



## TESIS DOCTORAL

### *Título de la Tesis*

*La traducción para doblaje, subtitulación y audiodescripción al español de series alemanas distribuidas a través de plataformas digitales de pago en España. Una aproximación lingüística a un fenómeno de masas*

**Autor:**

**María Teresa Herranz Moreno**

**Directora:**

**Dra. Pilar Martino Alba**

**Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura**

**Escuela Internacional de Doctorado**

2022

## **AGRADECIMIENTOS**

Ante todo, quiero dar las gracias a mi directora de tesis, la Dra. Pilar Martino Alba, por su infinita paciencia, por sus sabios consejos y por su infatigable apoyo a mi trabajo, aun cuando yo misma no confiaba en él.

En segundo lugar, mi agradecimiento a ATRAE (Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España) y a todos y cada uno de sus miembros, tanto de la junta directiva como a los propios profesionales de la traducción, que han puesto a mi disposición generosamente su experiencia para que pudiera lograr mis objetivos (concretamente quiero agradecer su ayuda a la experta en audiodescripción Florencia Romero Gonzalo, cuyas respuestas a mis preguntas transcribo completas por su elevado interés para la investigación).

A los traductores Patricia Franco Lommers y Miguel Riaño de Goyarrola por responder pacientemente a mis preguntas y ayudarme a comprender el complejo proceso de pensamiento que subyace al trabajo de un traductor audiovisual.

A los traductores y ajustadores de cabecera de las mejores distribuidoras y los mejores productores cinematográficos del momento, Quico Rovira-Beleta y Josep Llurba, por su amabilidad y atención, y por ofrecerme su sabiduría.

A la profesora Dra. María Luisa Blanco Gómez por su apoyo y por ponerme en contacto con un traductor y revisor de referencia en la historia de la traducción audiovisual en España como es Ramiro de Maeztu, así como con la Escuela de Locución Luisa Ezquerro. A ambos quiero agradecer también que pusieran a mi disposición su experiencia y sabiduría de largos años de trabajo incansable.

A la plataforma de canales propios y ajenos, Movistar+, y, en concreto, a Rubén Fernández Loa y Jesús María Alcoceba Arroyo por ayudarme a entender el mundo interior de las plataformas de contenido.

A la Biblioteca de la URJC y a la Biblioteca del Goethe Institut de Madrid por su inmensa ayuda a mi labor de documentación.

A mi marido y mis hijas por su infinita paciencia y apoyo en mis horas más bajas y a mi hermana por estar ahí cuando más la he necesitado.

## **NOTA SOBRE LENGUAJE INCLUSIVO**

Nos gustaría avanzar que hemos intentado utilizar lenguaje inclusivo y no sexista en la presente tesis, pero pedimos disculpas de antemano si a alguien le resulta molesto, porque no hemos sido capaces de introducir los sustantivos y adjetivos terminados en «e», como es tendencia en la actualidad, ni la forma masculina y femenina en todos los casos.

Al leer la tesis nos resultaba demasiado forzado, dada nuestra formación filológica y, consecuentemente, dada nuestra costumbre de utilizar el masculino genérico para ambos sexos, según la norma académica del español. Personalmente, no consideramos que sea degradante para la mujer, al menos para la autora como mujer no lo es, pero reiteramos las disculpas para quienes pueda resultar ofensivo. Nada más lejos de nuestro ánimo cuando, además, somos conscientes de que la inmensa mayoría de profesionales de la traducción y, en concreto, de la traducción audiovisual, son mujeres.

## ÍNDICE

<i>Título de la Tesis</i> .....	1
0. Introducción general.....	8
0.1 <i>Abreviaturas utilizadas</i> .....	12
0.2 <i>Planteamiento de la hipótesis, objetivos, metodología y estructura</i> .....	15
0.2.1 Hipótesis y objetivos .....	16
0.2.2 Estructura, selección de corpus y metodología .....	20
0.3 <i>Marco teórico</i> .....	24
0.3.1 Aspectos técnicos de la traducción audiovisual relevantes para nuestro estudio .....	37
CAPÍTULO 1: El fenómeno series.....	40
1. Los comienzos .....	40
2. El fenómeno HBO .....	42
3. Las series alemanas desde un punto de vista histórico.....	44
4. Las series en la traducción audiovisual .....	49
CAPÍTULO 2: La traducción de los referentes culturales de la República Democrática Alemana y de la Stasi en la serie <i>Deutschland 83</i> (2015) en comparación con otros productos audiovisuales relevantes .....	52
1. Marco histórico en el que se engloban los referentes culturales .....	52
2. Selección de corpus .....	54
3. Objetivos.....	56
4. <i>Deutschland 83</i> .....	59
4.1. Traducción de títulos.....	60
4.2. Referentes culturales generales de las dos Alemanias. Conflictos Este-Oeste. ....	63
4.2.1. <i>Referencias culturales del ámbito militar</i> .....	64
4.2.1.1. <i>En Alemania Occidental</i> .....	65
4.2.1.2. <i>En Alemania Oriental</i> .....	67
4.2.2. <i>Referencias culturales en forma de siglas</i> .....	69
4.2.2.1. <i>En Alemania Occidental</i> .....	69
4.2.2.2. <i>En Alemania Oriental</i> .....	70
4.2.3. <i>Referentes culturales relacionados con organismos de ambos bloques</i> ..	73
4.2.4. <i>Referentes culturales de índole política</i> .....	76
4.2.5. <i>Términos para designar al «enemigo»</i> .....	77

4.2.6.	<i>Expresión de las diferencias Este-Oeste</i>	78
4.2.6.1.	<i>En las noticias</i>	78
4.2.6.2.	<i>En las cuestiones cotidianas</i>	84
4.2.6.2.1.	<i>Escenas humorísticas</i>	84
4.2.6.2.2.	<i>Productos y tecnología</i>	95
4.2.6.2.3.	<i>Los «otros»</i>	100
4.2.6.3.	<i>Estudio de caso y su utilización para la docencia</i>	104
4.2.6.3.1.	<i>Resumen de soluciones traductológicas</i>	118
4.2.6.3.2.	<i>Propuesta de uso didáctico</i>	119
4.3.	<i>Cuestiones de formato</i>	121
4.4.	<i>Intertextualidad</i>	124
4.4.1.	<i>Emisiones de televisión reales</i>	126
4.4.1.1.	<i>Ronald Reagan</i>	126
4.4.1.2.	<i>Caspar Weinberger</i>	129
4.4.1.3.	<i>Leónidas Breznev</i>	130
4.4.1.4.	<i>Hans Dietrich Genscher</i>	130
4.4.2.	<i>Alusiones a situaciones o personajes históricos reales</i>	131
4.4.3.	<i>Terminología real traducida</i>	132
4.5.	<i>Multilingüismo</i>	133
4.6.	<i>Técnicas de traducción utilizadas</i>	141
4.6.1.	<i>Ampliación lingüística</i>	141
4.6.2.	<i>Amplificación</i>	141
4.6.3.	<i>Compresión y/o elisión</i>	143
4.6.4.	<i>Generalización</i>	144
4.6.5.	<i>Particularización</i>	146
4.6.6.	<i>Modulación</i>	146
4.6.7.	<i>Traducción literal</i>	147
4.7.	<i>Problemática específica texto/imagen</i>	148
4.7.1.	<i>Incoherencias</i>	148
4.7.2.	<i>Errores de revisión en subtítulos:</i>	149
5.	<i>Berlin is is Germany</i>	151
5.1.	<i>Traducción del título</i>	153
5.2.	<i>Referentes culturales</i>	153
5.2.1.	<i>Lenguaje coloquial</i>	153
5.2.2.	<i>Referentes de Alemania</i>	155

5.2.3.	<i>Expresión de las diferencias Este-Oeste</i> .....	157
5.3.	Técnicas de traducción utilizadas.....	167
5.3.1.	<i>Traducción literal:</i> .....	167
5.3.2.	<i>Descripción:</i> .....	168
5.4.	Multilingüismo .....	169
5.5.	Cuestiones de formato:.....	169
5.6.	Problemática imagen/texto – imagen/guion:.....	170
5.6.1.1.	<i>Incoherencias detectadas en la traducción:</i> .....	175
5.7.	Intertextualidad.....	177
6.	Das Leben der Anderen .....	178
6.1.	Traducción del título .....	180
6.2.	Referentes culturales: .....	180
6.2.1.	<i>Generales de la RDA:</i> .....	180
6.2.2.	<i>Terminología propia de la StaSi:</i> .....	187
6.3.	Cuestiones lingüísticas .....	191
6.4.	Técnicas de traducción:.....	192
6.4.1.	<i>Equivalente acuñado:</i> .....	192
6.4.2.	<i>Amplificación</i> .....	193
6.4.3.	<i>Compresión y/o elisión en subtitulación:</i> .....	197
6.4.4.	<i>Casos mixtos amplificación / elisión:</i> .....	201
6.4.5.	<i>Trasposición</i> .....	202
6.4.6.	<i>Adaptación</i> .....	203
6.4.7.	<i>Generalización</i> .....	204
6.4.8.	<i>Particularización</i> .....	205
6.4.9.	<i>Modulación</i> .....	206
6.4.10.	<i>Compensación</i> .....	207
6.5.	Cuestiones de formato en subtitulación: .....	207
6.6.	Cuestiones específicas de la traducción audiovisual.....	208
6.6.1.	<i>Problemática imagen/texto – imagen/guion:</i> .....	208
6.6.2.	<i>Subtitulación de canciones</i> .....	209
7.	Gundermann .....	211
7.1.	Traducción del título .....	212
7.2.	Referentes culturales. ....	213
7.2.1.	<i>Propios de la RDA</i> .....	213
7.2.2.	<i>Referentes culturales de la relación RDA / RFA:</i> .....	214

7.2.3.	<i>de la Stasi:</i> .....	216
7.2.4.	<i>En formas de siglas</i> .....	220
7.3.	Cuestiones lingüísticas .....	221
7.3.1.	<i>Gramática derivada de cuestiones culturales:</i> .....	221
7.4.	Técnicas de traducción: .....	221
7.4.1.	<i>Equivalente acuñado:</i> .....	221
7.4.2.	<i>Modulación:</i> .....	222
7.5.	Cuestiones de formato:.....	223
ANEXO AL CAPÍTULO 2 .....		224
CAPITULO 3: Los locos años 20 y la traducción de sus referentes culturales. <i>Babylon Berlin</i> (2017) .....		230
1.	Introducción y metodología.....	231
2.	Selección de corpus .....	233
3.	Marco histórico del argumento, analizado a través de los personajes.....	235
3.1.	Policía de Berlín .....	235
3.2.	<i>Proleten</i> .....	240
3.3.	Rusos .....	242
3.4.	Berlín, protagonista .....	244
4.	Traducción .....	246
4.1.	Referentes culturales e intertextualidad .....	246
4.1.1.	<i>Auge de la psicología. Traumas tras la Gran Guerra</i> .....	247
4.1.2.	<i>Ámbito policial.</i> .....	249
4.1.2.1.	<i>Departamentos y rangos</i> .....	249
4.1.2.2.	<i>Personajes y situaciones dentro del cuerpo policial</i> .....	253
4.1.3.	<i>Referentes culturales de la Alemania de entreguerras</i> .....	256
4.1.4.	<i>Tratamiento de las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas</i> .....	268
4.1.5.	<i>Referentes culturales de Berlín</i> .....	274
4.2.	Tratamiento del multilingüismo .....	282
4.3.	Técnicas de traducción y estrategia general .....	284
4.4.	Posibles incoherencias y su motivación .....	300
4.4.1.	<i>Errores posproducción insertos:</i> .....	300
4.4.2.	<i>Error revisión subtítulos</i> .....	300
4.4.3.	<i>Errores de traducción o incoherencias</i> .....	301
4.5.	Cuestiones de formato .....	305
5.	Audiodescripción y SRD .....	305

5.1. Estado de la cuestión.....	307
5.2. Audiodescripción .....	311
5.2.1. <i>Léxico utilizado para la traducción intersemiótica imagen &gt; texto</i> .....	314
5.2.2. <i>Tratamiento del multilingüismo en audiodescripción</i> .....	316
5.2.3. <i>Transmisión de los referentes culturales iconográficos en forma de textos audiodescritos.</i> .....	317
5.3. Subtitulación para personas sordas .....	318
ANEXO AL CAPÍTULO 3 .....	321
GLOSARIO .....	321
CAPÍTULO 4: Análisis del proceso íntegro de la traducción audiovisual, desde la adquisición de los productos audiovisuales hasta su emisión en las diferentes plataformas .....	323
ANEXOS al capítulo 4 .....	325
Encuesta general a profesionales de la traducción.....	325
Entrevistas con plataformas .....	336
Entrevista con ajustadores para doblaje.....	350
Entrevistas con locutores y actores de doblaje .....	358
Entrevistas con profesionales de la subtitulación y del doblaje encargados de los productos audiovisuales objetos de estudio. ....	364
Entrevista a expertos en audiodescripción.....	370
CONCLUSIONES.....	376
Bibliografía citada .....	381

## **ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS**

Tabla 1: Velocidades de lectura aplicadas por productoras estadounidenses .....	39
Tabla 2: Velocidades de lectura de Netflix .....	39
Tabla 3: Obligaciones impuestas en materia de accesibilidad en el PLA. ....	310
Figura 1: Número de suscriptores de las plataformas de vídeo en streaming en España en 2021, por plataforma .....	21



## **0. Introducción general**

La manera de disfrutar contenidos audiovisuales ha cambiado mucho desde finales del siglo pasado hasta la época actual. Dicho así, parece que ha transcurrido mucho tiempo y que el análisis será, por fuerza, muy extenso y farragoso, pero en realidad apenas han transcurrido veinte años y los cambios realmente revolucionarios se han producido en los últimos diez.

La traducción audiovisual ha debido adaptarse a los últimos y vertiginosos cambios en el sector de productos audiovisuales, y el profesional de la traducción ha adquirido unos conocimientos y unas habilidades que hasta ese momento no formaban parte de sus competencias.

Al ojear la tesis doctoral del maestro Zabalbeascoa (Zabalbeascoa,1993) —texto imprescindible en nuestra opinión y la primera tesis doctoral en España sobre traducción audiovisual— sorprende el abismo que separa su perspectiva de aquel entonces con respecto a la situación actual, sobre todo en lo que a tecnología se refiere. En ella, se calificaba como algo novedoso el hecho de que pudiera grabarse en vídeo un programa emitido por televisión, o incluso adquirirlo en el mercado, mientras que ahora la «novedad» la constituye el visionado de series en el dispositivo móvil y todos los nuevos dispositivos «inteligentes».

Ya en esa época, según Zabalbeascoa, un traductor (general) debía poseer «*a fairly sound, up-to-date knowledge of many extra-linguistic areas*». La imagen que ofrece sobre el traductor como un malabarista que intenta mantener en el aire diversos objetos de variadas formas y tamaños al mismo tiempo nos parece extraordinariamente acertada, tanto más al hablar de la traducción audiovisual.

También afirmaba que él mismo se encontraba en la «irrefutable» era de la traducción (Zabalbeascoa,1993: 37), dado que en aquellos años los estudios de traducción experimentaron un auge notable.

Sin embargo, en los últimos años, el auge de las plataformas digitales que ofrecen contenidos a demanda ha revolucionado el mundo de la traducción audiovisual en varios sentidos: por una parte, se produce más y hay mucha más oferta de contenidos, de manera que hay más trabajo para los traductores audiovisuales.

Por otra parte, los profesionales han tenido que evolucionar en muy poco tiempo y han pasado de traducir sobre plantilla de Word, en ocasiones sin disponer siquiera de las imágenes, a convertirse en expertos en diferentes programas de subtulado en el caso de los subtituladores, o a traducir y ajustar para doblaje sus propios textos en el caso de los traductores de doblaje.

Parte de esta evolución ha sido posible gracias a la paulatina introducción en muchas universidades públicas y privadas de España de diversas asignaturas de Traducción Audiovisual en los grados en Traducción e Interpretación, lo que está contribuyendo a dignificar la labor del traductor y de todo el equipo de posproducción que la traducción audiovisual lleva consigo.

Sin embargo, aún queda mucho trabajo por hacer. La inmensa mayoría de los profesionales de la traducción son trabajadores por cuenta propia y necesitan asociarse para defender sus derechos y conseguir unas condiciones laborales dignas. Como ellos mismos reivindican, «el problema es que las empresas son conscientes del beneficio que les aporta el subtulado, pero no del trabajo que conlleva, critica Guillermo Parra, traductor audiovisual y profesor en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (Luna, 2022).

El auge de las plataformas y los constantes estrenos de productos audiovisuales de manera simultánea en todo el mundo han ampliado la oferta de trabajo, como se ha dicho anteriormente, pero la necesidad de cumplir unos plazos muy ajustados contribuye por otro lado a reducir el tiempo disponible para traducir y ajustar los diferentes trabajos.

Este hecho puede redundar en un descenso en la calidad del producto final, ya que en ocasiones y en determinadas plataformas se prescinde, por falta de presupuesto, de una revisión por pares en el caso de la subtitulación, por lo que es posible encontrar erratas en los subtítulos que fácilmente se hubieran subsanado mediante una simple revisión. En otras plataformas, por el contrario, se hacen exhaustivas revisiones que son, en muchos casos, subjetivas, y someten al traductor a un proceso de fiscalización, a pesar de que él o ella son, en definitiva, los expertos en la cultura y lengua de origen (Luna, 2022).

La traducción para doblaje suele contar con más presupuesto y tiempo, como nos han corroborado los expertos de Movistar+, pero aun así hay aspectos más complejos de traducir, como los referentes culturales, que son, bajo nuestro criterio, los principales perjudicados en este proceso.

La traducción constituye un innegable e imprescindible puente entre culturas. Lengua y cultura están íntimamente relacionadas, puesto que el propio acto comunicativo se desarrolla dentro de un contexto sociocultural.

Por lo tanto, la traducción es un acto de comunicación intercultural en dónde el traductor tiene un rol activo e irremplazable y es un participante activo encargado de la adecuación del texto de una cultura fuente a un texto de una cultura de llegada. Sin embargo, su papel está desprestigiado y vemos constantemente cómo los medios atacan sin piedad al traductor (valgan como ejemplos la polémica en *Juego de Tronos* por la traducción del nombre de Hodor, y, más recientemente (2022), por la interpretación simultánea del discurso de Volodimir Zelenski ante el Congreso de los Diputados) sin conocer las condiciones de trabajo ni todo el proceso que conlleva la traducción en general.

Aun a riesgo de decir obviedades, los conocimientos de otras lenguas extranjeras además de la lengua materna, por muy profundos y exhaustivos que sean, no nos convierten en traductores automáticamente. El traductor conoce culturas diversas y con perspectivas diferentes. Es un profesional que adquiere conocimientos, aplica estrategias y dispone de recursos para poder ser partícipe en la comunicación intercultural.

Nosotros nos hemos centrado en los productos audiovisuales cuya lengua origen es el alemán porque es nuestra lengua de especialidad y porque hemos percibido en los últimos años un incremento de las producciones de calidad en formato serie de nacionalidad alemana, y consideramos que merecía la pena reflexionar al respecto, basándonos en los trabajos y estudios de otros investigadores sobre la materia, pero aportando conocimientos y conclusiones novedosas.

Con nuestro trabajo pretendemos poner de relieve toda la información que un traductor debe manejar para lograr acceder al significado pretendido por el autor original, sobre todo cuando la cultura de origen no forma parte de los conocimientos generales del público meta, así como los procesos por los que pasa para verter finalmente un referente cultural textual o visual mediante referencias textuales y sonoras. Asimismo, hemos sometido nuestras conclusiones a la opinión de los propios traductores de los productos concretos, ya que nuestro interés no es analizar únicamente los resultados de traducción, sino el proceso completo.

Asimismo, se ha preguntado también a los profesionales que trabajan en las diferentes fases de posproducción, para obtener una imagen de conjunto que nos permita avanzar en la investigación sobre la traducción audiovisual.

**0.1 Abreviaturas utilizadas**

Procedemos a introducir en este punto las abreviaturas utilizadas, inmediatamente antes de comenzar con el análisis propiamente dicho, ya que se trata en su mayoría de siglas que van a utilizarse en los comentarios incluidos en todos los capítulos de la tesis, así como de terminología técnica de la traducción audiovisual.

Amazon / Amazon Prime	Amazon Prime Video
ad lib(s)	El término «ad lib» procede del latín «ad libitum», que significa «a gusto, a voluntad». En la traducción para doblaje se utiliza cuando se escuchan frases en la BSO, pero no se entienden nítidamente y no forman parte del diálogo general. En estos casos, o bien el traductor hace una propuesta de traducción a partir de lo que escucha para que el ajustador lo tenga en cuenta, o el propio ajustador o el director de doblaje se inventan algo que pueda guardar relación con el tema de que se trate en cada caso.  Ha de distinguirse del término de doblaje AMBIENTE, que corresponde a un murmullo generalizado de muchos personajes, pero no se distingue lo que dicen.
ADS	Audiodescripción
ARD	<i>Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland</i> [Colectivo de Entidades Radiodifusoras de Derecho Público de la República Federal de Alemania]
BKM	<i>Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien</i> (entidad delegada del Gobierno Federal para Cultura y Medios de Comunicación)
BSO	Banda sonora original.
CESyA	Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción
CM	Cultura meta
CO	Cultura origen
DFP	<i>Deutscher Fernsehfunk</i> : emisora de televisión pública de la RDA entre 1972 y 1990.

DFFB	<i>Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin</i> (Academia de Cine y Televisión Alemana en Berlín)
IM	abreviatura de <i>Inofizieller Mitarbeiter</i> (informante / espía de la Stasi)
LM	Lengua meta
LO	Lengua origen
M+	Movistar+
MfS	<i>Ministerium für Staatssicherheit</i> (Ministerio para la Seguridad del Estado, también abreviado Stasi)
ORB	<i>Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg</i> (emisora pública regional de radio y televisión del estado federado de Brandeburgo [antigua RDA] hasta su disolución en 2003)
RBB	<i>Rundfunk Berlin-Brandenburg</i> (empresa pública de radio y televisión alemana que presta servicio a los estados federados de Berlín y Brandeburgo desde 2003, fruto de la fusión de las radiodifusoras SFB y ORB)
RDA	República Democrática Alemana
RefC	Referentes culturales
RFA	República Federal de Alemania (alude tanto a la actual como al Estado de Alemania Occidental en el marco de la Guerra Fría)
RRCC	Referencias culturales
SED	<i>Sozialistische Einheitspartei Deutschlands</i> (Partido Socialista Unificado de Alemania)
SFB	<i>Sender Freies Berlin</i> (emisora pública que daba cobertura a Berlín Occidental, fundada en 1953)
SPS / SRD	Subtítulos para personas con discapacidades auditivas. Nosotros utilizaremos la abreviatura SRD, que es la utilizada por la plataforma Movistar+, nuestro objeto de estudio dentro de esta categoría.
Stasi	Abreviatura coloquial y más extendida del MfS (ver entrada). También denominada <i>Staatssicherheitsdienst</i> .

TCR	<p><i>Time Code Reading</i>: código de tiempo, lectura del código de tiempo. En cada ficha se indica la plataforma o la fuente en que se ha visionado cada producto y el TCR se refiere a esa plataforma o fuente concreta. Nótese que el TCR puede variar en función de cada reproductor. En nuestro caso se ha utilizado el reproductor <i>VLC mediaplayer</i> en todos los casos.</p> <p>En el caso de las series, se indica con arreglo al siguiente formato: 00 00:00 (episodio minutos: segundos).</p> <p>En el caso de los largometrajes, el formato es 00:00:00 (horas:minutos:segundos).</p>
TO	Texto origen
TM	Texto meta
VO	Versión original
VOSE	Versión original con subtítulos en español
VT	Versión traducida
VTD	Versión traducida para doblaje
VTS	Versión traducida para subtitulación
ZDF	<i>Zweites Deutsches Fernsehen</i> (canal de televisión pública de Alemania)

## ***0.2 Planteamiento de la hipótesis, objetivos, metodología y estructura***

Uno de los aspectos esenciales de cualquier teoría de la traducción es conocer el motivo, el propósito («*the occasion*») de la traducción (Zabalbeascoa 1993: 21). Si bien no compete al traductor decidir qué textos se traducen y cuáles no, es relevante para él y para nuestro estudio conocer quién o qué entidad decide que un determinado producto (en nuestro caso, una determinada serie de producción alemana) se emita en España a través de una plataforma digital.

Como se desprende de la entrevista concedida por el responsable de adquisición de series de Movistar+ que encontramos en los ANEXOS al capítulo 4, la procedencia de la serie es muy relevante para las cadenas en abierto, porque buscan programas que atrapen a la audiencia y donde puedan introducir publicidad, que es de donde obtienen los beneficios. Así pues, prefieren el producto anglosajón, mayoritariamente estadounidense pero también británico, ya que el público general no conoce los rostros de actores franceses, alemanes, coreanos, etc.

Las televisiones y las plataformas de pago ofrecen más variedad, ya que, por un lado, no dependen en tanta medida de la publicidad, sino que se sustentan con las aportaciones de sus suscriptores y, por otro lado, se deben precisamente a esos suscriptores, que les obligan a ofrecer productos más variados y no solo éxitos de ventas.

Las plataformas objeto de estudio ofrecen películas y series adquiridas directamente de las distribuidoras o productoras en el marco de los denominados «mercados de televisión» y para ellos «es un valor ofrecer a la crítica series que hayan triunfado en otros países», y no solo en sus países de origen, como es el caso de las dos series que analizamos exhaustivamente en nuestro trabajo.

Por otra parte, la tendencia actual nos muestra que las propias plataformas se han convertido en productoras y crean sus propios productos. Es el caso de las tres principales plataformas que analizamos: Movistar+, Netflix y Prime Video.

Netflix y Prime Video emiten diferentes contenidos en los diferentes países donde están ubicadas —prácticamente en todo el mundo—, y van seleccionando los productos que cosechan mejores críticas e índices de audiencia en sus países de origen para comenzar su distribución en el resto. Así, vemos determinadas series que están



disponibles en un momento determinado en España, pero no en Francia, por ejemplo, o en Italia, y viceversa.

En las tres plataformas se ha percibido un incremento de la emisión de series alemanas, que mencionaremos en el CAPÍTULO 1: El fenómeno series. Un incremento tanto de series de calidad, como de otras que no han obtenido unas críticas tan favorables.

Este hecho, y nuestro interés general por los referentes culturales y su traducción, así como por el análisis de las estrategias de traducción en un producto determinado, nos ha llevado a seleccionar este tema para nuestro estudio.

### **0.2.1 Hipótesis y objetivos**

Nuestra hipótesis parte de la base de que la traducción audiovisual es un trabajo en equipo y de que cada vez está más profesionalizado.

El trabajo del traductor audiovisual se ve complementado con el ajuste para doblaje en su caso, seguido de la revisión del director de doblaje y de los retoques de última hora de los propios actores de doblaje, que también aportan su granito de arena en cuanto a contenido, ya que son los que deben ponerlo en boca de los actores de la versión original.

Dilucidar en qué medida varían las versiones primeras con respecto a lo que se ofrece en pantalla es nuestro principal objetivo, si bien nos hemos encontrado con numerosas trabas debidas a los derechos de autor, que no permiten en muchos casos a los traductores mostrar sus traducciones fuera del ámbito de la relación estricta traductor/estudio-cliente, ni siquiera con fines de investigación.

El auge del producto «series» y de las plataformas de pago ha cambiado considerablemente el panorama en lo que atañe a la emisión de productos audiovisuales. Las distribuidoras intentan vender sus productos en el mayor número de mercados posible y las plataformas, a su vez, intentan hacerse cuanto antes con las películas y series que, en sus previsiones, van a tener más éxito de audiencia.

Esto ha redundado, no cabe duda, en beneficio del gremio de traductores audiovisuales, ya que las ofertas de trabajo también se han multiplicado. Sin embargo, la competitividad por alcanzar los primeros puestos, por ser las primeras plataformas en ofrecer un determinado producto y, muy relevante, por simultanear las fechas de estreno

en todo el mundo, puede ser un impedimento o un desafío extra para los profesionales de la traducción.

Dentro del ámbito que nos atañe, que son las producciones de habla alemana, también se ha podido percibir un incremento en las producciones alemanas que llegan a los mercados internacionales. Las series y las películas que hemos seleccionado como corpus son muestra de este hecho. Con todo, la cantidad de productos audiovisuales alemanes que llegan a España y el número de destinatarios y clientes potenciales no pueden compararse con las macroproducciones procedentes de EE. UU. y, si bien en menor medida, de Reino Unido.

Consideramos que la traducción audiovisual debe analizarse teniendo en cuenta diferentes parámetros, y no únicamente en base a los resultados que vemos u oímos en pantalla.

Con arreglo a estos hechos innegables, nos planteamos las siguientes hipótesis principales de trabajo:

1. El auge de la emisión y el consumo de series a través de plataformas de pago se ha incrementado en los últimos años.
  - Más trabajo para los traductores profesionales.
  - Mayor competitividad en los precios, de la cual los principales perjudicados son los traductores.
  - Plazos de entrega más cortos: menor tiempo para revisión e inspección de calidad.
2. Se ha incrementado la profesionalización en la traducción audiovisual:
  - Inclusión de asignaturas de traducción audiovisual en los estudios universitarios de traducción.
  - Registro de másteres en traducción audiovisual.
  - Mayor calidad en la producción de textos.
  - Surgimiento de asociaciones profesionales de traductores audiovisuales que apoyan a los traductores y en las que los traductores encuentran ayuda por parte de sus iguales.
  - Las asignaturas que se imparten de traducción audiovisual trabajan mayoritariamente con el inglés como lengua origen.

3. Las relaciones de los traductores con el entorno de posproducción son restringidas:
  - Falta de visibilidad de los traductores en los títulos de crédito.
  - Problemas de obtención de derechos de autor.
  - Falta de transparencia en el destino final de los textos traducidos.
  - Falta de presencia de los traductores en las sesiones de doblaje en calidad de consultores.
4. La adquisición y/o emisión de productos procedentes de países germanoparlantes por parte de las plataformas se ha incrementado, pero no es proporcional a la de productos de habla inglesa.
  - Hay menos traductores profesionales especializados en traducción audiovisual que trabajen con el alemán.
  - El tratamiento y los presupuestos dedicados a las producciones en idiomas minoritarios es inferior al dedicado a otras producciones que, a priori, van a arrojar unos índices de audiencia superiores.
  - Los títulos de las series se distribuyen en inglés para incrementar su atractivo.
5. La traducción de los referentes culturales y la coherencia en las series:
  - se benefician del incremento en la profesionalización de los traductores
  - se resienten debido a la reducción de los plazos de entrega.
  - exigen tiempo extra para la documentación exhaustiva.
  - La traducción de los referentes culturales de entornos más desconocidos o minoritarios exige mayor esfuerzo de aclaración por parte del traductor, ya que los objetos son menos conocidos para los espectadores de destino.
  - Se tiende a estandarizar las variedades diastráticas, diatópicas y diafásicas propias del entorno germanoparlante.
6. La traducción para la discapacidad está experimentando un auge extraordinario en los últimos años:
  - Mayor presupuesto gracias a la nueva legislación.
  - Incremento en la profesionalización y en la oferta universitaria y de otros ámbitos para la formación de traductores para sordos, lengua de signos y audiodescripción.

