacionalista Vasco y ETA».

ETA surgió con un doble objetivo: conseguir la independencia del País Vasco y construir un modelo de sociedad más justo, que más adelante denominará socialismo. El nacimiento de ETA se produjo en unas circunstancias que favorecieron su establecimiento en el País Vasco, además, sus fundadores, más que una simple organización, estaban creando las bases de un nuevo movimiento político cuyos objetivos eran la liberación nacional y social (Casanova, 2007: 15).

Antes de que se adoptara el emblema definitivo del hacha y la serpiente, el emblema era un pato. Según afirma Antonio Luis Moyano, en el blog *El ojo crítico*, esto era porque antes de llamarse ETA, el nombre iba a ser ATA (Aberri Ta Askatasuna) que significa «Patria y libertad» y sus siglas significan «pato» en euskera (Moyano, 2013).

Según este autor, la ideología de la organización se basaba en tres pilares fundamentales: el primero de ellos era el patriotismo, es decir, la lucha por la liberación del pueblo vasco; el segundo, una gran predisposición por la lucha; y, finalmente, el desarrollo de un programa social más elaborado que el del PNV, pero que no simpatizaba con el comunismo, es más, lo criticaba abiertamente.

En 1959 ETA elaboró un comunicado en el que aparecen por primera vez sus siglas, pero todavía no se difundirá su nombre ni su propia existencia con el fin de preservar su seguridad. Además, se informó al lehendakari exiliado, José Antonio Aguirre, de la existencia de esta organización y es a partir de ahí cuando empiezan a protagonizar las primeras acciones armadas, mediante la colocación de explosivos en algunos lugares, como comisarías de policía. Afortunadamente, estas primeras acciones no produjeron víctimas mortales (*Ibid.*, 2013).

Lógicamente, dado el carácter dictatorial del régimen, el franquismo reprimió a esta organización, entre otras cosas por su vinculación ideológica con la independencia del País Vasco. Se consideraba peligrosa la difusión y la propaganda de ETA, que se basaba, sobre todo, en pintadas en las calles y ataques a monumentos franquistas. La represión, la falta de medios económicos y materiales y la necesidad de fortalecer la organización llevaron a ETA a descartar a corto plazo más acciones armadas y a centrarse en la captación de militantes mediante actividades propagandísticas (Casanova, 2007: 29).

Pero ETA había optado por la violencia y el terrorismo como vía hacia la «liberación» de Euskadi, y en seguida, en 1961, comenzó a llevarse por delante vidas inocentes. Durante esta época, la organización todavía estaba en proceso de formación y realizaba asambleas para definir sus principios ideológicos y sus estrategias. ETA se consideraba a sí misma como un «Movimiento Revolucionario Vasco de Liberación Nacional» (Moyano, 2013), que tenía un carácter socialista y anticapitalista, cuyo objetivo era la independencia del País Vasco.

Pocos años más tarde, en 1968, comenzaron las primeras actuaciones graves de ETA, siendo la primera el asesinato del comisario Melitón Manzanos, a quien consideraban símbolo de la dictadura y responsable de torturas a compañeros vascos. A raíz de ello, el régimen franquista endureció los castigos para aquellas personas sospechosas de colaborar con la organización (*Ibid.*, 2013).

Durante los años 70, la organización pasaba por un mal momento interno: el proceso de Burgos. En este proceso, Franco quería castigar a los militantes de ETA que habían tomado parte en el mencionado asesinato del comisario Manzanos, incluso con pena de muerte para alguno de ellos. Sin embargo, el 1 de diciembre de 1970, ETA secuestró al cónsul alemán en San Sebastián, Eugen Beihl, para exigir a modo de intercambio la indulgencia para estos militantes. ETA terminó soltando a su prisionero y Franco, ante la presión internacional, acabó por conmutar la pena de muerte a los seis encausados –del total de dieciséis– que recibieron esta condena.

Llegamos así a lo que en la época se consideró «la gran hazaña de ETA», la representada en la película Operación Ogro, como se denominó el atentado que acabó con la vida del almirante Carrero Blanco en diciembre de 1973, un hecho que contribuyó decisivamente a la finalización de la dictadura franquista.

### **3.2 El atentado contra Carreo Blanco: «Operación Ogro»**

En este apartado vamos a relatar cómo se desarrolló la llamada «Operación Ogro», basándonos sobre todo en la obra de Carlos Rojas (2003: 197-217) y en el libro de Eva Forest (1974), en el que se recogen los testimonios de los propios terroristas sobre el asesinato de Carrero, aunque autores, como Heinz Duthel (2015), opinan que algunas partes del mismo están manipuladas para dificultar las investigaciones de la época.

Se había planeado el secuestro del almirante Carrero Blanco por parte de ETA sabiendo que el presidente del Gobierno iba a misa cada día, siempre a la misma hora –las nueve– y en la misma iglesia –la de San Francisco de Borja. Dos etarras fueron a Madrid

en diciembre de 1972 y recabaron toda esta información, además de aprenderse el itinerario que hacía el almirante antes de ir a desayunar y de acudir a su despacho.

A Carrero Blanco se le consideraba una eminencia dentro del franquismo, ya que en 1939 había sido nombrado consejero nacional de FET y de las JONS por Serrano Suñer. En junio 1973 fue nombrado presidente del Gobierno y los terroristas lo consideraban la piedra angular del régimen y la persona que continuaría el franquismo, cuando Franco ya no pudiera encabezarlo. Además, al almirante se le atribuía haber creado el SECED (Servicio Central de Documentación) para absorber los servicios de la OCN (Operación Contrasubversiva Nacional) en los medios obreros y sindicales. Así, creó un Estado dentro del propio Estado elaborando una red de personas infiltradas en el ejército, la Falange y hasta el Opus Dei (Rojas, 2003).

Ya desde el principio de la operación comenzaron a llamar a Carrero Blanco «el *Ogro*». De hecho, Eva Forest titularía su libro de entrevistas, en el que recogía los testimonios de los etarras que atentaron contra Carrero, *Operación Ogro*. Según este libro, los etarras comenzaron a llamar a Carrero «Ogro» a causa de la apariencia de bruto que tenía, «con cejas pobladas y pelo por todas las partes» (1974: 15).

La idea de los etarras era secuestrar al almirante y que ETA pidiera el rescate. Si esto no se aceptaba, matarían al almirante; por el contrario, si lo aceptaban, liberarían al *Ogro*. No tenían a Franco ni a Juan Carlos en el punto de mira por razones de seguridad, pero consideraban que el secuestro de Carrero alarmaría a España entera y tendría la suficiente repercusión a nivel nacional e internacional.

El año 1973 registró una intensa actividad terrorista, y también contraterrorista, y en el mes de julio llegó a Madrid un segundo comando de ETA. En Madrid, los etarras se camuflaron, con documentación y profesiones falsas, pero, a pesar de que lo intentaron, no pudieron disimular su acento, así que decidieron decir que eran vascos ya que nadie pensaría que estaban tan locos como para intentar contra Carrero, por su alta seguridad (Rojas, 2003).

Cuando, en junio, Franco nombró a Carrero presidente del Gobierno, el almirante tardó semanas en volver a la iglesia para escuchar la misa; además, se doblaron las medidas de vigilancia. Fue en ese momento cuando los etarras recibieron órdenes de matar a Carrero, pero primero debían organizar un plan perfecto. Cuando sus compañeros volvieron al País Vasco por unos días para informar a la organización, Txabi se quedó en Madrid desarrollando un plan perfecto. El desarrollo de ese plan es precisamente lo que desarrolla con detalle la película objeto de análisis, así como el propio atentado. Este estaba planeado para el 11 de diciembre, pero ETA mandó retrasarlo porque ese día se iba

a llevar a cabo una manifestación de protesta por un juicio que se estaba celebrando contra dirigentes comunistas de Comisiones Obreras, razón por la que finalmente el atentado se produjo el 20 de diciembre.



Ilustración 5. El túnel que excavaron los etarras a la izquierda, y la calle tras la explosión (Barrera, 2016)

## 0

La película que narra todos estos acontecimientos fue dirigida por Gillo Pontecorvo y estrenada en España en 1980, siendo la última película realizada por este director que estaba comprometido desde su juventud con la causa antifascista. En una entrevista realizada por el autor Ángel Harguindey en el periódico *El País* el 1 de febrero del 1977, el director afirmaba que el tema que le gustaba reflejar en sus películas sería la dificultad de encontrar la libertad del hombre. *Operación Ogro* cuenta, como protagonistas, con Gian Maria Volonté, como Izarra; Ángela Molina, como Amaiur; Saverio Marconi, en el papel de Luque; José Sacristán, encarnando a Iker; Eusebio Poncela como Txabi y Nicole García en el papel de Karmele. En el rodaje, hubo actores franceses, italianos y españoles, y, como anécdota, podemos comentar que cada actor hablaba su lengua materna y que luego todos fueron doblados al mismo idioma -italiano- para que la película tuviera uniformidad.

El protagonista de esta película es, claramente, ETA y, concretamente, los personajes involucrados en el asesinato de Carrero Blanco, ya que no aparecen prácticamente más integrantes de la banda terrorista. Se hace hincapié en el hecho de que uno de los integrantes principales del comando, Txabi, quería acabar con el franquismo por medio del asesinato de Carrero y no toleraba la idea del secuestro, ya que consideraba a Carrero responsable de la ejecución o encarcelamiento de algunos compañeros etarras.

A continuación, señalaremos algunas diferencias que, a nuestro juicio, existen entre los hechos reales, tal y como aparecen en las fuentes consultadas, y la forma en que se reflejan en la película.

Tenemos que recordar al respecto que la película busca impactar al espectador, por lo que, aunque está basada en un hecho real y es muy fiel al relato original, hay algunos puntos que no coinciden.

La primera de las diferencias que observamos es que, tanto en la obra de Forest como en la de Rojas, los etarras se camuflaban en la iglesia como monaguillos desde el principio, así observaban a Carrero desde dentro sin levantar ningún tipo de sospecha. Por el contrario, en la película, cuando están en la iglesia, aparecen simplemente como asistentes a la misa, vestidos con ropa normal y corriente y no como monaguillos. A nuestro juicio, quizás hayan hecho esto en la película para no evidenciarla gran proximidad existente entre ETA y la iglesia vasca.

Otra de las diferencias es que en el libro se dice que a la hora de llegar a Madrid, los etarras cambiaban el acento para disimular que eran de Euskadi, ya que tenían un acento muy marcado y la policía podría reconocerles fácilmente y ficharles. En la película, el acento de los etarras es completamente igual que el de la gente de Madrid, no fuerzan el acento para que se parezca al de Madrid, ni el actor de doblaje para que parezca el de un «vasco cerrado». En la película advertimos un dato curioso pues, cuando dos de los etarras se encuentran en una cafetería, una niña los reconoce mientras hablan entre ellos y esto no tiene sentido cuando, como hemos dicho, el actor de doblaje no reproduce el acento vasco y, por tanto, no hay una ninguna peculiaridad en la forma de hablar de estos personajes.

Otra de las diferencias es que a la hora de excavar el túnel, según Carlos Rojas, el gas que salía de la tierra era tan agobiante y tóxico que tenían que turnarse cada diez minutos para excavar. En la película, le dan mucha importancia a la excavación de ese túnel y llegan a aparecer hasta incluso cuatro etarras dentro del túnel, lo que no concuerda con ese establecimiento de turnos.

Más adelante encontramos otra diferencia entre la película y las fuentes documentales, según las cuales, tras el atentado, los etarras huyeron en un coche, conducido por Iker, que cambiaron antes de salir de Madrid, para poder pasar desapercibidos en el caso de que hubiera controles. Sin embargo, en la película, salieron de Madrid en un coche, que conducían dos mujeres, con la idea de que si les paraban en un control dirían que se iban de vacaciones en familia. Es decir, no cambian de coche, sino que al salir de Madrid les esperaba un camión «de pega» que simulaba llevar troncos de madera pero que, en realidad, estaba hueco por dentro para que los etarras pudieran camuflarse dentro. Desde nuestro punto de vista, es probable que el director haya decidido hacer esto para dar más protagonismo a las dos mujeres.

Por otra parte, en la película no aparecen algunos hechos que, a nuestro parecer, son importantes. Por ejemplo, no aparece en la película cómo consiguen la dinamita que utilizaron para realizar el atentado, que, según las fuentes, fue mediante un robo en el País Vasco, efectuado por militantes del grupo terrorista. Además, según la historia, los etarras

entraban en el túnel con una pistola y una bala por si se quedaban atrapados, sin que conste que hubiera ningún derrumbe; sin embargo, en la película uno de los etarras quedó enterrado a causa de un derrumbe y sus compañeros tuvieron que sacarlo, novedad quizá introducida para generar tensión y que la escena no fuera monótona.

Finalmente, lo que nos resulta curioso es el plano que se hace a la hora del atentado, un plano lejano, que aporta la sensación de que el director no estaba seguro de emitir la escena a pesar de ser el punto clave de la película. El asesinato de Carrero Blanco fue un suceso muy delicado para aquella etapa del régimen y cabe la posibilidad de que el director no quisiera ser muy explícito con la escena debido a las posibles consecuencias que podría conllevar. Esto no lo podemos saber ya que existen muy pocas fuentes fiables que hablen del estreno de la película y ninguna menciona las consecuencias que tuvo.

Llegados a este punto, podemos decir que ETA fue una banda terrorista que surgió debido a su oposición al régimen y que protagonizó un acto radical, y a la vez un acto clave, para la desaparición del franquismo. A pesar de que la verdadera finalidad del plan fuera la liberación de algunos de sus compañeros encarcelados por la represión, este acto terrorista, junto con la muerte de Franco, condujo a un periodo de cambio dentro de todo el país. Esto es lo que se ve reflejado en *Operación Ogro*, que nos relata, de forma fiel al libro de Forest, los pasos que siguieron los militantes de la banda ETA hasta lograr sus objetivos.

En el siguiente capítulo, antes de adentrarnos en el análisis comparativo de los subtítulos en lengua española e inglesa de la película, llevaremos a cabo una aproximación a los aspectos teóricos de la traducción audiovisual, que servirán de base de sustentación para dicho análisis, es conveniente adentrarnos en el campo audiovisual, como los textos audiovisuales, los géneros audiovisuales, donde podremos encontrar los géneros cinematográficos –la película–, hasta terminar con la traducción audiovisual y, dada la naturaleza del trabajo, profundizando en la traducción de los subtítulos.