- Las plataformas de pago nacionales (Movistar+) están invirtiendo e incorporando cada vez más productos accesibles, pero las internacionales no ofrecen estos servicios hasta el momento.

Para confirmar o refutar tales hipótesis, nos hemos planteado los siguientes objetivos:

Establecer la veracidad de las hipótesis relacionadas con el proceso de posproducción mediante entrevistas a las propias plataformas en su calidad de clientes principales de los estudios de grabación.

A continuación, se propone entrevistar también a profesionales de renombre en el ámbito del ajuste para doblaje en décadas pasadas (Ramiro de Maeztu) como en el presente (Quico Rovira y Josep Llurba), así como a los traductores tanto para doblaje como para subtitulación de los productos audiovisuales objeto de estudio.

Mediante una encuesta generalizada dirigida a traductores tanto de alemán como de inglés y de otros idiomas, pretendemos responder a las hipótesis planteadas con respecto a los diferentes tratamientos para las producciones en lengua inglesa y para las demás producciones.

Admitimos que «ciertas cosas solo son posibles si se dispone de la tecnología y de la financiación adecuada», y, por tanto, que «la traducción tiene, entre otras muchas, una dimensión técnica y una económica» (Zabalbeascoa, 2001: 253). En este sentido, entendemos que los recursos y medios que se dedican a las grandes superproducciones en lengua inglesa no son los mismos que los dedicados a los productos audiovisuales realizados en otras lenguas no anglófonas.

Asimismo, los recursos y medios dedicados a superproducciones alemanas (*Babylon Berlin*) no son los mismos que los dedicados a otros productos más modestos, si bien el resultado y el éxito cosechado pueden superar todas las expectativas.

Nos proponemos contrastar estas hipótesis con las compañías distribuidoras y los estudios de traducción, así como recabar la opinión de los propios profesionales en el Capítulo 4.

Por último, pero en primer lugar en cuanto a relevancia, se hace un análisis —tan exhaustivo como ha sido posible con una sola investigadora y con un corpus tan amplio

como el que nos hemos planteado— de los referentes culturales detectados en el corpus, que nos permita

- a) elaborar un glosario de términos para el futuro uso de traductores audiovisuales
- b) extraer estadísticas sobre las técnicas de traducción utilizadas y las estrategias generales de cada uno de los productos analizados.

Con la información que nos proporcionen los profesionales y nuestras propias conclusiones confiamos en ofrecer una visión de conjunto sobre la realidad de la traducción audiovisual de producciones alemanas, y más concretamente, de series de calidad.

### **0.2.2 Estructura, selección de corpus y metodología**

La presente tesis se divide en cuatro capítulos, y se complementa con una serie de anexos, como sigue:

En primer lugar, se ha elaborado una breve introducción con el planteamiento de la hipótesis general, los objetivos, la metodología y un breve marco teórico.

En el capítulo 1 se introduce el fenómeno series desde un punto de vista histórico en el mundo, para pasar a continuación a estudiar la evolución de las series en Alemania.

Hemos seleccionado dos periodos claves en la historia de Alemania y lo hemos hecho a través de varias producciones audiovisuales que reflejan estos periodos: el capítulo 2 está dedicado a la época de la Guerra Fría en Alemania, un periodo en el que el país estuvo dividido en una situación sin precedentes en Europa que duró muchos años y que ha dado lugar a innumerables estudios e investigaciones, tanto desde el punto de vista meramente histórico como desde la perspectiva de la traducción audiovisual.

A tal fin se ha seleccionado una serie que nos servirá de hilo conductor, *Deutschland 83*, junto con un corpus seleccionado de películas con una temática similar, para extraer conclusiones sobre los métodos de traducción en todos los casos.

En el capítulo 3 se presta especial atención a la traducción de los referentes culturales de Alemania, y concretamente de su capital, Berlín, en los años 20, así como la traducción para la discapacidad y, más concretamente, la plasmación de tales referentes culturales a través de la audiodescripción y de los subtítulos para sordos.

Cada capítulo se plantea a modo de artículo en sí mismo, con mayor profundidad que la que pueda tener un artículo de investigación, con introducción, objetivos y conclusiones parciales.

En el capítulo 2 se trabaja sobre la plataforma Amazon Prime Video junto con algunos comentarios sobre Movistar+, que también emite la serie, y en el capítulo 3 con Movistar+.

Se ha tomado en consideración, como no puede ser de otra manera, analizar una producción de Netflix, como plataforma de uso mayoritario actualmente en España, según los datos arrojados por el portal alemán de estadística en línea, y que podemos ver en el siguiente gráfico:

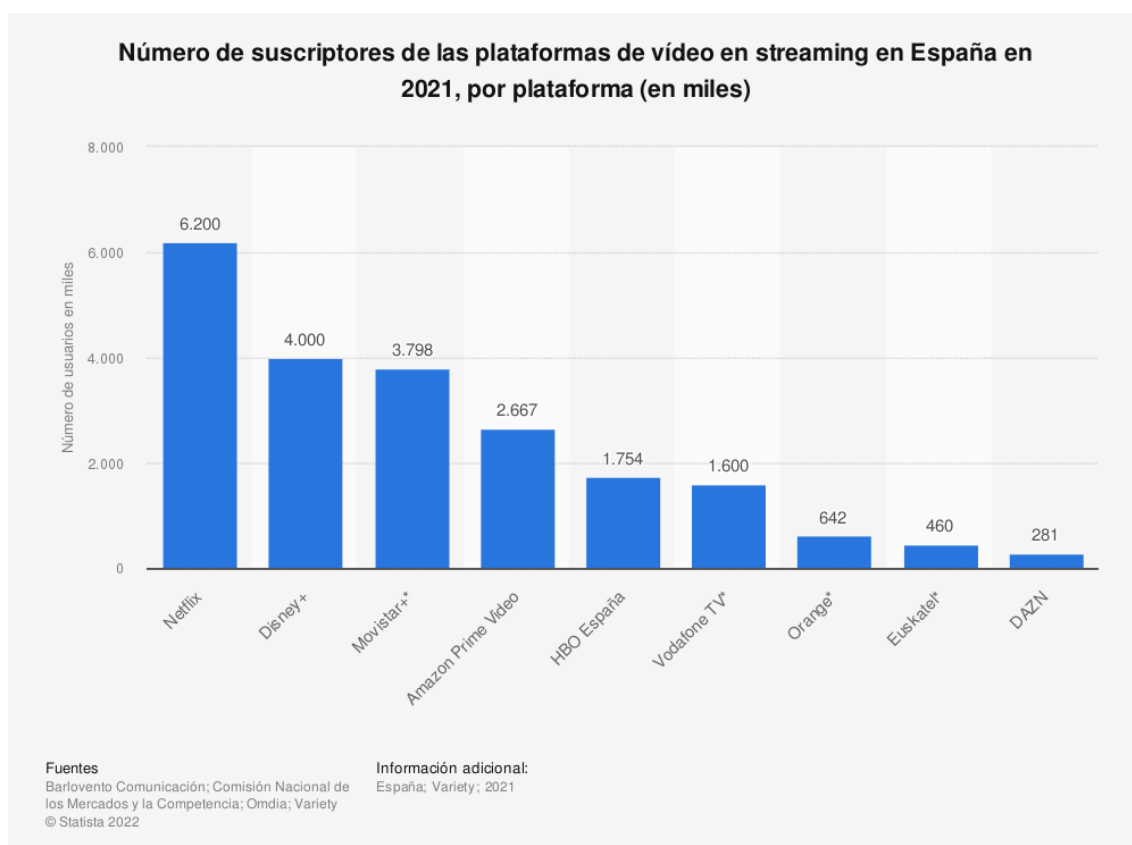


Fig. 1

Concretamente, hemos analizado la serie *Dogs of Berlin* (2018), por tratarse de una trama con muchos puntos de interés desde un punto de vista lingüístico y traductológico, como su tratamiento del lenguaje coloquial y vulgar actual, las connotaciones y terminología neonazi, la traducción de canciones *rap* y el multilingüismo alemán / árabe, entre otros referentes culturales.

Sin embargo, hemos decidido no incluir el análisis por varios motivos: no hemos recibido respuesta, de momento, de la traductora de la serie, por lo que no seríamos capaces de someter nuestros resultados de investigación a su experiencia en primera persona; por otra parte, hemos preferido dedicar esta tesis a los referentes culturales del s. XX exclusivamente, y de dos momentos históricos muy concretos y extraordinariamente relevantes en la historia de Alemania, y, por último, porque tampoco hemos obtenido respuesta finalmente de la persona responsable de la traducción de Netflix.

Esperamos en un futuro próximo poder contactar con estas dos personas y publicar un interesante artículo de investigación sobre esta temática.

Otra de las plataformas que hemos tomado en consideración es Filmin.

Se trata de una sociedad limitada denominada Comunidad Filmin, S.A., con sede en Barcelona, en cuya plataforma se ofrecen por un tiempo limitado una serie de títulos de gran calidad, incluyendo cine y series de autor. Ha sido la plataforma de emisión de varios festivales de cine, incluyendo el Festival de cine alemán de Madrid, durante la pandemia (2020 y 2021).

Sin embargo, no se han incluido series alemanas de esta plataforma como objeto de estudio, debido a que muchos de sus títulos no están doblados, sino que se ofrecen únicamente en VO con subtítulos en español y/o catalán, así como por la necesidad de establecer unos límites de estudio para la tesis.

Como puede apreciarse, se ha evitado utilizar como objeto de estudio producciones audiovisuales relacionadas con el periodo de la Segunda Guerra Mundial y con el nazismo, ya que consideramos que es un periodo sometido a un gran escrutinio y podíamos aportar datos más novedosos con la temática elegida.

La metodología de trabajo en el presente análisis es descriptiva: a partir de un corpus formado por textos origen en lengua alemana, se va a analizar un corpus de textos audiovisuales (guiones, diálogos y subtítulos) de series que se han emitido en España.

Se lleva a cabo un estudio de los diferentes procedimientos y estrategias de traducción, para llegar a unas conclusiones específicas. Para realizarlo, siguiendo la propuesta de Cuéllar Lázaro (2006: 120) con algunas ampliaciones, se analizan los elementos con arreglo a un modelo basado en dos perspectivas diferentes:

Por una parte, se tendrá en cuenta el tipo de manipulación desde el texto origen (TO) hasta el texto meta (TM), y según esta perspectiva, se distinguirá entre:

- Utilización de la misma referencia cultural (en lo sucesivo, RC) en ambos textos (denominada también técnica o procedimiento de préstamo puro o naturalizado).
- Utilización de una RC diferente. Aquí se incluirían las técnicas de
  - adaptación (se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora)
  - variación (se cambian elementos lingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística: variedades diatópicas, diafásicas, diastráticas).
  - explicitación, compensación y creación discursiva.
- Omisión del referente cultural.

Por otra parte, se enmarcarán los resultados en una estrategia concreta:

- Estrategia de extranjerización: en el TM se alude a una idiosincrasia ajena al universo cultural del espectador, de manera que se conserva el universo cultural de la versión original (VO).
- Estrategia de domesticación: la RC del TM alude a un entorno cultural conocido por el espectador, alejándose así del universo cultural de la VO.
- Estrategia de generalización/adaptación: se aúna la información proporcionada por la imagen con la proporcionada por los diálogos en la VO y se «crea» un texto oral a partir de una generalización de los conceptos que el traductor considera más relevantes de ambos campos, aplicando una técnica de creación discursiva.
- Estrategia de oralidad / naturalidad: se modifican las estructuras gramaticales y los contenidos para conferir naturalidad a los diálogos. En este sentido, comprobaremos en las entrevistas y en los resultados de traducción que se prima en ocasiones la oralidad por encima de la adecuación de la traducción y del trasvase de los elementos culturales.
- Estandarización del lenguaje: en determinados contextos hemos observado que se tiende a estandarizar el lenguaje y la dicción de los personajes, de manera que se



pierden determinados referentes culturales que contribuyen a situar a los personajes dentro de un entorno social concreto.

Una vez analizadas las fuentes secundarias, en el caso de la traducción al español se ha acudido a la fuente primaria, los profesionales de la traducción, para tratar con ellos el proceso de traducción, ya que los investigadores en general únicamente podemos analizar el resultado del proceso, y no el proceso en sí, y en este sentido ha sido nuestro propósito aplicar desde el punto de vista metodológico otro criterio adicional.

Se indica en cada caso si el visionado de la serie en cuestión se ha realizado directamente de las plataformas de televisión en línea o de DVD (en el caso de las películas), ya que es un dato relevante para el análisis de las herramientas de subtitulación.

Uno de los motivos es que, como ya percibía Zabalbeascoa en 1993, tras escuchar las afirmaciones del profesor Julio-César Santoyo en unas conferencias previas, «*through wholesale translation, the English-speaking countries are imposing their culture on other countries whether these countries like it or not*» (Zabalbeascoa, 1993: 39-40). El propio Zabalbeascoa, que en su tesis trata sobre la traducción para doblaje de comedias televisivas en habla inglesa al catalán, propone a la entidad catalana producir sus propias comedias de situación, en lugar de importar tantas de habla inglesa, sin tener siempre en cuenta la calidad de los productos originales.

En honor a la verdad, hemos de decir que esta lacra de la que según Zabalbeascoa adolece la televisión pública catalana (y probablemente la española en general en aquella época) se ha subsanado bastante en la actualidad. Tanto las cadenas públicas nacionales y regionales como las cadenas privadas y las plataformas de emisión en *streaming* están dedicando grandes esfuerzos y presupuestos a la producción de series y películas en lengua española (y en las lenguas regionales en su caso).

### **0.3 Marco teórico**

A pesar de la evolución tecnológica y el gran desarrollo experimentado por los estudios de traducción y, más concretamente, por la investigación sobre traducción audiovisual, las tareas y dificultades básicas del traductor continúan siendo las mismas, si bien se les han añadido otras varias, de índole no estrictamente lingüística, como son los diferentes programas de subtitulación, las herramientas TIC, la traducción de metadatos o listas de palabras clave, etc.

Según Hatim y Mason (1990: 21) tales tareas son las siguientes:

1. Comprensión del texto origen:
  - a. análisis gramatical y léxico del texto
  - b. acceso a conocimiento especializado
  - c. acceso al significado pretendido por el autor del texto original.
2. Transferencia de significado:
  - a. transmisión del significado léxico
  - b. transmisión del significado gramatical
  - c. transmisión del significado retórico, incluyendo el sentido implícito o susceptible de ser inferido para los lectores potenciales.
3. Evaluación del texto traducido:
  - a. legibilidad
  - b. conformidad con las convenciones genéricas y discursivas de la lengua meta
  - c. adecuación de la traducción al objetivo específico.<sup>1</sup>

En el marco del análisis del corpus seleccionado trataremos todos estos aspectos, de manera que es relevante indicar de qué fuentes bebemos.

Abundando en el análisis que realiza Zabalbeascoa sobre lo que es la teoría de la traducción y todos los aspectos que debe tener en cuenta, es relevante para nuestro trabajo la aparente evidencia de que todo lo que podemos percibir y analizar sobre el proceso de traducción de un texto concreto es su resultado final, de manera que el trabajo del crítico ha de ser descubrir las motivaciones y las elecciones del profesional y criticar el resultado en función de este proceso (1993: 26).

También Hatim y Mason (1990: 5) indican que, para analizar una traducción, no basta con estudiar el resultado, sino que es necesario saber (siguiendo una fórmula sociolingüística) quién traduce qué, para quién, cuándo, dónde, por qué y bajo qué circunstancias.

En nuestra opinión, hay dos observaciones que hacer a esta reflexión, basándonos en dos perspectivas distintas: por una parte, nuestra intención es preguntar directamente

---

<sup>1</sup> Traducción propia del texto de Hatim y Mason.

al profesional cuál ha sido el proceso que ha seguido para tomar esa decisión en un caso determinado y, por otra parte, se pretende dilucidar en esta tesis en qué medida en la traducción audiovisual lo que percibimos es el resultado final del texto producido por el traductor y en qué medida otros factores «postraducción» han intervenido en el resultado final que el espectador observa en pantalla en el caso de la subtitulación, o escucha en el caso del doblaje.

Siguiendo la caracterización del texto audiovisual de Agost (1999: 24), basamos nuestro estudio en las siguientes premisas:

- Tipo de usuario del texto audiovisual: según la autora, los textos audiovisuales se caracterizan por tener un alcance prácticamente sin límites. Nosotros vamos a restringir nuestro estudio a un ámbito más concreto: a los consumidores de series alemanas en plataformas online, si bien en ocasiones haremos alusión también a consumidores de largometrajes alemanes en general.
- Intención comunicativa: la intención comunicativa prioritaria de los productos audiovisuales que conforman nuestro corpus es la exposición con fines de entretenimiento.
- Variedades de uso: en los productos que vamos a analizar se incluyen lenguajes especializados, lenguajes coloquiales y dialectales, así como lenguaje estándar en los informativos que se registran en las series, etc.

Lenguaje y cultura son términos que remiten a conceptos intrínsecamente vinculados entre sí. En su análisis de las tesis de Leibniz, Steiner afirmaba ya en 1975 que «el lenguaje no es el vehículo del pensamiento sino el medio que lo determina y condiciona. El pensamiento es lenguaje interiorizado, y pensamos y sentimos como impone y permite la lengua propia. Ello no impide que las lenguas difieran tan profundamente como las naciones» (Steiner 2001: 96).

Esta afirmación viene particularmente al caso, porque las producciones cinematográficas objeto de estudio en el capítulo 2 tienen como línea argumental y como objetivo principal poner de manifiesto y plasmar mediante imágenes y diálogos una situación insólita, insostenible y sin parangón hasta la fecha, en la cual un país es dividido de manera artificial en dos Estados diferentes que evolucionan política e ideológicamente en direcciones opuestas y, por tanto, también lo hace la lengua de cada una de estas mitades, en tanto que patrimonio de una comunidad de hablantes.

En el capítulo 3 analizamos una serie en la que se plasma textual e iconográficamente la situación de Alemania en el periodo de entreguerras y, concretamente, de la ciudad de Berlín, mediante unos referentes culturales que han de identificarse primero y luego intentar plasmarlos en la lengua meta.

En nuestro análisis sobre el lenguaje de unas épocas y unas situaciones geopolíticas muy concretas y su trasvase al español dentro del contexto audiovisual, se han tenido en cuenta, como no puede ser de otra manera, el lenguaje verbal y el no verbal, entendiendo por no verbal la iconografía, las imágenes en movimiento y todos los tipos de sonido. Dentro de estos, y siguiendo la nomenclatura de Chaume (2004: 21) y Carmona (1996: 106), han de tenerse en cuenta el sonido diegético (perteneciente a la historia) y el no diegético (narradores en *off*), así como, especialmente en el campo de la traducción para la discapacidad, el sonido dentro del campo visual y el sonido fuera del campo visual o encuadre.

Ciertamente la recepción de la cinematografía alemana en España se ha restringido tradicionalmente en general a un sector de la población especialmente cinéfilo y entendido, y la exhibición de muchas películas se ha limitado a su presentación en festivales cinematográficos, como el Festival de Cine Alemán de Madrid, que ha celebrado en 2021 su 23.<sup>a</sup> edición, o en pequeños cines, prácticamente siempre en formato VOSE.

Este hecho ha cambiado con la proliferación de las plataformas en línea, donde las películas y, especialmente, las series, han encontrado mayor aceptación y llegan a un tipo de público más amplio.

Entendemos que la traducción audiovisual podría calificarse mayoritariamente como una traducción comunicativa o con fines comunicativos, en el sentido propuesto por Newmark (1988: 39) de que su intención es provocar en el receptor del TM el mismo efecto que el TO provocó en su receptor original.

Teniendo esto en mente, hemos intentado ponernos en la piel de todo tipo de público, y no solo de los muy entendidos, ya que ambas series objeto de estudio han tenido una gran acogida en España y en muchos otros países.

En este sentido, remitimos a Olsen y su afirmación de que cualquier aproximación crítica al texto formal que aparece en pantalla necesita de un espectador preparado y

dispuesto a llevar a cabo un trabajo duro y que, aun siendo así, existen determinadas alusiones culturales imposibles de transmitir si el espectador no dispone de los conocimientos suficientes para seguir los indicadores culturales, y su análisis de lo que ve no será tan completo como podría ser (Olsen, 2004: 375).

Asimismo, coincidimos con Martínez Sierra (2004: 419), y así lo indicaremos en nuestro análisis, en que «la especificidad de determinadas referencias es tal que, en ocasiones, llega a precisar de un cierto nivel de erudición del que no necesariamente disfrutaban todos los miembros de la audiencia, ni siquiera de la de origen».

En la traducción audiovisual es elemental que exista coherencia iconográfica y semántica. «La adecuación a la lengua y cultura receptoras pasa por la elaboración de un texto meta cohesionado, no sólo lingüísticamente sino también semióticamente» (Chaume, 2005: 11), citado en (Valdés, Fuentes-Luque, 2008: 136).

Esta prioridad de la coherencia (*consistency*) contextual sobre la verbal ya la apuntaba el maestro Nida en su segunda prioridad (Nida, 1969), alegando que es más importante adaptarse al contexto que, por ejemplo, traducir siempre el mismo término de la LO por el mismo término de la LM. En una definición criticada por su carácter circular por Zabalbeascoa (1993: 45)

*«Correctness must be determined by the extent to which the average reader for which a translation is intended will be likely to understand it correctly»* (Nida y Taber, 1969)<sup>2</sup>

A esta definición, Zabalbeascoa argumenta que las traducciones pueden o deben medirse según parámetros de adecuación, más que de corrección (teorías prescriptivas).

En el apartado 4.2.6.3 *Estudio de caso y su utilización para la docencia* del capítulo 2, los ejemplos aportados permiten inferir que existen muy diferentes maneras de transmitir un mismo mensaje y, por tanto, una u otra elección pueden influir considerablemente en el análisis que el espectador realice de lo que está viendo y escuchando, con independencia del bagaje cultural que el propio espectador posea.

---

<sup>2</sup> Traducción propia: «La corrección ha de medirse en términos de hasta qué punto el lector medio destinatario de la traducción en cuestión va a entenderla correctamente»

Para realizar este análisis de cómo puede un espectador recibir o comprender un producto cinematográfico en el que el componente histórico es fundamental, hemos de remitirnos necesariamente a nuestro tema de análisis principal, los referentes culturales o «fenómenos culturales y económico-sociales e instituciones que son propios de un orden económico social determinado o de una cultura determinada» (Cartagena en Mayoral, 1999-2000: 70), que, por tanto, constituyen una «laguna conceptual» a la hora de trasvasarlos a otras culturas. Para ellos, la escuela traductológica de Leipzig acuñó el término *realia*.

Kutz estableció en alemán la diferencia entre *Realie* (el referente; el segmento correspondiente de la realidad objetiva perteneciente a la comunidad comunicativa en la lengua origen [LO]), *Realieabbild* (lo designado, el significado; esta imagen de la realidad que existe en la mente de los miembros de la comunidad comunicativa) y *Realienlexem* (el significante, el signo, la unidad léxica de la LO) (Kutz, 1977: 254).

En la escuela de Granada se alude a ambos conceptos bajo el mismo término, referencias culturales, y Mayoral añade y acuña el término «segmentos marcados culturalmente» (Mayoral, 1999-2000: 73) aludiendo al signo, si bien puede también extrapolarse a las imágenes, en tanto que signos.

Agost (1999: 94) basa su modelo de análisis en las dimensiones del contexto, la profesional y la técnica. Nosotros aludiremos a las dos últimas dimensiones en algún momento de nuestro trabajo (4.7 del capítulo 2 y en el [capítulo 4](#)), pero nos interesa especialmente la dimensión contextual, dentro de la cual la autora distingue otros tres enfoques: el semiótico —donde trata de los elementos culturales, los aspectos ideológicos y la intertextualidad—, una aproximación pragmática —donde se trata la cuestión de la oralidad, la intencionalidad y el contexto— y el aspecto comunicativo, donde incluyen conceptos como las variedades de uso y de usuario.

Dentro de la dimensión semiótica se incluye todo lo relacionado con el signo dentro de una sociedad, es decir, los aspectos ideológicos y culturales (Agost, 1999: 96), y aquí la autora enumera algunos grupos de elementos culturales, que son los que suelen suscitar dificultades o restricciones en la traducción, como lugares, aspectos históricos, personajes conocidos, instituciones, etc. Resume diciendo que los elementos culturales «son todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia» (Agost, 1999: 99).

A continuación, se enumeran los posibles procedimientos que puede aplicar un traductor cuando se encuentra con uno de estos elementos culturales, y que pasan por

1. la adaptación: sustituir un elemento de la cultura origen por uno más conocido por la cultura meta. Tras conversar con diversos traductores profesionales, hemos podido comprobar que, si bien esta solución es válida, se ha utilizado mucho (probablemente en exceso) en el pasado, y que la tendencia es no utilizarla tanto para no desvirtuar el sentido del texto original.

Adicionalmente, como veremos en el apartado 4.2.6.2.1 *Escenas humorísticas* del capítulo 2, Zabalbeascoa (2001: 259) afirma que «este tipo de solución suele funcionar mejor cuando se consigue que el nuevo nombre también pertenezca a la cultura original o al menos que pueda ser conocido allí».

El uso de este procedimiento en general en el conjunto de una serie o de cualquier producto audiovisual lo denominaremos estrategia de «domesticación», siguiendo la terminología de Mayoral (Mayoral, 1999-2000: 77).

2. La traducción explicativa, cuya finalidad es evitar la incompreensión del espectador, está basada principalmente en la técnica de descripción, unida a la técnica de generalización, ambas propuestas por Molina (2001: 113-117).
3. Supresión de referentes complejos y sustitución por una referencia que, a juicio del traductor, suscite la misma reacción en el espectador meta que en el espectador perteneciente a la cultura origen (aquí se bebe de las teorías enunciadas anteriormente de Zabalbeascoa y Nida).
4. El último procedimiento del que dispone el traductor audiovisual a juicio de la autora es también el menos recomendable: la no traducción. Consistiría en integrar en el TM el elemento cultural del TO sin traducir ni ofrecer explicación alguna.

Con todo, el carácter menos recomendable de este último procedimiento dependerá, como también indica la propia Agost (1999: 100), de la expansión de determinados referentes propios de una cultura en la cultura meta. En el caso de los productos que procederemos a analizar en este trabajo, en pocas ocasiones (que analizaremos oportunamente) el traductor o la traductora encargados de traducir al español tales productos ha considerado necesario explicitar o traducir de alguna manera términos como, por ejemplo, *Stasi*, ya que ha supuesto que es bien comprendido por el público español. Si se tratara de un trasvase a una cultura más

alejada de la europea, probablemente habría sido necesario aplicar alguna técnica de traducción para no suscitar incompreensión en el espectador de la cultura meta.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, y la interdependencia entre las posibles soluciones de traducción y las culturas concretas entre las que se está estableciendo el trasvase, nos interesa particularmente la noción de «culturema», un término cada vez más utilizado en traductología.

Sin embargo, su origen no está claro. Según Mayoral Asensio (1999: 72), Nord cita la siguiente definición de culturema, atribuida a Vermeer (1983: 8):

«Culturema: Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A».

Más allá de esta definición, que nos lleva en nuestro caso a un punto muerto, ya que los referentes culturales o los culturemas que se analizarán a continuación son específicos de una época concreta de la cultura A (alemana), así como de un momento concreto de su historia, y no son comparables con un fenómeno social correspondiente de la cultura B (española), pero han de ser traducidos de alguna manera.

Luque Nadal especifica más y resume las aportaciones de Luque Durán (2009) y Pamiés Bertrán (2007 y 2009), definiendo culturema «como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura» (Luque Nadal 2009: 97)

En este sentido, culturema sería lo que hemos denominado hasta ahora referente y referencia cultural al mismo tiempo, siempre basados en la cultura origen. Una vez entendido este término, necesitamos una relación con la cultura meta, que nos sirva como principio para la traducción. La aplicación de la noción de culturema en la traductología se basa en su rasgo definitorio principal: el dinamismo (Mendoza 2018: 196). Según



Mendoza, los culturemas son elementos condicionados por el contexto y que adquieren su carácter distintivo cuando son trasvasados a un entorno cultural diferente.

Por consiguiente, nos apoyaremos más en la definición de Molina del concepto de culturema como «[...] un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que, al ser transferido a otra cultura, puede provocar una transferencia nula o distinta al original» (2001: 89).

En qué medida esta transferencia es nula o distinta al original y por qué medios se transmite será nuestro principal objetivo de estudio.

Nos parecen, además, muy interesantes y relevantes las apreciaciones de Molina (acompañadas, todo hay que decirlo, por ejemplos específicos y muy clarificadores de sus lenguas de trabajo), al establecer la dimensión dinámica de los culturemas en el ámbito de la traductología, entendiendo, en contra de sus predecesores (a excepción de la corriente funcionalista, que sí tiene en cuenta las nociones de contexto y función textual en su definición de culturema), que los culturemas no son elementos estáticos que funcionan siempre de la misma manera, con independencia del contexto, sino que son la consecuencia dentro de una transferencia cultural entre dos culturas concretas.

Así, en el apartado 4.2.6 *Expresión de las diferencias Este-Oeste* del capítulo 2, veremos que un mismo referente cultural da lugar a diferentes culturemas al transferirlo a diversas lenguas y culturas concretas.

Además, Molina continúa con la afirmación de que «la actuación de un culturema como tal depende del contexto en el que aparezca» (2001: 90). En nuestro caso se conjugan en numerosas ocasiones los elementos contextuales iconográficos con los lingüísticos y los paralingüísticos.

Nos apoyaremos asimismo en la propuesta de clasificación de Molina (2001: 97-98) de los ámbitos culturales en los que ubicar los culturemas, donde encontraremos algunos de los que haremos uso a continuación en nuestro estudio:

- Medio natural: ámbito de la ecología de Nida, en el que se incluyen las referencias que guardan relación con los problemas derivados de las circunstancias meteorológicas de las distintas zonas geográficas. Este ámbito cultural, en principio, no vamos a utilizarlo, ya que las diferencias entre Alemania y España en este sentido son intrascendentes.

- Patrimonio cultural: de las referencias que la autora incluye aquí nos interesan las ideológicas, los objetos y productos propios de la cultura alemana, los personajes ficticios (basados en propuestas reales) y los reales, los hechos históricos, la música, el cine, los lugares conocidos, etc.
- Cultura social: aquí se incluyen las convenciones y hábitos de una cultura, las formas de tratamiento y cortesía, los gestos, los saludos y los sistemas políticos, legales y educativos, las organizaciones, medidas, pesos, etc.
- Cultura lingüística: transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, insultos, blasfemias, etc.

Para nuestro análisis adoptaremos mayoritariamente la terminología de Cuéllar Lázaro, que mediante el término referente cultural define los elementos culturales en sí, lo denotado, y referencia cultural (RC), como las partes del texto marcadas culturalmente, tanto en la lengua origen como en la lengua meta (Cuéllar Lázaro, 2006: 119). Para nuestro trabajo adoptaremos, además, los términos de Mayoral *foco* (parámetro que toma como referencia el sistema de información de la cultural original o de la cultura de término) y, sobre todo, el de *énfasis*, o la necesidad del lector potencial del TM más importante de satisfacer con la traducción (Mayoral, 1999-2000: 76). Asimismo, utilizaremos el término estrategia como las «rutinas o procesos de adopción de decisiones según parámetros establecidos» y el término procedimiento para aludir a los «recursos expresivos que permiten materializar los resultados de la aplicación de dichas estrategias» (Mayoral, 1999-2000: 77).

Una vez establecida la nomenclatura, se suscita la cuestión de qué considerar referente y referencia cultural y qué no, así como su clasificación, si procede.

No hay unidad en cuanto a qué es un referente cultural y qué no. Apoyándonos en Kutz y en la terminología de *realia*, para Markstein, además de la definición habitual de elementos pertenecientes a la cultura de un pueblo sin equivalente en otros, el término «referente» incluye también todos los símbolos que se asocian con un país, una región o un territorio (Markstein, 1998: 288).

En el presente estudio, consideramos referente cultural (objeto / *Realie*) a las diferentes realidades sociales y culturales existentes en las dos Alemanias durante los años de la RDA (capítulo 2), así como a la situación política y cultural de Berlín y

Alemania en general en los años 20 (capítulo 3), expresadas en diversas referencias culturales (signos), que son para nosotros los elementos no lingüísticos (imágenes / *Realieabbild*) y los lingüísticos (*Realielexem*), y que el traductor debe reconocer y verter a su lengua de trabajo, para que el espectador comprenda el sentido y la ironía en muchos casos del original.

Atenderemos asimismo a los estudios descriptivos con base polisistémica, que se basan en describir las tendencias y convenciones de las traducciones audiovisuales en un contexto socio-histórico concreto.

Según Delabastita (1989), el estudioso debe atender a las siguientes cuestiones a la hora de analizar la transferencia entre culturas mediante la traducción:

- posición de la cultura receptora en el contexto internacional (bajo nuestro criterio, escala internacional la cultura española puede calificarse de preponderante);
- relaciones culturales de la cultura receptora con la cultura origen. Si bien podemos afirmar sin temor que los hablantes de la cultura meta (CM) y, sobre todo, los principales destinatarios de los productos audiovisuales que analizamos en la presente tesis poseen probablemente conocimientos amplios de la cultura origen. Sería necesario realizar un estudio de recepción más amplio para afirmar categóricamente este punto. Sin embargo, el conocimiento del público en general de la cultura alemán no es el mismo que puede tener sobre la cultura anglosajona, especialmente la estadounidense, que es la mayor exportadora de películas y series de todo el mundo;
- restricciones culturales para el traductor. Aquí sí hemos constatado y así nos lo han confirmado los propios traductores, existen restricciones impuestas por los clientes (distribuidoras y estudios de grabación) en el sentido de que se prima la naturalidad y la oralidad por encima del reflejo, por ejemplo, de los referentes culturales en forma de variaciones diastráticas y diafásicas;
- intenciones de la cultura meta respecto al texto traducido (horario y lugar de emisión, por ejemplo). A este respecto, los productos audiovisuales analizados se han emitido bien en plataformas de pago, bien en cine, y están dirigidas mayoritariamente a un público de nivel cultural medio-alto;

- tradición de la cultura meta en cuanto al reconocimiento de los tipos de texto de la cultura origen y de las relaciones de intertextualidad del texto origen;
- grado de apertura en la cultura meta;
- política lingüística existente en la cultura meta;
- si existen el género, los valores, la argumentación retórica utilizada, los modelos lingüísticos, culturales, etc. de la cultura origen en la cultura meta.

Asimismo, y dado que tanto las series como los demás productos audiovisuales objeto de estudio versan sobre acontecimientos históricos reales y existen numerosas alusiones intertextuales, adoptaremos la nomenclatura propuesta por Martínez Sierra para la traducción de mecanismos humorísticos, basada a su vez en las propuestas de Sperber y Wilson (1986: 108 en Martínez Sierra, 2004: 229) y denominaremos «supuestos existentes» a los conocimientos previos que debe o puede conocer el espectador de la LM para comprender las alusiones a los referentes culturales de que se trate en cada caso, «supuestos contextuales» a la situación contextual concreta dentro de cada producto audiovisual, y «efectos cognitivos» o «efectos contextuales» al efecto que suscita en el receptor de un mensaje, audiovisual en este caso, la contextualización de la información nueva que recibe en ese momento con la información antigua que forma parte de su bagaje intelectual y cultural. Se analizarán los efectos cognitivos que se suscitan en los espectadores de la LO y se tratará de evaluar si, y en qué medida, tales efectos cognitivos se pueden suscitar también en los espectadores de la LM.

Para todo ello, es necesario que los profesionales de la traducción posean una competencia traductora según se define, como ya adelantamos en el apartado relacionado con la metodología, en el modelo propuesto por Hurtado Albir y el grupo de investigación PACTE que ella dirige, y en el que se definen los siguientes conceptos, que nos serán útiles en nuestra investigación:

Para definir el concepto de competencia traductora se basan en la definición de traducción como una actividad comunicativa dirigida hacia el logro de determinados objetivos, que implica la toma de decisiones y la solución de problemas, y que exige unos conocimientos especializados, a través de competencias y subcompetencias (Hurtado et al., 2003: 58). Asimismo, definen la competencia traductora como la habilidad de llevar a cabo el proceso de trasvase teniendo en cuenta el propósito de la traducción (en nuestro

caso, el doblaje o la subtitulación de productos audiovisuales) y las características del destinatario (los espectadores para nosotros).

A modo de sistema modular, dividen esta competencia en seis subcompetencias, cada una de las cuales proporciona una información determinada. De ellas, a nosotros nos interesarán básicamente dos:

- 1) Subcompetencia lingüística (*bilingual sub-competence*): Capacidad de comprensión del texto en lengua de partida (TO) y capacidad de producción textual en la lengua de llegada (TM). En esta subcompetencia incluyen los saberes pragmáticos, sociolingüísticos, textuales, gramaticales y léxicos de ambas lenguas.

Dentro del saber pragmático se incluye la adecuación a los actos de habla en un contexto determinado (la oralidad para nosotros, entre otros factores), y dentro de los conocimientos sociolingüísticos se incluye el reconocimiento de los diferentes registros (variedades de campo, modo y tenor según Hatim y Mason (en Agost 1999: 28-31), o variedades diafásicas y diastráticas, lenguaje estándar y subestándar (registros culto e inculto)), etc. y dialectos (variedades diatópicas).

A esta subcompetencia nos hemos referido en la encuesta remitida a traductores y subtituladores profesionales, en la pregunta sobre la importancia que atribuyen al conocimiento de la LO y de la LM para la traducción.

- 2) Subcompetencia extralingüística (*extra-lingüistic sub-competence*): incluye el saber declarativo sobre las culturas origen y meta, así como saber enciclopédico sobre el mundo en general. Esta es una subcompetencia básica para nuestro análisis.

Adicionalmente, Hurtado incluye otras subcompetencias que nosotros damos por sentadas en un profesional de la traducción, pero que en el mercado actual lamentablemente no son tan evidentes. También hemos aludido a ellas en nuestra encuesta a los profesionales:

- 3) Subcompetencia relacionada con el conocimiento de los conceptos básicos de la Traductología (*knowledge about translation sub-competence*): incluye el

saber declarativo sobre técnicas y estrategias de traducción, así como de la profesión (conocimiento del mercado, tipo de cliente, etc.)

- 4) Subcompetencia instrumental (*instrumental sub-competence*). Saber procedimental relacionado con el uso de las fuentes de documentación y las diversas tecnologías.
- 5) Subcompetencia estratégica (*strategic sub-competence*): habilidad consciente o inconsciente de tratamiento de las necesidades de traducción y de resolución de problemas y dificultades.
- 6) Y por último aluden a los componentes psico-fisiológicos (*psychophysiological components*), como la habilidad de aplicación de mecanismos psicomotores, cognitivos y actitudinales de todo tipo (Hurtado et al., 2003: 59).

En cada uno de los capítulos de nuestro análisis se incluyen adicionalmente las teorías y los avances investigadores sobre los que apoyamos nuestras observaciones.

### **0.3.1 Aspectos técnicos de la traducción audiovisual relevantes para nuestro estudio**

Vamos a indicar en este apartado algunos aspectos técnicos a los que haremos alusión en nuestro análisis de los diálogos subtitulados de los productos objeto de estudio.

Analizaremos las soluciones de traducción que se ofrecen, habida cuenta de las restricciones que presenta la variedad de la traducción audiovisual frente a otras variedades de traducción, con arreglo a la tipología establecida por Mayoral, Kelly y Gallardo (1986 y 1988, visto en Chaume, 2004: 133-134): el doblaje está sometido al máximo grado de restricciones por ser múltiples (restricciones de contenido, de tipo musical, de imagen, de sincronía temporal (isocronía), de sincronía fonética (ajuste labial) y del lenguaje hablado). En subtitulación el grado de restricción es menor, ya que únicamente ha de atenderse a la restricción de espacio (cantidad de caracteres), tiempo (exposición en pantalla) y contenido (añadidas por la música en las canciones o por las imágenes).

Indicaremos en este punto que no hemos podido localizar a los o las profesionales que han escrito los subtítulos de las dos series analizadas, ni de las películas que incluimos en el capítulo 2 como comparativa. En alguna ocasión hemos percibido, y así lo indicamos en nuestro análisis, que los subtítulos son exactamente iguales a la traducción para

doblaje, de manera que, si bien no podemos afirmar que se trate de un simple trasvase en forma de subtítulos de los guiones de doblaje, por falta de confirmación por parte del profesional, sí podemos someter a la opinión de los lectores del presente trabajo tales supuestos por nuestra parte.

Estos supuestos vienen refrendados por las opiniones tanto de los ajustadores a los que hemos entrevistado, como de un cierto número de subtituladores que han participado en la encuesta. Esta proporción se incrementa de manera proporcional al carácter exótico de la lengua de origen.

Por otro lado, como nos han confirmado desde la plataforma Movistar+, en general se presta menos atención a la subtitulación, ya que los recursos no son ilimitados y el doblaje es porcentualmente mucho más seguido que la VO. También los ajustadores, desde su experiencia, y desde la nuestra como consumidores de productos en VO con subtítulos, la revisión de subtítulos deja mucho que desear y los tiempos de lectura aceptados generalmente no son tenidos en cuenta en la mayoría de los casos.

Ahora están empezando las plataformas a atender a estas cuestiones.

Los estudios relativos a esta cuestión han concluido en general que la velocidad de lectura de una persona adulta es de unos 12 caracteres por segundo (CPS en lo sucesivo); esta es la conocida «six seconds rule» o regla de los seis segundos (Díaz Cintas, 2008: 96-97). Como máximo, en los DVD se recomienda una velocidad de hasta 17 CPS.

Sin embargo, las velocidades de lectura aplicadas por la mayoría de las productoras estadounidenses y por Netflix son superiores a esta cifra:

ESTUDIO	CPS
CBS	20 para todos los productos
FOX	17 en películas y series 20 en material extra ( <i>making of...</i> ) 12-14 en programación infantil
HBO	17 en películas y series 20 en material extra ( <i>making of...</i> ) 12-14 en programación infantil
PARAMOUNT	20 para todos los productos
SONY	17 en películas y series 20 en material extra ( <i>making of...</i> ) 12-14 en programación infantil
WARNER BROS	17 en películas y series 20 en material extra ( <i>making of...</i> ) 12-14 en programación infantil

Tabla 1. Velocidades de lectura aplicadas por productoras estadounidenses  
Elaboración propia a partir de información extraída del Máster en TAV del Istrad (© Marta Chapado Sánchez)

NETFLIX	17 caracteres por segundo para adultos 13 caracteres por segundo para niños
---------	--

Tabla 2. Velocidades de lectura de Netflix  
Elaboración propia a partir de información extraída de la Guía de estilo para subtulado en español de España y Latinoamérica<sup>3</sup>

Para los SRD, la norma UNE 153010:2012 establece que la velocidad de lectura recomendada es de 15 CPS como máximo.

En nuestro análisis de subtítulos tendremos en cuenta si estos se ciñen a las recomendaciones sobre velocidad de lectura generalmente aceptadas. En caso contrario, aunque ofrezcan más o mejor información, es decir, aunque cumplan de mejor manera las funciones de la traducción, no serán tenidas en cuenta.

---

<sup>3</sup> Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide (<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>) [Última consulta: 06/05/2020]



## **CAPÍTULO 1: El fenómeno series**

En el ámbito de la televisión y las producciones audiovisuales, una serie es lo que el Diccionario de la Real Academia recoge como serial: «obra que se difunde en emisiones sucesivas».

Empezaremos con un pequeño repaso a la historia de las series en el mundo, haciendo hincapié en el desarrollo exponencial que ha experimentado en los últimos diez años, que le ha llevado a ocupar una posición predominante junto con el cine, o incluso por encima del séptimo arte, y terminaremos analizando la evolución del fenómeno series en Alemania.

### **1. Los comienzos**

En cuanto al tratamiento que las series han tenido a lo largo de la historia como objeto de investigación, hemos de decir que la consideración de las series como forma artística es muy reciente, a diferencia del cine, que ha alcanzado ese estatus hace mucho tiempo.

En general se busca el origen de las series en el fenómeno de la literatura serial en el siglo XIX, con el éxito de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, de Charles Dickens, como desencadenante principal (de la Torre, 2016: 13).

La influencia de la radio en la ficción televisiva fue también notable. De ella partieron géneros como las comedias de situación (*sitcom*) estadounidenses. A partir de 1940 era habitual que programas de radio saltaran a la televisión.

Una de las características más relevantes de la literatura serial y también de las series en formato audiovisual es la autonomía (o no) de cada una de las entregas o episodios: así como las novelas tienen capítulos que pueden contener unidades narrativas más o menos independientes, pero que se valoran en su conjunto, las series están compuestas por unidades que pueden funcionar de manera independiente aun cuando formen parte de un conjunto, o puede ser una única historia que se narra en varias entregas, de manera que no puedan existir independientemente la una sin la otra.

En este sentido, una de las primeras series que siguen una estructura denominada procedimental fue la serie *Dragnet*, filmada en 1952 por la NBC (EE. UU.). La estructura de este tipo de series se caracteriza por centrarse en el procedimiento que siguen los

personajes principales de la serie para resolver un conflicto y repetirlo a lo largo de todos los episodios de la serie.

En esta repetición de procedimientos se basa la zona de confort de los espectadores, que hace que se mantenga e incremente la audiencia. Sobre esta idea fundamental se basarán en el futuro las series de abogados, policías, médicos, etc., que estarán compuestas por episodios en los que los personajes se enfrentan a diferentes desafíos, pero siguiendo unos mismos o muy parecidos protocolos de actuación.

En el caso de *Dragnet*, cada episodio tenía formato autoconclusivo, es decir, que se cerraba en sí mismo, lo que permitía al espectador ver un episodio aislado y poder seguirlo, aunque se hubiera perdido el anterior (de la Torre, 2016:88).

El dilema de la autonomía de cada entrega continúa existiendo para los guionistas de series de televisión, puesto que los espectadores van a decidir tras cada episodio si continúan viendo el siguiente en función de su satisfacción con aquel. Este examen constante lleva a incorporar momentos efectistas o inesperados en las tramas de cada episodio, que llevaran al espectador a esperar impacientemente la siguiente entrega.

Volviendo a la historia de las series, tras la Segunda Guerra Mundial, el auge de los medios televisivos fue enorme y, además de los programas en formato televisivo habitual (concursos, entretenimiento, etc.), comenzaron a adaptarse para televisión obras de teatro, que luego se emitían en directo, a las que siguieron producciones originales para televisión, que serían el embrión de las actuales series.

Hasta entonces, el prestigio lo tenían únicamente los escritores de obras de teatro o guionistas de películas, así como los adaptadores de obras de teatro para la televisión que hemos citado anteriormente, además de series de entretenimiento pioneras como *I love Lucy*, cuyo éxito propició una oleada de *sitcoms*.

En 1953, con la emisión de *Marty*, un drama escrito por Paddy Chayfesky, se marcaría un punto de inflexión para las producciones creadas para televisión y emitidas en forma de antología. *Marty* fue una obra escrita para televisión y emitida en directo el 24 de mayo de 1953 en el programa '*The Philco Television Playhouse*'.

A partir de entonces, los guiones y las obras realizadas para televisión comenzarían a adquirir un nuevo prestigio. En 1955, se crearía The Writers Guild of

America, el sindicato de guionistas, cuya creación fue vital para dar el impulso necesario a estas antologías.

Las cadenas de televisión programaban con el objetivo de obtener las máximas audiencias para que los anunciantes pagaran altos precios por introducir sus productos dentro de las emisiones. En la década de 1960, gracias a la medición de audiencias introducida por Nielsen en los años 50, el interés de los anunciantes se centró en un público meta de entre 18 y 45 años. Este interés continúa en vigor hoy en día y conllevó cambios en los guiones de las series, ya que se descubrió, por ejemplo, que los jóvenes estaban más interesados por historias que transcurrían en ciudades, y no en entornos rurales, o en contenidos con una carga ideológica que reflejara los conflictos de la década.

No entraremos en detalle sobre la evolución de las series en las últimas décadas del siglo XX, pero sí nos interesa comentar brevemente la revolución que supuso para las series la televisión por cable a principios de este siglo y el denominado «fenómeno HBO».

## **2. El fenómeno HBO**

La principal motivación de HBO (siglas de *Home Box Office*) en sus comienzos fue desvincularse del entorno televisivo, que sucinta e implícitamente calificaba como inferior con su lema «No es televisión, es HBO». Este lema se basaba en la premisa del desprestigio de la televisión estadounidense por estar más interesada en el negocio y los beneficios que en la calidad de los productos que emitía.

Esta era su manera de obtener suscriptores y de fidelizarlos, además de invertir en la creación de sus propias series, más que adquirirlas de otros proveedores.

HBO fue esencial en la creación de una «percepción social de que las series merecían la consideración de obra artística y, en consecuencia, la aproximación a las mismas debía ser parecida a la que merecían otros fenómenos culturales» (de la Torre, 2016:460). Prueba de ello es la atención suscitada por series como *Los Soprano*, merecedora de innumerables galardones entre 1999 y 2008.

Más tarde, ya entrado el siglo XXI, otro fenómeno, el suscitado por *Lost* (*Perdidos* en España), marcó un antes y un después en la historia de las series. El episodio piloto de la serie fue emitido en 2003 por la cadena ABC y contó con una audiencia de 18,6 millones de espectadores, la mejor de la cadena en los últimos cuatro años (de la Torre 2016:516).

Una de las claves del éxito de esta serie fue la dosificación de las respuestas que el guion iba ofreciendo paulatinamente, y que mantenía al espectador con el máximo interés por la siguiente entrega. No se ofrecía la información principal en el primer episodio y luego se desarrollaba a partir de ahí la trama, como ocurría en la mayoría de las series, sino que las vueltas de guion desvelaban nuevos misterios en cada temporada y episodio, que no podían preverse en un primer momento.

A ello se añadió la posibilidad de grabar los episodios en los grabadores de vídeo digitales (DVR) que surgieron hacia 2004. Para las cadenas, estas grabaciones presentaban el inconveniente de las pérdidas de anunciantes, ya que los espectadores podían saltarse las pausas publicitarias, de manera que tuvieron que tomar medidas al respecto, introduciendo una pausa publicitaria más en cada episodio.

A partir de 2010, la revolución de los servicios de vídeo bajo demanda y la adaptación de estos a los nuevos espectadores, los denominados nativos digitales, transformó el panorama de las series, que continúa en constante transformación.

La aparición de Netflix y su estrategia, similar a la de HBO en su momento, de producir sus propias series que no pudieran verse de ninguna otra manera, fue posible gracias a que podía apoyarse en las series que había logrado licenciar de otras cadenas, y que le permitían aumentar rápidamente el número de clientes.

El hecho de disponer de temporadas completas en una plataforma fue el comienzo de los maratones de series (*binge-watching* en inglés), ya que los nuevos tipos de espectadores presentan una gran capacidad para consumir un elevado nivel de contenidos y se organizan su propia programación.

Para conquistarlo, la televisión y la tecnología se han enfrentado entre 2010 y 2016, con una, en nuestra opinión, clara ventaja para las plataformas digitales.

En los últimos años se está percibiendo una adaptación de las cadenas de televisión españolas, que están creando sus propias plataformas de contenido bajo demanda, como la plataforma ATRESPlayer Premium, de Antena 3, o Mitele Plus, del grupo Mediaset, que adelantan episodios de series y estrenos solo para sus suscriptores.

Al mismo tiempo, también se percibe una adaptación de las plataformas al, digamos, estilo de programación de las televisiones, ya que cada vez más se están

emitiendo las series por episodios semanales (en canales de pago como AXN, HBO, etc.), en lugar de subir al mismo tiempo todos los episodios de una serie a una plataforma.

Todas estas transformaciones son relevantes también para los profesionales de la traducción de los diálogos a diferentes idiomas, ya que es muy diferente que un traductor reciba todos los episodios de una temporada al mismo tiempo, para que pueda traducirlos todos antes de que comience su emisión, o que vaya recibiendo episodio a episodio y que se vayan emitiendo unos antes de comenzar a traducir el siguiente, ya que pueden producirse incongruencias muy relevantes y ajenas a los profesionales de la traducción.

Es más, en determinadas plataformas y series concretas cabe sospechar que los episodios de una misma temporada de una serie han sido traducidos por diferentes profesionales, lo que conlleva incoherencias en la traducción de términos, nombres, frases hechas, etc., que disminuyen la calidad de la traducción, de nuevo por motivos no atribuibles a los profesionales de la traducción, sino a motivaciones comerciales de las plataformas.

### **3. Las series alemanas desde un punto de vista histórico**

Al comienzo de la historia de la televisión en Alemania había únicamente dos cadenas públicas: la ARD y la ZDF.

La WDR (*Westdeutscher Rundfunk* - la cadena de Radio y Televisión de Alemania del Oeste) es la institución de radio y televisión de Renania del Norte Westfalia que produce más de una cuarta parte de toda la programación de la cadena de televisión pública *Das Erste*, que forma parte del consorcio de radiodifusión ARD.

Esta cadena ha producido dos series de gran calidad, como son *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) y *Berlin Alexanderplatz* (Rainer Werner Fassbinder, 1980), que se han distribuido en los canales públicos de España. En ambos casos se ha mantenido en España el título alemán.

La serie *Heimat* fue rodada a lo largo de treinta años, y representa la obra de vida de su director, Edgar Reitz. Está dividida en tres grandes bloques: el primero se llama *Heimat – eine Deutsche Kronik* y está dividido en once partes o episodios, cada uno de ellos de larga duración (la duración total de los once episodios es de unas quince horas). En realidad, para el director eran una sucesión de películas entrelazadas.

Narra la historia de Alemania en el siglo XX, de la mano de los avatares de la familia Simon y los demás habitantes de Schabbach, una población ficticia de la zona del Hunsrück, en Alemania, región perteneciente al Land Renania del Norte-Palatinado, de donde procede el propio director de la obra. El tiempo narrativo de esta primera «miniserie» abarca desde 1919 hasta 1982.

La serie tuvo una secuela, *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend*<sup>4</sup> (1992) y narra en trece episodios (aprox. 25 horas de proyección) la historia de uno de los Simon, Hermann, durante sus años de estudios en Múnich. Como su predecesora, mezcla magistralmente episodios reales históricos con avatares privados de la familia y sus conocidos, esta vez fuera del pueblo de Schabbach.

La tercera producción de Reitz de esta línea es de 2004, se denomina *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende*, y narra en algo más de once horas los sucesos históricos acaecidos entre 1989 y 2000, siempre de la mano de la familia Simon.

Asimismo, existe un último y más reciente producto en formato película sobre esta serie, denominada *Die zweite Heimat – Chronik einer Sehnsucht* (2013) y traducida como *Heimat - La otra tierra*. Está dividida en dos partes, con un total de 227 minutos de duración, y es, en realidad, una precuela de la primera miniserie. Ambientada en 1842, sigue a la familia Simon en Hunsrück, que busca escapar de la pobreza y el hambre empezando una nueva vida en Brasil.

De estas tres miniseries solo nos consta que se haya emitido en la televisión española la primera miniserie: en 1985, las recién nacidas televisiones autonómicas ETB y TV3, que buscaban posicionarse como televisiones de prestigio, compraron los derechos de la primera temporada, y no se emitió en TVE (la 2) hasta cuatro años más tarde, mientras que Alemania la emitía en horario de máxima audiencia cautivando a diez millones de espectadores.

---

<sup>4</sup> El Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte la incluye en el catálogo de Filmoteca Española según el título que aparece en la portada del DVD distribuido en 1994 por el Goethe Institut como *La segunda patria: crónica de una generación* [Visto en <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac?TITN=319702%3Cbr/%3E> [Última consulta: 01/12/2021]

En 2015 se ha emitido también la última película de 2013 (*Heimat - La otra tierra*) en RTVE en 2015, en el marco del programa *Días de cine*<sup>5</sup>.

La primera miniserie también está disponible en formato DVD: se trata de 5 DVD y están distribuidos por Surtsey Films (2015) y por Karma Films (2014). En nuestro caso, hemos podido disfrutar de la serie gracias a la gentileza de la biblioteca del Goethe Institut de Madrid.

En todos los casos, tanto la película como la serie se ofrecen en versión original con subtítulos en español. A propósito de las traducciones de las obras de Reitz, el especialista en cine Hanns-Georg Rodek publicó en 2015 en el periódico digital *DieWelt* (Rodek, 2014) una interesantísima conversación mantenida entre Edgar Reitz, Jan Harlan, el productor de origen alemán de todas las películas de Stanley Kubrick a partir de *Barry Lindon* (1975), y el propio Rodek.

En esta conversación hablan sobre diferentes temas relacionados con *Heimat*. Una de ellas es el título. Reitz afirma que quiso dar un nombre especial a su obra y que tenía intención de denominarla *Geheischnis*, en lugar de *Heimat*. *Geheischnis* es un término propio de la región de Palatinado (*Pfalz* en alemán) y procede del verbo *hegen*, que significa mimar, cuidar, y se utiliza habitualmente dentro de la expresión *hegen und pflegen*, (tratar con sumo cuidado y cariño). Cuando la abuela de Reitz quería expresar su cariño le decía que él era su *Geheischnis*.

Este término expresaba mucho mejor la intención de Reitz que el término *Heimat* (patria), sinónimo de *Vaterland* o *Nation*, términos todos ellos que admiten significados y usos más sesgados que su idea de *Heimat* como *offenes Haus* (casa abierta).

Continúan hablando sobre terminología y doblaje, y articulan la disyuntiva que supone un término como *Vaterland* (que significa patria, pero que está compuesto por dos palabras traducibles literalmente como tierra del padre) y *Muttersprache* (lengua materna), a lo que Reitz replica que para él la lengua es como una madre, y que por eso el doblaje no tiene sentido.

Existen únicamente versiones dobladas de *Heimat* para Italia y Francia, pero nunca tuvieron éxito, según Reitz (Rodek, 2014). Sin embargo, las versiones originales

---

<sup>5</sup> Visto en <https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/heimat/3289720/> [Última consulta: 01/12/2021].

subtituladas se han proyectado durante meses en París, por ejemplo, con gran éxito de crítica y público.

Sin embargo, el doblaje fue lo que puso en contacto a Reitz con Kubrick: Kubrick supervisaba siempre el doblaje a las lenguas de países dobladores, como Alemania, Italia, España y Sudamérica, y pidió a Reitz que se ocupara del doblaje al alemán de *Eyes Wide Shut* (1999). Reitz rechazó la propuesta en un primer momento porque estaba inmerso en los preparativos de *Heimat 3*. No fue hasta después del fallecimiento de Kubrick cuando Reitz aceptó la oferta, esta vez formulada por Harlan.

Como dato curioso, podemos decir que la grabación del doblaje de una película dura unos cuatro días, pero a Reitz le llevó cuatro semanas terminar la sincronización en alemán de *Eyes Wide Shut*. Los actores no grabaron en un atril, como es habitual, sino que se hizo a modo de grabación de un film original: tuvieron que representar físicamente varias escenas: subiendo escaleras, tumbados, etc.

Tras la caída del Muro, con las cadenas privadas comenzaron a producirse series comerciales destinadas al gran público (*Rex* (austriaca), *Alerta Cobra* (traducida al español por Miguel Riaño de Goyarrola), *Hamburgo 112*, etc.)

Hacia 2011, las cadenas públicas volvieron a sus inicios, a contar su historia, y comenzaron, como no podía ser de otra manera, por la II Guerra Mundial.

En este periodo tenemos *Hijos del Tercer Reich* (*Unsere Mütter, unsere Väter*, Philipp Kadelbach - 2013). La pionera del *boom* de las series alemanas. Fue muy criticada en su momento, porque habla de los colaboradores y de la resistencia, sin tratar de escurrir el bulto sobre la historia verdadera, pero se le acusó de ofrecer una visión positiva de la actuación de algunos seguidores del nacionalsocialismo. Se emitió en España a través de Canal+ en septiembre de 2013.

*Deutschland 83* (2015) supuso la apertura internacional de las series alemanas.