## 4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En los anteriores capítulos hemos abordado el estudio franquismo, sus etapas y características, y, dentro de él, el desarrollo del nacionalismo vasco y el nacimiento del grupo terrorista ETA. Todo ello como forma de contextualizar la película en torno a la que se articula este TFG. El objetivo de este apartado es explicar de forma clara y concisa las particularidades de los géneros audiovisuales para profundizar en el género cinematográfico; por último, analizaremos la traducción audiovisual centrándonos, sobre todo, en el subtítulado. Todo ello servirá como base de sustentación para la comparación y análisis de los subtítulos que llevaremos a cabo en el capítulo 5.

### 4.1 El texto audiovisual

La peculiaridad de los textos audiovisuales es que la imagen y el sonido se organizan para transmitir ideas o sensaciones que un receptor recibe e interpreta. En este tipo de textos interactúan música, sonido, lenguaje verbal y no verbal y toda la cultura iconográfica, que se utilizan como elementos expresivos. Estos elementos son previamente elegidos por un emisor y, posteriormente, llega a un receptor con la finalidad de transmitir una serie de sensaciones y percepciones y que, finalmente, darán vida a un mensaje (Tobar, 2007).

El texto audiovisual se diferencia de los textos escritos o de los son exclusivamente orales, pues se transmite por un canal doble, el acústico y el visual, que ofrecen diferentes códigos de significación (Bartoll, 2015: 6). En la misma línea, Chaume (2004:15) también concibe el texto audiovisual como un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación y cuyo significado se elabora a través de la «confluencia e interacción» de diversos códigos de significación, no solo a través del código lingüístico.

Los textos audiovisuales poseen una limitada comunicación, ya que el receptor no está en contacto directo con el emisor, además, requiere que se compartan ciertas visiones de mundo para ser comprendidos, es decir, un contexto en común, conocido por el receptor (Tobar, 2007). Para poder comprender correctamente los textos audiovisuales debemos unir tres elementos que intervienen en el proceso comunicativo, como son el lector, el texto y el contexto, gracias a estos elementos el texto audiovisual obtiene un sentido.

#### 4.1.1 Las características del texto audiovisual

La principal característica del texto audiovisual, tal y como hemos anticipado en el apartado anterior, es que el canal es doble, es decir, el mensaje se transmite mediante el canal acústico y el visual. A su vez, estos canales pueden ser verbales o no verbales, por lo que, tenemos cuatro posibilidades (acústicas, visuales, verbales y no verbales). La combinación de estas posibilidades da como resultado el texto audiovisual (Bartoll, 2015: 6).

Aunque en ocasiones podamos encontrar mensaje escrito en un contenido audiovisual, por lo general, el mensaje audiovisual llega al espectador de forma oral y visual, basándose en imágenes en movimiento, lo que difiere de los textos escritos, que aunque también tengan un componente visual, no está en movimiento sino estático. Por este motivo, el autor considera el texto audiovisual como un texto dinámico, tanto por el componente visual, como por el oral. Bartoll (2015: 7) utiliza el término «dinamismo temporal» para denominar el texto audiovisual. Partiendo de este punto, Conde (2014) realiza un estudio del género textual donde habla del dinamismo. Según Bhatia (cit. en Conde, 2014: 3), no tenemos que concebir los géneros simplemente como productos, sino que son procesos que surgen, evolucionan y desaparecen de acuerdo con las necesidades comunicativas.

De esta manera, el texto audiovisual podría definirse como un mensaje dinámico en el tiempo, que se puede percibir por el canal audio, por el visual o por ambos a la vez. Si partimos de esto, podemos considerar que una característica principal de este autor (*Ibid.*: 2014) es el dinamismo temporal, pues el texto audiovisual se encuentra en constante evolución.

Agost (1999: 24-26) proporciona una serie de rasgos útiles para caracterizar el texto audiovisual:

- Desde el punto de vista pragmático (tipo de participantes en el acto comunicativo, de las situaciones de comunicación y de la intención comunicativa): podemos encontrar los siguientes rasgos distintivos; en cuanto a los usuarios, los textos audiovisuales se caracterizan por tener un alcance prácticamente ilimitado. Desde el punto de vista del receptor, encontramos a un espectador que se encuentra delante de una pantalla. Desde el punto del emisor, encontramos una gran variedad, como periodistas, cantantes, etc. pero siempre detrás de estos nos encontraremos un emisor, como un director o productor, que es quien condiciona el mensaje. Por otra parte, en relación con la función, los textos audiovisuales se caracterizarían por una intencionalidad diversa. Según esta autora las finalidades de los textos audiovisuales serían las de distraer, informar, convencer y, en algunos casos, intentar influir en la conducta del espectador; por lo tanto, en este tipo de

textos predomina la exposición –especialmente la narración (película) y la instrucción (anuncios).

- Desde el punto de vista de la situación comunicativa (situación comunicativa, las variedades de uso y de usuario): la situación comunicativa, en la mayor parte de los casos, está regulada por criterios económicos, debido a que la televisión y el cine se han convertido, con el tiempo, en industrias muy potentes y, por tanto, uno de sus grandes intereses es generar grandes beneficios. En cuanto a las variedades de uso, estos textos se caracterizan por el modo audiovisual, es decir, pueden englobar todos los niveles del lenguaje y, además, todos los temas. Lo que quiere decir la autora es que en el texto audiovisual podemos encontrar todos los registros y dialectos posibles, como por ejemplo, lenguaje especializado en documentales, lenguaje estándar en informativos, y lenguaje coloquial, argot y dialectos en películas, como veremos al analizar el objeto de estudio del presente trabajo.
- Desde un punto de vista semiótico (discurso y género): resulta necesario prestar atención a los conceptos de género y discurso. Cuando se habla de los textos audiovisuales, tenemos que tener en cuenta el discurso como elemento *unificador* entre el autor y el receptor (Gómez Tarín, 2010: 28). Sin embargo, como ya hemos adelantado, el género constituye el elemento más importante. Cuando hablamos de género, hablamos de los productos que llegan al espectador con una forma ya establecida. Algunos de estos géneros son característicos de los textos audiovisuales, pero otros son compartidos por diferentes tipos de textos. Uno de las particularidades del texto audiovisual que nos proporciona Agost es que el texto audiovisual puede transmitirse a través varios formatos de difusión con la finalidad de captar la atención de la audiencia, como por ejemplo una cuña radiofónica, un *spot* televisivo, etc.

En resumen, podemos afirmar que los textos audiovisuales están dirigidos a un público variado e indefinido con la finalidad de distraer, informar y convencer a través de la exposición –que implica la narración y la instrucción. Además, son un tipo de texto que engloba todo tipo de registros, es decir, en este tipo de textos podemos encontrar tanto lenguaje especializado como argot.

A continuación, abordaremos el tema de los géneros audiovisuales con el objetivo de entender sus rasgos fundamentales.

#### **4.1.2 Géneros audiovisuales**

Antes de centrar nuestra atención en los diferentes géneros audiovisuales consideramos necesario explicar lo que entendemos por género. Según la definición que nos proporciona el Ministerio de Educación (2007), podemos observar que un género es una forma organizativa que caracteriza los temas y componentes narrativos elegidos por el autor. Aprovechando que ya tenemos la definición general de género y debido a nuestro trabajo, es importante abordar concretamente los géneros audiovisuales. Gustems (2014: 11) nos aporta una pequeña explicación de los géneros audiovisuales, definiéndolos como las creaciones basadas en alguna de las posibles combinaciones entre lo visual y lo sonoro. Según Chaume (2004: 16), añade que los géneros audiovisuales pueden tratar cualquier tipo de tema y grado de formalidad, además de presentar unas características comunes como la interacción del código lingüístico con otros códigos.

Agost (1999: 29-30) lleva a cabo una clasificación de los géneros audiovisuales. Esta clasificación puede dividirse en géneros cinematográficos y géneros televisivos; sin embargo, no son géneros totalmente independientes, pues comparten algunas características. Desde esta perspectiva, tenemos que destacar cuatro macrogéneros: los dramáticos, los informativos, los publicitarios y los de entretenimiento. De este modo, la autora (*Ibid.*: 31) presenta esta tabla en la que clasifica los diferentes textos audiovisuales según el género al que pertenecen:

<b>Géneros dramáticos</b>	
narrativo	películas (del oeste, ciencia ficción, policíacas, etc.), series, dibujos animados, telenovelas, etc.
narrativo + descriptivo	películas (documentales, filosóficas)
narrativo + expresivo	teatro filmado, canciones, ópera filmada, películas (musicales, literarias)
<b>Géneros informativos</b>	
narrativo	documentales, informativos, reportajes, etc.
narrativo + descriptivo	documentales, reportajes
narrativo + argumentativo	reportajes (ideológicos), docudramas
expositivo	programas divulgativos, culturales
expositivo + instructivo	programas destinados al consumidor, al ciudadano, de cocina, bricolaje, jardinería, etc.
argumentativo	reportajes
conversacional	entrevista
argumentativo + conversacional	debates, tertulias
predictivo	previsión meteorológica
<b>Géneros publicitarios</b>	
instructivo	anuncios
instructivo + conversacional	anuncios dialogados
instructivo + expositivo	campañas institucionales de información y prevención, publirreportaje, venta por televisión, propaganda electoral
<b>Géneros de entretenimiento</b>	
narrativo	crónica social
instructivo	programas de gimnasia
conversacional	concursos, magazines
representativo	retransmisiones deportivas
expresivo	programas de humor
predictivo	horóscopo

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

En esta tabla, Agost ofrece una clasificación de los diferentes tipos de textos audiovisuales en relación con el género al que pertenecen y nos ofrece algunos ejemplos de ello. Sin embargo, como nuestro Trabajo de Fin de Grado se basa en una película nos centraremos en el siguiente apartado en abordar de forma más concreta del género cinematográfico y, en concreto, la película.

#### 4.1.2.1 El género cinematográfico: la película

González (2002: 16) nos aporta una amplia definición del cine partiendo de que el cine es un arte narrativo. Además, el cine cuenta las cosas con un lenguaje propio: es un lenguaje que nos transmite una serie de contenidos a través de la película, que integra elementos de fotografía, de sonido, de música, etc. El cine es un medio tanto de comunicación social como de expresión personal, cuya esencia es la imagen en movimiento y necesita un espacio, en cuanto a imagen, y un discurso temporal, en cuanto a narrativa. No se podría hablar de cine de no ser por los espectadores, imprescindibles, ya que sin ellos no hay dinamismo.

Según la definición que nos proporciona el Ministerio de Educación (2007) el género cinematográfico distingue los temas y componentes narrativos y los engloba en una categoría. Estos temas y componentes tienen la cualidad de haber sido codificados con unos referentes concretos que se utilizan para hacer la historia coherente y comprensible para el espectador; estos géneros pueden dar lugar a *subgéneros* temáticos. Sin embargo, no podemos negar que el género cinematográfico depende de las modas y de las diferentes tendencias político-sociales. Al tratarse de un recurso inteligible para los espectadores, los creadores de contenido cinematográfico conciben los géneros como una forma de ordenar los contenidos del relato y su finalidad es catalogar los temas y la ambientación que podemos encontrar en una película. Los géneros son útiles para el espectador debido a que este puede elegir la programación audiovisual que le resulte más atractiva, además de ser fundamental para la distribución y promoción comercial de las películas, de forma que atraigan al público por medio de los géneros cinematográficos. Por lo tanto, podemos decir que gracias a estos referentes concretos podemos «categorizar» los diferentes géneros.

Según Romaguera i Ramió (1999: 45) el cine es objeto de múltiples clasificaciones según criterios y puntos de vista. A mayor número de clasificaciones, mayor campo de análisis y más información para saber en qué consiste la película. Martí Ferriol (2010: 41) confirma la idea anterior alegando que no hay una clasificación de géneros cinematográficos establecida, pero que sus contenidos son muy parecidos entre ellos. Según este autor, los géneros pueden resumirse en cinco: género de acción y aventuras, género de comedia, género fantástico, género de canciones y novelas, y géneros no tradicionales. Como podemos observar, ambos autores están de acuerdo en esta característica, pues la clasificación depende de los criterios del espectador, por lo tanto, es normal que en algunas fuentes la clasificación varíe, ya que depende del autor (Romaguera i Ramió, 1999: 45). Por ejemplo: cuando nos hablamos de «drama» o de «tragedia».

Es la siguiente tabla podemos observar los diferentes tipos de géneros según Romaguera (1999) y González (2002) (Cit. en *Cine y Valores*, 2012). A pesar de que esté extraída de blog, consideramos que tiene una descripción muy detallada de cada género, pues nos incluyen ejemplos de cada género y las características de cada uno de estos. Consideramos que es adecuada, pues Romaguera aborda la rama del género cinematográfico.