Es una de las series que analizamos en este trabajo. Recoge todos los elementos culturales de la época: la división de las familias en ambas Alemanias, trama de espionaje, el *pop* (música), etc...

Vemos la vida cotidiana de la Alemania del Este, a la manera de *Goodbye, Lenin*. La cultura de supervivencia de la RDA choca con la cultura más hedonista de la RFA.



*El mismo cielo* (*Der gleiche Himmel*, 2017). Se sitúa en 1974. Empieza con la dimisión de Willy Brandt como canciller y acaba con la dimisión de Nixon. Se centra en Berlín y la dicotomía de las dos Alemanias. El Muro está muy presente, y los referentes de la época también (muebles, el menaje de hogar, la vestimenta, las actitudes sociales, etc.

La creadora de la serie y codirectora es Paula Mill (británica) y Oliver Hirschbiegel fue contratado para alemanizar el guion y dirigirlo.

Coproducción Sky Britania / Sky Alemania.

*Babylon Berlin* (2017). Es la superproducción más cara de la historia alemana y hablaremos de ella en profundidad en el capítulo 3.

Según los analistas y especialistas en serie consultados por Movistar+ con ocasión del estreno de *Babylon Berlin*<sup>6</sup>, cada año se producen tres o cuatro series alemanas de calidad.

Nosotros queremos citar aquí las siguientes, como posibles objetos de estudio en futuras investigaciones:

- *Das Boot* (Andreas Prochaska – 2018), que, a la fecha de depósito de esta tesis (2022) puede verse en Prime Video en versión doblada únicamente.
- *Dark* (Baran bo Odar, Jantje Friese -2017), producida por Netflix. Esta es una serie fantástica, en la línea de la estadounidense *Stranger Things*, cuyo interés radica en dos factores: en ella conviven tramas que se suceden en el presente y en los años 80 y 50, con sus respectivos elementos culturales.

Adicionalmente, hemos sabido que tanto el doblaje como la subtitulación de esta serie se hicieron pasando por el inglés como lengua puente, pero no podemos aportar «pruebas» debido a la confidencialidad del proyecto.

- *Dogs of Berlin* (Christian Alvert, 2018). Producción propia de Netflix.

---

<sup>6</sup> Especial Movistar+, Alemania, *El Renacer: Babylon Berlin* (2017) (<https://www.movistarplus.es/video?id=20180119164856>) [Última consulta: 04/11/2020]

#### 4. Las series en la traducción audiovisual

Ante todo, centraremos el término «serie» dentro de la categoría de texto audiovisual y, siguiendo la clasificación de Agost (1999:28-31), dentro de la dimensión semiótica, las series pertenecen al género dramático.

Con arreglo a la dimensión pragmática, el foco contextual dominante sería el narrativo, así como, a nuestro juicio, conversacional, ya que se basan fundamentalmente en diálogos, además, claro está, de las imágenes y el aspecto iconográfico, que contribuyen también a la narración.

Continuando con la clasificación de Agost, basada asimismo en las dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990: 237) en lo que atañe a la dimensión comunicativa, los diversos parámetros de clasificación son

- campo temático
- tenor
- modo.

En *Deutschland 83*, el campo temático es específico, pasado y mezcla la ficción con elementos históricos reales; el tenor varía en función del contexto entre formal (ámbito militar) e informal (relaciones entre jóvenes y familiares), es dialogado en general y tanto emisores como receptores están presentes generalmente, salvo casos puntuales de voces en *off* procedentes de dispositivos electrónicos (televisores), pero no hay fragmentos con narrador externo, sino que las escenas se suceden con los propios personajes. Únicamente cabe destacar los insertos que ayudan a ubicar la acción localmente.

En cuanto al modo, como ocurre en todos los productos audiovisuales, los modos escrito y oral están interrelacionados, dado que los guiones se escriben con la intención de dar al espectador una sensación de espontaneidad, la ansiada «oralidad fingida». Este término procede del alemán «fingierte Mündlichkeit» (Goetsch 1985 en Cadera, 2011: 39), y es la pretensión no solo de los guionistas, sino también de los traductores — tanto para doblaje (sobre todo) como para subtitulación—, sin olvidarnos de todo el

equipo de revisión y de adaptación de doblaje, ya que del trabajo conjunto de unos y otros depende en gran medida que el espectador se crea la historia que nos están narrando.

En el texto audiovisual (dentro del que se incluyen los guiones cinematográficos y los textos traducidos a los diferentes idiomas), se combinan, pues, las características de los canales hablado y escrito, a los que se añade la información aportada por la interpretación de los actores, cuyos gestos han de reflejarse en el texto adaptado para doblaje y han de ser coherentes con los diálogos hablados o subtitulados, así como por las imágenes. Como podremos ver en el apartado 4.2.6, cuando hablemos de la manera de expresar las diferencias Este-Oeste, estas imágenes serán también de gran relevancia para la traducción, ya que pueden ofrecerse simultáneamente junto con los diálogos guardando o no relación entre sí, de manera que el traductor ha de decidir cuáles son las prioridades en cada caso.

Ha de atenderse también en la traducción a los diferentes registros de la lengua, propios del canal oral, presentes en la serie, así como a los recursos de oralidad, como pausas, muletillas, titubeos, repeticiones, etc.

En cuanto al aspecto oral, también atenderemos en nuestro estudio a los problemas de traducción derivados de las variedades de usuario, siguiendo la nomenclatura de Agost (1999: 127-130), ya que veremos cómo las diferencias lingüísticas derivadas de las variaciones geográfica y social son atribuibles a unos referentes culturales concretos que contribuyen a conformar los distintos personajes y a poner de manifiesto un contexto histórico muy concreto.

En *Babylon Berlin*, el campo es específico, pasado y ficción. El tenor es formal (estamentos de la policía) e informal (entorno de Charlotte Ritter<sup>7</sup>), con presencia de narrador externo.

En cuanto al modo, dado que nuestro principal objeto de análisis en este caso es la audiodescripción de los referentes culturales presentes en la serie, nos interesará especialmente el tratamiento del modo oral.

---

<sup>7</sup> Charlotte Ritter (Lotte) es la coprotagonista de la serie. Una inteligente prostituta con aspiraciones de convertirse en detective.

El hilo conductor que une a las tres series objeto de estudio son los referentes y las referencias culturales, o, desde otra perspectiva, los culturemas que se generan a la hora de verter tales referentes culturales a una cultura ajena, con el fin de que el mensaje llegue correctamente al espectador. Para analizarlo nos basaremos, entre otros, en esta clasificación ofrecida por Agost.

## **CAPÍTULO 2: La traducción de los referentes culturales de la República Democrática Alemana y de la Stasi en la serie *Deutschland 83* (2015) en comparación con otros productos audiovisuales relevantes**

### **1. Marco histórico en el que se engloban los referentes culturales**

Se conoce como Guerra Fría el tenso período que atraviesan las relaciones internacionales entre la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta el inicio de la distensión, a finales de la década de 1980.

La Segunda Guerra Mundial no finalizó con la firma de un tratado de paz, como había sucedido en 1919 con el Tratado de Versalles tras finalizar la Gran Guerra. Las diferencias entre los vencedores, sobre todo entre las grandes potencias que encabezaban los dos bloques, Estados Unidos y Rusia, se agudizaron tras fracasar los primeros intentos de colaboración en Alemania. En el Tratado de Potsdam se formalizó el derecho de los soviéticos —un derecho que ya ejercían tácitamente— a hacer lo que quisieran en su área, a cambio de algo que ingleses y norteamericanos todavía no hacían, que era administrar libremente sus zonas de ocupación.

Este acuerdo sentenció el destino de Alemania, condenada a la división. Cuando en Occidente comenzaron a darse los primeros pasos para constituir un nuevo Estado, sobre el que la URSS no tendría el menor control, Stalin ordenó en junio de 1948 el bloqueo de Berlín occidental, para obligar a las potencias occidentales a dar marcha atrás. Los aliados respondieron organizando el puente aéreo con el que se proporcionaban suministros para los berlineses occidentales. Superada la crisis, ya fue inevitable que la división se consagrara: en el otoño de 1949 nacían, en el Oeste, la República Federal (RFA) y, en el Este, la Democrática (RDA), y, entre medias, la metáfora acuñada por Winston Churchill que evidenciaba la frontera física, pero sobre todo política e ideológica entre el Este y el Oeste: Telón de Acero (*the Iron Curtain* (EN) - *der Eiserner Vorhang* (DE)).

Junto con el ejército soviético, también entró a la zona de ocupación soviética de Alemania la policía secreta NKGB, cuyo nombre traducido al alemán era *Volkskommissariat für Staatssicherheit* [comisariado popular para la seguridad del Estado]. Su función consistía en un primer momento en encarcelar a civiles alemanes a

los que consideraban nazis o pertenecientes a las juventudes seguidoras fanáticas de Hitler, pero pronto dirigiría sus miradas a todo tipo de demócratas que se posicionaran contra la implantación del sistema soviético en Alemania.

En mayo de 1949 la rama política de la *Kriminalpolizei* (K 5) se desmembró de esta y se convirtió en la *Hauptverwaltung zum Schutz der Volkswirtschaft* [Administración central en defensa de la economía], que pasaría a denominarse *Ministerium für Staatssicherheit* —MfS— el 8 de febrero de 1950, al servicio del Partido Socialista Unificado de Alemania (en lo sucesivo, SED).

Las funciones principales de este organismo fueron durante años encarcelar a personas «enemigas del Estado», con sentencias de muerte en los casos más graves. En ocasiones, esta persecución afectó incluso a dirigentes del SED y ministros de la RDA.

A partir de 1953 (muerte de Stalin) y tras varios levantamientos en contra del régimen socialista, el Ministerio perdió posiciones dentro del organigrama estatal, y pasó durante dos años a convertirse en una Secretaría de Estado dentro del Ministerio del Interior.

Tras varios cambios de dirección, a partir de 1957, con Erich Mielke a la cabeza, el MfS recuperó poder y las cárceles volvieron a llenarse con presos políticos. Comenzó a trabajarse en la concepción de Occidente como enemigo y el propio Mielke introdujo el concepto de «politisch-ideologischen Diversion» (PID). Según el Duden, el término «Diversion» tiene una acepción propia en la RDA y significa «sabotaje contra el Estado», de manera que atribuía a Occidente una influencia espiritual negativa contra la sociedad socialista, más allá del supuesto espionaje y sabotaje ejercidos por los servicios secretos occidentales.

Todo deseo de libertad de movimiento, de democracia, todo anhelo de productos de consumo o de cultura occidentales se atribuía a tal influencia perniciosa.

Cuando en 1961 las tensiones devinieron en el levantamiento de un muro físico que no solo constituía la división entre dos bloques, sino que partió un país en dos, en el seno del SED se suscitó la cuestión de si no podría reducirse el costoso aparato de vigilancia y control. Sin embargo, Mielke logró convencer sobre la necesidad de continuar ejerciendo un férreo control contra la PID, y tal aparato no solo no se redujo, sino que el personal se duplicó entre 1965 y 1975, llegando a más de 85.000 empleados

en 1985, además del ingente número de «IM» (*Inofizielle Mitarbeiter* o informantes), personal civil de toda condición que eran reclutados para espiar a sus propios familiares y amigos en secreto (Gieseke, 2017).

Estos IM han suscitado en el mundo del cine varios productos de gran calidad, como el éxito de taquilla internacional *Das Leben der Anderen* (2006) o *Gundermann* (2018), que forman parte de nuestro corpus de análisis.

En la ciudad de Berlín se plasmaron como en ningún otro sitio las enormes diferencias políticas, socioeconómicas y culturales que separaban a ambas potencias, que se reflejan, como no puede ser de otra manera, en el lenguaje. Dentro de un mismo idioma pasaron a crearse campos semánticos diferentes, con términos que hacían alusión a referentes que solo existían en una u otra de las dos Alemanias, en una u otra de las dos culturas.

La generación de culturemas en el trasvase de dicha dicotomía y su trasvase al español dentro de los productos audiovisuales alemanes objeto de estudio es lo que se analiza en el presente capítulo.

## 2. Selección de corpus

Son numerosas las producciones cinematográficas alemanas dedicadas a las relaciones Este-Oeste en la Alemania dividida (1949-1989). El corpus seleccionado para este estudio está compuesto por las siguientes:

- *Berlin is in Germany* (Hannes Stöhr, 2003)
- *Das Leben der Anderen* (Florian Henckel von Donnersmark, 2006)
- *Gundermann* (Andreas Dresen, 2018).

Existen otros largometrajes cuya trama también muestra las diferencias entre las dos culturas, pero se han descartado del estudio por los siguientes motivos:

- *Sonnenallee* (Leander Haußmann, 1999). Esta película está recogida en Filmaffinity<sup>8</sup> traducida como *La avenida del sol*, pero no llegó a ser exhibida en España, según se ha comprobado en consulta con la Filmoteca Nacional.

---

<sup>8</sup> <https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/616938.html> [Última consulta: 23/05/2020]

Sin embargo, figura dentro del fondo audiovisual del Goethe Institut de Madrid en su versión monolingüe en alemán. Dicho instituto la exhibió el 3 de diciembre de 2019 en el marco de su ciclo de cine dedicado a la ciudad de Berlín en formato VOSE. Nos hemos interesado por analizar tales subtítulos, pero lamentablemente no se nos ha permitido el acceso a ellos, por lo que el análisis no se incluye dentro del presente capítulo.

- *Good bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003). Esta gran película ha sido analizada exhaustivamente por prestigiosos investigadores, entre los que cabe destacar el artículo sobre traducción y referentes culturales de Ferran Robles Sabater, «Der Sommer kam und Berlin war der schönste Platz auf Erden...! Cultura e ideología en el doblaje español de 'Good bye, Lenin!», publicado en el número de 2020 de la revista *Estudios de Traducción* de la Universidad Complutense de Madrid. Esta película no se ha incluido dentro del análisis, porque, por una parte, se ha considerado que ya existen muchos investigadores que han aportado cuantiosas e interesantes visiones sobre la misma y, por otra parte, nos hemos decantado por otras producciones cuyo contenido guarda más relación con la serie *Deutschland 83*, que es al fin y al cabo el objetivo principal de nuestro enfoque.
- *Westen* (Christian Schwochow, 2013). Interesante película sobre la huida de una madre con su hijo de la RDA y las dificultades para integrarse en el Oeste. Traducida al español como *Al otro lado del muro*. Sin embargo, nos faltaban elementos comunes con la serie para efectuar la comparativa.
- *Das schweigende Klassenzimmer* (Lars Kraume, 2017). Distribuida en España como *La revolución silenciosa*. Si bien esta película plasma también la situación en la RDA, se sitúa en una época más temprana que las dos series seleccionadas, de manera que los referentes culturales no pueden compararse. La acción transcurre en 1956, y tiene como punto principal la solidaridad de una clase de instituto ante el levantamiento popular húngaro contra la presión soviética, que se plasma en la celebración de un minuto de silencio en memoria de las víctimas.

Dentro de las producciones audiovisuales que narran la situación de Alemania en el periodo de la Guerra Fría, disponemos, en formato serie, de *Deutschland 83* (2015),



una producción de la cadena de televisión RTL en colaboración con UFA Fiction, estrenada en Alemania el 26 de noviembre de 2015. El guion corre a cargo de la escritora estadounidense residente en Berlín, Anna Winger, que también es la autora del guion de las dos secuelas de esta serie, denominadas *Deutschland 86* y *Deutschland 89*.

En España, las dos temporadas de la serie se han emitido en Movistar+, pero la emisión se canceló hasta que a finales de 2020 han vuelto a emitirse ambas, junto con la tercera temporada (*Deutschland 89*), estrenada en octubre de 2020.

La serie fue adquirida por Sundance TV para su emisión en esta cadena estadounidense, con lo que se convirtió en la primera serie en estrenarse en EE. UU. en alemán con subtítulos en inglés, y abrió el camino a otras producciones alemanas que ahora se exportan a numerosos países, incluida España.

Para el análisis de los referentes culturales de la RDA y la Stasi en traducción audiovisual, nos basamos en la primera temporada, visualizada en la plataforma Amazon Prime Video, con algunos comentarios respecto al tratamiento de puntos concretos de análisis en Movistar+.

### **3. Objetivos**

La traducción no es una ciencia exacta. Este enunciado parece obvio, pero en realidad no lo es. Las dificultades que plantea la traducción audiovisual pueden resolverse de muchas maneras distintas y todo análisis aproximativo que los investigadores hagamos sobre las soluciones aportadas por los profesionales de la traducción debe hacerse desde el mayor rigor y respeto.

Zabalbeascoa aborda la relación entre los traductólogos (*theorists*) y los traductores profesionales, y aduce que la función del traductólogo es mostrar al traductor todas las estrategias y técnicas de las que dispone, así como establecer en qué situaciones y para qué propósito pueden resultar apropiadas. Por su parte, el traductor ayudaría al traductólogo proporcionándole ejemplos (Zabalbeascoa, 1993: 24-25).

En el caso del presente estudio vamos a partir de diálogos y textos traducidos para analizar cuestiones relevantes como los factores específicos de la traducción audiovisual que suponen un reto para el traductor profesional, entre los que destaca la necesidad de atender a la interacción entre los códigos de significación transmitidos por el canal visual (para este estudio nos interesan especialmente los códigos iconográficos y los

fotográficos) y los transmitidos por el canal acústico (Chaume, 2004: 163). En numerosas ocasiones, ambos canales no discurren siempre en paralelo, con lo que la dificultad se incrementa.

En este sentido, nos adherimos a la definición de texto audiovisual ofrecida por la Escuela de Vigo, según la cual «un texto audiovisual y multimedia es una secuencia de entidades iconotextuales donde tanto la unidad icónica como la unidad verbal son aprehendidas sucesiva y globalmente en una relación intersemiótica que provoca un movimiento de vaivén que va de un código a otro y del cual nace el sentido» (Yuste Frías, 2011: 62). Esta afirmación será relevante en nuestro caso para analizar la información ofrecida por las imágenes y los diálogos, así como para comparar las diferentes versiones de traducción.

En nuestro estudio se trata de llevar a cabo un análisis de corpus relacionados intrínsecamente entre sí en cuanto a la temática y la iconografía, para intentar identificar las estrategias traductológicas en su conjunto. Si bien no es nuestra intención basarnos en las normas propuestas por teóricos prescriptivistas o funcionalistas, es innegable su valor en la investigación sobre traducción, así como en el subconsciente e imaginario del traductor audiovisual, que posiblemente recurre a tales normas, aunque sea de manera inconsciente.

Asimismo, haremos alusión a las aportaciones de otros autores de índole más descriptivista, puesto que las entendemos como fundamentales en todo trabajo de estas características.

Otro de los objetivos de este trabajo es analizar la manera en que la traducción de productos audiovisuales de origen germano se ha profesionalizado a lo largo de los últimos años y cómo los conocimientos y la labor de los profesionales de la traducción audiovisual han contribuido a la divulgación de momentos clave de la historia de Alemania entre el público español.

Queremos alejarnos, ante todo, de la tendencia en la investigación sobre traducción de criticar las diferentes propuestas de traducción, ya que, por una parte, los supuestos errores no siempre son atribuibles al propio traductor, sino a algún otro de los intervinientes en el proceso de posproducción, y, por otra parte, porque la traducción es un arte en nuestra opinión, y no una ciencia exacta.

Puede haber propuestas traductológicas más o menos afortunadas, pero no existe la traducción perfecta, y las que hemos extraído son una pequeña parte de muchas horas de proyección y de kilométricas listas de diálogos, la mayoría de las cuales son adecuadas y fruto de mucho tiempo y dedicación.

**4. Deutschland 83****FICHA TÉCNICA**

Título original	<i>Deutschland 83</i>
Título en España	Ídem
Título en Hispanoamérica	Ídem
Título en inglés (si disponible)	<i>Ídem</i>
Año producción	2015
Productora	RTL/UFA Fiction (adquirida por Sundance TV para su emisión en una cadena estadounidense - la primera serie en estrenarse en EE. UU. en alemán con subtítulos en inglés) <sup>9</sup>
Guion	Anna Winger (escritora estadounidense residente en Berlín)
Dirección	Samira Radsí, Edward Berger
Año estreno en Alemania	2015 (26/Noviembre) <sup>10</sup>
Canal estreno en Alemania	RTL
Año estreno en España	2015
Canal/Plataforma estreno en España	Movistar+
Traductor/a para doblaje	Patricia Franco Lommers
Subtitulador/a	Desconocido
Visualización	Amazon Prime Video Movistar+ (hasta dic 2019 y a partir de diciembre 2020)

<sup>9</sup> Fuente: Lagoa Vidal, Miriam, «"Deutschland 83", la Guerra Fría de un espía novato», en *eldiario.es*. Artículo publicado el 25/11/2015. [online: [https://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/Deutschland\\_6\\_456064402.html](https://www.eldiario.es/cultura/seriefilos/Deutschland_6_456064402.html)] [Última consulta 07/02/2020].

<sup>10</sup> Fuente: *Web de RTL* [online: <https://www.rtl.de/cms/sendungen/serie/deutschland-83.html>] [Última consulta 07/02/2020].

Presencia de subtitulador o traductor en títulos de crédito	No
Sinopsis	<p>Martin Rauch es un guardia fronterizo, un soldado de la República Democrática Alemana que es reclutado en 1983 por la Stasi para infiltrarse en la República Federal Alemana y ejercer como espía, bajo el nombre de Moritz Stamm (nombre en clave para la Stasi: <i>Colibrí</i>).</p> <p>Personajes principales:</p> <p>Walter Schweppenstette: alto cargo de la HVA y, como se muestra al final de la serie, padre de Martin.</p> <p>Lenora Rauch: tía de Martin y principal contacto como espía dentro de la HVA.</p> <p>Tobias Tischbier: Infiltrado de la RDA en la RFA y personajes que forma a Martin en todo lo relacionado con los referentes culturales de la RFA.</p>

#### 4.1. Traducción de títulos

Si bien es conocido (y hemos podido constatarlo en el marco de las entrevistas llevadas a cabo y que se recogen en forma de [ANEXOS](#) en el capítulo 4) que la traducción de los títulos de las producciones cinematográficas o series en raras ocasiones corresponde a los profesionales de la traducción, sino más bien a las propias productoras y distribuidoras, dado que obedece a motivaciones comerciales, merece la pena dedicar unos minutos a la interpretación y traducción de los títulos tanto de la serie como de las producciones cinematográficas con las que se han establecido los paralelismos.

El título general de la serie se ha conservado en su formato original, quizá bajo la influencia de su distribución en EE. UU., donde también se conservó el título original.

Es, no obstante, una circunstancia curiosa, puesto que, en general, los únicos títulos que se suelen conservar en el idioma original son los nombres propios y los títulos en inglés. En este caso se trata de una mezcla, porque *Deutschland* es efectivamente un

nombre propio, pero los nombres de países tienen traducciones a la lengua propia de prácticamente todos los países.

Incluso hay numerosas series alemanas que se han distribuido en España e internacionalmente con títulos en inglés (*Dogs of Berlin, Dark, etc.*).

Llaman la atención, sin embargo, los títulos de cada episodio de la primera temporada de la serie en la versión original, así como sus traducciones:

<b>Episodio</b>	<b>Alemán</b>	<b>Español</b>
1	Quantum Jump	Salto cuántico
2	Brave Guy	Un valiente
3	Atlantic Lion	León atlántico
4	Northern Wedding	Boda del norte
5	Cold Fire	Fuego frío
6	Brandy Station	Brandy Station
7	Bold Guard	Guardia audaz
8	Able Archer	Arquero capaz

La trama de toda esta primera temporada de la serie discurre en 1983, un año muy conflictivo y con numerosos acontecimientos políticos en Europa y entre los dos bloques antagonicos, encabezados por Estados Unidos y la Unión Soviética.

Los títulos de los episodios 3 al 8 reflejan los nombres oficiales en inglés de sendos ejercicios o maniobras de la OTAN en diversos escenarios europeos, incluyendo Alemania Occidental.

Históricamente, el nombre de las operaciones militares reales siempre se ha ocultado hasta el momento justo de su lanzamiento, como medida de protección OPSEC (*Operations Security*, Seguridad de las Operaciones), y se han aportado nombres en clave, como, por ejemplo, la operación *Overlord*, nombre adjudicado al desembarco de Normandía.

Este era el caso especialmente en la Unión Soviética, que nombraba sus operaciones con nombres completamente opacos, como el trágico caso de las maniobras *Snezhok* (pequeña bola de nieve), realizadas en 1954, que consistieron en un ejercicio de prueba con armamento nuclear y más de 45.000 tropas involucradas, y que resultó una de

las mayores catástrofes medioambientales en la historia soviética posbélica (Forczyk, 2012: 58-59).

Al contrario que el bloque soviético, durante la Guerra Fría los ejércitos de la OTAN decidieron identificar a sus maniobras con nombres que dieran cuenta del objetivo y la razón de ser de cada despliegue militar.

En el episodio 7 de la serie aparece el acrónimo REFORGER (*REturn of FORces to GERmany*, regreso de fuerzas a Alemania), el ejercicio aliado de referencia en el marco del cual todos los años, desde 1969 a 1993, se probó el refuerzo militar aportado a Alemania por parte de Norteamérica.

En este caso se trató de un acrónimo, pero los nombres de los episodios a los que se hace referencia comúnmente consistían en juego de palabras que explicaran el sentido de las maniobras.

La mayoría se conocen en España con el nombre traducido, como, por ejemplo, *Northern Wedding* («boda del norte»), maniobras que se realizaron desde 1970 hasta 1986 cada cuatro años entrenando el rearme del norte de Europa, o el mítico *Able Archer* («arquero capaz») que se celebraba anualmente y que simulaba un ataque nuclear (*Revista Española de Defensa*, 2001).

Por consiguiente, en la entrada de la serie donde se presentan los episodios y las temporadas disponibles de cada serie los títulos se ofrecen en español. Sin embargo, curiosamente, estos títulos se ofrecen en inglés en los créditos de apertura o «intros» en la plataforma Amazon, mientras que Movistar+ los ha traducido al español.

Estas maniobras aparecen también dentro de un diálogo en el episodio 5 (TCR 20:49), donde se aprecia cómo en la VO mantienen el término en inglés, mientras que en el doblaje y la subtitulación lo traducen. Se percibe la tendencia dobladora española frente a la tendencia de conservación de extranjerismos del alemán.

También aparece en el episodio 6 (TCR 15:00) con el mismo tratamiento (traducción), y donde se pone de manifiesto que en la RDA no saben exactamente de qué se trata y que fue interpretado como una amenaza real, lo que incrementó la tensión entre ambas potencias.

Otros no se han traducido, como *Brandy Station*, que corresponde a la organización y operativa de la OTAN en la parte oriental de la provincia de Brabante

Septentrional, en los Países Bajos, y en la que tomaron parte 11.000 efectivos de la 1.º División de Caballería de los EE. UU<sup>11</sup>. El nombre guarda relación probablemente con la batalla de Brandy Station, el mayor enfrentamiento de la Guerra de Secesión Norteamericana en el que la caballería de guerra desempeñó también un papel fundamental<sup>12</sup>.

Se da la paradoja de que, en el episodio 7, cuando la tensión por las maniobras está a punto de estallar, conviven en una misma entrada de diálogo entre Martin y Tischbier el nombre de unas maniobras en inglés y la traducción de una de las fases de las maniobras en español.

VO: Und wir sind inmitten einer riesigen NATO Übung. *Autumn Forge*. Und *Able Archer* is nur die erste Phase.

VT: En medio de unas maniobras de la OTAN. *Autumn Forge*, Arquero Capaz es su última fase.

Los nombres de los dos primeros episodios adoptan también el esquema gramatical de las denominaciones de maniobras militares y están escritos asimismo en inglés, pero se refieren concretamente al contenido del episodio correspondiente y la traducción al español es literal.

#### 4.2. Referentes culturales generales de las dos Alemanias. Conflictos Este-Oeste.

En este apartado se analizará el trasvase al español de determinados referentes culturales propios de Alemania tanto en doblaje como en subtitulación. Se ha prestado especial atención a aquellos componentes culturales sin equivalente directo en español, o aquellos que requieren una explicación para un público ajeno a la idiosincrasia germana en general.

Se analizará en primer lugar la serie, y a continuación las tres películas relacionadas.

---

<sup>11</sup> Fuente: <https://www.orbat85.nl/documents/Autumn%20Forge%2083.pdf> (extraído de la web Netherlands Armed Forces ORDER OF BATTLE 1985 by Hans Boersma) [Última consulta 30/07/2020]

<sup>12</sup> Fuente: American Battlefield Trust (<https://www.battlefields.org/learn/civil-war/battles/brandy-station>) [Última consulta: 25/08/2021].



#### 4.2.1. Referencias culturales del ámbito militar

La terminología es esencial e imprescindible en el ámbito de la traducción, pues vivimos rodeados de ella. Dentro de un mismo producto audiovisual el traductor puede encontrar diversos campos de especialidad en los que el lenguaje cambia y su labor de documentación en este sentido es fundamental, además de los conocimientos generales sobre la lengua y la cultura de origen que el traductor ha de poseer *per se*.

Nos adherimos a la definición de Rodríguez Camacho de lenguaje especializado y, por tanto, «Entendemos por lenguaje especializado el conjunto de todos los recursos lingüísticos que se utilizan en un determinado campo de conocimiento para garantizar la comprensión y la comunicación entre las personas que tienen que ver con dicho campo» (Rodríguez Camacho, 2003: 101), si bien es cierto también que un traductor no ha de ser especialista en terminología, sino que la necesidad terminológica del traductor consiste en encontrar unidades equivalentes en la lengua meta para que la traducción sea precisa y confiable.

En nuestra opinión, los organismos militares, los rangos y los términos militares en general constituyen un lenguaje de especialidad y han de tratarse como tal. Los rangos militares son diferentes en los diferentes países y también difieren en función de la época y del propio cuerpo de que se trate (Armada, Ejército de Tierra, Aire, etc.).

En el caso de esta serie sería recomendable consultar una norma general de referencia para trasvasar esta terminología especializada a la lengua meta, como la tabla de equivalencias de la OTAN, regularmente modificada mediante los diversos STANAG (*Standardization Agreements* o acuerdos de normalización)<sup>13</sup>.

Con todo, también es cierto que hay determinados términos que, sin poder considerarse especializados en el sentido estricto del término, sí suscitan complicaciones a la hora de traducirlos a otro idioma, ya que su traducción literal puede resultar ambigua.

Ofrecemos ejemplos de traducciones de lenguaje especializado y no especializado que suscitan o pueden suscitar controversia y que guardan relación con los referentes culturales objeto del presente apartado, con ánimo de reflejar las dificultades a las que

---

<sup>13</sup> Fuente: Portal de Servicios del Ministerio de la Defensa (<https://www.defensa.gob.es/portalservicios/servicios/industriadefensa/normalizacion/> [Última consulta: 28/02/2021]).

debe enfrentarse el traductor y el tiempo de documentación que conlleva una traducción fidedigna.

4.2.1.1. *En Alemania Occidental*

TCR 01 03:56	
Diálogo original	Versión traducida
<i>In der Ferdinand-Braun Kaserne in der Eifel wird demnächst ein neuer <b>Ordonnanzoffizier</b> eingesetzt. Bei <b>general Wolfgang Edel</b>.</i>	Subt.: Entra un <b>ayudante</b> en el cuartel Ferdinand-Braun de Eifel al servicio del <b>general</b> Wolfgang Edel.  Doblaje: Habrá un nuevo <b>ayudante de campo</b> en el cuartel Ferdinand-Braun de Eifel al servicio del <b>general</b> Wolfgang Edel.
<p><i>Ordonnanzoffizier</i>: No se trata estrictamente hablando de un rango militar, sino de una ocupación adicional, reservada a los suboficiales, en su mayoría jóvenes, a los que se subordina a los oficiales de mayor rango.<sup>14</sup></p> <p>Se traduce de diversas maneras a lo largo del episodio, como veremos a continuación.</p> <p><i>General</i>: Se traduce como general y es la correspondencia correcta con arreglo a la nomenclatura de la OTAN. Es un rango OF-9 (Bundeswehr.de; General)</p> <p><i>Técnica</i>: <i>equivalente acuñado</i></p>	

---

<sup>14</sup> Sitio <http://www.lexikonderwehrmacht.de/>, publicado por la Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge e.V. [Última consulta: 27/10/2020]

TCR 01 15:33	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Du gehst verdeckt zum <b>Bundeswehr</b>, als Ordonnanzoffizier</i>	Subtitulación: Vas a infiltrarte en el ejército de la RFA, como ayudante de campo.  Doblaje: Vas a infiltrarte en el Oeste, como asistente de campo
<p><i>Bundeswehr</i> es el ejército actual de toda la República Federal, pero en 1983 correspondía exclusivamente a la antigua Alemania Occidental. Es un término claramente identificable para el público alemán, pero, al trasvasarlo al español, no cabe decir exclusivamente «ejército», porque Martin ya pertenece a un ejército: la <i>Nationale Volksarmee</i>, el Ejército Popular de la RDA.</p> <p>En doblaje se aplica la técnica de la generalización, de manera que el espectador no intuye necesariamente que se trata de infiltrarse en el ejército, tanto más cuanto que el cargo «asistente de campo» no pertenece exclusivamente al ámbito militar. Las restricciones de la sincronía labial impiden explicar el destino al que se dirigirá Martin, meta que consigue la subtitulación, al hacer uso de las siglas RFA y al aplicar la técnica de la amplificación.</p> <p><i>Técnicas: amplificación (subtitulación), generalización (doblaje)</i></p>	

TCR 01 21:46	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Oberleutnant</i>	teniente
<p>Tanto <i>Leutnant</i> como <i>Oberleutnant</i> son rangos de oficial del ejército, equivalentes a un rango OF-1 de la OTAN (<i>Bundeswehr.de</i>), con la diferencia de que, para ascender a <i>Oberleutnant</i>, es necesario ejercer al menos 2,5 años como oficial. En España, <i>Leutnant</i> correspondería a alférez y <i>Oberleutnant</i> a teniente (Ministerio de Defensa).</p> <p><i>Técnica: equivalente acuñado</i></p>	

TCR 01 21:58	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Oberstleutnant</i>	Teniente coronel
<p>Para obtener este rango en el Ejército alemán es necesario acumular una antigüedad mínima de 9 años como oficial, y equivale a un OF-4 de la OTAN (Bundeswehr). La traducción es la correcta con arreglo al Ministerio de Defensa.</p> <p><i>Técnica: equivalente acuñado</i></p>	

## 4.2.1.2. En Alemania Oriental

TCR 07 24:50	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Generalmajor Schweppenstette weiß genau was hier los ist.</i>	Subt.: El Tte. Gral. Schweppenstette sabe bien lo que ocurre.
<p>En la <i>Bundeswehr</i> el rango <i>Generalmajor</i> es un OF-7 de la OTAN, equivalente en los Ejércitos de Tierra y Aire en España a un General de División. En España, un Teniente General es uno de los encargados de las jefaturas del Estado Mayor y del mando de las regiones militares, mientras que un General de División lidera una división, que es una unidad militar constituida por varias brigadas y regimientos.</p> <p>En la RDA, y concretamente dentro de la Stasi, el término <i>Generalmajor</i> tiene otras connotaciones:</p> <p>Tras la creación del Ministerium für Staatssicherheit (MfS) en 1950 las denominaciones de las unidades de servicio tenían carácter civil y se orientaban más bien a la terminología policial o de otros cuerpos del Ministerio del Interior. A partir de 1952, y a tenor de la remilitarización de la RDA, se introdujeron también aquí los grados militares como denominación jerárquica. Con ello, por una parte, se afianzaba la estructura militar dentro del MfS y, por otra, se ponía de manifiesto la posición social de privilegio de los empleados del Ministerio.</p> <p>Así, el cargo de <i>Chefinspektor</i> (inspector jefe) se transformó en <i>Generalmajor</i> (Wiedmann, 2012) y se equipara a un OF-6 de la OTAN (General de Brigada en España), si bien sus funciones son mayoritariamente administrativas y de control, más que militares en sí, de manera que no tiene un equivalente real en España, dado que</p>	

la figura del MfS no ha existido. Proponemos mantener el préstamo puro, ya que el referente cultural al que alude no ha existido en el entorno cultural de la LM.

*Técnica: equivalente acuñado Estrategia: domesticación*

TCR 08 33:55

Diálogo original	Versión traducida
<i>Genosse Generaloberst Fuchs. Was kann ich für Sie tun?</i>	Subt.: Camarada coronel general Fuchs. ¿Qué puedo hacer por usted?  Doblaje: Camarada general Fuchs. Diga. ¿Qué necesita?

*Generaloberst* es un rango militar utilizado en varios momentos de la historia de Alemania y también fue utilizado por el Ejército Popular Nacional (NVA) de la RDA. No existe en el Bundeswehr.

Se trata del segundo grado más alto del generalato en el NVA, dos rangos por encima del *Generalmajor*. La traducción ofrecida en subtitulación es la habitual para este rango de la Stasi, ya que está completamente militarizado, como se ha indicado anteriormente, pero, dado que el rango de coronel general no existe en español, nos parece oportuno señalar que las funciones serían más cercanas quizá a un Director de Inteligencia actual, que estaría bajo el mando directo del Ministro de Defensa (equivalente al *Armeegeneral* de la Stasi, que no dejaba de ser un Ministerio a fin de cuentas).

En cuanto al término *Genosse*, la traducción más extendida y adecuada, a nuestro juicio, es «camarada», si bien no siempre es así, como veremos en el apartado 8 dedicado a la película *Gundermann*.

*Técnica: equivalente acuñado Estrategia: domesticación*

4.2.2. Referencias culturales en forma de siglas

4.2.2.1. En Alemania Occidental

En general, las siglas no se traducen en la serie, salvo contadas excepciones:

**BND**

TCR (a) 04 30:12 // (b) 06 26:01	
Diálogo original	Versión traducida
(a) <i>Der <b>BND</b>, der wird dir Geld geben, damit du deine Schulden abbezahlen kannst.</i>	El BND te dará dinero, para que puedas pagar tus deudas
(b) <i>Der <b>BND</b> fotografiert mittlerweile jeden, der da ein- und ausgeht.</i>	El BND fotografía a todo el que entra o sale de ahí.
<p>El BND es el <i>Bundesnachrichtendienst</i>, el organismo civil y militar de la RFA cuyo cometido es recopilar información relevante para la política exterior y la seguridad del Estado, evaluarla e informar al Gobierno federal sobre el resultado de sus análisis. Es el equivalente de la Stasi en la Alemania Oriental, sin el aspecto tenebroso e implacable de esta última.</p> <p><i>Técnica: préstamo puro Estrategia: extranjerización</i></p>	

**MAD**

TCR 06 08:15	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Werner Freisinger, <b>MAD</b></i>	-Werner Freisinger, del <b>MAD</b> .
<p>MAD son las siglas del <i>Militärische Abschirmdienst</i>, el servicio secreto del ejército federal que se encarga de proteger a las fuerzas militares frente al espionaje, sabotaje y la corrupción. Es uno de los tres servicios de inteligencia alemanes, junto con el BND, citado anteriormente, y la Oficina Federal para la Defensa de la Constitución (Bundesamt für Verfassungsschutz - BfV). Se traduce generalmente como Servicio de Contrainteligencia Militar.</p> <p>Probablemente no sean unas siglas popularmente conocidas en Alemania, de ahí que, a continuación, se informe al espectador mediante el propio diálogo sobre el cometido</p>	

de este departamento, cuando el general Edel indica que la enfermedad de su hijo no es interesante para la «seguridad nacional».

Aparece de nuevo en el episodio 08 (11:51), y las siglas quedan de nuevo sin traducir.

*Técnica: préstamo puro, compensación      Estrategia: Extranjerización*

#### 4.2.2.2. *En Alemania Oriental*

### **HVA**

TCR    01 12:53	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Die HVA ist eine Elite.</i>	La HVA es la élite. (subt. y doblaje)
<p>La Hauptverwaltung A (HV A) era el departamento de espionaje en países extranjeros (<i>foreign intelligence service</i>) del Ministerio para la Seguridad Nacional (StaSi), y su nombre se deriva del departamento con esa misma función en la KGB rusa.</p> <p>La A es una letra de orden, y no se deriva de «Aufklärung», como se ha afirmado en ocasiones erróneamente desde la República Federal (BStU, HVA) Por ello, la escritura más correcta de esta entidad sería HV A, con la última sigla separada del resto.</p> <p>La traducción más generalizada para la HV A es «Primera Administración de Reconocimiento», derivada del término <i>Aufklärung</i> que, como hemos visto, no es correcto.</p> <p>Como se ve en la imagen, esta es la opción adoptada para la interfaz introductoria de la serie en Amazon Prime, donde se traduce HVA como «Primera Administración de Reconocimiento» [Última consulta: 09/09/2020].</p>	



Cualquier posibilidad de traducción pasa, a nuestro juicio, por una explicación de la función de este departamento dentro de la Stasi, que quizá habría sido posible en doblaje, pero ciertamente no en subtitulación.

Lo mismo ocurre en el TCR 05 09:11.

*Técnica: equivalente acuñado      Estrategia: Domesticación*

TCR 06 37:34	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Höflichkeiten-Austauschen, das überlassen wir den Diplomaten. Unser Dienst ist die Aufklärung. Bedrohungen erklären und eliminieren.</i>	Subt.: Las cortesías son para los diplomáticos. Nuestra función es la elucidación. Reconocer las amenazas y eliminarlas.  Doblaje: Las cortesías son para los diplomáticos. Lo nuestro es la explicación. Ver amenazas y eliminarlas.
<p>Aquí encontramos de nuevo el término <i>Aufklärung</i> como una de las funciones propias del servicio de inteligencia de la RDA.</p> <p>En el Duden se nos ofrecen dos acepciones que encajarían aquí:  <i>«Erkundung der militärischen Situation des Feindes»</i> (investigación/ análisis de la situación militar del enemigo), que cabría traducir como «inteligencia», con el sentido definido en la Ley 11/2002, de 6 de mayo, reguladora del Centro Nacional de Inteligencia: «Prevenir, detectar y posibilitar la neutralización de aquellas actividades de servicios extranjeros, grupos o personas que pongan en riesgo, amenacen o atenten</p>	



contra el ordenamiento constitucional, los derechos y libertades de los ciudadanos españoles, la soberanía, integridad y seguridad del Estado, la estabilidad de sus instituciones, los intereses económicos nacionales y el bienestar de la población».

Otra acepción que da el Duden, referida al uso de esta palabra en la RDA nos remite al término «*Agitation*», que se define como «*aggressive Tätigkeit zur Beeinflussung anderer, vor allem in politischer Hinsicht; Hetze*» (actuación agresiva para ejercer influencia sobre otros, en sentido político mayoritariamente), que cabría traducir como «instigación».

En este caso consideramos que se hace alusión a la primera acepción. En la traducción se ha generalizado un término tanto en doblaje como en subtitulación, cuando se podría haber utilizado la terminología técnica, máxime cuando a continuación en el diálogo original se explica el sentido del término.

*Técnica: generalización*

TCR 08 25:36	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Angeblich ist er in Wirklichkeit ein Spion für die HV A, den Geheimdienst der DDR.</i>	Subt.: Al parecer en realidad es un espía de la HVA, servicio de inteligencia de la RDA.  Doblaje: Al parecer en realidad es un espía del servicio de inteligencia de la RDA.

En esta secuencia, por primera vez (¡¡en el último episodio de la serie!!) se explica el significado de las siglas en el diálogo original, de manera que los traductores pueden ofrecer al espectador una explicación de las siglas.

En doblaje se omiten las siglas, a pesar de que hay suficiente tiempo para incluirlas en el texto, ya que el personaje no aparece en pantalla mientras se pronuncian estas frases.

También en el TCR 30:58, se traduce como HVA en doblaje y subtitulación.

TCR 07 04:58	
Inserto en Amazon Prime (inglés)	Inserto en Movistar+ (español)
<i>East German Foreign Intelligence Office HQ</i> <i>East Berlin, East Germany</i>	HVA, Servicio de Inteligencia en el Extranjero de la RDA Berlín Oriental, RDA
<p>Como se indica en el apartado 4.3, estos insertos reciben distinto tratamiento en las dos plataformas que se están analizando.</p> <p>En Amazon Prime los insertos se muestran en inglés en España y, según hemos podido comprobar, también en Alemania, mientras que en la plataforma Movistar+ se han traducido al español.</p> <p>En el inserto de la VO en inglés no se ha incluido la abreviatura HV A, pero sí en la traducción al español.</p>	

#### 4.2.3. Referentes culturales relacionados con organismos de ambos bloques

TCR 04 30:50	
Diálogo original	Versión traducida
- <i>Wir zwei, wir werden heiraten, und... und in einem schicken Haus in <b>Pullach</b> wohnen?</i>	-Después nos casaremos y... -¿Y viviremos en una bonita casa en Pullach?
<p>La ciudad de Pullach está situada en Baviera y en ella estuvo ubicada la sede central del BND (cf. entrada en el apartado 4.2.2) entre 1947 y 2018, cuando fue trasladada a Berlín. El nombre de esta localidad se ha utilizado durante décadas como sinónimo de los servicios de inteligencia exterior (<i>Auslandsaufklärung</i>) de la República Federal.</p> <p>Es un referente cultural muy complicado de trasvasar por falta de espacio. El espectador se queda con el término «bonita casa» para ver la intención irónica del enunciado, pero no entiende la expresión de desconcierto de Martin.</p> <p><i>Técnica: préstamo puro Estrategia: extranjerización</i></p>	

TCR 03 27:04	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Schon mal was von der <b>ständigen Vertretung</b> der DDR gehört? Gleich hier die Straße hoch. Man munkelt, das sei ein einziges Stasinest.</i>	Subt.: ¿Te suena la <b>misión diplomática</b> de la RDA? Está en esta misma calle. Se rumorea que es un hervidero de la Stasi.  Doblaje: ¿La misión diplomática de la RDA? Está en esta misma calle. Se rumorea que es un hervidero de la Stasi.
<p>En el denominado Tratado Básico (<i>Grundlagenprinzip</i>) firmado en 1972 entre las dos Alemanias, se sentaron las bases para la instauración de un ente representativo de cada uno de los dos Estados en el otro. La <i>Ständige Vertretung</i> de la RDA se instaló en la Oficina del canciller en Bonn y la de la RFA en el Ministerio de Asuntos Exteriores en Berlín. Con esta ubicación, la RFA quería dejar constancia de que no consideraba a la RDA como «extranjero», ya que con ello le adjudicaría la cualidad de Estado, sino únicamente como «territorio ocupado».</p> <p>Aquí se traduce como «misión diplomática». Este es el hiperónimo aplicable a cualquier representación permanente de un Estado en otro, sea embajada, legación, nunciatura, etc. En los medios de aquel momento se denominaba a esta misión «representación permanente»: una traducción literal del término alemán «<i>ständige Vertretung</i>», ya que no quería hablarse de «embajada», que sería el término adecuado para la representación oficial de un Estado extranjero en la RFA. Sin embargo, misión diplomática es un término mucho más elocuente que representación permanente, además de que supone un ahorro de siete caracteres a la hora de subtítular.</p> <p>Ciertamente, la Stasi tenía en este edificio de Bonn su pequeño estudio con «35 magnetófonos, 32 receptores y varios dispositivos técnicos operativos», ya que la HV A utilizaba este organismo para grabar conversaciones con parlamentarios, ministros y empresarios, que luego eran reproducidas en Berlín Oriental.</p> <p>En el episodio 1, en los insertos en inglés (Amazon Prime 00:00) se denomina a este edificio de Bonn «<i>East German Diplomatic Mission</i>», y en español (Movistar+ 00:00) «Misión diplomática de la RDA».</p>	

Esta traducción también aparece en el episodio 6 (TCR 18:57) y en el episodio 8 (TCR 27:15) en inglés en inserto y en español en el subtítulo.

Sin embargo, en el doblaje del episodio 6 lo traducen como «embajada», algo que no era en absoluto, por los motivos aducidos anteriormente. Cabría preguntarse si la traductora ha ofrecido esta traducción o si ha sido un cambio efectuado por los ajustadores para doblaje, en relación con la sincronía labial.

*Técnica: equivalente acuñado*

*Estrategia: domesticación*

4.2.4. Referentes culturales de índole política

TCR 03 13:40	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Also nochmal zusammengefasst: am Hofgarten fängt die Menschenkette an, und wird sich dann den Weg <b>durch die Bundesrepublik</b> bahnen.</i>	Subt.: La cadena humana empezará en el parque Hofgarten e irá abriéndose camino <b>por toda Alemania.</b> Doblaje: Repasemos. La cadena humana empezará en el parque Hofgarten e irá avanzando por <b>toda la República.</b>
<p>En este pequeño párrafo hay varios aspectos que comentar: por un lado, se aplica la técnica de amplificación en las traducciones, dado que se ofrece al espectador la información adicional de que el <i>Hofgarten</i> es un parque.</p> <p>Por otro lado, se percibe un error de traducción en la subtitulación, ya que, en el contexto histórico que nos ocupa, el término «Alemania» (tanto más si se añade el cuantificador «toda») es un concepto que engloba tanto a la Alemania Federal como la Democrática.</p> <p>Esta terminología es relevante en esta serie, ya que se trata de diferenciar siempre entre lo característico de la Alemania Occidental y de la Oriental. A nuestro juicio, habría sido preferible no aplicar la amplificación, ya que la información adicional de que <i>Hofgarten</i> es un parque no es tan relevante como el hecho de que la cadena humana se extendió por toda la República Federal o incluso habría sido posible decir «por toda Alemania Occidental» y no por toda Alemania.</p> <p><i>Técnica: amplificación</i></p>	

4.2.5. Términos para designar al «enemigo»

TCR 01 15:39 // 01 18:43	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Amerikaner</i>	Americanos (subtitulación y doblaje)
<i>Amis</i>	
<p>La RAE desaconseja traducir el término «american» del inglés y «<i>Amerikaner</i>» del alemán como «americano» en español, ya que con él se alude únicamente a los habitantes de Estados Unidos, cuyo gentilicio correcto sería estadounidense, y no «americano», que designa a todos los habitantes del continente americano.</p> <p>Sin embargo, esta traducción está cada día más extendida en términos generales. En lo que a la TAV se refiere, los motivos podrían ser en subtitulación por el ahorro de caracteres que supone, y en doblaje por la sincronía labial de los términos «<i>American</i>» y «americano», y por la dificultad de pronunciación del término «estadounidense».</p> <p>«Amis» es un término despectivo usado por los alemanes de la RDA que quizá podría haberse traducido como «yanqui», que es también coloquial en español y notablemente más corto, si bien se ha optado por la técnica de la generalización o neutralización.</p> <p><i>Técnica: equivalente acuñado, generalización</i>                      <i>Estandarización</i></p>	

TCR 01 23:40	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Wir müssen unser Atomwaffenarsenal aufbauen, um die Soviets unter Kontrolle zu halten. Den <b>Arschlöcher</b> müssen wir einfach zeigen, wo der Hammer hängt.</i>	<p>Subt.: Debemos desarrollar nuestro arsenal nuclear y controlar a los soviéticos. Demostrar <b>a esos cabrones</b> nuestra superioridad.</p> <p>Doblaje: Tenemos que desarrollar nuestras armas nucleares para controlar a los soviéticos. Hay que demostrarles nuestra superioridad.</p>

En este pequeño párrafo se ve cómo en la subtitulación se ha incluido el insulto para el enemigo soviético que aparece en el TO, mientras que no se hace en el doblaje.

En este caso, desconocemos el motivo de la elisión del insulto, puesto que el personaje que habla está de espaldas gran parte del tiempo y podría haberse alargado un poco su intervención. Probablemente se deba a las directrices de estandarización del lenguaje en doblaje. En el caso de la subtitulación, generalmente el control y las directrices son menos

*Técnicas: equivalente acuñado (subt.), variación (doblaje)*

*Domesticación y estandarización respectivamente*

#### 4.2.6. Expresión de las diferencias Este-Oeste

##### 4.2.6.1. En las noticias

Mediante el entretendido de la cobertura real que los medios ofrecieron en su momento de los sucesos acaecidos en 1983 con la trama en sí, se socava la línea entre realidad y ficción (Jones, 2018), que es el fin último que, en nuestra opinión, pretende la guionista de la serie, Anna Winger.

Ya desde la primera escena, que analizaremos en el apartado 4.4 dedicado a la intertextualidad, se muestra la emisión en directo del famoso discurso que Ronald Reagan pronunció para la National Association of Evangelicals el 8 de marzo de 1983. En este discurso Reagan se refirió a la Unión Soviética como un «evil empire» (imperio del mal), un término que quedó para la posteridad y que continúa utilizándose en la actualidad.

Nosotros hemos dividido las emisiones televisivas que se entretujan constantemente en la serie como sigue:

- Por un lado, analizamos aquí las emisiones de los noticiarios del Este y del Oeste, que habitualmente se muestran en paralelo y en las que diversos periodistas ofrecen las noticias. En este sentido se analiza la terminología utilizada y la adjetivación que confiere mayor o menor subjetividad a la narración de los hechos, así como, naturalmente, su trasvase al español.

Dado que la intercalación de emisiones televisivas es constante en esta primera temporada de la serie objeto de estudio, se han seleccionado las que nos han

mostrado mayor base de análisis por ser especialmente subjetivas, por la utilización de terminología especializada, etc.

- Por otro, en el apartado dedicado a la intertextualidad, se analizan las emisiones televisivas en las que las personalidades políticas, los «*decision-makers*», hablan directamente en TV y su tratamiento en la versión española (doblada y subtitulada).

TCR 01 27:15	
Diálogo original	Versión traducida
<p><i>[Informativo televisivo de Alemania Occidental:]</i></p> <p><i>[Inserto en la pantalla de TV: Drohung der Kreml-Führung]</i></p> <p><i>Mit einer neuen Rüstungsrunde hat Moskau für den Fall gedroht, dass in West-Europa neue amerikanische Raketen ausgestellt werden.</i></p> <p><i>[Inserto en la pantalla de TV: ROGERS zur NATO-Strategie]</i></p> <p><i>Nach Ansicht des NATO Oberkommandierenden, US General Rodgers, ist bei einem sowjetischen Angriff auf festem Europa ein Atom-Angriff unvermeidbar.</i></p> <p><i>[Informativo televisivo de Alemania Oriental:]</i></p> <p><i>[Inserto en la pantalla de TV TASS zur Sitzung des UNO-Sicherheitsrates]</i></p> <p><i>...hysterische, antikommunistische Hetze. USA bedienen sich zur</i></p>	<p><i>[Informativo televisivo de Alemania Occidental:]</i></p> <p>[sin inserto]</p> <p>Moscú amenaza con un nuevo rearme en caso de que EE UU (sic) instale más misiles en Europa Occidental.</p> <p>Según el comandante de la OTAN, el general estadounidense Rogers, una ofensiva de la Unión Soviética haría inevitable un ataque nuclear.</p> <p><i>[Informativo televisivo de Alemania Oriental:]</i></p> <p>...una campaña de difamación anticomunista. Los EE UU (sic) justifican</p>



<i>Rechtfertigung ihres militaristischen Kurses der rücksichtslosesten Mittel.</i>	sus acciones militares con excusas insultantes.
<p>Ante todo, cabe indicar que las imágenes y los discursos que se emiten en las pantallas de televisión son emisiones reales de la época:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El presentador del primer noticiero es Karl-Heinz Köpke, y el programa es <i>Tagesschau</i>, emitido en Alemania Occidental por ARD.</li> <li>• El segundo noticiero es también <i>Tagesschau</i>, y el presentador es Wilhelm Stöck<sup>15</sup>.</li> <li>• El noticiero de la RDA es <i>Aktuelle Kamera</i>, una emisión de noticias de la DFF y la presentadora es Angelika Unterlauf<sup>16</sup>.</li> </ul> <p>Las traducciones que se incluyen aquí pertenecen a los subtítulos. La traducción para doblaje es muy similar, con algunos matices de oralidad que no modifican en lo fundamental las implicaciones semánticas de los textos traducidos.</p> <p>En el noticiero perteneciente a la programación televisiva de la RDA se incluye como inserto que la fuente de la noticia que están explicando es la agencia rusa de noticias TASS. Esta intervención comienza con una frase incompleta en la que falta la introducción, y comienza directamente con el adjetivo calificativo como <i>hysterisch</i> (histérico), que no se traduce, y que está vinculado al sustantivo con un alto contenido peyorativo <i>Hetze</i>, traducido como «campana de difamación». Otro adjetivo utilizado por la locutora es <i>rücksichtslos</i> (desconsiderado, despiadado), que se traduce como «insultante».</p> <p>Por el contrario, en los dos noticieros emitidos en la RFA se utiliza una terminología objetiva, sin apenas adjetivaciones valorativas, salvo quizá la utilización del verbo <i>drohen</i> (amenazar).</p> <p>Así pues, los guionistas han seleccionado unos fragmentos muy concretos de las noticias del año en cuestión, de manera que, a través del propio lenguaje se pretende</p>	

<sup>15</sup> Fuente: GETTY IMAGES (<https://www.gettyimages.co.nz/detail/news-photo/der-ehemalige-tagesschau-sprecher-wilhelm-st%C3%B6ck-ist-nur-news-photo/1213309984?adppopup=true>) [Última consulta 08/06/2019]

<sup>16</sup> Fuente: GETTY IMAGES (<https://www.gettyimages.co.nz/detail/news-photo/nachrichtensprecherin-angelika-unterlauf-k%C3%BCndigt-am-in-der-news-photo/1213306528>) [Última consulta 08/06/2019]

transmitir, a nuestro juicio, una visión de los referentes culturales (entendiendo por referente cultural, como se ha indicado anteriormente, las diferentes realidades sociales y culturales existentes en las dos Alemanias durante los años de la RDA) que caracterizaban a una y otra Alemania.

Estos referentes culturales se han traducido al español mediante signos lingüísticos igualmente objetivos (RFA) o subjetivos (RDA).

Por otro lado, la traducción de *neuen Rüstungsrunde* por «nuevo rearme» es redundante en nuestra opinión, ya que el término «rearme» ya conlleva el concepto de «nuevo». Proponemos «nueva remesa de armas», al menos para doblaje, porque los labios de los locutores no se ven en todo momento.

*Técnica: adaptación (equivalente cultural) Estrategia: oralidad*

TCR 06 07:24	
Diálogo original	Versión traducida
[TV-Nachrichten aus dem Westen:] <i>Das seit gestern spurlos* verschwundenen Südkoreanischen Verkehrsflugzeug ist über den japanischen Meer von einem sowjetischen Militärflugzeug abgeschossen worden.</i>	[Noticiero del Oeste] El avión comercial surcoreano que desapareció ayer (por la tarde sin dejar rastro* <b>-Doblaje</b> ) fue derribado por un caza soviético sobre el mar de Japón.
[...] <i>Wie Shultz weiter mitteilte, gäbe es für diesen entsetzlichen Akt keine Entschuldigung**.</i>	[...] Shultz afirmó que este despreciable acto <b>no tiene justificación alguna**</b> .
[TV-Nachrichten aus dem Osten:] <i>Washington verwischt hektisch die Spuren der Provokation, die unter Ausnutzung des südkoreanischen Flugzeuges begangen wurde, das von</i>	[Telediario del Este] Washington se apresura a borrar las huellas de la provocación ocasionada por el incidente del avión surcoreano que despegó en los EEUU (sic) y penetró [sin

<p><i>den USA kommend, in den Luftraum der UdSSR eindrang**.</i></p> <p>INSERTO: TASS-Kommentar: Die Provokateure verwischen die Spuren Das Weiße Haus und das Außenministerium der USA entfalten in der ganzen Welt eine wütende antisowjetische Kampagne.</p>	<p>permiso** - doblaje] en el espacio aéreo de la Unión Soviética.</p> <p>INSERTO (M+): LOS PROVOCADORES BORRAN LAS HUELLAS</p> <p>La Casa Blanca y el Departamento de Estado de los EEUU (sic) han desatado una feroz campaña antisoviética en el mundo entero.</p>
---	--

Son varias las cuestiones que cabe analizar aquí:

- Diferencias doblaje-subtitulación:

\* Elisión en subtitulación:

Como veremos en los apartados dedicados al formato, en ocasiones los subtítulos ofrecen más información que los textos doblados debido en parte a que en ambas plataformas (Amazon Prime y Movistar+) no se atiende siempre a los estándares aceptados generalmente en cuanto a la velocidad de lectura apropiada y, por tanto, al número de caracteres permitidos. En este caso, sin embargo, los subtítulos omiten complementos circunstanciales que sí se recogen en el doblaje. Por ejemplo, el adverbio *spurlos* se traduce en doblaje «sin dejar rastro», una traducción muy acertada basada en la técnica de ampliación lingüística y que aporta oralidad al texto, pero con muchos caracteres como para incluirla en los subtítulos.