GÉNERO	DESCRIPCIÓN	OBJETIVOS Y EFECTOS	EJEMPLOS
COMEDIA	<ul style="list-style-type: none"> <li>Relata episodios de la vida cotidiana, en clave de humor y optimismo.</li> <li>Enfoque refrescante, renovar y suavemente dramático.</li> <li>Representa tradiciones, enredos, costumbres y etapas vitales normales.</li> <li>No son producciones caras, espectaculares ni lujosas, sino sencillas, ágiles y próximas a lo cotidiano.</li> <li>Resultan obras "difíciles", pues requieren gran genialidad y originalidad del creador.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El objetivo: Hacer reír, divertirse, despreocuparse, relajarse.</li> <li>Tono ligero, sentimental, optimista, incluso absurdo.</li> <li>Trama desenfadada y muy cercana al espectador, basada en la sencillez de los sentimientos humanos.</li> <li>Representa a los personajes como inferiores o peores que el espectador, lo que le proporciona seguridad y superioridad a éste.</li> <li>Los conflictos están destinados a causar situaciones risibles y lúdicas que terminan por resolverse de modo feliz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Con faldas y a lo loco.</li> <li>Totsie.</li> <li>El profesor chiflado.</li> <li>El jovencito Frankenstein.</li> <li>Aterrizas como puecas.</li> <li>La pantera rosa.</li> <li>El padre de la novia.</li> <li>Qué me pasa doctor?</li> <li>Vacaciones en Roma.</li> </ul>
DRAMA	<ul style="list-style-type: none"> <li>El drama no solo entretiene sino que representa una filosofía de vida.</li> <li>Genera opinión pública en el espectador, tiene gran influencia en el mundo psíquico del público.</li> <li>Se nutre de algunos elementos propios de la tragedia griega (bien/mal, juventud, amor/odio, mentira, ambición, traición, honradez,...)</li> <li>Temática triste que toca la sensibilidad del público.</li> <li>Se representa a las víctimas del infortunio, la maldad y el dolor humano.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Despierta emociones mediante intrigas y personalidades apasionadas, polémicas o de gran profundidad psicológica.</li> <li>Dimensión moralizante y didáctica mediante vivencias emotivas y tensas.</li> <li>La plenitud del ser humano se representa con la felicidad.</li> <li>El amor se entiende en claves de éxtasis, entrega e ilusión.</li> <li>El trabajo aporta realización personal al protagonista y la cultura le da sabiduría y crecimiento personal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Brothers.</li> <li>Casablanca.</li> <li>Leyendas de Pasión.</li> <li>La que el viento se llevó.</li> <li>El secreto de sus ojos.</li> <li>Una mente brillante.</li> <li>Memorias de África.</li> <li>Los puentes de Madison.</li> <li>Cinema Paradiso.</li> <li>Ghost.</li> <li>Los chicos del coro.</li> </ul>
BÉLICO	<ul style="list-style-type: none"> <li>Representa los traumas, violencia, problemas, desarraigo y riesgos propios de la guerra, en la sociedad.</li> <li>Explica el origen de síndromes depresivos y ansiedad, pánico y traumas de los participantes en la guerra, los soldados.</li> <li>Reproduce la resolución violenta de los conflictos, aunque en ocasiones también lo contrario, la solución pacífica.</li> <li>Mantiene el sentido de la colectividad y las relaciones interpersonales en el grupo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Desde el enfoque positivo antibélico se educan virtudes y valores como la fortaleza, paciencia, perseverancia, fraternidad, solidaridad, amistad y magnanimidad.</li> <li>Dibuja dos tipos de personajes: Colectivos (el batallón, la compañía,...) e individuales (el héroe, el jefe del grupo,...).</li> <li>Resultan impactantes las películas antibéticas que muestran las terribles secuelas de la guerra.</li> <li>El creador se decanta siempre por uno de los bandos, con su ideología.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Salvar al Soldado Ryan.</li> <li>Platoon.</li> <li>Series de TV "Hermanos de sangre" y "Pacífic".</li> <li>La chaqueta metálica.</li> <li>La vida es bella.</li> <li>En honor a la verdad.</li> <li>El patriota.</li> <li>Cartas desde Iwo Jima.</li> <li>En tierra de nadie.</li> <li>La delgada línea roja.</li> </ul>
WESTERN	<ul style="list-style-type: none"> <li>Representa territorios, gentes y costumbres muy peculiares de la historia de EE.UU.</li> <li>Carácter epopéyico y de aventura.</li> <li>Mucho rodaje en exteriores, en un medio rural hosco y árido.</li> <li>Personajes muy arquetípicos (sheriff, cuatrero, jefe indio, cowboy, granjero,...)</li> <li>Son historias claramente de "buenos y malos".</li> <li>Tramas basadas en gestas, acciones heroicas, épicas...</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Explotan lo brusco, lo exagerado, lo vertiginoso en las actitudes de los héroes.</li> <li>Transmiten cierto barroquismo psicológico y dramático mediante movimientos delirantes, descontrolados y apasionados.</li> <li>Indiferencia, desprecio a la vida, falta de escrúpulos, dureza,...</li> <li>Supervivencia, colonización cruenta, exterminio incluso, para representar la gestación de una nación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El bueno, feo y el malo.</li> <li>Gerónimo.</li> <li>Por un puñado de dólares.</li> <li>Bailando con lobos.</li> <li>Sin perdón.</li> <li>Centauros del desierto.</li> <li>Solo ante el peligro.</li> <li>La diligencia.</li> <li>Dos hombres y un destino.</li> </ul>
MUSICAL	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nace con el cine sonoro.</li> <li>Los elementos fundamentales son la canción y la danza.</li> <li>El desarrollo de la película se interrumpe con actuaciones musicales que están relacionadas con la trama.</li> <li>Espectáculo desbordante en decorados, vestidos y coreografías.</li> <li>Combina diálogos declamados con diálogos cantados, pero todo bajo la unidad de la historia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La irrupción del fragmento de canción + ballet tiene como objetivo impresionar al espectador, pero siguiendo la historia.</li> <li>Su fuerte es la canción dicha y representada en forma de baile, de ahí la preeminencia de la coreografía.</li> <li>Se hace en clave de comedia o de drama, de fantasía y de fabulación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dirty Dancing.</li> <li>Grease.</li> <li>Moulin Rouge.</li> <li>Chicago.</li> <li>Mary Poppins.</li> <li>La bella y la bestia.</li> <li>Cabaret.</li> <li>Fiebre del sábado noche.</li> <li>El mago de Oz.</li> <li>Flashdance.</li> <li>Jesucristo Superstar.</li> </ul>
DOCUMENTAL	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabaja o representa la realidad y se relaciona directamente con la historia narrada.</li> <li>La materia prima es objetiva.</li> <li>No participan actores profesionales ni personajes creados.</li> <li>A su vez tiene variantes o especialidades: Científico, cultural, histórico, de investigación,...</li> <li>El creador escoge fragmentos de la realidad que luego monta e incluso puede llegar a manipular.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Finalidad: Divulgación.</li> <li>Narra objetivamente lo que ocurre.</li> <li>Permite crear "puntos de vista" del creador sobre la objetividad presentada".</li> <li>No está exento de cierta dramatización, tendencia y subjetividad".</li> <li>Por lo general sólo "muestra" lo que pasa y no da respuestas, eso corresponde al espectador.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Documentales de naturaleza, medicina, historia,...</li> <li>Películas documentales como Océanos, This is It, Sicko, Home,...</li> </ul>
TERROR	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabaja con fuerzas, personajes o acontecimientos de naturaleza maligna, sobrenatural o criminal.</li> <li>La trama se asienta bastante en el suspense y la intriga.</li> <li>Narra supersticiones, leyendas tétricas, pesadillas y temores.</li> <li>Muchos personajes son antinaturales (hombre lobo, brujas, frankenstein, fantasmas,...)</li> <li>Recrea escenarios lúgubres, misteriosos o sobrecogedores.</li> <li>Contraste en la iluminación, efectos especiales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El objetivo: Provocar sensaciones de pavor, miedo, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación.</li> <li>Su poder de atracción radica en la intensidad de esos estímulos insólitos, escabrosos y terroríficos, tan ajenos a la vida cotidiana real.</li> <li>La tensa situación emocional se suele resolver con un desahogo final que aporta consuelo y recupera la normalidad.</li> <li>El mal, lo oculto, la crueldad, lo monstruoso, lo macabro... son elementos habituales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Rec</li> <li>El avaricista</li> <li>El resplandor.</li> <li>El bosque</li> <li>Scream.</li> <li>Dracula</li> <li>Tiburón.</li> <li>La profecía.</li> <li>Viernes 13</li> <li>Carrie</li> <li>El ente.</li> <li>Los chicos del maíz.</li> </ul>
CIENCIA FICCIÓN	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mundos maravillosos, irreales y de ensueño.</li> <li>En ocasiones mezcla la realidad con la irrealidad, pero de modo integral.</li> <li>El gran avance tecnológico y científico facilita crear películas de ficción y género fantástico.</li> <li>Logra gran nivel de verosimilitud y credibilidad, facilitando la identificación con la historia.</li> <li>Utiliza al máximo los efectos especiales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Su fin: Representar algo imaginario pero creíble.</li> <li>Resulta irreal tanto la historia como los actores y objetos de la propia película.</li> <li>Invita al espectador a salir de su realidad, partiendo del supuesto de que "todo puede ser creíble"</li> <li>Apela al subconsciente del espectador mediante fantasías, fenómenos paranormales, trastornos psíquicos,...</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El planeta de los simios.</li> <li>Matrix.</li> <li>Alien, el octavo pasajero.</li> <li>La guerra de las galaxias.</li> <li>Spiderman.</li> <li>El señor de los anillos.</li> <li>Regreso al futuro.</li> <li>El quinto elemento.</li> </ul>
THRILLER-NEGRO	<ul style="list-style-type: none"> <li>Contiene elementos policiales y la trama gira en torno a una temática criminal.</li> <li>Corte policial, de espionaje y detectivesco.</li> <li>Genera un clima de suspense y misterio.</li> <li>La trama se asienta en una intriga que no se resuelve hasta el final.</li> <li>La narración es progresiva, la acción continúa y se va enriqueciendo, sin saltos ni retrocesos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Representa elementos como la corrupción, crimen, intriga, investigación, ...</li> <li>Personajes de la mafia, gánsteres, ladrones, asesinos, héroes fuera de la ley, espías,...</li> <li>Contravalores como el racismo, violencia, homofobia, crimen,...</li> <li>Provoca identificación intensa y emotiva basada en sentimientos de ira, esperanza, miedo, tristeza,...</li> <li>El suspense genera duda en el espectador, pues la intriga está intencionalmente contruida.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Seven</li> <li>Los intocables de Eliot Ness.</li> <li>James Bond 007.</li> <li>Heat</li> <li>L.A. Confidential.</li> <li>Pulp Fiction.</li> <li>El silencio de los corderos</li> <li>Crimen perfecto.</li> <li>El caso Bourne.</li> <li>Ocean's Eleven</li> <li>El cabo del miedo.</li> </ul>
ÉPICO	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tramas basadas en la historia y sus personajes, pero con una visión propia del creador.</li> <li>Se impone la perspectiva del director a la fidelidad de la historia.</li> <li>Cuenta la vida de un personaje singular o heroico, o una leyenda, o unos acontecimientos sociopolíticos.</li> <li>Puede adoptar elementos singulares de otros géneros.</li> <li>Recrea ambientes, costumbres, personajes, reconstruye épocas.</li> <li>Base literaria en manuales de historia y novela histórica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La falta de fidelidad permite "idealizar el pasado".</li> <li>Produce "cine-espectáculo".</li> <li>Las más rigurosas con la historia transmiten como pensaba la gente de otras generaciones.</li> <li>Presenta personajes fuertes y duros, pero vulnerables, que han de estar en constante lucha con el mundo, sus iguales y la naturaleza.</li> <li>Se mueve entre la leyenda y la historia real.</li> <li>El ritmo es de contracción-tensión alternada con relajación (lucha/calma).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espartaco.</li> <li>La lista de Schindler.</li> <li>Lawrence de Arabia.</li> <li>Yo, Claudio.</li> <li>Braveheart</li> <li>Apocalipto</li> <li>Tierra de Faraones.</li> <li>El Cid.</li> <li>Gladiator.</li> <li>Troya.</li> <li>Alejandro Magno.</li> </ul>

Tabla 2. Clasificación de los géneros cinematográficos (Cine y valores, 2012)

Esta tabla muestra una de las formas en las que podemos encontrarnos los géneros –ciencia ficción, terror, musical, etc. – sus características y algunos ejemplos. Así pues, podemos concluir diciendo que el cine es objeto de clasificaciones múltiples según criterios y puntos de vista.

Aunque hemos hablado del género cinematográfico en general, es necesario definir la película. Según la definición de Bordwell y Thompson (1995), la película consta de dos sistemas que interactúan entre sí: el sistema formal–la película nos cuenta algo–, y el sistema estilístico, es decir, las técnicas distintivas que expresan fílmicamente al anterior sistema (cit. en Rodríguez Panizo, 2001: 37-38). Chaume (1994: 6) nos aporta la definición de película desde el punto de vista del lenguaje verbal alegando que una película es «un pedazo de vida recreado y condensado», es decir, tiene que contar una historia con una progresión y no de forma inconexa. Las características de la película vienen reflejadas según el género cinematográfico, explicado anteriormente.

Para continuar con nuestro trabajo, resulta necesario abordar el tema de la traducción audiovisual para, posteriormente, centrarnos en el subtítulo.

## **4.2 Traducción audiovisual**

Agost (1999: 15) concibe la traducción audiovisual como una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia. Asimismo, Bartoll nos presenta la traducción audiovisual de forma muy simple: «La traducción audiovisual tiene como materia prima el texto audiovisual» (2015:6). Hurtado (2001: 77) añade, además, que la traducción audiovisual es una modalidad de traducción *subordinada*, ya que, aunque el objetivo sea traducir el código lingüístico también participan otros códigos que condicionan la traducción; pues, como ya hemos mencionado anteriormente, encontramos también el código visual y el oral. Por lo tanto, podemos asegurar que la traducción audiovisual se basa principalmente en la difusión de un texto mediante dos canales, el acústico y el visual; sin embargo, podemos encontrar excepciones, como por ejemplo, el cine mudo donde predomina el código visual y no existe código oral.

Este tipo de traducción tiene unas características propias, puesto que exige del traductor unos conocimientos especiales, pues es una rama especializada de la traducción que requiere unas técnicas específicas y en la que, además, podemos encontrar una serie de limitaciones que condicionan la traducción. Asimismo, a pesar de ser un código escrito, se caracteriza por tener varias formas de traducción (Agost, 1999: 15). De acuerdo con

esta idea, podemos afirmar que, para traducir contenido audiovisual, es necesario que el traductor adquiera unos conocimientos específicos.

Bernal Merino (2002: 44), nos aporta los textos que podrían incluirse en el marco de la traducción audiovisual:

- Guiones: largometrajes, cortometrajes, películas de animación, etc.
- Guiones de documentales: Todas las producciones elaboradas con un contenido principalmente informativo, con un variado nivel de especialidad –desde lo divulgativo a lo técnico.

Como podemos observar, los guiones son los textos que están destinados a la traducción audiovisual. A continuación, podemos ver una tabla donde están presentes los elementos que componen el lenguaje de la película y que se consideran objeto de traducción, como son los elementos verbales y no verbales y sus posibles traducciones:

	IMAGEN		SONIDO	
ELEMENTOS NO VERBALES	planos secuencias puestas en escena		ruido acompañamiento musical	
ELEMENTOS VERBALES	textos escritos genéricos		textos orales diálogos ruidos de la voz	
TRADUCCIÓN	insertos	subtítulos	voz off	doblaje
	LECTURA		AUDICIÓN	

Tabla 3. Elementos que componen el lenguaje de la película (Chaves, 2000: 37)

En esta tabla elaborada por Chaves (2000: 37) ya encontramos algunas modalidades de traducción como son el doblaje y el subtulado, las que abordaremos con más detalle en el siguiente apartado.

#### 4.2.1 Modalidades de traducción audiovisual

Para ampliar más el estudio sobre la traducción audiovisual consideramos necesario, dadas las particularidades de nuestro trabajo, dedicar un apartado a las modalidades de traducción audiovisual.