\*\*Ampliación lingüística:

La aplicación de la técnica de ampliación lingüística por parte de los traductores audiovisuales tiene mucho mérito, debido a las múltiples restricciones temporales y de espacio a las que deben enfrentarse; de ahí que queramos ponerlo de manifiesto en los casos siguientes:

- *eindringen* = penetrar sin permiso (Doblaje). La acepción que recoge el Duden para el verbo alemán *eindringen* que ha de tenerse en cuenta en este contexto es «*sich gewaltsam und unbefugt Zutritt verschaffen*» (obtener un acceso no autorizado por medios violentos). Para expresar este significado es necesario el uso de una paráfrasis en español, como la

utilizada en la traducción para doblaje: «penetrar sin permiso». Esta es una muestra como muchas otras de la capacidad que tiene el alemán de expresar diferentes matices mediante medios sumamente sintéticos, y que requiere la utilización de una mayor cantidad de palabras para expresar el mismo sentido en una lengua mucho más analítica como es el español.

- [...] *gäbe es für diesen entsetzlichen Akt keine Entschuldigung* = este despreciable acto no tiene justificación alguna (Doblaje y subtitulación). La adición del adjetivo indefinido «alguna» aporta oralidad y va más allá de la textualidad del alemán. Esta ha sido la propuesta tanto para el doblaje como para la subtitulación y nos parece una elección correcta, siempre que el espacio de caracteres permitido para una lectura fluida lo permita.

- Adjetivación:

Aunque no formen parte en el sentido literal del guion de la serie, ya que se trata de elementos intratextuales adquiridos en medios de comunicación reales, es importante destacar la adjetivación utilizada por los presentadores, así como su traducción:

. En el noticiario del Oeste, el presentador parafrasea la declaración del a la sazón secretario de Estado estadounidense, George Shultz, que calificó el acto de la Unión Soviética de *entsetzlich* (terrible, horrible). Este adjetivo se traduce como «despreciable». Este adjetivo tiene un innegable sentido peyorativo, y una valoración de índole moral que, por cierto, no viene recogida en el Diccionario de la RAE ni en el María Moliner, pero sí en el Diccionario Oxford, que define este término como «Que no es digno de aprecio o estimación o que moralmente merece ser despreciado»<sup>17</sup>, y aporta sinónimos como «vil, mezquino, rastrero, indeseable». Así pues, en la traducción se añade un grado valorativo subjetivo adicional al significado del término alemán, más neutro en este sentido.

---

<sup>17</sup> Sitio *Lexico*, respaldado por los diccionarios gratuitos en línea de español e inglés de Oxford University Press (<https://www.lexico.com/es/definicion/despreciable>) [Última consulta: 13/09/2020]

Estos adjetivos y términos valorativos se multiplican en los noticieros del Este, que ofrecen términos como *Provokation*, *Ausnutzung* [sacar provecho de una posición de ventaja], *eindringen* [analizado anteriormente], *Provokateure*, *wütend* son claramente tendenciosos. Alguno de ellos queda sin traducir por falta de espacio, como *Ausnutzung*, y otros se traducen por su equivalente en español. El adjetivo «feroz» para *wütend* nos parece especialmente acertado.

*Técnicas: las indicadas anteriormente      Estrategia: oralidad*

#### 4.2.6.2. *En las cuestiones cotidianas*

Además de en los ámbitos de política nacional e internacional, en la serie se muestran numerosos contextos de la vida diaria de los habitantes de la Alemania dividida, en los que los espectadores podemos ubicarnos gracias a las referencias culturales que se muestran y se escuchan (voces e imágenes), y que nos remiten a unos referentes que posiblemente nos sean conocidos, pero que el traductor debe reconocer en todo caso.

Hemos dividido esta sección en

- identificación y análisis de los diálogos de carácter humorístico, un caballo de batalla para los traductores y adaptadores profesionales,
- expresión de la distancia entre ambas Alemanias mediante los diálogos y las imágenes de productos tecnológicos, alimenticios, etc.
- uso particular de los deícticos y otros recursos lingüísticos para designar al «otro».

##### 4.2.6.2.1. *Escenas humorísticas*

A diferencia de la severa y, en ocasiones, trágica, exposición de los acontecimientos acaecidos en esta época negra de Europa y del mundo en general que ofrecen otros productos cinematográficos que serán analizados más adelante y que guardan relación con la división de Alemania, como *La vida de los otros* o *Gundermann*, en esta serie sí podemos encontrar diversas escenas con considerables dosis de humor.

Si bien nuestro objeto de estudio no es una comedia y las escenas de humor no abundan excesivamente, el humor sí es un ingrediente que aparece con cierta frecuencia y nos parece relevante el hecho de que las escenas que pueden suscitar una sonrisa en el

espectador sean mayoritariamente aquellas en las que se ponen de manifiesto las deficiencias en cuanto a tecnología y la pretendida «torpeza» de la RDA, así como los juegos de palabras con terminología claramente capitalista, léase estadounidense.

Adoptamos la definición del humor de Zabalbeascoa (2001: 255) como «todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto».

Sobre el humor y su traducibilidad se han escrito numerosos artículos de investigación, comenzando por el número especial de la revista *Meta «Humour et traduction: Humor and Translation»*, publicado en 1989, en el que casi todos los artículos trataban sobre el humor. Aquí cabe dividir a los autores en aquellos que proponen que sí es traducible, basándose en algún ejemplo puntual de traducción exitosa que, en general, atribuyen al azar, y aquellos más pesimistas que no creen que pueda traducirse el humor, puesto que parten de un concepto rígido de la equivalencia<sup>18</sup>.

En su revisión bibliográfica sobre la investigación realizada con el humor como tema principal, Santana López (2005: 838) dedica un apartado especial a la dicotomía entre lengua y cultura a la hora de abordar la traducción o traducibilidad del humor, llegando a la conclusión de que «el humor depende tanto del idioma en el que se exprese como de la cultura en la que esté inmerso» y nosotros nos quedamos con esta conclusión.

Dentro de las publicaciones en las que se presta mayor atención o se otorga mayor relevancia al aspecto lingüístico del humor, destaca como precursor Vandaele (2001: 35 visto en Santana López, 2005), quien distingue tres líneas principales de investigación: la centrada en la interacción entre lengua y cultura, la corriente sociolingüística y el enfoque metalingüístico. En este último enfoque los estudios se centran en la relación entre significante y significado, donde los juegos de palabras y su traducción son un tema recurrente en la investigación. En este aspecto destacan los estudios de Delabastita.

En lo que atañe a los estudios que otorgan mayor relevancia al aspecto cultural, sin obviar naturalmente las cuestiones estrictamente lingüísticas, parten de la base de que existen una serie de esquemas cognitivos comunes a una cultura dada, que parten del

---

<sup>18</sup> Artículos disponibles en abierto en <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1989-v34-n1-meta323/> [Última consulta 15/11/2021].

proceso educativo subyacente y se combinan con el cúmulo de experiencias propias de cada ser humano.

Así pues, existen convenciones (conscientes o inconscientes) propias de una determinada cultura, que dan pie a la creación de chistes como aquellos en los que un determinado grupo de personas se ríe a costa de otro grupo. En España serían, por ejemplo, los chistes de Lepe, y en Alemania los chistes de *Wessis* contra *Ossis* y viceversa<sup>19</sup>.

Por último, antes de entrar en una metodología para el análisis de los elementos humorísticos encontrados en la serie, procederemos a enumerar las últimas líneas de investigación en cuanto al humor, en el marco de los *Humour Studies*: por un lado, se trata de precisar el término «humor» desde un punto de vista semántico, por otro el tratamiento de la incongruencia y la superioridad como pilares cognitivos básicos, y por último la interacción semiótica entre el humor y los medios de comunicación audiovisual (aquí se incluiría la traducción para doblaje y subtitulación), y entre el humor y los géneros literarios convencionales (Santana López, 2005: 840).

Para abordar las escenas de naturaleza humorística dentro de la traducción audiovisual, a nuestro juicio, lo más relevante y el primer paso es que el traductor reconozca el significado connotativo de un texto que conlleve una situación humorística. A tal fin, es necesario que el profesional posea las dos subcompetencias enunciadas por el grupo PACTE con Hurtado Albir a la cabeza: la doble competencia lingüística y la extralingüística (Hurtado et al., 2003: 58-59).

Una vez hecho esto, el traductor deberá decidir la estrategia a seguir. En este sentido, Zabalbeascoa plantea una serie de pasos o fases que pueden ayudar al traductor a adoptar la decisión más adecuada en cada momento. En nuestra opinión, si bien resulta de gran ayuda al profesional conocer este planteamiento del maestro Zabalbeascoa, en la mayoría de las ocasiones consideramos que el profesional adopta las decisiones de manera puntual y en función del tiempo de que disponga para entregar el trabajo de traducción.

---

<sup>19</sup> Tanto *Wessi* como *Ossi* son términos despectivos para referirse a los habitantes de una y otra Alemania respectivamente: *Wessi* es el término utilizado por los alemanes del Este para referirse a los alemanes del Oeste y *Ossi* es el recíproco de los alemanes occidentales para referirse a los del Este.

No obstante, intentaremos descubrir si existe una tendencia o una técnica que se adopta con mayor frecuencia que otras a la hora de trasvasar estos elementos humorísticos.

Para analizar los planteamientos y las decisiones adoptadas por el equipo de traducción y doblaje/subtitulación, vamos a basarnos en la propuesta de este autor, bajo las siguientes definiciones apriorísticas:

Con arreglo a la clasificación de prioridades que propone Zabalbeascoa (2001: 256), consideramos que el tipo de prioridad que supone el humor en el conjunto global de la serie cabría calificarlo como de prioridad «media». Como se ha indicado anteriormente, si bien no cabe hablar de una prioridad alta, en el sentido de que no se trata de una serie de humor ni una comedia de situación al estilo estadounidense, la introducción de escenas de humor dentro del guion de la serie no deja de ser una manera sutil de señalar las diferencias culturales y las circunstancias históricas que influían en los rasgos distintivos característicos de una y otra Alemania.

Tales prioridades de traducción pueden afectar al texto en su conjunto, o a determinados segmentos, como es el caso que nos ocupa.

Como veremos, tales segmentos en los que suceden situaciones que pretenden ser cómicas, están sujetos a prioridades localizadas, de manera que el criterio que adopte el traductor puede variar.

Además de las prioridades, ha de tenerse en cuenta también la función que el texto humorístico puede tener: Zabalbeascoa señala algunas posibles funciones como propagandísticas, didácticas o de autocrítica (2001: 256).

Esta función autocrítica enlaza con el enfoque sociocultural del humor, ya que se critica en general algún aspecto de la comunidad a la que se pertenece. Nosotros analizaremos los elementos humorísticos relacionados con la dicotomía Este-Oeste en Alemania y su trasvase a la cultura española. Así pues, si las técnicas utilizadas por el equipo traductor (entendiendo a la traductora y al ajustador o ajustadora para doblaje, en su caso) consiguen que el espectador comprenda que se está haciendo autocrítica de una cultura ajena a la suya, la parodia pasará a ser una parodia del *otro*.

En uno u otro caso, el chiste o momento humorístico debe funcionar en la lengua y, sobre todo, en la cultura meta. De lo contrario, no sirve que la traducción sea fiel.



Zabalbeascoa clasifica los chistes de la siguiente manera:

- Internacional: no depende de contextos culturales específicos, pero la restricción lingüística es válida para un grupo limitado de lenguas y culturas.
- Binacional: relevante para las dos lenguas concretas de trabajo en cada caso.
- Universal: sin restricción a lengua ni cultura alguna.
- Cultural-institucional: suele requerir cambios en las referencias a elementos culturales y nacionales para producir el efecto humorístico. En caso contrario, se presupone que el público meta está familiarizado con los aspectos pertinentes.
- Chiste nacional
- Chiste lingüístico-formal: depende de fenómenos lingüísticos, como polisemia, homonimia, rima, referencias metalingüísticas, etc.
  - Son bastante «internacionales» (fácil es de traducir teóricamente)
- Chiste no verbal: Cine mudo o música, si bien la imagen y la música no tienen por qué ser interpretables de la misma manera en todo el mundo.
- Chiste paralingüístico: consiste en una combinación de elementos verbales y no verbales.
- Chiste complejo: combinación de varios tipos de los chistes anteriores.

Ahondando en la clasificación de Zabalbeascoa, Martínez-Sierra (2004: 277) habla de elementos humorísticos, en el sentido de que un chiste puede estar compuesto por diversos elementos humorísticos, y propone la siguiente clasificación, en la que añade algunos elementos a la propuesta de Zabalbeascoa:

- No-marcado (NM)
- Sobre la comunidad e instituciones (CI)
- De sentido del humor de la comunidad (SHC)
- Lingüístico (L)
- Paralingüístico (interjecciones, acentos...) (PL)
- Visual (V)

- Gráfico (G)
- Sonoro (S)

El elemento No-marcado es un avance del autor sobre la clasificación de Zabalbeascoa, respecto a la categoría «binacional» de chistes, y lo define «en negativo» como «todo aquel [elemento humorístico] que posea una carga humorística no propiciada por ninguno del resto de elementos [...]» (Martínez Sierra, 2004: 218).

Asimismo, introduce el término «carga humorística», que también utilizaremos nosotros, y la define como la cantidad de elementos humorísticos distintos que componen el chiste» (Martínez Sierra, 2004: 249).

TCR 01 40:46	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Edel: Sie müssen wissen, Yvonne ist ein wandelndes Pulverfass.</i>	Edel: Debes saber que Yvonne es una bala perdida.
<i>Martin: Naja, vielleicht eher ein Fässchen.</i>	Martin: Bueno, más bien un perdigón.
<p>Supuestos existentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>ein wandelndes Pulverfass</i> es una frase idiomática del alemán que cabría traducir literalmente por «un barril de pólvora andante», con el sentido de que es impredecible y peligrosa.</li> <li>• <i>Fässchen</i> es un diminutivo de <i>Fass</i>, barril, si bien en el subconsciente alemán se asocia casi siempre a un barril de cerveza.</li> <li>• La canción <i>Heidenröslein</i> es un poema de Goethe musicalizado, entre otros compositores, por Franz Schubert, que se ha convertido en una canción popular y se canta habitualmente en los colegios alemanes.</li> <li>• Yvonne introduce un arreglo a la canción con connotaciones de <i>soul</i>, en contra de los deseos de su padre.</li> </ul> <p>Supuestos contextuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Una conversación entre el general Edel y Martin con respecto a la hija del primero, Yvonne, que se encuentra en una crisis de identidad y de rebelión pacifista frente a la tensión prebélica.</li> <li>• Se encuentran en una fiesta que ha organizado el general en su casa en honor a los invitados militares estadounidenses. Por encargo de su padre, Yvonne acaba de cantar una canción típica alemana de Franz Schubert, <i>Heidenröslein</i> (un título que, por cierto, se subtitula de manera diferente en dos subtítulos consecutivos), pero ha incluido arreglos <i>soul</i>.</li> <li>• En la imagen se muestra al general Edel riendo a carcajadas por el comentario de Martin.</li> </ul> <p>Efectos cognitivos en la audiencia origen: El público alemán entiende el juego de palabras entre <i>Pulverfass</i> y <i>Fässchen</i>: el general Edel compara a su hija con un barril de pólvora o polvorín, en el sentido de que actúa de forma imprevisible, y Martin le quita importancia, al tiempo que utiliza el término habitualmente vinculado a un barril</p>	

de cerveza, o barrilete, a juzgar por la utilización del sufijo diminutivo cariñoso «-chen», que concuerda con la tendencia de Yvonne de beber de más en ocasiones.

**Comentario:**

El elemento humorístico en este caso es de carácter lingüístico (L), pero no puede desvincularse de toda la escena anterior con los referentes culturales de comunidad (CI) respecto a la canción y su representación fuera de tono por parte de Yvonne, que nos proporcionan el contexto.

Para mantener el elemento humorístico del TO, la traductora ha mantenido el equivalente acuñado para la primera parte (una bala perdida), pero ha tenido que elaborar una respuesta de Martin que concuerde con la primera parte (perdigón) pero que nada tiene que ver con el original.

El efecto cognitivo se mantiene de esta forma en la audiencia meta, con la aplicación de las técnicas equivalente acuñado y creación discursiva respectivamente.

*Estrategia: Humor*

TCR 02 33:28	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Der Elefant von Celebes der hat am Po was Gelebes.</i>	Doblaje: En Célebes, el elefante / tiene el culo por delante.  Subtitulación: El elefante de Célebes / tiene en el pompis el vientre.
<i>Der Elefant von Borneo der hat das gleiche vorne oh!, weißt du?</i>	Doblaje: Al elefante de Borneo / ni siquiera se lo veo.  Subt.: El elefante de Borneo, mide por detrás un metro.
Supuestos existentes:	
Estos enunciados de la VO se remontan a antiguas rimas infantiles con contenido lúdico-sexual de la década de 1920 en Alemania, que han trascendido y continúan siendo entonadas por los niños del país.	

El primero hace mención del archipiélago indonesio Celebes, cuyas islas vistas en planta conforman una figura similar a un elefante, y que subyace al cuadro surrealista *El elefante de las Célebes* (1921) de Max Ernst. Según el propio artista, el nombre del cuadro se debe a las rimas citadas en el párrafo anterior<sup>20</sup>

Supuestos contextuales:

El general Edel y los altos mandos militares estadounidenses y de la OTAN están reunidos en la sobremesa de una cena de gala en Bonn y han bebido un poco en exceso. El general Edel parece estar recitando esta canción popular al analista principal de la OTAN que, si bien no es alemán, habla y entiende la lengua perfectamente.

Ambos personajes están riendo a carcajadas en la imagen.

Efectos cognitivos:

La audiencia alemana reconoce estas rimas de contenido lúdico-sexual, así como los juegos de palabras que contienen términos reales e inventados bajo lo que podría denominarse licencia poética.

**Comentarios:**

La traducción de estos dichos debe ser necesariamente libre, porque en la LO se juega con palabras inventadas (L) para que rimen [*Gelebes* por *Gelbes* (amarillo)], pero debe guardar relación con el referente cultural al que alude y, a ser posible, rimar.

La solución de doblaje conjuga los referentes culturales con la rima y el ritmo (si bien los versos originales tienen 8+8 sílabas y los traducidos 9+8) y alcanza el efecto humorístico deseado.

La solución para subtitulación no guarda rima (quizá ligera rima asonante) y no alcanza el efecto humorístico deseado, en nuestra opinión, o al menos nosotros no encontramos el sentido de las frases.

Con todo, en ambas propuestas se aprecia el esfuerzo y la intención.

*Técnicas: creación discursiva.*

*Estrategia: domesticación, humor*

---

<sup>20</sup> Fuente: <https://www.max-ernst.com/the-elephant-celebes.jsp> [Última consulta: 04/02/2020]

Las situaciones humorísticas relacionadas con la comparación entre ambas Alemanias respecto a la tecnología se suceden, sobre todo, en los episodios 2 y 3, como sigue:

TCR 02 34:52	
Diálogo original	Versión traducida
<p><i>Martin: Wir haben ein Problem. Der Bericht ist auf so einem viereckigen Plastik mit einem Loch in der Mitte. Floppy Disk. Nehme ich das mit, dann fliegen wir auf. Technikerin: Eine Diskette.</i></p>	<p>Martin: Tenemos un problema. El informe está en algo de plástico cuadrado con un agujero en medio. Floppy Disc. Si me lo llevo nos descubrirán. Técnica: Un disquete.</p>
<p>La versión traducida que se ofrece aquí se corresponde con los subtítulos, ya que la traducción para doblaje es muy similar, si bien más reducida.</p> <p>Supuestos existentes:</p> <p>Retraso tecnológico de la RDA con respecto a la RFA. Martin no reconoce el disquete como tal.</p> <p>Supuesto contextual:</p> <p>La escena se desarrolla en el hotel de Bonn donde se está celebrando la conferencia de la OTAN que, a su vez suscita las grandes manifestaciones pacifistas que se produjeron en Alemania en contra de la instalación de los misiles Pershing el 22 de octubre de 1983.</p> <p>Martin tiene que entrar en la habitación del principal analista de la OTAN y robar un informe de la caja fuerte, pero cuando consigue abrirla no encuentra el informe en papel que espera encontrar, sino algo muy diferente y que no reconoce.</p> <p>Efectos cognitivos:</p> <p>El destinatario debe conocer la situación de retraso tecnológico de la RDA con respecto a la RFA.</p> <p>Comentario:</p> <p>Se trata de un elemento humorístico de carácter cultural institucional (CI), basado en que el personaje hace una descripción física innecesaria, de manera que la mejor solución es trasvasar dicha descripción tal cual en la LM, porque producirá el efecto</p>	

<p>humorístico deseado si se presupone que el público meta está familiarizado con la situación de la RDA frente a la RFA en la época reflejada en la serie.</p> <p>Ciertamente, el público que haya vivido la época en primera persona entenderá el sentido humorístico.</p> <p><i>Técnica: traducción literal</i> <span style="margin-left: 100px;"><i>Humor</i></span></p>	
--	--

TCR 03 ¿??	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Schweppenstette:</i> <i>Na, was mache ich jetzt damit? Soll ich es mir im Arsch stecken oder wie?</i>	Subt. y doblaje: ¿Y qué hago con esto? ¿Me lo meto en el culo o qué?
<p>No podemos indicar el TCR exacto en este caso, ya que cometimos un error en la primera lectura y cuando detectamos el error la serie ya no se emitía en ninguna plataforma.</p> <p>Supuestos existentes:</p> <p>De nuevo el retraso tecnológico de la RDA con respecto a la RFA. Martin no reconoce el disquete como tal.</p> <p>Supuesto contextual:</p> <p>El asistente de Schweppenstette le muestra el diskette que vimos en la ficha anterior y este, que no sabe para qué sirve ni de qué se trata, emite una pregunta retórica y obscena.</p> <p>Efectos cognitivos:</p> <p>He aquí una traducción literal de una frase hecha que funciona exactamente igual en alemán que en español.</p> <p><i>Técnica: equivalente acuñado.</i> <span style="margin-left: 100px;"><i>Humor</i></span></p>	

TCR 03 28:52	
Diálogo original	Versión traducida
<i>-Ist echt cool.</i>	-Es un flipe.
<i>-Sagen Sie nicht cool.</i>	-No digas “flipe”.
<i>-OK.</i>	-Okay.
<i>-Sagen Sie auch nicht OK.</i>	-Tampoco digas “OK”.

Supuestos existentes:

La utilización de vocabulario de procedencia anglosajona, concretamente estadounidense, estaba prohibida en la RDA.

Supuesto contextual:

Schweppenstette y su asistente continúan hablando en las dependencias de la HV A sobre el ordenador IBM y el diskette, y el asistente utiliza un vocabulario de clara procedencia estadounidense, que Schweppenstette le recrimina.

Efectos cognitivos:

El espectador de la LM ha de conocer la situación histórica y la procedencia de los términos utilizados por el asistente.

Comentario:

El elemento humorístico en este caso es de carácter lingüístico (L), pero no puede desvincularse de los referentes culturales de comunidad (CI).

*Técnica: equivalente acuñado.*

*Extranjerización, humor*

#### 4.2.6.2.2. *Productos y tecnología*

En la Alemania nazi, las condiciones económicas de las regiones más orientales diferían de las de aquellos estados de la recién estrenada República Federal de Alemania. Ya desde 1937 el PIB per cápita de esta parte más oriental excedía en 27 % el de Alemania Occidental (Sinn y Westermann, 2001: 4), ya que en esa región se ubicaron durante el gobierno nazi industrias de producción de artefactos militares y de apoyo de suministros, al ser una zona menos susceptible a los posibles ataques de las potencias occidentales, y esto permitiría a Alemania ser autárquica.

A partir de 1944–45 Alemania Oriental fue más afectada que Alemania Occidental. Los representantes soviéticos que estaban administrándola desmantelaron líneas férreas y fábricas. También se realizaron pagos de reparaciones a la Unión Soviética en forma de productos agrícolas e industriales, y pagos monetarios que fueron cuantiosos y mayores que los asumidos por Alemania Occidental (bajo control de las tres potencias aliadas). Puertos importantes como el de Stettin y la región de Baja Silesia fueron entregados a Polonia. Todo esto contribuyó a un rápido deterioro de la RDA mucho mayor que el de la RFA (Naimark, 1996: 167-169).



Adicionalmente, el régimen político de índole social-comunista de la RDA y el régimen capitalista de la RFA conllevaron la creación de dos Estados diferentes, que compartían una misma lengua de base, pero con unos referentes en cuanto a terminología, productos y servicios radicalmente diferentes.

Estas diferencias se ponen de manifiesto en la serie constantemente a través de referentes culturales expresados en unas referencias como son las imágenes, las alusiones, los elementos intertextuales y, por supuesto, los diálogos. Todas estas formas de expresión han de ser tenidas en cuenta por el traductor audiovisual para transmitir las de la mejor manera posible al espectador meta.

Se trata de verter cuestiones muy específicas de una cultura y época concretas en una cultura y época completamente diferentes, debiendo superar unas restricciones de tiempo y espacio muy considerables.

En el apartado 4.2.6.3 *Estudio de caso y su utilización para la docencia*, de este capítulo, ofrecemos un análisis exhaustivo de un fragmento del episodio primero de la serie, de unos doce segundos de duración, en el que se ponen de manifiesto de un modo evidente las dificultades que la traducción de referentes culturales plantea a los traductores profesionales y que han de ser tenidas en cuenta a la hora de presupuestar un trabajo, así como su posible utilización en la docencia de la traducción audiovisual.

A continuación, se exponen otros ejemplos seleccionados de la serie con relación a la expresión de divergencias entre las dos diferentes culturas de la RDA y la RFA y sus posibilidades de traducción al español:

TCR 02 07:41	
Diálogo original	Versión traducida
- <i>Möchten Sie bestellen?</i>	-¿Quiere pedir algo?
- <i>Ja, gern. Ich nehme ein Steak, bitte.</i>	-Sí, gracias. Quiero un filete, por favor.
- <i>Filet, Rumpsteak, Lender oder Rib eye?</i>	-¿Solomillo, lomo alto, lomo o costilla?
- <i>Ganz normales Steak, von der Kuh, bitte.</i>	-Eh... Un filete normal de ternera, por favor.
- <i>Dann würde ich Ihnen ein Filet Steak empfehlen.</i>	-Entonces le recomiendo el solomillo.

Esta conversación tiene lugar entre Martin y una camarera, que luego se revela como una agente encubierta, en el restaurante de un hotel de alta categoría en Bonn, en el que va a celebrarse la reunión con la OTAN.

Solo mediante el lenguaje y el desconocimiento de unos términos que pueden considerarse habituales en la RFA, Martin queda al descubierto como espía de la RDA, ya que no reconoce tales términos, procedentes en su mayoría del inglés, para calificar los diferentes tipos de filete de ternera.

En cuanto a la traducción de dichos términos, se ha optado por una adaptación al español, que no se corresponde íntegramente con el contenido de los términos de la VO. En el lenguaje especializado, los términos se refieren tanto a la parte del animal de donde se extrae la carne, como al tipo de corte. Sin embargo, los términos especializados, como «ojo de bife» (popular sobre todo en el español de Argentina para *rib eye*, o «aguayón» (esp. de México) o «bistec de lomo bajo» para *rumpsteak*, son más complicados de entender y tienen más caracteres para la subtitulación, por lo que se ha optado por la técnica de la generalización.

Adicionalmente, resulta curioso ver la traducción de *Kuh* como «ternera», ya que en alemán existe el término *Rind*, que sería el equivalente exacto de ternera. *Kuh* significa «vaca» y, a nuestro juicio, es un término conscientemente elegido por los guionistas para poner de manifiesto el desconocimiento o la falta de costumbre de Martin de comer carne de ternera de calidad, tanto más las partes más caras de esta, como son el solomillo o el lomo.

Con todo, el traductor ha necesitado probablemente trabajar en esta pequeña frase durante mucho tiempo, ya que resulta esencial para comprender la actuación de la camarera unos minutos después, cuando se rebela que ha descubierto que Martin es un espía solo por su desconocimiento de estos términos.

*Técnica: adaptación, generalización*

*Estandarización, generalización*

TCR 05 18:35	
Diálogo original	Versión traducida
-Die Tasche rechts auf der Gepäckablage nehmen Sie bitte mit.	-Coge la bolsa que está a la derecha.

-Was ist da drin?	-¿Qué hay?
-Kaffee für die Obersten. Nehmen Sie mit nach Ostberlin. Aber zuerst werden Sie in Westberlin einen Typ treffen. Geben Sie die beiden roten Dosen zu ihm.	-Café para los jefes. En Berlín Oriental. Pero antes irás a Berlín Occidental y le darás a alguien los botes rojos.
-Was ist in den roten Dosen?	-¿Y qué hay en los botes?
-Entkoffeinierter Kaffee. Kaffee ohne Kaffein.	-Café descafeinado. Café sin cafeína.
-Wie bitte?	
-Damit man nachts gut schläft.	-¿Perdona? -Para poder dormir.

Una escena que puede suscitar incluso alguna sonrisa en un espectador del siglo XXI en 1983 representa la actuación de un contrabandista habitual entre Oriente y Occidente, en relación con un producto de muy alta demanda en la Alemania Oriental.

A los ojos de la actualidad, parece poco creíble que un regalo para los «mandamases» (*Obersten*) sea un simple paquete de café, pero el café era un producto del que los habitantes de la RDA no querían prescindir, y gastaban una buena parte de sus ingresos en este artículo tan caro. En los años 70, los ciudadanos de la RDA gastaban unos 3300 millones de marcos (DM) anuales en esta bebida. Pero una mala cosecha en Brasil incrementó los precios del café de forma desorbitada, fuera del alcance de los ciudadanos del Este de Alemania. Se intentó sustituir el café por un sucedáneo compuesto por una mezcla compuesta por café al 51 % más un 49 % restante de otros productos sustitutivos (este sucedáneo se denominó Erichs Krönung), pero el pueblo no lo aceptó y el Gobierno tuvo que retirarlo muy pronto. A raíz de estos problemas de abastecimiento comenzó el intento de establecer plantaciones de café en el país amigo Vietnam, que hoy en día es el segundo país productor de café del mundo, pero cuando se recogió la primera cosecha (1991), la RDA ya no existía (Hall, 2017).

La traducción es bastante literal y puede suscitar la misma sonrisa o sorpresa en el espectador español que en el alemán, si se conocen las condiciones de vida de la época.