La definición que Hurtado (2001: 69) nos aporta de las modalidades de traducción no es específica de la traducción audiovisual; sin embargo, de forma general nos sirve para definirla. Esta autora habla del *modo traductor*, es decir, podemos considerar que son las diferentes decisiones de traducción que toma el traductor con respecto al texto original. Además, el *modo traductor* impone unos condicionamientos específicos que distinguen a

las diferentes modalidades entre sí; cada modalidad tiene unas situaciones de uso determinadas y exige unos conocimientos específicos por parte del traductor (*Ibid.*: 70).

Si prestamos atención al enfoque de Mayoral Asensio (1985: 1), la traducción audiovisual incluye diferentes tipos de traducción –doblaje, subtítulo, *voice-over*, traducción simultánea, narración, *half-dubbing*– para los diferentes géneros audiovisuales. Como ya hemos mencionado anteriormente, la traducción audiovisual está en auge gracias a una mayor demanda y, asimismo, gracias al gran avance técnico que ha aportado nuevos productos audiovisuales, como las plataformas para ver películas en *streaming*, como *Netflix*.

Desde esta misma perspectiva, Agost (1999: 15) recurre a Hurtado (1994) para hablar de los diferentes tipos de modalidades de traducción:

- Doblaje: el texto visual no cambia, sin embargo, el contenido oral de la versión original es sustituido por otro en una lengua diferente.
- Subtitulado: se superpone el texto escrito traducido en la imagen y se conserva el original.
- Voces superpuestas o *voice-over*: se superpone el componente oral traducido encima del componente oral original.
- Interpretación simultánea o *half-dubbing*: la traducción oral se lleva a cabo de forma directa.

Por su parte, Rica Peromingo (2016: 20) presenta cinco bloques principales dentro de las modalidades de traducción audiovisual:

- Traducción interlingüística, en la que incluye el subtítulo, el doblaje y las voces superpuestas.
- Traducción intralingüística (monolingüe), como el subtítulo para sordos.
- Audiodescripción para ciegos.
- El sobretítulo, para teatro, ópera o musicales.
- El subtítulo en directo, para los espacios de noticias, principalmente.

El subtítulo, junto con el doblaje, son las dos modalidades de traducción audiovisual que más se han investigado. Son varias las razones por las que se utiliza más una modalidad que otra: la primera razón, son los gustos de la población, que están influidos por el hábito; la segunda razón es la alfabetización, pues hay que tener en cuenta que la mayor parte de la población no sabía leer cuando surgió el cine; la tercera razón es la económica, ya que cada modalidad de traducción tiene un coste diferente; y, por último, la razón política, como por ejemplo, aquellos países que vivieron bajo un régimen

dictatorial –España, Alemania, Italia y Austria. En el caso de España, como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a la censura, hubo un control muy estricto por el régimen franquista (Bartoll, 2012: 69). La película debía estar doblada y sin ningún tipo de contenido que fuera contrario al régimen.

Debido a que nuestro trabajo se basa en el análisis de los subtítulos de la película *Operación Ogro*, hemos considerado pertinente analizar en el siguiente capítulo las particularidades de esta modalidad de traducción audiovisual.

#### **4.2.1.1 La subtitulación**

Según Agost (1999: 18), la subtitulación consiste en la incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se muestra la película en versión original, de forma que los subtítulos coincidan con las intervenciones de los actores. Uno de los problemas más graves de esta modalidad es sintetizar de forma clara y sin perder mucha información lo que dicen los personajes, pues esta técnica tiene un número máximo de caracteres por subtítulo. Asimismo, los subtítulos deben tener también una sincronía con el código visual y deben presentarse en pantalla en el mismo momento en el que el personaje habla; de este modo, los subtítulos están subordinados tanto al desarrollo de la acción y del diálogo de la película, como a una velocidad de lectura que le permita al espectador ver la película sin dificultad. Desde esta perspectiva, el traductor deberá recoger el contenido oral del mensaje original en los subtítulos de forma que sea lo más fiel posible; por el contrario, si se realiza una traducción demasiado neutralizada, podría privar al espectador de conocer aspectos importantes de los personajes.

Con el fin de acercarnos a esta modalidad de traducción audiovisual de la forma más exhaustiva posible, en este apartado se analizarán cuáles son las particularidades que han de tener los subtítulos para que sean adecuados. Para ello, y aunque ya hemos adelantado algunos rasgos del proceso de subtitulado, en primer lugar, creemos conveniente definir lo que es un subtítulo, ya que es la base de nuestro trabajo. Según la definición que nos aporta Díaz Cintas (2014: 8), un subtítulo se concibe como un texto escrito situado generalmente en la parte de abajo de la pantalla que se utiliza para narrar en otro idioma el diálogo original, además de otros elementos que aparecen en la imagen como por ejemplo letreros o carteles.

En España podemos encontrar la norma UNE 153010: 2012, destinada a personas con discapacidad auditiva o sordas; sin embargo, podemos valernos de ella para explicar las características básicas que debe recoger un subtítulo:

De acuerdo con esta norma, la longitud máxima que puede tener un subtítulo son dos líneas (máximo 37 caracteres por línea) que, generalmente, irán situados en la parte de abajo de la pantalla. Los caracteres deben tener un tamaño normal para que personas con visión estándar puedan verlos desde una distancia de 2,5 metros en una pantalla de 15 pulgadas y su tipo de letra debe ser legible, aunque podemos encontrarnos factores externos que dificulten la lectura, como la iluminación, por ejemplo.

La velocidad de exposición del texto del subtítulo debe seguir el ritmo del original y facilitar una lectura cómoda; para ello, el máximo de caracteres debe de ser de 15 cps (caracteres por segundo). Además, a no ser que sea un subtítulo en directo, la entrada y la salida de los subtítulos debe coincidir con el original, pues facilita la comprensión. Por este motivo, debemos prestar especial atención a los subtítulos que se producen en la misma lengua que el archivo de vídeo, ya que esto permite una sincronía labial-auditiva y evita confusiones al espectador (norma UNE, 2012).

Vamos a diferenciar algunas técnicas utilizadas en el subtítulo para distinguir a los personajes según la norma mencionada anteriormente:

- Uso de colores: se asignan colores a los diferentes personajes para distinguirlos, color que debe mantenerse a lo largo de toda la pista de vídeo.
- Uso de etiquetas: para distinguir a los personajes también pueden utilizarse las etiquetas, que han de colocarse delante del subtítulo. Es necesario poner el nombre, una abreviatura o algún dato del personaje que va a hablar y debe ponerse entre paréntesis y en mayúsculas.
- Uso de guiones: los guiones se utilizan cuando hay una conversación entre personajes.

Por otra parte, en los casos en los que haya una voz en *off*, debe de estar identificada mediante una de las técnicas de identificación de personajes mencionadas anteriormente.

Otro de los puntos a destacar a la hora de analizar los subtítulos es el uso de puntos suspensivos. Los puntos suspensivos se utilizan, por un lado, para señalar una interrupción y, por otro, para señalar subtítulos que comienzan en mitad de una oración. Además, añade que los puntos suspensivos también se utilizan en expresiones de duda, enunciados inacabados o interrumpidos por el interlocutor, subtítulos que comienzan en medio de una frase o para indicar una pausa en un subtítulo.

Asimismo, cuando tenemos que alterar el contenido del clip de vídeo por razones de tiempo, debemos hacerlo teniendo en cuenta tanto la coherencia como la

comprensión final total del subtítulo. Esta norma (UNE, 2012) nos proporciona algunos recursos que podemos utilizar en este tipo de casos:

- El uso de abreviaturas, siglas, símbolos y acrónimos que la Real Academia Española (RAE) permite usar. El uso de símbolos de unidades de medida puede usarse contraído siempre y cuando vaya precedido de una cifra.
- La eliminación de información superflua como muletillas o repeticiones, que no aportan nada nuevo al subtítulo y quitan espacio a información más importante.
- El uso de pronombres para referirnos a un sustantivo o a una persona que ya hemos mencionado recientemente.
- La reducción de nombres de entidades, organismos y cargos.
- El uso del plural genérico para evitar la repetición innecesaria de los dos géneros. En vez de decir «amigos y amigas», simplemente podemos utilizar el masculino para ambos géneros.
- El intento de utilizar oraciones coordinadas o yuxtapuestas en vez de estructuras subordinadas complejas.

Todas estas pautas las tendremos en cuenta a la hora de analizar los subtítulos objeto de nuestra investigación; pero antes de llegar a ese apartado, consideramos interesante abordar los problemas que puede presentar la traducción audiovisual.

#### **4.2.2 Problemas de la traducción audiovisual**

Las palabras son solo una forma física que adoptan momentáneamente ciertas ideas que pueden, o no, ser comprensibles fuera de la comunidad que las ha generado, por lo que, si el texto no está bien elaborado, habría un problema de comprensión, y, por lo tanto, un error de traducción (Bernal Merino, 2002: 43). Es decir, si el texto no está bien elaborado, no podrá haber una comprensión por parte del receptor; por lo que podría concebirse un error por parte del traductor, por componer un texto que no es comprensible. Cabe destacar que este problema de traducción no es exclusivo de la traducción audiovisual; sin embargo, nos resulta importante mencionarlo.

Otro de los inconvenientes que pueden aplicarse a la traducción audiovisual, aunque no de forma exclusiva, es que no siempre la hacen profesionales del campo y, por esta razón, se terminan cometiendo errores, que en algunos casos son inexcusables. El traductor audiovisual conoce, además del léxico, detalles culturales, nombres, citas y bromas habituales, conoce su propio país y los comportamientos y forma de comunicación de los diferentes sectores de población (*Ibid.*: 44-45).

Otro de los problemas a la hora de traducir el contenido audiovisual según Mayoral (1985: 2) puede ser la traducción del humor, que puede aparecer no solo mediante juegos de palabras, sino, también, en forma de estereotipos culturales que pueden llegar a ser desconocidos para el espectador de la obra traducida. Además, debemos contar con que cada cultura es diferente y no existe un sentido del humor, por lo que, a veces, se puede optar tanto por utilizar un elemento cultural propio de la lengua de llegada y perder el efecto humorístico, o bien por utilizar un humor equivalente pero perder la fidelidad del texto original.

Martí Ferriol (2006: 151) elaboró una clasificación de las restricciones o problemas de traducción a partir de las obras de varios autores en el ámbito de la traducción audiovisual, concretamente en el doblaje y el subtulado. Siguiendo a este autor, encontramos cuatro tipos de restricciones:

- Restricciones formales: son restricciones propias del subtulado y del doblaje. Para los subtítulos, por ejemplo, se imponen limitaciones en cuanto al número de caracteres.
- Restricciones lingüísticas: están ligadas a las variaciones dialectales, los registros lingüísticos, etc. y pueden afectar a ambas modalidades.
- Restricciones icónicas: este tipo de restricciones son propias del lenguaje cinematográfico, es decir, a la información que se transmite por medio de la imagen y a través del canal visual.
- Restricciones socioculturales: surgen debido a las diferencias culturales que existen de forma simultánea en el mensaje lingüístico e icónico.
- Restricción nula: surgen cuando el contenido no presenta dificultades de traducción o restricciones.
- Restricciones profesionales: este tipo de restricciones van dirigidas a las condiciones en las que trabajan los traductores audiovisuales impuestas por sus clientes.

Con el fin de resumir estas ideas de una forma más clara, presentamos la siguiente tabla, en la que podemos observar los tipos de restricciones que podemos encontrar tanto en el campo del subtulado como del doblaje según Martí Ferriol (*Ibid.*: 163):

Tipos de restricciones	Definición	Ejemplos	Fase en que se presentan
<b>Profesionales</b>	Impuestas por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución de un	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Limitaciones de tiempo</li> <li>- Honorarios</li> <li>- Libros de estilo</li> <li>- etc.</li> </ul>	Fase preliminar

	encargo		
<b>Formales</b>	Inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones propias del doblaje y el subtitulado	<ul style="list-style-type: none"> <li>- sincronía fonética</li> <li>- isocronía</li> <li>- etc.</li> </ul>	Fase de traducción
<b>Lingüísticas</b>	Asociadas a la variación lingüística	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dialectos</li> <li>- idiolectos</li> <li>- registros</li> <li>- oralidad</li> <li>- etc.</li> </ul>	Fase de traducción
<b>Semióticas (o icónicas)</b>	Propias del lenguaje fílmico y de tipo semiótico: relacionadas con los signos transmitidos a través del canal visual y auditivo (canciones), y pertenecientes a códigos de significación no lingüísticos (excepto en el caso de las letras de canciones)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- iconos</li> <li>- fotografía</li> <li>- montaje</li> <li>- proxémica</li> <li>- cinésica</li> <li>- canciones</li> <li>- etc.</li> </ul>	Fase de traducción
<b>Socioculturales</b>	Debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- referentes culturales verbalizados</li> <li>- referentes culturales icónicos</li> </ul>	Fase de traducción
<b>Restricción nula</b>	Ausencia de restricción	-	Fase de traducción)

Tabla 4. Propuesta de clasificación de restricciones en traducción audiovisual (Ferriol, 2006: 163)

Tal y como podemos observar en la tabla de los seis tipos de traducción que Ferriol nos aporta, solo el primero se encuentra en la fase preliminar de la traducción; los otros cinco tipos se encuentran en la fase de traducción.

En el siguiente apartado abordaremos los métodos y las técnicas de traducción en general, y más concretamente, en la traducción audiovisual, pues suponen la base de sustentación de la parte práctica de nuestra investigación para poder realizar el apartado de análisis.

### 4.3 Los métodos de la traducción audiovisual

El método de traducción puede considerarse el resultado de la utilización de una serie de normas y técnicas de traducción, que configuran la opción metodológica escogida por el traductor (Martí Ferriol, 2010: 94).

Según Hurtado (2001:252), podemos encontrar cuatro métodos básicos de traducción, que, a pesar de no ser métodos exclusivos de la traducción audiovisual, nos resultan interesantes y útiles para explicar el concepto de una forma más clara:

- Método interpretativo-comunicativo: también puede llamarse *traducción comunicativa*. Se basa en la comprensión y la expresión del sentido del texto original y su misma reproducción en el texto meta, con lo que se consigue el mismo efecto en el receptor. La función y el género textual se mantiene igual en ambos textos.
- Método literal: consiste en la traducción palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase del texto original, es decir, se centra en transferir los elementos lingüísticos del texto meta.
- Método libre: no busca transmitir el mismo sentido que el original. Este método se utiliza para solucionar el problema de las restricciones socioculturales mencionadas anteriormente.
- Método filológico: hace referencia a la traducción crítica, con anotaciones. No es un método característico en la traducción audiovisual y, por ese motivo, no creemos necesario profundizar en él.

Según el criterio de la autora, de los cuatro métodos mencionados los dos más importantes son el método interpretativo-comunicativo y el método literal. Desde nuestro punto de vista, estos dos métodos son los más fieles al original y lo que busca el traductor es la transmisión del sentido.

Como ya hemos abordado el concepto de método, resulta necesario también abordar el concepto de estrategias y técnicas de traducción para poder ahondar más en el análisis de los subtítulos en la dimensión práctica de nuestro trabajo.

#### 4.3.1 Estrategias de traducción

Hurtado (2001: 271-272), aporta también una definición de las estrategias de traducción que define como los procedimientos (verbales y no verbales, conscientes e inconscientes) de resolución de problemas. Se diferencia de la modalidad de traducción en que las estrategias tratan de solucionar una unidad problemática; asimismo, se diferencia de las técnicas de traducción en que las estrategias facilitan el camino para encontrar una

solución justa a una unidad de traducción; en la solución se plasma una técnica concreta (*Ibid.*: 266-267).

Henrik Gottlieb (1992), por su parte, expone las estrategias de traducción específicas del subtítulo que hemos optado por traducir:

- Transferencia: el uso de un equivalente en la lengua de llegada que coincide en forma y mensaje con el término origen.
- Imitación: conserva la forma del texto original en el texto de llegada. Consiste en «adoptar» el término origen en el texto de llegada.
- Transcripción: conserva las peculiaridades del texto origen en el texto de llegada.
- Ampliación: proporciona información adicional en el texto de llegada con la finalidad de elaborar una traducción más comprensible.
- Paráfrasis: altera el término del texto original para convertirlo en un término apto en la lengua de llegada.
- Adaptación: cambia un término o expresión particular del texto origen por un término o expresión más común en el texto de llegada.
- Condensación: reduce el contenido del mensaje de la lengua de llegada sin que varíe el sentido.
- Reducción: elimina la mayor parte del contenido en el texto meta, sobre todo los aspectos menos importantes, con el objetivo de escribir el contenido imprescindible del texto original.
- Supresión: reduce el contenido del texto original hasta el punto de obviar información importante.
- Omisión: «zero translation», es decir, la imposibilidad por parte del traductor de traducir un término o expresión del texto origen.

#### **4.3.2 Técnicas de traducción**

Hurtado (2001: 268) define la técnica de traducción como el procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias en la lengua de llegada. Esta autora (*Ibid.*: 249-250), además, explica la diferencia existente entre el modalidad y técnica de traducción. Desde su perspectiva, la diferencia entre técnica y modalidad es que la técnica es *puntual*, es decir, porque se haya utilizado una técnica de traducción, la traducción no será calificada como la técnica de traducción usada; al contrario que la modalidad, que es de carácter más general y abarca la totalidad del texto.

Es conveniente destacar, que las técnicas de traducción no son las únicas categorías existentes para analizar la traducción con respecto al texto original, puesto que intervienen categorías textuales (coherencia, cohesión, etc.), extratextuales (relacionadas

con la producción y recepción del texto original) y procesuales (métodos y estrategias de traducción) (*Ibid.*: 268).

Otro de los enfoques más significativos en relación con el concepto de técnicas de traducción es el desarrollado por Rica Peromingo (2016: 43-73) y en Martí Ferriol (2006: 102), modelos que servirán de base para nuestro análisis, pues se trata de un modelo específico para la traducción audiovisual. Este modelo está basado, a su vez, en otros autores, como por ejemplo, Newmark (1987, 1992), Hurtado (2001) –que hablan de la traducción en general– y Chaume (2005) y Chaves (2000) –que hablan de la traducción audiovisual–, entre otros. Hemos tomado la decisión de realizar el análisis con las técnicas de traducción proporcionadas por este autor debido a que nos parece muy completo y engloba tanto técnicas más generales (como por ejemplo, la traducción literal), como técnicas más específicas de la traducción audiovisual (como puede ser la substitución), además es el modelo más actual. Así pues, el autor nos aporta unas veinte técnicas que se suelen utilizar en traducción audiovisual y que utilizaremos más adelante para elaborar la comparación de los subtítulos de nuestra película:

- Préstamo: consiste en integrar un término o expresión de la lengua origen en la lengua meta sin ninguna modificación.
- Calco: traducir literalmente una palabra o sintagma.
- Traducción palabra por palabra: se mantiene la estructura, el orden y el significado primario del texto original, fuera del subtítulo, todas las palabras tienen el mismo significado. Asimismo, las palabras coinciden en número.
- Traducción uno por uno: cada palabra del texto original encuentra su correspondencia en el texto meta, pero el original y la traducción contienen palabras que fuera de contexto no significan lo mismo.
- Traducción literal: la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coincide y/o se ha alterado el orden de la oración.
- Equivalente acuñado: consiste en utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario o por el uso lingüístico) como equivalente en el texto traducido.
- Omisión: se suprime por completo en la traducción algún elemento de información del texto origen.
- Reducción: consiste en suprimir en la traducción algún elemento de información presente en el texto origen. Podemos entender que tanto esta técnica como la anterior, son un acto voluntario por parte del traductor ante cualquier dificultad encontrada o la respuesta a una restricción concreta.
- Compresión: consiste en sintetizar elementos lingüísticos en la traducción. Suele utilizarse mucho en el subtitulado.

- Particularización: usar un término más preciso en la traducción.
- Generalización: usar un término más general o neutro en la traducción.
- Transposición: cambiar la categoría gramatical o la voz (de activa a pasiva o viceversa) del verbo.
- Descripción: reemplazar un término o expresión mediante la explicación de su forma y/o función.
- Ampliación: añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos que no aportan información, como adjetivos que designen una cualidad clara de la imagen. En este caso, podemos usar el mismo ejemplo que en la particularización.
- Modulación: consiste en efectuar un cambio de punto de vista o de criterio en cuanto a la formulación del texto origen. Estos cambios pueden ser léxicos o culturales.
- Variación: consiste en cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a algunos aspectos de la variación lingüística (estilo, dialecto social, etc.).
- Substitución: consiste en cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (por ejemplo, entonación, gestos) o viceversa. Se usa especialmente en el doblaje, ya que en el subtítulo suelen eliminarse dada a su baja importancia dentro del discurso.
- Adaptación: consiste en reemplazar un elemento cultural de la cultura origen por otro de la cultura receptora.
- Creación discursiva: consiste en establecer una equivalencia totalmente imprevisible y fuera de contexto.

A pesar de que hemos elegido para nuestro análisis el modelo de Rica Peromingo, podemos observar que Martí Ferriol (2006: 102) también nos aporta estas mismas técnicas de traducción audiovisual y consideramos necesario explicar la diferenciación que él realiza en uno de sus estudios (2005: 3). Este autor clasifica las técnicas en dos métodos de traducción –familiarización (*domesticating*) y extranjerización (*foreignizing*), basándose, a su vez, en otros autores como Venuti (1995). Así, el autor habla de familiarización, cuando se produce una reducción etnocéntrica del texto origen a los valores culturales de la lengua meta (Martí Ferriol, 2006: 59); en el lado opuesto, encontramos la extranjerización, es decir, cuando se mantienen intactos los rasgos de la cultura origen (*Ibid.*). Asimismo nos encontramos técnicas que Martí Ferriol considera que se sitúan en la «zona intermedia», que corresponde a las «argucias traductorales» de un carácter más lingüístico (*Ibid.*: 136). A modo de resumen, elaboramos una tabla con las

técnicas de traducción que pertenecen a cada una de estas modalidades según el criterio de Martí Ferriol (2005: 3):

Método de familiarización	Zona intermedia	Método de extranjerización
Adaptación Equivalente acuñado Descripción Creación discursiva Reducción Amplificación Modulación Compensación Transposición	Compresión Ampliación Particularización Generalización Substitución Variación	Préstamo Calco Traducción literal

Tabla 5. Métodos de traducción según Martí Ferriol (2005: 3)

Una vez establecidas las bases teóricas que sirven de sustentación a nuestro trabajo, nos centraremos en el análisis de los subtítulos de la película *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1980).

## 5. ANÁLISIS DE LOS SUBTÍTULOS DE LA PELÍCULA OPERACIÓN OGR0

En el presente apartado realizaremos el análisis de los subtítulos de la película *Operación Ogro*. Estos subtítulos han sido obtenidos de internet, ya que la película original no contiene los subtítulos en lengua inglesa a causa del año de publicación de la misma.

*Operación Ogro*, como ya hemos comentado anteriormente, es la última película dirigida por el director italiano Gillo Pontecorvo, estrenada en España en el año 1980. Según dice Harguindey en el artículo del periódico *El País* Pontecorvo estuvo cerca de un año documentándose para hacer la película, por lo que relata la realidad de los hechos con mucha fidelidad a las fuentes originales. Esto puede suceder a causa del carácter revolucionario que tenía el director de la película. Esta película tiene como protagonistas a cuatro vascos militantes del grupo terrorista ETA –Izarra, Luque, Iker y Txabi–, que llegan a Madrid para realizar la misión propuesta por la mayoría del grupo. Esta misión era secuestrar a Carrero Blanco para intercambiarlo por la liberación de un gran número de presos militantes de ETA. Sin embargo, al surgir una serie de dificultades y, sobre todo, al convertirse Carrero Blanco en el futuro jefe de Gobierno, los etarras tuvieron que cambiar los planes y elaborar uno que incluyera la muerte de Carrero Blanco, ya que la idea de la continuación del franquismo para estos etarras era inconcebible. Así pues, los terroristas observan el itinerario diario que realiza el Almirante. Carrero va a la iglesia todos los días y a la misma hora. Los etarras se valieron de esa información para alquilar una vivienda que se encontraba por debajo del nivel del suelo. Allí, excavaron una galería debajo de la calle

por la que siempre pasaba Carrero después de haber estado en la iglesia, y pusieron la dinamita que, posteriormente, haría ascender el coche del Almirante por encima de un edificio, provocándole la muerte.

A la hora de elaborar el análisis, nos serviremos tanto de la norma UNE –con respecto a largura de subtítulos y puntuación–, como de las modalidades, estrategias y técnicas de traducción que ya hemos explicado anteriormente; sin embargo, haremos especial hincapié en las técnicas proporcionadas por Rica Peromingo y Martí Ferriol (2006: 102), pues son las técnicas más actuales y, desde nuestro punto de vista, son bastante completas. Hemos recopilado en un archivo Excel el código de tiempo y ambas lenguas– Anexo I–, y así poder elaborar el análisis de forma más rápida y fácil. Este anexo está dividido en cinco apartados: el código de tiempo, donde ponemos el tiempo en el que se produce el subtítulo; el subtítulo en inglés, ya que eran más breves que los españoles; otra de las celdas está dedicada a poner las omisiones producidas tanto por los subtítulos en inglés como en los españoles; la cuarta celda está dedicada a los subtítulos en español y, por último, una celda dedicada a comentarios y notas adicionales.

Antes de comenzar con el análisis de los subtítulos, consideramos adecuado añadir un problema que no afecta al subtitulado, sino que es propio del doblaje. Este problema es el tratamiento de los acentos y las variantes geográficas representadas en el habla de los distintos personajes (Agost y Chaume, 2001: 52). A la hora de hablar de la película *Operación Ogro*, hemos hablado de que los personajes no cambiaban de acento cuando llegaban a Madrid; sin embargo, en la película, no percibimos ningún tipo de acento por parte de los protagonistas.

Antes de adentrarnos en las técnicas de traducción, realizaremos una valoración general a modo introductorio. Los subtítulos en la versión española resultan demasiado largos y el autor de estos podría haber sintetizado mejor recogiendo toda la información de forma más breve, ya que añade información innecesaria como vocativos, muletillas, etc. Según la norma UNE que ya hemos mencionado anteriormente, un subtítulo no puede tener un máximo de 74 caracteres. Además de la longitud en los subtítulos, podemos observar una serie de errores ortográficos o, incluso, fallos en la coherencia en los subtítulos españoles. Junto a estos fallos, podemos observar, además, la gran cantidad de puntos suspensivos que utilizan los autores de ambos subtítulos, sobre todo el autor español, pues no siguen una coherencia a lo largo de los subtítulos y, en general, la mala puntuación de los mismos. Esto puede ser debido a que estamos abordando una traducción por ambas partes, podría ser que, como la versión original es italiana, los subtítulos hayan sido traducidos del italiano al español. En este ejemplo podemos ver un caso de anglicismo en el subtítulo en español:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Comentarios
0:28:21	<i>Fue muerto, cuando intentaba escapar de su escondite,</i>	<i>He was killed while attempting</i></i><i>to flee from his hideout ...</i></i>>	<p>En este ejemplo podemos observar un claro caso de anglicismo, ya que en España nunca encontraremos la expresión «fue muerto» para decir que alguien ha sido asesinado. Esto podría ser una traducción, lo que nos lleva a pensar, en algunos casos, que estamos tratando con una traducción inversa.</p> <p>Con respecto a la puntuación, no consideramos necesario poner una coma al final del subtítulo pues el siguiente subtítulo comienza con puntos suspensivos, lo que implica continuidad del subtítulo.</p> <p>Aunque el proceso natural hubiera sido que los subtítulos principales sean los españoles, puesto que la película se estrenó en España en 1980, este caso nos hace pensar que nos estemos enfrentando a una traducción también por parte de los subtítulos en español.</p>

Aunque estas traducciones nos resulten interesantes de mencionar para introducir el análisis, el objetivo principal de este es observar las técnicas utilizadas en los subtítulos y realizar, así, una tabla con las técnicas más utilizadas a la hora de elaborar los subtítulos en inglés. De esta manera, pondremos algunos ejemplos de las técnicas de traducción, que están ordenadas de mayor a menor aparición en los subtítulos.