*Técnica: variación (Obersten = jefes), traducción literal Estandarización, humor*

TCR 03 19:30	
Diálogo original	Versión traducida
<p><i>V.: You want to buy a watch?</i></p> <p><i>M.: No, I don't need to buy things. I'm fine. Thanks.</i></p> <p><i>V.: A stereo?</i></p> <p><i>M.: No.</i></p> <p><i>V.: A walkman?</i></p> <p><i>M. What's a walkman?</i></p> <p><i>V.: This one is a walkman. [ininteligible].</i></p> <p><i>M. Was ist das? Ist ja der Wahnsinn!!!!</i></p> <p><i>V.: I give you good price. Anything you need.</i></p> <p><i>M.: What?</i></p> <p><i>V.: I give you good price.</i></p> <p><i>M.: Ja! Ist das abgefahren!</i></p>	<p><i>Subtítulo:</i></p> <p>V.: ¿Quieres comprar un reloj?</p> <p>M. No, no quiero comprar nada. Gracias.</p> <p>V.: ¿Un radiocasete?</p> <p>M.: No</p> <p>V.: ¿Un walkman?</p> <p>M.: ¿Qué es un walkman?</p> <p>V.: Esto es un walkman. Mira.</p> <p>M. ¿Qué es esto? ¡Es flipante!</p> <p>V.: Te hago buen precio. // Lo que necesites.</p> <p>M.: ¿Qué?</p> <p>V.: Te hago buen precio.</p> <p>M.: Sí. Es una pasada.</p>
<p>La presente escena está contextualizada en Bruselas (Bélgica), ciudad en la que se hablan varios idiomas, pero las lenguas oficiales son el francés y el neerlandés. En este caso, Martin acompaña a su superior, el general Edel, a un burdel, y, mientras espera, un vendedor ambulante le aborda como posible cliente.</p> <p>Si bien la cuestión de la multitud de lenguas en un mismo diálogo se tratará más en profundidad en el apartado 4.5 <i>Multilingüismo</i>, nos interesa en este punto destacar esta escena como un ejemplo del reflejo de cómo productos cotidianos conocidos en el bloque capitalista son completamente desconocidos en la RDA:</p> <p>El vendedor ofrece a Martin diversos productos, entre los que se incluye un <i>walkman</i> (por cierto, en los subtítulos no se escribe en cursiva ni entre comillas este término extranjero).</p> <p>Sorprende ver el dominio que Martin tiene del inglés, cuando la lengua extranjera que se impartía mayoritariamente en la Alemania del Este era el ruso (Uhlig, 1995: 72).</p> <p><i>Técnica: traducción literal</i></p>	

#### 4.2.6.2.3. Los «otros»

Mucho se ha escrito sobre la identificación del enemigo como «el Otro» a lo largo de la historia. Además de la historia en sí, las investigaciones relacionadas con el reflejo de los movimientos sociales en los productos audiovisuales, mayoritariamente en el cine, pueden ayudarnos a analizar la manera en que estos productos traducen tales movimientos o estructuras sociales (referentes culturales) en imágenes y diálogos.

Para el pensamiento social clásico, en la clasificación de identidades en el planeta como primer, segundo y tercer mundo, el segundo mundo sigue guardando relación con los países que pertenecieron a la órbita soviética. Sin embargo, también es cierto que la investigación o las teorías relativas al segundo mundo en relación con el primero han evolucionado menos que aquellas relativas al tercer mundo en su relación con el primero (Jones, 2018).

En la cinematografía tradicional relativa al espionaje durante la Guerra Fría, tradicionalmente se identifica al Otro con la Unión Soviética, y raramente se incluye a la República Democrática o al Este de Europa en este contexto.

Nosotros nos identificamos con Kackman (2005: 186), quien, en el apartado de conclusiones de su obra *Citizen Spy* sobre el tratamiento de la figura del espía en la historia de la televisión estadounidense, hace alusión a la imprecisión relativa a este término en la cultura popular de la Guerra Fría: «Como ocurre con todas las expresiones del nacionalismo, la logística cultural de la Guerra Fría exige un Otro externo, si bien raramente se define con claridad la fuente real de la amenaza»<sup>21</sup>. Sin embargo, en el caso de la Alemania de la Guerra Fría, el Otro está clara y evidentemente identificado, cada uno de ellos dentro del bloque que le corresponda: para los habitantes de la RDA el Otro es el capitalismo y, más concretamente, los *Wessis*, y para los habitantes de la RFA el Otro es el bloque soviético, el comunismo y, más concretamente y cercano, los *Ossis*.

Ante la posibilidad real de unificar ambos países en 1989, el Instituto de Sociología y Política Social de la Academia de Ciencias de la RDA, bajo encargo del Semanario *SPIEGEL* y del canal ZDF, y con la colaboración de sus homólogos

---

<sup>21</sup> Traducción propia. Texto original: «As with all expressions of nationalism, the cultural logistics of the Cold War require an externalized Other, though the actual source of the threat is seldom clearly defined».

occidentales, el Emnid-Institut de Bielefeld y el Forschungsgruppe Wahlen de Mannheim, llevó a cabo un sondeo en 1989 donde se puso de manifiesto que tan solo el 27 % de la población de Alemania Oriental (o, literalmente, «habitantes de la región entre el Elba y el Oder/Neiße») consideraba que «la RDA conformaba un solo Estado junto con la RFA», mientras que el 71 % pensaba que «la RDA debía continuar siendo un Estado soberano» (*SPIEGEL*, 1989).

A nosotros nos interesa la figura del «otro» en el contexto de la Guerra Fría y de la división de Alemania en dos mitades, separadas física y conceptualmente durante cuarenta años, de manera que los habitantes de cada una de ellas entendían a los de la otra como los «otros», así como de qué manera en traducción se ha trasvasado este referente cultural (*Realie*) en una imagen o, específicamente, en un *Realielexem* que el espectador de la cultura meta pueda interpretar correctamente.

Aunque Alemania es en la actualidad un Estado unificado, esta prolongada división continúa en el subconsciente de muchos habitantes del país, sobre todo en las personas de una cierta edad que han vivido la época de la división. En el ámbito que nos interesa a nosotros, los germanoparlantes utilizan adverbios con sentido deíctico para aludir a cada una de las dos mitades del país. Estos adverbios son comprendidos a la perfección dentro de este contexto, pero es necesario ocupar espacio y caracteres para verter el sentido en otro idioma y en otra cultura diferentes.

Como veremos, esto se hace de diversas maneras:

TCR 03 15:36	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Techniker: Also, das hier ist ein Robotron 5120. Es ist der neueste den wir haben, aber die Diskette ist, glaube ich, für einen amerikanischen Rechner. Also, für ein IBM 576 oder 436.</i>	T.: Este es un Robotron 51-20. Es lo más actual que tenemos. Pero este disquete... creo que es para ordenadores americanos. Para un IBM 567 o 436.
<i>Schweppenstette: Also lass uns einen von <b>drüben rüber holen</b>.</i>	Schw.: Entonces que alguien nos traiga uno.
<i>T.: Das ist leider unmöglich seit Reagans Embargo.</i>	T.: Por desgracia es imposible desde el embargo de Reagan.
Traducción copiada de la subtitulación y esencialmente igual en doblaje.	

Regresamos al supuesto de la diferencia tecnológica entre el Este y el Oeste. El equipo informático más actual de la RDA es el Robotron y en Estados Unidos ya ha comenzado la era IBM. Adicionalmente, se habla del embargo de Reagan, una alusión al embargo de tecnología estratégica decretado por EE. UU. en los 70' y 80' contra la Unión Soviética y sus aliados.

En la sede de la HV A, Schweppenstette y un técnico intentan introducir el famoso disquete de 5<sup>1/4</sup> " con el informe de la OTAN en la ranura del Robotron pero, naturalmente, no son compatibles.

En la VO, el espectador alemán vincula el adverbio «*drüben*» con Europa Occidental, y más particularmente con la RFA. En la traducción al español se pierde este referente y solo se puede intuir que hay que traerlo «del otro lado» gracias a la compensación que supone la frase con el embargo de Reagan.

*Técnica: elisión* *Estrategia: domesticación*

TCR 06 03:37 // 03:48 // 15:56	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Ich gehe <b>da</b> nicht mehr <b>rüber</b>.</i>	Subt. y doblaje: Ya no voy a volver.
[...]	[...]
<i>Aber, ich bin so stolz auf dich, auf alles was du für uns machst <b>da drüben</b>...</i>	Subt.: pero... estoy tan orgullosa de ti, de todo lo que haces por nosotros <b>ahí</b> ...
[...]	[...]
<i>Das kannst du nur sagen, weil du nicht weißt, was ich <b>da drüben</b> mitansehen musste.</i>	Annett, lo dices porque no sabes lo que he tenido que soportar.
[...]	[...]
<i>Du musst wieder zurückgehen.</i>	Subt.: Tienes que volver <b>ahí</b> . Doblaje: Tienes que volver.
El referente cultural al que se hace alusión aquí con las diferentes RC es la división de Alemania.	
Esta conversación tiene lugar entre Martin y Annett una vez que ya se sabe que esta última está colaborando con la HVA.	

En el primer fragmento se aprecia uno de los adverbios local utilizado habitualmente por los habitantes de una Alemania para referirse al territorio de la otra: *da rüber gehen*, una locución de movimiento que significa literalmente «ir al otro lado» y que se traduce por «volver». Este verbo significa «llegar a un lugar de donde uno se había ido», de manera que tiene una connotación local que nos sirve para expresar el significado de *rüber*, si bien no con todos los matices culturales que posee este último.

En el segundo caso hay otro adverbio, esta vez estático *da drüben* (allí, en el otro lado). En la traducción se alude a esta división con el pronombre «nosotros» (habitantes de la RDA) en comparación con «ellos/los otros» (habitantes de la RFA): «Estoy tan orgullosa de ti, de todo lo que haces por nosotros». Por consiguiente, se aplican las técnicas de modulación y transposición. En subtitulación se añade el deíctico «ahí», más genérico.

En el segundo, en cambio, en subtitulación se omite y en doblaje lo traducen por «allí».

En el tercer fragmento (6 15:56) no hay ningún deíctico en la VO, pero el verbo *zurückgehen*, que cabría traducir en este caso por «volver», se traduce en subtitulación añadiendo el deíctico volver *ahí*, compensando así la falta de información.

Conclusión: Pérdida de referente, modulación, transposición y compensación.

TCR 6 12:44	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Du wirst da draußen gebraucht.</i>	Subt.: Te necesitan en Occidente. Doblaje: Te necesitan allí.
De nuevo el referente o supuesto es la división de Alemania.	
Esta conversación tiene lugar entre Martin y Schweppenstette, en el hospital de la RFA donde han operado a la madre del primero.	
En esta ocasión el deíctico no es <i>drüber/drüben</i> (al otro lado), sino <i>draußen</i> (ahí fuera).	
Aquí se amplía la información en la subtitulación, mientras que en doblaje se sigue jugando con «ahí / allí».	



A nuestro juicio, dado que los personajes aparecen en pantalla de espaldas, o dicho más concretamente en el lenguaje del ajuste, de lado y lejos, habría cabido la posibilidad de ampliar la información en el ajuste para doblaje.

Asimismo, se agradece esta amplificación de la información, ya que las ubicaciones de las escenas cambian constantemente y al espectador a veces le cuesta recordar dónde se encuentran los personajes en cada momento.

*Técnica: amplificación, descripción. Domesticación*

#### 4.2.6.3. *Estudio de caso y su utilización para la docencia*

En este contexto de la manera de expresar en la serie *Deutschland 83* las diferencias Este-Oeste en Alemania, nos hemos detenido en el análisis de un pequeño fragmento del primer episodio de la serie que nos ha parecido especialmente relevante, ya que, en apenas doce segundos de proyección, se introduce una gran cantidad de los referentes culturales objeto del presente capítulo de nuestra tesis.

En nuestra opinión, este fragmento constituiría un excelente ejercicio para la docencia de Grado o Máster en Traducción Audiovisual, dado que, como veremos, se han utilizado diferentes estrategias en los trasvases al español, francés e italiano. Adicionalmente, de cara al futuro de los estudiantes como traductores profesionales, conocer casos concretos como este les ayudaría a apreciar las dificultades intrínsecas de la traducción audiovisual, así como a tener en cuenta estas cuestiones a la hora de presupuestar sus trabajos a los clientes.

Como ya se ha expuesto en los anteriores epígrafes de análisis, la serie versa sobre las vicisitudes de Martin Rauch, un joven militar alemán de la RDA que, bajo coacción, es seleccionado para infiltrarse en el ejército de la RFA como espía, bajo una identidad falsa. En el primer episodio, el agente sénior Tischbier enseña a Martin el trabajo de espía y en pantalla se resumen en pocos segundos unas enseñanzas que, aparentemente, duran varios días.

Hemos seleccionado un fragmento de unos doce segundos de duración, pero que, a nuestro juicio, sirve perfectamente como corpus de análisis sobre diferentes formas de traducción, todas ellas válidas y justificables. Dado que Martin va a hacerse pasar por un militar de la RFA, una de las enseñanzas de Tischbier consiste en mostrarle cómo se

comporta y habla un habitante de la RFA. Le explica a modo de narrador en *off* (por cierto, sin marcar el texto en cursiva, como es habitual y ortodoxo) ciertas cosas, al tiempo que en pantalla se suceden imágenes que pueden coincidir o no con lo que el narrador dice, de manera que los traductores deben hacer verdadero encaje de bolillos para que todo tenga sentido para un hablante de español. Un espléndido ejercicio de traducción, a nuestro juicio. Se analizarán las estrategias de traducción al español de España, tanto para doblaje como para subtitulación, pero también nos ha producido curiosidad comprobar las propuestas en francés e italiano, que, como se verá, son completamente diferentes entre sí, e incluso en el caso francés existen notables diferencias entre la traducción para doblaje y para subtitulación. Cabe destacar, como dato curioso, que en la plataforma Prime Video no se ofrece la versión de audio en inglés, y en cuanto a subtítulos únicamente la versión CC (subtítulos cerrados y, en algunos casos, ininteligibles).

Para buscar la equivalencia o la adecuación del TO al TM se aprecia que, en cada caso, el traductor o la traductora han decidido entre poner el foco en el texto de partida o en el texto de llegada (principio de selección o foco según Mayoral), y si lo más relevante para el espectador es la comprensión o la transferencia cultural, así como la imagen o el diálogo (principio de jerarquía o énfasis) para elaborar su propuesta de traducción.

Los textos íntegros que van a analizarse son los siguientes:

TCR 01 20:38		
Diálogos originales en alemán	<i>Von jetzt an, isst du Brötchen, nicht Schrippen zum Frühstück. Plaste ist Plastik. Die Kaufhalle ist Supermarkt. Das ist eine Orange. Du sagst Apfelsine, dann denken sie, 'was ist'n jetzt los'.</i>	
Versión española	Doblaje	A partir de ahora, desayunarás baguettes, y no panecillos. Plaste es plástico y galería comercial es supermercado. Decimos naranja. Si dices «cítrico» empezarán a sospechar.
	Subt.	De ahora en adelante desayunas baguettes, y no panecillos. «Plaste» es «Plástico». Y la «galería comercial» es el «supermercado». Decimos «naranja». Si dices «cítrico» empezarán a hacerse preguntas.
Versión italiana	Doblaje	<i>A colazione mangerai Brötchen, non Schrippe. Plaste qui è Plastik. Il Kaufhalle è il Supermarket. Questa è un'orange, se dici Apfelsine non ti capirà nessuno.</i>
	Subt.	<i>A colazione mangerai Brotchen, non Schrippe. Plaste qui è Plastik. Il Kaufhalle è il Supermarket. Questa è un'orange, se dici Apfelsine non ti capirà nessuno.</i>
Versión francesa	Doblaje	<i>Tu vais devoir assimiler les dictionnaires, manuels et lexiques ouest allemands; intégrer les marques d'ici dans la nourriture, les cosmétiques et l'habillement. Ici on boit du Pepsi, prends du Vita Cola et tu te grilles dans la seconde.</i>
	Subt.	<i>Au petit-déj', le pain que tu manges est du Brotchen. A l'Ouest, on dit «plastique» et «supermarché». C'est une Orange. Si tu dis «Apfelsine», personne ne comprendra.</i>

Como puede apreciarse, las traducciones para doblaje y subtitulación en español e italiano son prácticamente idénticas, de manera que en la tabla que sigue se indicará únicamente el texto de los subtítulos. En el apartado de comentarios y observaciones se explicará si hay algún dato relevante que diferencie ambas versiones:

TCR 01 20:38-20:41				
DIÁLOGO ORIGINAL	TRADUCCIÓN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANO	TRADUCCIÓN DOBLAJE FRANCÉS	TRADUCCIÓN SUBTITULACIÓN FRANCÉS
<i>Von jetzt an, isst du Brötchen, nicht Schrippen zum Frühstück.</i>	De ahora en adelante desayunas baguettes, y no panecillos.	<i>A colazione mangerai Brotchen, non Schrippe.</i>	<i>Tu vas devoir assimiler les dictionnaires, manuels et lexiques ouest allemands,</i>	<i>Au petit-déj', le pain que tu manges est du Brotchen.</i>
				

En pantalla aparece el manual *Der Reibert* para soldados, compilado por el coronel Wilhelm Reibert y publicado por primera vez en 1929 como *Dienstunterricht im Heere*<sup>22</sup>. Continuó publicándose en diferentes formatos y con diferentes títulos hasta 1943 (13.ª edición).

A partir de 1959 continuó reeditándose bajo la marca *Der Reibert*, si bien únicamente para el Bundeswehr, es decir para los ejércitos de la RFA (Petter, 1979: 292). En la parte oriental se creó un manual propio, el *Handbuch Militärisches Grundwissen – NVA Ausgabe*<sup>23</sup>. De ahí

<sup>22</sup> Traducción propia: Formación para el servicio en el ejército.

<sup>23</sup> Traducción propia: Manual de Conceptos Básicos Militares – Edición para el Ejército Popular Nacional de la RDA.

que Tischbier muestre el manual *Reibert*, que Martin debe conocer y dominar en lugar del que le era propio en su calidad de soldado de la RDA.

A continuación, se ve brevemente una imagen de un pequeño diccionario DDR-BRD (RDA-RFA). Ambos libros constituyen una referencia cultural cuyo referente sería la división de Alemania en dos Estados diferentes, con la subsiguiente división de ejércitos y de todos los materiales relacionados con ellos.

Esta es la primera referencia cultural que se pierde para los espectadores de habla española e italiana, ya que en los diálogos de la VO no hace alusión alguna a estos libros y los traductores han dado prioridad a los diálogos frente a la imagen (según el principio de énfasis). Únicamente en la versión doblada al francés, que adopta la estrategia citada más arriba de generalización/adaptación por medio de una técnica de creación discursiva, se alude a estos libros diciendo «tendrás que asimilar el diccionario, los manuales y el léxico de la Alemania Occidental»<sup>24</sup> y, por tanto, el énfasis se pone en la imagen frente a los elementos verbales. Tanto en uno como en otro caso, el espectador pierde información y parte de esa relación intersemiótica que apuntaba Yuste-Frías.

Cabe apostillar, no obstante, en el sentido que hemos adelantado también anteriormente citando a Martínez Sierra (2004: 419), que es muy probable que solo los espectadores germanoparlantes que hayan vivido la época y conocido el ámbito militar sean capaces de enlazar esta referencia cultural con el correspondiente referente.

Mientras se proyectan estas imágenes, pues, el narrador comienza a hablar de otras cuestiones completamente diferentes:

*Brötchen* es el término genérico usado en Alemania para los panecillos, pero existen variedades diatópicas de esta palabra, como es el término *Schrippen*, utilizado en Berlín exclusivamente.

En la versión española se introduce el término francés *baguette*, con el que la intención de la traductora «no fue tanto denotar el estilismo del Oeste sino encontrar un término conocido que pudiera diferenciarse del neutral panecillo. Como *baguette* es un galicismo muy extendido, me pareció que cumplía con las condiciones necesarias. Por un lado, que fuera un término conocido para el espectador, y por otro, que fuera un término que el protagonista no hubiera

---

<sup>24</sup> Traducción propia del francés.

oído nunca. Al ser un extranjerismo tenía lógica que alguien que vivía en un país aislado del resto del mundo no lo conociera»<sup>25</sup>. Así pues, la traductora hace uso de las técnicas de variación y adaptación, dentro de una estrategia de domesticación.

Ciertamente, tanto en la propia serie como en otras producciones cinematográficas en las que se contraponen los universos de ambas Alemanias, existen determinados clichés según los cuales Alemania Oriental representa la represión, el totalitarismo, la falta de medios y, por ende, menos evolución y desarrollo, mientras que la Alemania Occidental representa todo lo contrario: libertad, capitalismo, evolución y, por tanto, más estilo y elegancia. Por consiguiente, la estrategia de traducción al español consigue el propósito pretendido por el original de contraponer una cultura con otra, pero extrapolándolo a un discurso que entienda el receptor de habla española.

Cabe reseñar que los subtítulos no marcan el término *baguette* entre comillas, que es el modo aceptado generalmente (Ivarsson en Chaume, 2004:101) para marcar términos ajenos a la lengua del subtítulo.



En italiano mantienen los términos *Brötchen* y *Schrippe* en calidad de préstamos naturalizados, siguiendo la estrategia de extranjerización.

Nótese que en los subtítulos se omite el *Umlaut* o diéresis de la /o/, una circunstancia que puede deberse a un motivo técnico (algunos programas de subtitulación dan error cuando se introducen caracteres extraños). o simplemente a un intento de evitar la perplejidad de un lector no habituado a este carácter en su propio idioma, ya que ralentizaría la lectura del subtítulo. Sin embargo, la pronunciación del actor de doblaje es correcta /'bʁø:tʃən/.

En la versión subtitulada de francés se sigue una estrategia de extranjerización similar a la del italiano, si bien se identifica un término propio *pain* con el extranjero *Brotchen* (también de forma incorrecta). El foco se sitúa en el texto de partida, con el que se pretende aparentemente situar al espectador en el país del TO.

---

<sup>25</sup> Palabras textuales de la traductora Patricia Franco, con la que se ha mantenido comunicación por correo electrónico.

TCR 01 20:41-20:42				
DIÁLOGO ORIGINAL	TRADUCCIÓN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANO	TRADUCCIÓN DOBLAJE FRANCÉS	TRADUCCIÓN SUBTITULACIÓN FRANCÉS
<i>Plaste ist Plastik</i>	“Plaste” es “Plástico”.	<i>Plaste qui è Plastik.</i>	<i>intégrer les marques d’ici</i>	<i>A l’Ouest, on dit “plastique”<sup>26</sup></i>
				

El *Plast(e)* (material plástico) fue una revolución en la RDA de los años 60, cuando la química comenzó a formar parte de la vida cotidiana. Este término de doble género y de uso regional (sing.: *der Plast/ die Plaste*) solo se utilizaba en la RDA, donde no existía el término *Plastik*, utilizado en la RFA para este material (Wolf, 2000: 175).

La dificultad en este caso radica en la aparición de ambos términos alemanes en pantalla, así como en verter una realidad cultural tan propia del ámbito alemán en cualquier otro ámbito.

En la versión española, esta primera frase se adapta como si se estuviera traduciendo un término alemán al español, entrecomillados ambos en subtitulación, por tratarse de un comentario desde el punto de vista lingüístico, a modo de metalenguaje.

Esta estrategia de domesticación está basada en una técnica habitual en la traducción audiovisual, sobre todo en doblaje, donde el espectador acaba teniendo la impresión de que el lenguaje que se habla en la película es el suyo propio.

Se aprecia, además, el esfuerzo del traductor por verter a la cultura española la intención del texto original, así como por incorporar en su traducción al menos uno de los términos de la LO, de manera que el espectador pueda vincular la información en pantalla con

---

<sup>26</sup> Aquí y en todas las transcripciones de subtítulos o referencias a subtítulos en los que se inserta algún término entre comillas, adoptaremos las comillas denominadas inglesas (“”) porque son las que se utilizan en subtitulación generalmente. Por lo demás, en el cuerpo del texto se utilizan las comillas españolas o angulares («»).

la información proporcionada por el subtítulo o por el actor de doblaje.

En italiano continúa la estrategia de extranjerización mediante la técnica del préstamo, puro en este caso. Podría decirse que el narrador italiano realiza una traducción intralingüística, ya que identifica en esta oración atributiva dos términos en alemán, *Plaste* y *Plastik*. En italiano, plástico es *la plastica*.

Se introduce, además, el deíctico *qui* (aquí), que sitúa al espectador en un contexto lingüístico que no es el suyo propio.

En la versión francesa doblada, se continúa con la frase anterior: «[Tendrás que] familiarizarte con las marcas de aquí», dentro de la estrategia de generalización/adaptación.



En subtitulación<sup>27</sup>, se ofrece una propuesta mixta entre la española —en el sentido de que se entrecomilla el término de la lengua meta *plastique* como si fuera un término en lengua alemana— y la italiana —dado que introduce una deixis geográfica mediante el complemento «en el Oeste», refiriéndose a Berlín/Alemania Occidental.

Se rompe la estrategia de extranjerización del subtítulo anterior francés y se introduce un término de la LM como si fuera un término de la LO, obviando la información proporcionada por las imágenes, dentro de una estrategia de domesticación.

---

<sup>27</sup> Traducción propia: en el Oeste se dice «plástico».



TCR 01 20:43-20:44				
DIÁLOGO ORIGINAL	TRADUCCIÓN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANO	TRADUCCIÓN DOBLAJE FRANCÉS	TRADUCCIÓN SUBTITULACIÓN FRANCÉS
<i>Die Kaufhalle ist Supermarkt.</i>	Y la “galería comercial” es el “supermercado”.	<i>Il Kaufhalle è il Supermarket.</i>	<i>dans la nourriture, les cosmétiques et l’habillement.</i>	<i>et “supermarché”.</i>
				

Según la entrada del DWDS (DWDS: *Supermarkt*) dedicada al origen etimológico del término, *Supermarkt* es una adaptación al alemán del término del inglés estadounidense *supermarket*, que comenzó a utilizarse en Alemania en la segunda mitad del siglo XX.

En la RDA, el antecesor de los *Kaufhalle* fueron los denominados HO, abreviatura de *Handels-Organisation*, ambas empresas de comercio minorista de carácter estatal. Este tipo de comercio se fundó en 1948, antes de la creación de la propia RDA, y en ellos se ofrecían alimentos que no estaban disponibles en otros establecimientos, como mantequilla o carne, ya que no eran intercambiables por los consabidos cupones de la cartilla de racionamiento, pero a unos precios caros para la mayoría de los habitantes.

Este tipo de comercio continuó existiendo en la RDA junto con entidades privadas como la cooperativa Konsum. En los últimos años de la RDA, ni unos ni otros podían suministrar determinados artículos, por falta de abastecimiento.

A partir de 1967 (diez años después que en la RFA) se abrieron los primeros establecimientos con las características propias de un supermercado, el *Kaufhalle* (MDR: Entrada HO).

En la RFA se continuaron utilizando los dos términos, *Kaufhalle* y *Supermarkt*, pero este último término no se utilizaba en la RDA. En la actualidad, el término *Kaufhalle* continúa

utilizándose coloquialmente en los antiguos *Länder* de la RDA en este contexto (*MDR: Entrada Kaufhalle*). Así pues, en el TO se contraponen dos significantes con el mismo significado, para señalar una diferencia de uso de origen diatópico.

En español, esta contraposición se expresa a modo de traducción interlingüística, dentro de la estrategia de domesticación, desdibujando las diferencias culturales. En esta ocasión no se conserva ninguno de los dos términos alemanes que aparecen en pantalla. Se introducen, no obstante, pequeños matices diferenciales con respecto al significado del TO:

Según la terminología especializada, una galería comercial es una «galería urbana de hasta 4.999 m<sup>2</sup> de SBA (superficie bruta arrendable) formada por un conjunto de pequeños y medianos establecimientos», y un hipermercado es una «galería comercial fundamentada en un hipermercado» (Molinillo Jiménez, 2014: 358).

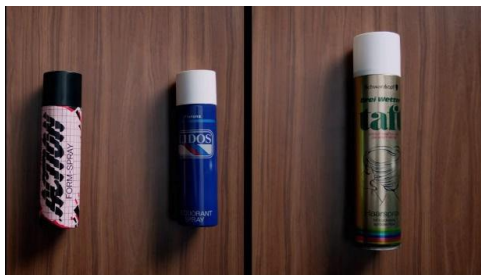
Sin embargo, en lenguaje coloquial una galería comercial se asemeja a un centro comercial pequeño o el típico mercado de barrio, y un supermercado a un lugar más sofisticado y moderno. Así pues, a diferencia de lo que ocurre en el TO, en español se contraponen dos términos que no denotan el mismo referente, y, además, tienen un uso diferente de carácter diafásico. Con ello, se consigue de nuevo establecer en el espectador la idea de la contraposición entre el Oeste (progreso y modernidad) y el Este (tradicción y apalancamiento en el pasado).

En italiano se aplica la misma estrategia de extranjerización que en el subtítulo anterior, con dos términos ajenos a la LM, con lo que se sitúa al espectador en un entorno ajeno al suyo propio. Curiosamente, tanto en subtítulos como en doblaje se utiliza la forma inglesa y no la alemana (*Supermarkt*) ni la italiana (*supermercato*).

En francés se continúa con la estrategia de generalización / adaptación en doblaje, y con la de domesticación del subtítulo anterior en traducción para subtitulación.

Seguidamente, se suceden de forma vertiginosa cuatro imágenes de productos populares en la RDA y, en paralelo, productos similares distribuidos en la RFA en aquella época, sin diálogo alguno.

TCR 01 20:45



En esta primera imagen se observan tres productos cosméticos, dos pertenecientes a la RDA y uno a la RFA. Siempre se exponen los productos de la RDA en la parte izquierda y los de la RFA en la parte derecha de la imagen respecto a la visión del espectador. En la parte izquierda se aprecian dos envases: uno de la serie ACTION de productos cosméticos creada para la juventud de la RDA en los años 80 (DDR Duft Museum: Serie Action), y el desodorante LIDOS, una de las 150 recetas nuevas creadas en la RDA a partir, en su mayoría, de productos autóctonos, si bien, también en su mayoría, se trata de copias de las marcas occidentales (DDR Duft Museum: Serie Lidos).

A la derecha, la marca Drei Wetter TAFT, de la casa Schwarzkopf. La empresa fue fundada en 1898 en Berlín-Charlottenburg. Este distrito quedó en el sector británico tras la Segunda Guerra Mundial y la empresa es en la actualidad una de las más famosas empresas alemanas de productos para el cabello.

La única traducción que conserva algo al respecto es la versión doblada al francés, con el término genérico «*les cosmétiques*», y que hemos recogido en el apartado previo, ya que la frase se escucha mientras se muestra la imagen anterior.