Algunos de los subtítulos pueden tener más de una técnica, por lo que nos encontramos que hay más técnicas de traducción -783 técnicas- que subtítulos -703-, esto quiere decir que encontramos 80 subtítulos con dos o más técnicas. Así pues, podemos realizar una tabla con porcentajes de las técnicas que más predominan en estos subtítulos:

Técnicas	Casos	Porcentajes
Traducción literal	304	38,7 %
Compresión	147	18,8 %
Reducción	50	6,4 %
Omisión	50	6,4 %
Modulación	50	6,4 %
Transposición	41	5,2 %
Generalización	29	3,7 %
Adaptación	25	3,2 %
Equivalente acuñado	22	2,8 %
Creación literaria	13	1,6 %
Particularización	13	1,6 %
Ampliación	11	1,4 %
Descripción	10	1,3 %
Variación	9	1,1 %
Substitución	5	0,6 %
Calco	3	0,3 %
Préstamo	1	0,1 %
Total estimado	783	100 %

Tabla 6. Conclusiones técnicas de traducción



Tabla 7. Gráfico conclusiones técnicas de traducción

A continuación, presentaremos unos ejemplos de cada técnica de traducción basándonos en los subtítulos del Anexo I:

- Traducción literal: en los subtítulos encontramos muchos ejemplos de esta técnica de traducción. Puesto que la técnica de traducción uno por uno y la de traducción palabra por palabra se asemejan tanto a la traducción literal hemos decidido englobar todos los casos en esta única técnica. Podemos observar, pues, que la traducción literal es la técnica más común en la traducción audiovisual.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:23:14	Nos veremos obligados a disparar y a matar...como locos.	We'll have to shoot and kill like mad.	Traducción literal	Los etarras estaban hablando en que, si la policía los descubría, se tendrían que ver obligados a matar a gente inocente, lo que no era su intención. La expresión «matar como locos» es una expresión coloquial frecuente en la lengua de llegada; sin embargo, “kill like mad” no es una expresión frecuente de la lengua meta.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:50:53 - 0:51:01	3 Noviembre 1973. La Dirección de Eta decide por unanimidad eliminar al Almirante Carrero Blanco.	<i>3rd November 1973.</i><i>The ETA leaders ...</i><i>unanimously vote</i><i>to eliminate ...</i><i>Admiral Carrero Blanco.</i>	Traducción literal	En este ejemplo podemos observar que, como ya hemos dicho, los subtítulos en español tienden a ser mucho más largos que los subtítulos en inglés. Así pues, hemos tenido que unir varios subtítulos que estaban divididos en inglés y hemos puesto un margen de tiempo. En este momento, ETA estaba cambiando el plan principal que era el de secuestrar y posteriormente liberar a Carrero Blanco, por el de quitarle la vida. Esto fue a causa del nombramiento de Carrero como futuro jefe de Gobierno.

				Podemos decir, además, que existe una falta ortográfica en el subtítulo en español, pues ETA, al ser la sigla de <i>Euskadi Ta Askatasuna</i> –País Vasco y libertad–, tiene que ir en mayúsculas.
--	--	--	--	--

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:56:23	-Sí, trabajamos en un banco. -¿Cerca de aquí?	-Yes. We work in a bank. -Near here?	Traducción literal	En este caso, los etarras están en una cafetería hablando entre ellos y una chica joven reconoce su acento y les pregunta si son vascos, pues la chica también lo era y se sentía muy contenta de conocer a gente de su tierra. Me ha parecido un buen ejemplo, ya que ambos subtítulos tienen el mismo número de palabras y fuera de contexto pueden significar cosas distintas.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
1:26:21	-Parece todo normal. -Ya he puesto la carga en la galería.	-Everything seems normal. -The charges are in the tunnel.	Traducción literal	A pesar de que <i>tunnel</i> y <i>galería</i> no son exactamente lo mismo, podemos decir que aquí son sinónimos y que, gracias a la imagen, podemos entender ambos conceptos a la perfección. En este caso, los etarras están excavando una galería dentro del apartamento alquilado con el fin de poner la carga explosiva y hacerla explotar en el momento en el que pasase el coche Carrero Blanco.

- Compresión: Como ya afirmaba el autor Rica Peromingo (2016), es una de las técnicas más utilizadas en el subtitulado. Conserva el sentido del original aunque

omitiendo palabras de poco valor semántico como por ejemplo onomatopeyas, repeticiones innecesarias, etc.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:01:05	<i>...junto a gente de todos los colores, que luchaba por la libertad,</i>	alongside all those who struggled for liberty,	Compresión	El traductor de los subtítulos a inglés ha decidido utilizar la técnica de generalización en «gente de todos los colores» y ha optado traducirlo por <i>all those</i> . Desde nuestra perspectiva nos parece un buen cambio, a pesar de que se pierden algunos matices del subtítulo en español, pues nos asegura que todas las personas independientemente de sus ideologías políticas se unían para luchar contra un enemigo común: el franquismo.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:45:25	¡Nuestra acción será útil para todos! ¡No te puedes ni imaginar cuánto lo será!	Our action benefits everyone. You can't imagine how much.	Compresión Transposición	En este caso, los etarras estaban seguros de que la gran mayoría de españoles iban a agradecer el cambio producido por la misión de ETA. Consideramos que este ejemplo es compresión, pues el traductor de los subtítulos en inglés ha optado por suprimir «lo será», que aparece en el final del subtítulo en español. Desde nuestro punto de vista, creemos que suena bastante redundante la repetición del verbo «será» en español. Sin embargo, en este ejemplo no solo encontramos la técnica de compresión, sino también transposición,

				pues el traductor de los subtítulos en inglés traduce un adjetivo - útil- por un verbo - benefits.
--	--	--	--	--

- Reducción: He diferenciado este tipo de técnica de la compresión en que esta técnica omite parcialmente una información que es importante y no se transmite en el subtítulo de la lengua meta. En el primer de los dos ejemplos podemos ver que intenta acortar tanto el subtítulo que llega a omitir una conversación, convirtiéndolo así en una simple oración. Esto crearía confusión al espectador, ya que escucharía a dos participantes en la conversación, pero solo han subtitulado a uno. En el segundo ejemplo, podemos observar que el traductor de los subtítulos en inglés ha optado por omitir parte de la información proporcionada por el subtítulo en español.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:15:37	No me gusta. -¿El qué? -Madrid.	I don't like it ... Madrid.	Reducción	En este subtítulo podemos percibir la incomodidad de los etarras en la capital española. Estos echaban de menos su tierra y sus costumbres, no les gustaba estar en Madrid y solo estaban allí por su misión. En este caso, podemos observar que el subtítulo en inglés se ha resumido tanto que ha obviado un diálogo. Esto puede provocar un desconcierto por parte del receptor, ya que se puede escuchar a dos interlocutores pero en el subtítulo solo se puede leer a uno de ellos. Sin embargo, esta reducción no resulta del todo problemática, pues la información básica se recoge en el subtítulo.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
1:42:34	The smell of gas ... Us making a racket ...	Este olor de gas, nosotros haciendo ruido a dos pasos..	Reducción	<p>En este ejemplo, mientras los etarras estaban excavando la galería, se encuentran con una fuga de gas. Esto hace que continuar la excavación les sea difícil, pues no pueden permanecer dentro de la galería por mucho tiempo.</p> <p>El traductor del subtítulo en inglés ha decidido obviar la expresión «a dos pasos», pues no es una información relevante para comprender el subtítulo.</p> <p>Asimismo, podríamos señalar que la opción de <i>racket</i> en inglés es más informal que la del subtítulo en español –ruido.</p> <p>Cabe destacar la abundancia de puntos suspensivos que aparecen en el subtítulo en inglés, que son innecesarios ya que está haciendo una enumeración.</p>

- Omisión: Abunda esta técnica de traducción, sobre todo, en la parte más cultural como son las misas, o algunas conversaciones que no desempeñan un papel fundamental para la comprensión del mensaje. Sin embargo, esta técnica no es una buena opción debido a que el autor decide no traducir una parte –por lo general poco relevante– y puede provocar en el espectador una desinformación y, si este caso es utilizado de forma frecuente, puede darse el caso de que el espectador no se entere de la película.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
00:19:23 - 00:20:02	<i>Para que con la ayuda de tu misericordia,</i><i>...quedemos libres de pecado	Vacío	Omisión	En este caso, tenemos una gran cantidad de subtítulos que se han omitido por parte del traductor de los subtítulos

	<p>y seguros de toda perturbación...&lt;/i&gt;&lt;i&gt;&gt;Por nuestro Señor nuestro Jesucristo, Hijo tuyo,&lt;/i&gt;&lt;i&gt;&lt;i&gt;...que contigo vive y reina,&lt;/i&gt;&lt;i&gt;...en unidad del Espíritu Santo,&lt;/i&gt;&lt;i&gt;...por los siglos de los siglos. Amén.&lt;/i&gt;&lt;i&gt;-La paz del Señor este siempre con vosotros. -Y con tu espíritu.&lt;/i&gt;&lt;i&gt;Que esta mezcla y consagración del cuerpo y sangre de nuestro Señor Jesucristo...&lt;/i&gt;&lt;i&gt;...nos sirva al recibirla para la vida eterna.&lt;/i&gt;&lt;i&gt;&lt;i&gt;¡Que así sea!&lt;/i&gt;&lt;/i&gt;</p>		<p>en inglés. Primero, cabe destacar la dificultad cultural que tiene traducir un sermón, y esto puede dar paso a una omisión por parte del autor, que puede no tener los conocimientos necesarios para traducirlo. Otra de las posibilidades puede ser que el autor no encuentre relevante su traducción, por lo que puede llevar a una falta de comprensión por parte del espectador. La iglesia y la religión están muy presentes en esta película, pues, al principio de esta, los propios etarras ejercían de monaguillos y el Almirante iba a misa a diario. Por este motivo, la omisión no me resulta la mejor opción en este caso, le falta una traducción semántica, como por ejemplo *rezando*.</p>
--	--	--	---

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
00:28:31 - 00:28:38	<p>&lt;i&gt;...al Padre General de los Jesuitas.&lt;/i&gt;&lt;i&gt;Desmentido oficial al rumor del aumento de las tarifas ferroviarias.&lt;/i&gt;&lt;i&gt;-El Ministro de Transportes en una breve comparecencia &lt;i&gt;</p>	Vacío	Omisión	<p>En este caso, los etarras están escuchando las noticias y se enteran que uno de sus compañeros ha sido asesinado. No hay duda de que nos encontramos frente a un caso de omisión, ya que el traductor de los subtítulos en inglés opta por no traducir esta parte de las noticias. Puede ser que porque no sea del todo relevante para la comprensión de la película; sin embargo, puede producir la confusión del espectador. Desde nuestra</p>

				perspectiva, al igual que con el anterior ejemplo, veríamos conveniente poner una traducción semántica, por ejemplo *noticias*.
--	--	--	--	---

- Modulación: Encontramos algunos casos de esta técnica de traducción. Esta técnica cambia la forma semántica o el punto de vista del original. En este ejemplo podemos ver claramente que los subtítulos en español formula la pregunta de forma negativa –posiblemente para enfatizar la «superioridad» de los vascos frente a los habitantes de la capital– mientras que en inglés directamente se formula la pregunta directamente en afirmativa.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:21:35	No les importa estar jodidos, ni el Franquismo ni los que están presos.	To get screwed. What do they care about Francoism?	Modulación Reducción	Los vascos no entienden cómo la gente puede salir a la calle a disfrutar en vez de luchar por una situación más justa para todos los españoles y liberarse por fin del régimen. En este caso, consideramos que es modulación, pues el traductor de los subtítulos en inglés ha optado por utilizar una pregunta para traducir «No les importa (...) el Franquismo», efectuando, así un cambio de punto de formulación. Asimismo podemos encontrar una reducción, pues el traductor del subtítulo en inglés ha sintetizado tanto la información que no ha mencionado a los presos, elementos importantes en la película.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:23:58	...tienes alguna crítica que hacer al plan o a los	you're critical of the tactics, the details, in which case ...	Modulación Reducción	En este caso, los etarras estaban repasando el plan de secuestrar a Carrero en una de sus reuniones. Uno

	detalles concretos,			<p>de los etarras estaba en desacuerdo con la idea de secuestrarlo para pedir rescate, ya que este quería eliminarle.</p> <p>En este ejemplo, podemos observar una modulación, pues el traductor del subtítulo en inglés ha optado por un adjetivo – <i>critical</i>–, cuando el traductor de los subtítulos en español utiliza un sustantivo –crítica. No consideramos que la última parte del subtítulo en inglés se traducción, ya que aparece en el subtítulo siguiente del español; sin embargo, podemos ver una reducción por parte del subtítulo en inglés, que parece un telegrama.</p>
--	---------------------	--	--	---

- Transposición: otra técnica que tiene prácticamente los mismos casos que la anterior técnica es la transposición. Esta técnica, como ya hemos mencionado anteriormente, cambia la categoría gramatical o la voz del verbo:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:06:28	...los que como vosotros han renunciado a la lucha.	People like you who have given up fighting.	Transposición	<p>En este caso, podemos ver la transposición en “fighting”. El autor en español utiliza un sustantivo «lucha», en cambio, el autor en inglés ha utilizado un verbo.</p> <p>Consideramos que es una buena traducción pues nos transmite el mismo sentido que el original.</p> <p>Con este ejemplo podemos considerar que la represión del régimen era tan dura, que algunos temían continuar con la lucha por miedo.</p>

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:57:04	...torturado,	and made him	Transposición	Para contextualizar este

	haberle hecho hablar y quizás ya han rodeado esta casa.	talk. This house might already be surrounded.	Omisión	<p>ejemplo, tenemos que decir que los etarras vivían con miedo en la capital por si descubrían su plan o les estaban investigando, pues el régimen tenía personas infiltradas. En este caso, uno de los etarras había salido y no volvía a casa; y los etarras se ponían en lo peor.</p> <p>En este ejemplo, observamos un claro caso de transposición en la segunda parte de la oración de los subtítulos en inglés, pues cambia la voz del verbo –de activa a pasiva.</p> <p>Sin embargo, no solo podemos encontrar la técnica de transposición, también podemos encontrar la técnica de omisión, pues el subtítulo en inglés no menciona el verbo «torturar» ni en este subtítulo, ni en el anterior.</p> <p>Podemos añadir, además, que el traductor de los subtítulos en inglés no mantiene una concordancia con la puntuación, pues, en algunas ocasiones, cuando fracciona un subtítulo añade puntos suspensivos tanto al final del primer subtítulo, como al principio del segundo –para marcar una continuidad en el subtítulo–, en cambio, en este ejemplo no lo ha hecho.</p>
--	---	---	---------	--

- Generalización: gracias a esta técnica podemos ver que el traductor ha decidido ser menos específico a la hora de realizar los subtítulos. En este ejemplo podemos observar que cambia la expresión de «gente de todos los colores» por la de *all those*:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Traducción utilizada	Comentarios
0:01:05	<i>...junto a gente de todos los colores, que luchaba por la	alongside all those who struggled for liberty,	Generalización	El traductor de los subtítulos a inglés ha decidido utilizar la técnica de generalización en «gente de todos los colores» y ha optado traducirlo por <i>all those</i> .

	libertad,			Desde nuestra perspectiva nos parece un buen cambio, a pesar de que se pierden algunos matices del subtítulo en español, pues nos asegura que todas las personas independientemente de sus ideologías políticas se unían para luchar contra un enemigo común: el franquismo.
--	-----------	--	--	--

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Traducción utilizada	Comentarios
0:01:05	<i>...junto a gente de todos los colores, que luchaba por la libertad,</i>	alongside all those who struggled for liberty,	Generalización	El traductor de los subtítulos a inglés ha decidido utilizar la técnica de generalización en «gente de todos los colores» y ha optado traducirlo por <i>all those</i> . Desde nuestra perspectiva nos parece un buen cambio, a pesar de que se pierden algunos matices del subtítulo en español, pues nos asegura que todas las personas independientemente de sus ideologías políticas se unían para luchar contra un enemigo común: el franquismo.

- Adaptación: los subtítulos en inglés también presentan varios casos de adaptación, pues el encargado de los subtítulos ha decidido trasladar «Jefe del Gobierno» como *Prime Minister*:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Traducción utilizada	Comentarios
0:42:06	Había pensado pedir a la Dirección que nos envíe un albañil de Euzkadi,	I was going to ask H.Q. to send a builder from Euzkadi	Adaptación	En este ejemplo podemos encontrar un caso de adaptación en <i>H.Q.</i> - <i>Headquarters</i> - para traducir «dirección»; sin embargo, el traductor inglés utiliza la palabra <i>H.Q.</i> en otras ocasiones para referirse a la central de policía, por ese motivo, no podemos hablar de equivalente acuñado.

				En este ejemplo, como ya hemos comentado, los etarras querían buscar a un albañil para hacer la galería.
--	--	--	--	--

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
1:00:10	Yo también creo que con Carrero como Jefe de Gobierno...	Yes. With Carrero as Premier, the only thing is to make ...	Adaptación Reducción	En este ejemplo podemos encontrar un caso de adaptación en <i>Premier</i> , pues es la traducción de «Jefe de Gobierno». Esto es a consecuencia de que el Reino unido tiene una forma de gobierno diferente a la de España. Asimismo, podemos encontrar una reducción, pues el traductor de los subtítulos en inglés ha sintetizado al traducir «Yo también creo que» por “yes”. No consideramos que sea omisión la segunda parte del subtítulo en inglés porque esa parte aparece en el subtítulo siguiente del español.

- Equivalente acuñado: esta técnica puede verse en bastantes ocasiones. Estos son los principales ejemplos que nos han resultado dignos de mencionar:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:36:38	...contra un salario de hambre y por la libertad sindical!	Against starvation wages! For trade union freedoms!	Equivalente acuñado	Para contextualizar el ejemplo, considero necesario decir que las condiciones obreras y los salarios durante el franquismo eran muy pobres y los obreros, dentro de los estrechos márgenes que dejaba la dictadura luchaban por mejorar su situación laboral. En este ejemplo podemos observar un claro caso de equivalente acuñado. El autor de los subtítulos en español ha optado por

				<p>escribir «salario de hambre» para referirse a un sueldo miserable. Realizando una pequeña investigación a través de internet hemos encontrado «salario de hambre» como posibilidad de equivalente –Véase <i>starvation wages</i> en <i>Wordreference.com</i>. Sin embargo, no creemos que sea la mejor opción, ya que es una expresión que posiblemente se utilice más en español no peninsular.</p>
--	--	--	--	---

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:48:51	<p>&lt;i&gt;...al Almirante Luis Carrero Blanco, Jefe del Gobierno.&lt;/i&gt;</p>	<p>&lt;i&gt;Admiral Luis Carrero Blanco&lt;/i&gt;&lt; i&gt;as Prime Minister.&lt;/i&gt; &gt;</p>	<p>Equivalente acuñado Adaptación cultural</p>	<p>Carrero Blanco fue marino en la Armada española obteniendo, con el tiempo, el rango de almirante. En este caso podemos observar que en el subtítulo en inglés pone <i>admiral</i>, cuyo significado en el diccionario es <i>chief naval officer</i>, el que coincide en una de las acepciones del Diccionario de la Real Academia Española. Esto lo convierte en un equivalente acuñado. Asimismo, nos encontramos la adaptación cultural de <i>Prime Minister</i>, lo que nos resulta muy acertado para que los espectadores comprendan el subtítulo pues el sistema de gobierno inglés es diferente del español.</p>

- Creación literaria: el creador de los subtítulos en inglés añade información adicional que no aparece en los subtítulos en español. En este ejemplo podemos observar esta técnica de traducción:

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:07:00-0:07:06	Oyéndoos, uno pensaría que el gobierno español nos va a regalar la independencia un día de estos.	Sure ... you keep telling them all's well. To hear you lot talk ...// ... the Spanish Government is going to give us independence.	Creación literaria	Este ejemplo nos resulta curioso debido a los recientes hechos acontecidos actualmente en España. Como hemos comentado anteriormente, el jesuita Manuel de Larramendi ya hablaba de un «Estado Vasco», un pensamiento que compartía Sabino Arana y los miembros de ETA, quienes luchaban por la independencia. Con respecto al subtítulo, la primera frase del subtítulo en inglés no tiene relación con los subtítulos en español, además, tampoco tiene relación con el subtítulo anterior. Por ese motivo consideramos que estamos abordando un caso de creación literaria. Asimismo, podemos añadir que el subtítulo español resulta demasiado largo y el traductor de los subtítulos en inglés lo ha fraccionado en dos.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:34:27	Si se junta mucha gente, van a llegar policías por todas partes.	There's trouble around, it'll be crawling with .	Creación literaria	En este ejemplo, los etarras están hablando de una manifestación. Cuando se convocaba una manifestación, la policía iba inmediatamente a disolverla. En este caso, los subtítulos no quieren decir lo mismo. Mientras que el subtítulo en español nos da a entender que la policía es un problema para ellos, el subtítulo en inglés se encuentra incompleto, es decir, en la oración "it'll be

				<p>crawling with” falta un sustantivo, que en este caso sería policías. Asimismo, podemos encontrarnos una falta ortográfica en el subtítulo en inglés, como es poner un espacio antes del punto final del subtítulo. Podemos encontrar una gran cantidad de fallos ortográficos en ambos subtítulos, tanto en el español como en inglés.</p>
--	--	--	--	---

- Particularización: el autor de los subtítulos en inglés opta por especificar una palabra o una frase porque no se ve o no se intuye en la imagen.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:41:34	Hemos tenido suerte de poder encontrar esta tienda.	We were lucky to find this toy shop.	Particularización	<p>En este ejemplo, los etarras habían encontrado una tienda de juguetes para poder retener al Almirante el tiempo que sea necesario para poder conseguir lo que ellos querían. El subtítulo en inglés especifica que es una tienda de juguetes, pero, en cambio, el subtítulo en español no. No creemos que sea muy relevante la explicación ya que no la consideramos necesaria para que los espectadores comprendan la escena.</p>

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:43:43	Se trata de gente que lucha, va a la cárcel y lo pasa	These are people who fight like us, who go to jail, who die!	Particularización	En este caso, se habla de la represión que sufrían aquellos que luchaban para

	mal, como nosotros.			<p>acabar con el régimen, ya que se imponían duros castigos y se dispersaban las manifestaciones inmediatamente.</p> <p>En la película están hablando sobre un albañil que se estaba manifestando, del que precisaban sus servicios.</p> <p>Desde nuestro punto de vista, consideramos que el subtítulo en inglés puede impactar más al espectador que el español gracias a este pequeño cambio.</p>
--	---------------------	--	--	--

- Ampliación: no hay muchos casos de ampliación en los subtítulos en inglés, debido a que, por lo general, el autor de los subtítulos en inglés ha tendido a reducir el contenido del texto español.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:12:14	¡Queda aprobado el proyecto de secuestro del Almirante Carrero Blanco...	The committee approves the plan to kidnap Carrero Blanco	Ampliación Omisión	<p>En este ejemplo podemos observar información adicional en una de las partes del subtítulo en inglés, pues ha explicado que ha sido el comité es quien ha aprobado el plan de secuestrar a Carrero Blanco. Sin embargo, consideramos también que hay una omisión, ya que el traductor de los subtítulos en español ha optado por poner el rango de Carrero (almirante), mientras que el traductor de los subtítulos en inglés no.</p> <p>Desde nuestro punto de vista, sería más correcto especificar el rango de Carrero en el subtítulo en inglés que en el subtítulo</p>

				en español, pues es un subtítulo que se encuentra al comienzo de la película y no habíamos hablado anteriormente de Carrero dentro de la película.
--	--	--	--	--

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:10:51	...y ni siquiera hemos podido robarlos.//Y la verdad es que son muy caros.	... we couldn't even steal them. They cost a fortune, worse luck.	Ampliación	En este ejemplo, los etarras acababan de llegar a Madrid. Este es un ejemplo básico de ampliación, pues el traductor de los subtítulos en inglés ha añadido "worse luck", cuando en el subtítulo en español no aparece. Desde nuestro punto de vista, es una adición que no aporta información para la comprensión del texto. Podemos observar que el subtítulo en español está fraccionado en dos subtítulos diferentes.

- Variación: como la anterior técnica, esta también se da principalmente en el doblaje ya que tiene que ver con la oralidad, pero también podemos encontrar algunos casos relacionados con esta técnica. Aparece principalmente a la hora de traducir los nombres vascos que aparecen en la película.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:49:50	¡A Reño! ¡A Isco! ¡A los de Burgos! -¡Déjalo, Lucas!	Ask Aguirre's father! Reò! Isco! The people in Burgos!	Variación	En este caso, hemos decidido que la técnica sea la de variación, pues encontramos un grafema que no existe en la lengua de llegada, la letra ñ. Esto lo encontramos en uno de los nombres, Reño. El autor de los subtítulos en inglés ha optado por adaptar el nombre para que sea más comprensible para los espectadores. Sin embargo, el autor ha añadido una tilde que no

				<p>es característica en la lengua de llegada, el acento grave.</p> <p>No podemos hablar de omisión en el subtítulo en español, debido a que la parte de <i>Ask Aguirre's father</i> aparece en el subtítulo anterior.</p>
--	--	--	--	---

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
1:22:54	Sr. Izarra. En otro tiempo Vd. fue amigoy compañero de lucha de Txabi Urueta.	Mr Esarra, you were once a comrade of Chabi Eureta.	Variación Adaptación cultural	<p>En este segundo ejemplo también nos encontramos el problema de los nombres que hemos tenido en el ejemplo anterior. En este caso, encontramos el grafema /z/, sonido que tampoco existe en la lengua de llegada, pero que, sin embargo, tiene un sonido similar, la letra s. El siguiente caso es el del sonido /tx/, sonido que no solo no existe en la lengua de llegada, sino que tampoco existe en la meta. A pesar de esto, en la lengua meta no creemos que sea necesario que haya que adaptar el nombre, ya que es un nombre vasco común. Además de la técnica de variación, también podemos encontrar una adaptación cultural. Esto lo podemos ver en Sr. Izarra/Mr. Esarra y el Vd./you, son adaptaciones necesarias para que el espectador de la lengua meta.</p> <p>Desde nuestro punto de vista, utilizar la técnica de variación es necesario en alguna de estas ocasiones, por ejemplo, sonidos que no existen en la lengua de llegada; sin embargo, no veo necesario adaptar el apellido Urueta.</p>

- Descripción: el autor en inglés opta por describir el término o la oración. No utiliza en exceso esta técnica debido a que aumenta el número de caracteres y en el caso del subtítulado no es recomendable. En este caso los subtítulos han visto necesario mencionar que es una fuga de gas, cuando en el subtítulo español se sobreentiende.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:47:43 - 0:47:45	...tutéame, Si no, pareces una patrona.	No need to be formal ...// on our own. You look too much like a boss.	Descripción	En este caso podemos observar que el traductor de los subtítulos en inglés ha decidido expresar de una manera más explicativa el verbo «tutéame», pues no tiene un término equivalente en la lengua meta. Como consecuencia de esta descripción, el traductor del subtítulo en inglés ha creído necesario fraccionarlo, posiblemente para que el subtítulo no sea demasiado largo. Desde nuestro punto de vista, nos encontramos en un corto período de tiempo como para añadir dos subtítulos, esto puede hacer que los subtítulos pasen muy rápido y a los espectadores no les dé el tiempo suficiente como para leerlos.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:10:51	..."Euzkadi", el país vasco.	"Euzkadi", the country of the Basques.	Descripción	En este ejemplo podemos observar que ambos subtítulos no tienen el mismo matiz. El autor del subtítulo en inglés ha realizado una descripción a la hora de decir que <i>Euzkadi</i> es el país de los vascos, en cambio, el autor en español simplemente ha realizado una traducción, es decir, <i>Euzkadi</i> en euskera significa

				País Vasco. Nos resulta muy buena traducción porque no hace grandes cambios, pero el subtítulo en inglés nos da una sensación de unidad del pueblo vasco.
--	--	--	--	--

- Substitución: esta técnica se da principalmente en el doblaje, ya que no es necesario incluirlos en los subtítulos por su carencia de información relevante. Por ejemplo, cambiar «mira» por «listen» para hacer el subtítulo más familiar en la lengua de llegada.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:13:35	Mira, entiendo muy bien lo que tú piensas,	Listen, I understand how you feel about it.	Substitución	En este ejemplo, podemos observar un ejemplo básico de substitución. El traductor de los subtítulos en inglés opta por traducir la muletilla del subtítulo en español «mira» por <i>listen</i> , expresión más común en la lengua de llegada. En este ejemplo, uno de los etarras no estaba de acuerdo con el plan de secuestrar a Carrero, sino que quería asesinarlo, pues eran conscientes en ese momento que el Almirante podría ser perfectamente el sucesor de Franco en la dictadura.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnica utilizada	Comentarios
0:25:48	Muy bien. Hemos logrado secuestrarlo...	Okay, we've managed to abduct him.	Substitución	En este ejemplo, los etarras están planeando la misión de secuestrar a Carrero, lo que era su primer plan. Hemos decidido que la técnica de este caso sea substitución, pues el autor de los subtítulos en inglés traduce «muy bien» por «okay», expresión muy común en la lengua de llegada. Por este motivo, consideramos que la traducción es adecuada.

- Calco: el autor de los subtítulos en inglés no utiliza tanto esta técnica. Por este motivo, no tenemos muchos ejemplos.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
1:18:14 - 1:18:17	<i>Un dirigente de la derecha ha dicho a los periodistas que cualquier medio es válido,</i>	<i>A member of the Right</i> <i>stated to reporters ...</i>	Calco	En este caso, hemos considerado que el autor ha utilizado la técnica de calco, pues se ha referido al dirigente de la derecha como "A member of the Right." Esta expresión utilizada por el traductor en inglés nos resulta un calco, pues no es una expresión utilizada en la lengua meta. No consideramos que la segunda parte del subtítulo en español sea omisión, ya que aparece en el siguiente subtítulo en inglés. En este ejemplo, podemos observar cómo se encargaba el dictador de mantener su puesto, a base de miedo, intimidación y fuerza.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:48:54 - 0:48:58	[...] el nuevo Presidente del consejo...</i><i>...se ha dirigido al Palacio del Pardo,</i>	<i>the new Prime Minister</i><i>went to the Prado Palace</i>	Calco	En este caso, hemos considerado que el autor ha utilizado la técnica de calco, pues se ha referido al «Palacio de El Pardo» como "Prado Palace". Puede parecer que el autor ha confundido el Palacio de El Pardo con el Museo del Prado. Tenemos que tener en cuenta, además, que para los espectadores ingleses no tienen por qué saber que ese palacio fue la residencia de Franco. Asimismo, hemos considerado necesario añadir parte del subtítulo anterior en español para remarcar el fallo de este. Es la única vez que denominan a Carrero Blanco como «Presidente del consejo», lo que es un dato erróneo. Además, podemos observar

				dos faltas de ortografía, una en el cargo, pues «consejo», en este caso, se escribe capitalizada; y la segunda en Palacio de El Pardo, no del Pardo.
--	--	--	--	--

- Préstamo: solo tenemos un caso de esta técnica, el autor de los subtítulos en inglés solo menciona una vez la palabra «caudillo», palabra de origen español.

Tiempo	Subtítulo español	Subtítulo inglés	Técnicas utilizadas	Comentarios
0:49:01	<i>...donde ha sido recibido en audiencia por el Caudillo. </i>	<i>where he was received by</i><i>the Caudillo. Also present ...</i>	Préstamo	Este es el único caso de préstamo. En esta parte, Franco recibe en el Palacio de El Pardo, su vivienda, al que había nombrado nuevo Presidente del Gobierno, Carrero Blanco. Este es el único de todos los subtítulos en los que el autor en inglés se refiere al dictador como «Caudillo», nombre que puede confundir al espectador, ya que pueden no saber a quién se refiere. En este caso, el subtítulo en inglés necesitaría una explicación.

Podemos comprobar mediante esta tabla que el autor de los subtítulos en inglés ha utilizado más la técnica de traducción literal. Si partimos del estudio comentado de Martí Ferriol (2005: 3), nos enfrentamos a un claro caso de extranjerización, pues nos encontramos frente a 303 casos de traducción literal. Para profundizar, también podemos afirmar el tipo de estrategia que más ha utilizado este autor basándonos en el análisis previo y las estrategias que nos ha proporcionado Henrik Gottlieb. Según la definición que este autor nos proporciona, la transferencia es la estrategia que coincidiría con la técnica de traducción literal, que además, incluso podríamos incluir la técnica de traducción palabra por palabra y la técnica de traducción uno por uno. Por lo tanto, la estrategia que más utiliza el autor de los subtítulos en inglés es la transferencia.

Para finalizar, el método que se utiliza según este análisis es el método literal, como bien afirmaba la autora Hurtado, ya que el autor traduce palabra por palabra en la mayoría de los casos.

De esta manera, podemos concluir el análisis afirmando que prioriza la traducción literal de forma muy clara, tanto en la estrategia, como en el método. Aunque cabe destacar la gran cantidad de omisiones que podemos observar, debido a dificultad a la hora de traducir por posibles razones culturales –la misa–, u oraciones o diálogos que el autor de los subtítulos ingleses ha optado por no traducir, aunque puedan provocar al espectador un pequeño periodo de confusión y desinformación.

## 6. CONCLUSIONES

Una vez realizado el TFG y teniendo en cuenta los resultados del análisis de los subtítulos, haremos ahora un balance en relación con los objetivos expuestos al principio, con el fin de extraer algunas conclusiones.

En primer lugar, se ha abordado el estudio del franquismo y del nacionalismo vasco, capítulos que nos han servido para contextualizar la película y para poder comprenderla de forma plena para la realización del análisis. Dentro del propio análisis de traducción, hemos optado por exponer algunos ejemplos que contenían alusiones históricas relevantes.

Se trata de un periodo tan significativo que todavía, hoy en día, sigue suscitando debates y controversias, como es el caso del cambio de nombre de algunas calles españolas con nombres propios del periodo franquista u, otro ejemplo relevante, los años de cárcel que se pidieron para la chica que publicó en Twitter unos chistes sobre el atentado de Carrero Blanco.

Después de trazar el contexto histórico, hemos llevado a cabo el análisis de unos subtítulos que no eran los subtítulos originales de la película, pues al ser esta de 1980, no contaba con subtítulos en el formato físico ni en español ni en inglés: encontrar los subtítulos en internet no ha resultado tarea fácil. Una vez conseguidos y analizados, hemos percibido algunos errores en ambos idiomas. Así, hemos podido advertir fallos ortográficos y de puntuación, pues los traductores no siguen una norma, por ejemplo, a la hora de utilizar los puntos suspensivos. Asimismo, cabe destacar la longitud de los subtítulos en español, pues, en algunos ejemplos, hemos podido observar cómo el traductor de los subtítulos en inglés ha optado por dividir subtítulos que en español resultaban demasiado largos.

En este análisis hemos contado con 783 casos de técnicas de traducción, frente a los 703 subtítulos, por lo que contamos con subtítulos en los que se aplican dos o más técnicas de traducción. Con respecto a dichas técnicas podemos ver el claro predominio de la traducción literal, utilizada en el 38,7 % de los subtítulos, algo que no nos ha extrañado puesto que se trata en la técnica más común en la traducción audiovisual. Otra de las técnicas que destaca es la compresión (18,8 %), pues el traductor de los subtítulos en inglés, como hemos mencionado en el párrafo anterior, tiende a reducir el número de caracteres de los subtítulos en español. A continuación, observamos que tanto modulación como omisión presentan el mismo número de casos, un 6,4 %; en el caso de la omisión, podemos decir que ha omitido algunas conversaciones breves, que no afectan a la comprensión general de la película, y, asimismo, fragmentos culturales, como son las

misas. En cuanto a la técnica de modulación, podemos observar que el traductor tiende a cambiar el punto de vista y la categoría gramatical de los subtítulos en español.

Por otro lado, la técnica de sustitución presenta un porcentaje muy reducido, 0,6 %, pues es una técnica más frecuente en otras modalidades de traducción, como el doblaje. Con un porcentaje menor todavía, encontramos la técnica de calco (0,4 %), donde el traductor de los subtítulos en inglés ha traducido palabra por palabra. Finalmente, encontramos un solo caso de préstamo (0,1 %), en el que el traductor de los subtítulos en inglés se refiere a Francisco Franco como «caudillo», cuando no lo había mencionado de tal forma con anterioridad. De este modo, si partimos de la definición de transferencia de las estrategias de traducción que nos aporta Gottlieb, podemos observar que esta estrategia abarcaría a la técnica literal y, por este motivo, podemos afirmar que el traductor utiliza la estrategia de transferencia. Para finalizar, el traductor de los subtítulos en inglés ha optado por usar el método literal, dado que la técnica más utilizada es traducción literal.

Para concluir con este TFG, podemos decir que el propósito principal de este trabajo, esto es, aportar un análisis de los subtítulos en español y en inglés de la película *Operación Ogro* nos ha permitido comprobar cómo se han aplicado en la práctica unas normas de las que solo teníamos un conocimiento teórico, también, por último cabe mediante unas técnicas de traducción audiovisual concretas. Cabe destacar que el análisis llevado a cabo en el presente trabajo se ha centrado en unas técnicas determinadas de traducción, por lo que podría ser objeto de otras investigaciones complementarse.

## BIBLIOGRAFÍA

AENOR (2012). UNE 153010. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Madrid: AENOR. Recuperado de [http://implantecoclear.org/documentos/accesibilidad/UNE\\_153010\\_2012.pdf](http://implantecoclear.org/documentos/accesibilidad/UNE_153010_2012.pdf).

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

Alegre, J. M., Alfaro, J., & Universidad de Cantabria (Coords.). (1993). *Escritos jurídicos en memoria de Luis Mateo Rodríguez, vol. 1*. Cantabria: Ed. Universidad de Cantabria.

Andreoli, C. (s.f.). La transición: Carrero y Arias [Comentario en un blog]. Recuperado de <http://vespito.net/historia/transi/cararft.html>.

Barrera Beitia, E. (30 julio 2016). Enigmas de nuestra reciente historia. «Operación Ogro» (atentado contra Carrero Blanco). *Galicia Ártabra*. Recuperado de <http://www.galiciaartabradigital.com/archivos/140199>.

Barruso Barés, P., Larrínaga Rodríguez, C., Luengo Teixidor, F., et al (Coords.). (2005). *Historia del País Vasco. Edad contemporánea (siglos XIX y XX)*. San Sebastian: Hiria.

Bartoll Teixidor, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

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

Bertetti, P. (2015). *La historia audiovisual: las teorías y herramientas semióticas*. Barcelona: Editorial UOC.

Cancellor, A. (2014, marzo 13). Sección Femenina. La mujer dentro del franquismo. *Los ojos de Hipatia*. Recuperado de <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/seccion-femenina-la-mujer-dentro-del-franquismo/>.

Casanova, I. (2007). *ETA 1958-2008. Medio siglo de historia*. Tafalla: Txalaparta.

Chaume, F. (1994). El canal de comunicación en la traducción audiovisual. En F. Eguiluz, R. Merino, V. Olsen, y E. Pajares (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine y traducción* (pp. 139-146). Vitoria: Evagraf.

Chaume, F. & Agost, R. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

Chaves García, M<sup>a</sup> J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

Cine y Valores. (22 octubre 2012). Géneros y subgéneros cinematográficos. Recuperado de <http://cineyvalores.apoclam.org/generos-y-subgeneros-cinematograficos.html>.

Conde Ruano, T. (2014). Los géneros textuales y la pericia en traducción. *Cadernos de Tradução* (2), 34. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2014v2n34p167>.

De la Granja Sainz, J.L. (1995). *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*. Madrid: Tecnos.

Díaz Cintas, J. (2001). *Traducción audiovisual. El subtulado*. Alicante: Ediciones Almar.

Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation, Subtitling*. Oxford: Routledge.

Di Febo, G. & Juliá, S. (2003). *El franquismo*. Barcelona: Paidós.

Di Febo, G. & Juliá, S. (2012). *El franquismo: una introducción*. Barcelona: Grupo Planeta.

Duthel, H. (2015). *El caudillo – Francisco Franco y Bahamonde*. Books on Demand.

Egaña, I. (2009). *Los crímenes de Franco en Euskal Herria 1936-1940*. Tafalla: Txalaparta.

Egaña, I. (22 octubre 2011). ETA, medio siglo en la centralidad política. Gara. Recuperado de <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20111022/298614/es/ETA-medio-siglo-centralidad-politica>.

Forest, E. (1974). *Operación Ogro: cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*. Hendaya: Ediciones Mugalde.

García Delgado, J. L. (1995). *La economía española durante el franquismo*. Recuperado de <http://vespito.net/historia/franco/ecofran.html>.

Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*. Santander: Shangrila Textos Aparte.

García, A. (10 mayo 2015). Carteles y propaganda en el bando nacional. La Guerra Civil española [Comentario en un blog]. Recuperado de <http://algargoshistoriaspain.blogspot.com.es/2014/09/carteles-y-propaganda-en-el-bando.html>.

González, J.F. (2002). *Aprender a ver cine*. Madrid: EDICIONES RIALP, S.A.

Gustems, J. (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Harguindey, A. (1 febrero, 1977). "En mayo comenzaré el rodaje de «Operación Ogro»". *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1977/02/01/cultura/223599602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/02/01/cultura/223599602_850215.html).

Martí Ferriol, J. (2005). Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del film *Monsters' Ball* (inglés-español). *Puentes*, 6, 45-52. Recuperado de: <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/05-Jose-Luis-Marti.pdf>.

Martí Ferriol, J. (2006). Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para el doblaje y subtitulación (tesis doctoral). Universidad Jaume I, Castellón de la Plana. Recuperado de: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf?sequence=1>.

Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: TIRANT LO BLANCH.

Martínez Martín, J. A. (Coord.). (1999). *Historia de España. Siglo XX, 1939-1996*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ministerio de Educación. (2007). ¿Qué es el género? *Media*. Recuperado de <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag1.html>.

Moyano, A. L. (10 noviembre 2013). E.T.A. una historia mal contada. *El ojo crítico*, 74. Recuperado de <http://elajocritico.info/e-t-a-una-historia-mal-contada/>.

Ocaña, J. C. (2005). El franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959. *Historia siglo 20*. Recuperado de <http://www.historiasiglo20.org/HE/15a-3.htm>.

Pérez Picazo, T. (1996). *Historia de España del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Rica Peromingo, J. P. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Bern: Peter Lang AG.

Rojas, C. (2003). *Diez crisis del franquismo: acontecimientos que desestabilizaron la dictadura*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Romaguera i Ramió, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Rodríguez Gutiérrez, B. & Acevedo Civantos, M. Los orígenes del doblaje. El doblaje en España. *ATRIL, Doblaje y locución*. Recuperado de <http://www.atrildoblaje.com/origenes.htm>.

Rodríguez Panizo, P. (2001). *Hacia una teología del cine*. Loyola: Editorial SalTerrae.

Tauzia, P. (2011, marzo 25). La propaganda franquista [Comentario en un blog]. Recuperado de <http://claseuropea.e-monsite.com/blog/la-propaganda-franquista.html>.

Tobar, S. (25 marzo 2007). Hacia una definición de textos audiovisuales... [Comentario en un blog]. Recuperado de <http://percepcion-audiovisual.blogspot.com.es/2007/03/hacia-una-definicion-de-textos.html>.

Tusell, J. (2010). *Dictadura franquista y democrática, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.

Tusell, J. (2012). *Historia de España 3. Siglo XX: la dictadura de Franco*. Madrid: Taurus.

Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.

Zabalbeascoa, Z. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En J.D. Sanderson (ed.), *¡Doble o Nada!* (pp. 113-126). Alicante: editorial Universitat d'Alacant.