TCR 01 20:46

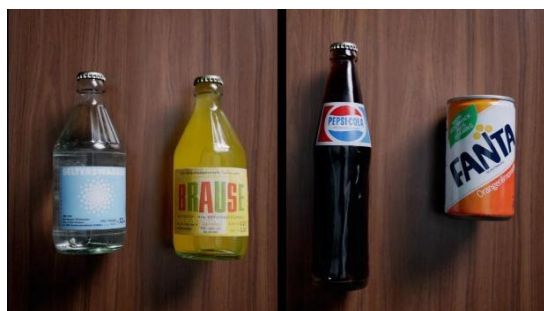


En la imagen anterior aparecen dos productos detergentes, uno perteneciente a la RDA y otro a la RFA. «Spee» (abreviatura de *Spezial Entwicklung* [desarrollo especial]) es, junto con

«*Miwa*» (abreviatura de *Mildes Waschmittel* [detergente suave]), una de las dos marcas de bandera de la RDA en detergentes para lavadora. Spee salió al mercado en 1966 desde la factoría que Henkel fundara en 1921 y que fue expropiada por instancias militares soviéticas en 1945 y nacionalizada en 1949. La marca logró alcanzar un porcentaje de abastecimiento del 80 % en la RDA (Zschiesche y Errichiello, 2009: 165).

«*Weißer Riese*» es también una marca del gigante occidental Henkel, con base en Düsseldorf. Fue creada en 1966, y la ortografía de la marca original era conforme a la escritura anterior a la *Neue Rechtschreibung* de 1996 (*Weisser Riese*). A partir de 1976 se escribe ya con «ß», de manera que la imagen que se muestra en la serie es la correcta para el año 1983 (Henkel sitio web). De nuevo únicamente la versión francesa recoge algo de esta información, si bien remotamente similar, mediante el término genérico *l'habillement* (la ropa).

TCR 01 20:46



Aquí encontramos bebidas típicas del mundo occidental, con marcas como Pepsi y Fanta a la derecha, y otras propias de la RDA a la izquierda.

Existen refrescos de cola en la RDA, como se explicará más adelante, pero, en la imagen, se ha optado por presentar un agua mineral con gas (primera figura de la izquierda), si bien la etiqueta aporta mucha información: «*Selterswasser*». Originalmente esta agua procede de la fuente *Niederselters im Taunus*, en el estado federado de Hessen, y la marca *Selters* se convirtió en la denominación general para el agua mineral con gas, que trascendió las fronteras del país: en España, la RAE recoge la acepción «agua de Seltz» y la define como «agua carbónica»; *eau de seltz* se denomina en Francia, y *seltz suyu* en Turquía (Twilley, Graber 2016).

En la RFA se prohibió utilizar nombres de marcas como denominación general a partir de 1984 (BGBl. 1984, parte I, *Verordnung über natürliches Mineralwasser, Quellwasser und*

*Tafelwasser*)<sup>28</sup>, pero en la RDA el nombre perduró hasta la Reunificación. En cuanto a la botella donde se lee «*Brause*», se trata de una bebida gaseosa con sabor a naranja, sin marca asociada.


TCR 01 20:47



Esta última imagen puede pasar desapercibida a un ojo poco conocedor, pero no deja de ser reveladora sobre el referente cultural que nos ocupa: las diferencias notables entre las dos Alemanias. A la derecha, en la parte de Occidente, fruta fresca, y en la parte que corresponde a la RDA, nada. Esta referencia iconográfica alude a la escasez de fruta y verdura que padecía la Alemania soviética en estos últimos años de separación.

---

<sup>28</sup> Reglamento sobre el agua mineral natural, el agua de manantial y el agua de mesa, art. 9, publicado en el Boletín Oficial Federal (*Bundesgesetzblatt*).

TCR 01 20:48-20:50				
DIÁLOGO ORIGINAL	TRADUCCIÓN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANO	TRADUCCIÓN DOBLAJE FRANCÉS	TRADUCCIÓN SUBTITULACIÓN FRANCÉS
<i>Das ist eine Orange. Du sagst Apfelsine, dann denken sie, 'was ist'n jetzt los'.</i>	Decimos “naranja”. Si dices “cítrico” empezarán a hacerse preguntas.	<i>Questa è un'orange, se dici Apfelsine non ti capirà nessuno.</i>	<i>Ici on boit du Pepsi, commande un Vita Cola et tu te grilles dans la seconde.</i>	<i>C'est une Orange. Si tu dis "Apfelsine", personne ne comprendra.</i>
				

Esta última entrada es muy interesante y ofrece diversas cuestiones dignas de análisis. En primer lugar, nos centraremos en la fuente. En alemán, *Apfelsine* es el término utilizado en general en el norte y este de Alemania, y procede etimológicamente del término *Apel de Sina*, bajo alemán del s. XVIII, como equivalente del francés contemporáneo *pomme de Sina* (manzana de China). Esta es una variedad dulce del cítrico, que fue introducida en el s. XVI en Alemania, y a la que se dio este nombre para diferenciarla de la variedad procedente de India, más amarga, a la que se comenzó denominando *oranyge appele* (a comienzos del s. XV), y que evolucionó a *Oranienapfel* (en el s. XVII), y cuyo antecedente aparentemente es el árabe *nārang̃(a)*, que significa «naranja amarga» (DWDS: Apfelsine).

En español no existen dos términos para denominar esta fruta. En alemán, una misma fruta recibe nombres diferentes en función de la región de que se trate (variedad diatópica), o actualmente también en función de la edad de la persona (variedad diastrática), ya que la palabra *Apfelsine* es utilizada generalmente por personas dentro de un rango de edad elevado. Así pues, al no poder establecerse el paralelismo, se ha optado por la generalización, si bien el uso del término «cítrico» no denota ninguna procedencia específica en Alemania ni en España. Según

nos ha confirmado la traductora<sup>29</sup>, optó por «cítrico» para la RDA y «naranja» para la RFA porque pensó que sería más habitual encontrar naranjas en la RFA que en la RDA, y por tanto debían usar el término menos «científico». Esta solución no le pareció la óptima, pero en ese momento no encontró otra; en sus propias palabras, «siempre se puede buscar otro referente, pero suele ser un riesgo».

En italiano y francés subtulado se recurre al préstamo puro como en casos anteriores. En italiano se contraponen dos términos extranjeros, *orange* y *Apfelsine* (mismo caso que con *Brötchen* y *Schrippe*), ya que el término italiano para «naranja» es *arancia*, dentro de una estrategia extrema de extranjerización. En francés se aplica también la extranjerización, pero menos extrema, como en el primer subtítulo relacionado con los *Brotchen*.

La versión francesa para doblaje continúa su recorrido obviando los diálogos, si bien, en este caso concreto, hace lo propio con la imagen (se ve a Martin comiendo una naranja) y aplica una técnica de compensación. La traducción propia de la línea del actor sería: «Aquí se bebe Pepsi; pide una Vita Cola y te descubrirás en un segundo». La compensación es muy común en traducción, y más en el entorno audiovisual. Cuando las restricciones de tiempo y espacio obligan a eliminar parte de la información ofrecida por el original, en ocasiones el traductor opta por incluir dicha información en otra secuencia distinta. Este es el caso aquí: se recoge la información de la imagen donde se mostraba la bebida de cola, pero se obvia el hecho de que en la imagen los personajes están comiendo naranja.

Vita Cola fue la primera bebida «equivalente» a la Pepsi-Cola en la RDA, una bebida elaborada al 100 % en la RDA y patentada en 1958. A partir de los años 60 se produjeron en la RDA otras seis marcas de bebidas de cola, pero la Vita Cola constituye la referencia cultural más conocida por los espectadores alemanes. Esta es probablemente la causa por la que el traductor francés, evidente conocedor de la cotidianeidad de la RDA, introduce esta marca en un ejercicio claro de creación discursiva, sin apoyarse en imagen ni diálogo alguno del TO.

#### 4.2.6.3.1. *Resumen de soluciones traductológicas*

Como ha podido apreciarse, en traducción caben diversas aproximaciones ante un mismo segmento textual. En este caso, unas versiones han puesto el foco en el texto origen y han

---

<sup>29</sup> Respuestas ofrecidas por la traductora para doblaje de la serie, Patricia Franco Lommers, mediante correo electrónico de fecha 14/06/2020.

trasladado las referencias culturales tal cual en el texto meta, dentro de una clara estrategia extranjerizante, con la probable intención de que el espectador no olvide que el contexto está en Alemania y se genere la ilusión de que está escuchando un texto original y no una traducción; una propuesta con la que se invisibiliza sistemáticamente al traductor (Casas-Tost y Ling, 2014: 189), pero que también es la más recomendable salvo en casos excepcionales, a juzgar por las declaraciones de los ajustadores entrevistados.

Otras han optado por una estrategia de acercamiento del referente cultural del texto de partida al texto meta, priorizando la necesidad de facilitar la comprensión del espectador, alejándose parcialmente de la idiosincrasia del contexto alemán, en un intento de conjugar imagen con diálogo y respetando el TO con fidelidad formal y semántica.

Una tercera opción ha sido apartarse por completo del texto escrito, poner el foco en el texto meta y el énfasis en la comprensión y en las imágenes. De este modo, se ha ofrecido al espectador una información general, amparándose quizá en la noción de equivalencia dinámica, es decir, se han utilizado diferentes medios lingüísticos para intentar lograr una identidad de intenciones comunicativas, pero se ha sido claramente infiel al texto original.

En nuestro estudio se ha prescindido de valorar la idoneidad de las estrategias y los procedimientos adoptados, ya que creemos que las estrategias predominantes son fruto de la cultura traductológica o de la lucidez o inventiva del profesional en un momento dado, y no cabe calificarlas de mejores ni peores. Consideramos, sin embargo, que el fragmento puede ser objeto de un estudio práctico para estudiantes de traducción audiovisual, dentro de una unidad didáctica dedicada a la traducción de referencias culturales, y lo plantearíamos, *grosso modo*, de la siguiente manera:

#### 4.2.6.3.2. *Propuesta de uso didáctico*

En primer lugar, proponemos ubicar a los estudiantes en una situación laboral real en la que deben dar un presupuesto y proponer un tiempo de entrega para un fragmento de doce segundos y treinta y una palabras.

A continuación, les ofreceríamos únicamente los diálogos del original, sin imágenes. Probablemente ya comiencen a darse cuenta de la dificultad al encontrarse con términos como *Schrippen* y *Plaste*.



Por último, se les mostrarían las imágenes. Tanto imágenes como diálogos incluyen unas referencias culturales que un traductor profesional debe conocer y saber identificar, para después poder decidir cuáles son más relevantes para el espectador.

Una vez realizada la propuesta por parte del alumno, tanto para doblaje como para subtitulación, se le ofrecerán las presentes en las tres versiones de estudio. Los alumnos identificarán las diferentes técnicas o procedimientos a los que se ha recurrido, la estrategia última adoptada en cada caso, y podrá abrirse un debate sobre la idoneidad de una u otra opción, siempre desde el respeto a todas las decisiones, así como sobre la previsible recepción de los espectadores.

Como materia adicional, cabría la posibilidad de plantear o dejar entrever las diferentes estrategias necesarias para traducir este fragmento concreto para personas con discapacidades auditivas (SRD) y visuales (audiodescripción).

En todo caso, es importante llamar la atención de los estudiantes sobre los siguientes aspectos:

a) El presente caso de estudio se restringe a este fragmento en particular, pero es recomendable en todos los casos que el estudiante se documente sobre el producto que tiene entre manos y, a ser posible, que vea el episodio completo antes de comenzar a trabajar.

b) El diálogo procede de una voz en off, de manera que no existen limitaciones de sincronía labial para el doblaje.

c) Es imprescindible ponerse en la piel de un espectador que no conoce la lengua original e intentar adivinar la impresión general que recibe al ver las imágenes y escuchar o leer los diálogos, así como identificar las posibles sensaciones de extrañeza que la falta o el exceso de información pueda suscitar en ellos.

d) Sería interesante cronometrar el tiempo que tardan en ofrecer una solución de traducción con la que estén satisfechos, así como en pautar los subtítulos de conformidad con las especificaciones del cliente (en este caso, el profesor).

### 4.3. Cuestiones de formato

En este apartado analizamos las cuestiones más técnicas de traducción y subtitulación que hemos detectado en la serie, especialmente las diferencias de enfoque entre ambas plataformas donde se proyectaba la serie:

<b>Amazon Prime Video</b>	<b>Movistar+</b>
El título de la serie se lee en <i>off</i> en su aparición en el primer episodio.	No se lee en <i>off</i> el título en ningún episodio
El inserto del título de cada episodio se mantiene en inglés, si bien en la interfaz general de la serie se traduce al español.	El inserto del título de cada episodio se traduce al español, así como en la interfaz general de la serie.
Los insertos sobre las ubicaciones y los marcos temporales están <b>escritos en inglés</b> (ejemplo: TCR 01 21:51 / 02 00:45 / 04 03:17) y no se subtitan.	Los insertos sobre las ubicaciones y los marcos temporales se han traducido al español en posproducción. (ejemplo: TCR 01 21:51 / 02 00:45 / 04 03:17)
Los textos escritos en pantalla se subtitan con insertos en mayúsculas. Dado que en esta plataforma se incorpora una voz en <i>off</i> con la voz del personaje en cuestión, no se duplican los subtítulos pero puede ocurrir que sean diferentes a la voz hablada (TCR 02 08:39) [te espera/n en las escaleras del parque].	Los textos escritos en pantalla se subtitan con insertos en mayúsculas. Dado que en esta plataforma se han traducido los insertos y se han incorporado otros elementos, en ocasiones se duplican los subtítulos (TCR 02 08:39).
No se introducen los puntos de las siglas en subtitulación (EE UU 01 27:34).	
Voces en <i>off</i> procedentes de la televisión	
<i>Intervenciones de personajes reales de la política de habla inglesa:</i> Doblaje: se deja el original como fondo y se superpone una voz en <i>off</i> en español, como si se tratara de la emisión de un documental en España. Subtitulación: se subtítulo con comillas de apertura (no de cierre), si bien en	<i>Intervenciones reales de personajes reales de la política de habla inglesa:</i> Doblaje: se deja el original como fondo y se superpone una voz en <i>off</i> en español, como si se tratara de la emisión de un documental en España. Subtitulación: se subtítulo con comillas de apertura (no de cierre), si bien en

<p>ocasiones se entremezcla con los diálogos sin marca alguna de diferenciación. Ejemplo: TCR 01 0:00 Reagan. Lo mismo ocurre en el episodio 02 01:57 con las palabras del ministro de Defensa EE. UU. Weinberger y de diversos medios de información de la RDA y la RFA).</p>	<p>ocasiones se entremezcla con los diálogos sin marca alguna de diferenciación. Ejemplo: TCR 01 0:00 Reagan. Lo mismo ocurre en el episodio 02 01:57 con las palabras del ministro de Defensa EE. UU. Weinberger y de diversos medios de información de la RDA y la RFA). En esta plataforma se subtitula adicionalmente (insertado) el inserto que aparece en la pantalla de televisión con el nombre y el cargo de Weinberger.</p>
<p>Nos parece interesante indicar en este punto que hemos podido comprobar el comportamiento de la plataforma Amazon Prime en Alemania y el tratamiento de las lenguas difiere completamente del llevado a cabo en España. En Alemania las intervenciones de personajes reales de habla inglesa (Reagan, Weinberger, etc.) no se han doblado ni subtitulado. Es evidente que se cuenta con el conocimiento general mínimo de la lengua inglesa de la población. Ha de tenerse en cuenta, además, que la trama tiene lugar en Alemania, de manera que la lengua base de la serie es la lengua del país donde se desarrolla la trama y, al mismo tiempo, la lengua del país de emisión de manera que las circunstancias contextuales son muy diferentes a las nuestras (véase 5.4 Multilingüismo).</p>	

Voces en <i>off</i> procedentes de la televisión (cont.)	
<p><i>Intervenciones de personajes reales políticos de habla alemana:</i></p> <p>Se han constatado dos actuaciones diferentes bajo las mismas premisas:</p> <p>1 Doblaje: se mantiene el original en alemán y se subtítulo <b>sin marca</b> (TCR 01 08:45 Helmut Kohl y Honecker)</p> <p>2 Subt.: se mantiene el original en alemán y se subtítulo con comillas (02 02:15 Genscher, ministro de Asuntos Exteriores, 05 07:59 Helmut Kohl).</p>	<p><i>Intervenciones reales de personajes reales políticos de habla alemana:</i></p> <p>Se han constatado dos actuaciones diferentes bajo las mismas premisas:</p> <p>1 Doblaje: se mantiene el original en alemán y se subtítulo <b>en cursiva</b> y en un color diferente al resto de los subtítulos (blanco – el resto es amarillo) (01 08:45 Helmut Kohl y Honecker, 05 07:59 Helmut Kohl)</p> <p>2 Doblaje: se mantiene el original en alemán y se subtítulo con comillas y en un color diferente (blanco – el resto es amarillo) (02 02:15 Ministro de Asuntos Exteriores Genscher).</p>
<p><i>Emisión de noticiarios de habla alemana:</i></p> <p>3 Doblaje: se dobla con sincronía labial normal y se subtítulo sin marca (01 27:14), o con comillas (05 07:52, 06 07:26), en este caso de entrada y de salida.</p>	<p><i>Emisión de noticiarios de habla alemana:</i></p> <p>3 Doblaje: se dobla con sincronía labial normal y se subtítulo sin marca (01 27:14), o con comillas (05 07:52, 06 07:26), en este caso de entrada y de salida.</p> <p>Aquí se insertan traducidos los créditos que aparecen en la pantalla de televisión.</p>
<p>Las voces en <i>off</i> procedentes de otros medios (teléfono, grabaciones, etc.):</p> <p>Se doblan en sincronía y se subtítulan en redonda sin comillas (TCR 02 00:55 // 04 03:28 // 05 13:16 // 06 20:22)</p>	<p>Las voces en <i>off</i> procedentes de otros medios (teléfono, grabaciones, etc.):</p> <p>Se doblan y se subtítulan en redonda sin comillas ( TCR02 00:55 // 04 03:28 // 05 13:16 // 06 20:22)</p>

El idioma original es alemán, pero en numerosas ocasiones los personajes hablan en inglés, ya que son soldados y militares de alto rango estadounidenses, como el general Arnold Jackson.

Estas voces se doblan, de manera que no se percibe la diferencia en la versión doblada. (TCR 02 30:58 // 06 23:01), pero sí en la VOSE.

Canciones:

En la primera temporada de la serie, únicamente se subtítulo la canción de inicio del episodio 5.

Al pasar el ratón por la pantalla, aparecen en el margen izquierdo las canciones que están sonando en la BSO en ese momento (ejemplo: 03 20:14 *Hungry like a Wolf* [Duran Duran]). Este hecho es de gran ayuda para la comprensión de las escenas, ya que en ocasiones las canciones tienen relevancia para o guardan relación con la trama.

Amazon Prime Video:

- Guion en las dos líneas del subtítulo en los diálogos (01 02:34). En general, se está comenzando a prescindir del guion en la primera línea del subtítulo, ya que el guion de la segunda línea ya es indicativo de que existe un diálogo (Chaume, 2004: 101).
- Además, según Díaz-Cintas, «la intervención en el mismo subtítulo de dos personajes se indica con la anteposición de un guion (-) al principio de la segunda línea, que es el aserto que corresponde al segundo personaje» (Díaz-Cintas, 2012: 110).

#### 4.4. Intertextualidad

Dadas las características del corpus seleccionado para el presente capítulo, una de las grandes dificultades para el profesional de la traducción, y que guarda una estrecha relación con los referentes y las referencias culturales, es la suscitada por las expresiones intertextuales.

En primer lugar, cabe hacer un breve repaso de los diferentes enfoques a este tema, para luego analizar los casos concretos detectados en el corpus seleccionado.

En el caso de *Deutschland 83* existen numerosas referencias intertextuales a apariciones en TV de personajes reales de la política de la época en cuestión, así como a

noticiarios reales o irreales emitidos en las televisiones públicas del Este y del Oeste, en los que se puede apreciar el grado de objetividad de unas y otras. Nos ha parecido interesante analizar las traducciones al español y su reflejo objetivo o no de los textos originales.

Existen numerosos estudios sobre la influencia de los textos cinematográficos en otras formas de arte, como la literatura o incluso en la publicidad, y viceversa, lo que denominamos «intertextualidad».

Hatim y Mason definen el concepto de intertextualidad como «the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs which evoke whole areas of previous textual experiences»<sup>30</sup> (1990: 120). Esta definición se refiere en general a cualquier aspecto de nuestra experiencia. Si nos introducimos en el ámbito de la traducción, y concretamente en la traducción audiovisual, podemos matizar esta definición con definiciones como la de Agost (1998: 220), que propone definir la intertextualidad en un texto audiovisual como la aparición en dicho texto de referencias u ocurrencias textuales a otros textos, ya sean orales, escritos (entendiendo que se pueden incluir aquí los guiones y diálogos cinematográficos) anteriores o actuales.

El traductor ha de ser capaz de reconocer estas referencias y de traducirlos de forma correcta, para que el espectador pueda reconocer a su vez tales elementos, si bien en numerosas ocasiones, el bagaje cultural del público meta del texto traducido es tan diferente del bagaje del espectador meta del texto original que el traductor debe tomar decisiones realmente complicadas.

Nos interesan estas definiciones en la medida en que estos autores confieren un valor extraordinario al espectador o lector y a sus experiencias previas, puesto que la introducción en la serie de estas intervenciones de personajes reales, de *decision makers* durante la Guerra Fría: Ronald Reagan, Honecker, Andropov, etc., así como las emisiones de noticias en cadenas televisivas de ambas Alemanias, tiene como objetivo claro aportar credibilidad a la trama y transportar al espectador a un momento y lugar concretos de la historia, con la tensión vivida en Alemania en aquel año de 1983.

---

<sup>30</sup> Traducción propia: «la manera en que relacionamos textos entre sí y los reconocemos como signos que evocan áreas enteras de nuestra experiencia textual previa».

En las traducciones de los discursos ofrecidos por los diversos dirigentes, el traductor se enfrenta a una tarea de documentación ímproba, ya que, a nuestro modo de ver, es recomendable intentar localizar las traducciones que en su momento se ofrecieron de tales discursos en los diversos medios de comunicación o en publicaciones escritas, y que pueden divergir de una traducción actual puesto que la perspectiva del traductor es diferente.

En este sentido, nos apoyamos en las reflexiones de Hermans (1999: 79-80) en su crítica a las normas de traducción propuestas por Toury (1995: 56-61), y en concreto a la norma inicial (*initial norm*), sobre la que se basa la distinción entre técnica de extranjerización y técnica de domesticación, que Toury califica como opciones opuestas y excluyentes.

Una de las críticas de Hermans radica en esta oposición de ambas técnicas, y aduce que han de tenerse en cuenta otros aspectos, como si el texto origen ha sido traducido con anterioridad. Este aspecto es el que nos interesa a nosotros, ya que, si bien es muy probable que las traducciones estuvieran sesgadas en su momento, en virtud de los intereses de uno u otro bando, también es cierto que el traductor puede decidir después si recoge tal traducción (si de lo que se trata es de reflejar la situación en ese año concreto) o si ofrece su propia propuesta, en su calidad de mediador en un proceso de comunicación intercultural, donde confluyen la producción de un texto en una situación comunicativa origen con la creación de un texto en la situación comunicativa meta (Nord, 1991: 7).

#### *4.4.1. Emisiones de televisión reales*

##### *4.4.1.1. Ronald Reagan*

Ya en la primera escena de la serie nos encontramos una emisión de televisión a la que, como más adelante sabremos, únicamente tienen acceso determinados aparatos que cuentan con la posibilidad de ver programas emitidos en Berlín Occidental.

Se trata concretamente de la emisión en directo del discurso que Ronald Reagan pronunció para la National Association of Evangelicals el 8 de marzo de 1983. En este discurso Reagan se refirió a la Unión Soviética como un «*evil empire*» (imperio del mal) —como ya hemos tenido ocasión de mencionar anteriormente— y como «*the focus of evil in the modern world*», de ahí que el discurso quedara para la posteridad con el nombre de «El imperio del mal».

Al visionar la versión doblada en español (siempre en la plataforma indicada en la ficha de esta producción), vemos que el discurso original en inglés se escucha de fondo y se ofrece con un volumen más alto la traducción al español, como si se tratase de un documental y la locución en español procediera de la propia pantalla. La plataforma Amazon Prime en Alemania no ofrece ninguna locución con el texto traducido al alemán, sino que únicamente se escucha el discurso en inglés. Los espectadores pueden seleccionar subtítulos en alemán si quieren entenderlo.

Sería interesante saber cómo se emitió esta serie en la cadena RTL alemana en abierto, y si se ofreció algún subtítulo o locución como en español, o no. Nos hemos puesto en contacto con ellos, pero lamentablemente no hemos obtenido respuesta.

TCR 01 00:01	
Diálogo original	Versión traducida
<i>The greatest evil is not done now...<del>in those sordid 'dens of crime' that Dickens loved to paint. It is...not even done in concentration camps and labor camps. In those we see its final result, but it is conceived and ordered; moved, seconded, carried and minuted in clear, carpeted, warmed, and well-lighted offices, by quiet men with white collars and cut fingernails and smooth-shaven cheeks who do not need to raise their voice.</del></i>	La mayor amenaza aún no se ha desvanecido  / sino que la están concibiendo y ordenando / bajo los focos de cálidos despachos enmoquetados, / hombres sigilosos en camisa / con las uñas bien cortadas y las mejillas afeitadas.
<i>They are the focus of evil in the modern world.</i>	Ellos son el foco del mal en el mundo moderno.
<i>Yes, let us pray for the salvation of all of those who live in that totalitarian darkness.<sup>31</sup></i>	Que Dios asista a aquellos que viven en la oscuridad del totalitarismo.

<sup>31</sup> Estas dos frases son anteriores al comienzo de la secuencia del discurso que se muestra en la película.



<p>[...] <i>some would have us accept them at their word and accommodate ourselves to their aggressive impulses. But if history teaches anything, it teaches that simpleminded appeasement or wishful thinking about our adversaries is folly</i></p> <p>[...].</p> <p><i>So, in your discussions of the nuclear freeze proposals, I urge you to beware the temptation of pride—the temptation of blithely..uh..declaring yourselves above it all and label both sides equally at fault, to ignore the facts of history and the aggressive impulses of an evil empire, to simply call the arms race a giant misunderstanding and thereby remove yourself from the struggle between right and wrong and good and evil.</i><sup>32</sup></p>	<p>Querrían que aceptáramos sus palabras / y que consintiéramos sus agresivos impulsos. / Pero si algo nos ha enseñado la historia, / es que los gestos de buena voluntad en pro de la paz / hacia nuestros adversarios son una insensatez.</p> <p>De modo que en cuanto a sus discusiones... / ...sobre todo, de ignorar las realidades históricas... / ...imperio del mal... / ...entre lo correcto y lo equivocado, entre el bien y el mal.</p>
<p>El texto en inglés es el texto íntegro del fragmento correspondiente del discurso de Ronald Reagan. Los fragmentos tachados no se escuchan en la banda sonora y, por tanto, tampoco se han traducido. Se marca en amarillo el texto que no se subtítulo por solaparse con las locuciones de los actores.</p> <p>La traducción ofrecida tanto en los subtítulos como en el doblaje parece ser una traducción directa del profesional encargado de la traducción. Solo hemos encontrado una traducción impresa de este discurso, dentro de la colección publicada por Bibliotecas El Mundo, <i>Las voces de la democracia, así hablan los grandes políticos</i>, en la que se facilita como traductor el nombre de F. Meler, y que no se corresponde con la traducción ofrecida para doblaje.</p> <p>A este respecto hacemos alusión a las aportaciones de Agost (1999: 26) en lo que atañe al conjunto de rasgos que caracterizan a los textos audiovisuales como tales. La autora</p>	

<sup>32</sup> Fuente: University of Maryland. Department of Communication. Nombre del sitio: *Voices of democracy. The U.S. Oratory Project*. <https://voicesofdemocracy.umd.edu/reagan-evil-empire-speech-text/>.

cita los discursos políticos en los medios audiovisuales como ejemplo de la influencia de la ideología en los textos y su relevancia para la traducción.

TCR 06 38:17	
Diálogo original	Versión traducida
<i>My fellow Americans, I'm coming before you tonight about the Korean Air Line massacre - the attack by the Soviet Union against 269 innocent men, women and children aboard an unarmed Korean passenger plane. This crime against humanity must never be forgotten, here or throughout the world.</i>	Ciudadanos de los EE UU, hoy comparezco para hablarles de la masacre de la aerolínea coreana, el ataque de la Unión Soviética a 269 hombres, mujeres y niños inocentes a bordo de un avión de pasajeros coreano desarmado. Este crimen contra la humanidad no debe ser olvidado. Ni aquí ni en ninguna parte del mundo.
<i>Our prayers tonight are with the victims and their families in their time of terrible grief. Our hearts go out to them.</i>	Nuestras plegarias estarán con las víctimas y el dolor de sus familias. Hoy les acompañamos. [...]
<i>[...] their deaths were the result of the Soviet Union violating every concept of human rights.</i>	Sus muertes, han sido el resultado de la violación de la URSS de los derechos humanos.
De este discurso no hemos encontrado ninguna traducción oficial de la época.	

#### 4.4.1.2. Caspar Weinberger

TCR 02 01:58	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Die Sowjet Union baut, laut den Worten Weinbergers, eine Kriegsmaschinerie auf mit dem Ziel der Weltherrschaft.</i>	En palabras de Weinberger, la Unión Soviética está construyendo una maquinaria para dominar el mundo...
En la televisión se transmite la imagen de un discurso de Caspar Weinberger, por aquel entonces ministro de Defensa (Secretary of Defense) de EE. UU. En la VO se escucha en el fondo la voz de Weinberger y, en <i>off</i> , la voz perteneciente aparentemente al locutor del noticiario.	

Se aprecia la elisión del complemento «Kriegs-» para «maquinaria de guerra. Probablemente por restricciones de espacio.

4.4.1.3. *Leónidas Breznev*

TCR 02 02:03	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Die Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken verpflichtet sich, nicht als erste Kernwaffen einzusetzen.</i>	...la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas se compromete a no ser la primera en hacer uso de armas nucleares...
<p>En pantalla se ve un aparato de televisión con alguien dando un discurso y la voz en <i>off</i> hace alusión a la carta que el secretario general del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética Brezhnev dirigió el 15 de junio de 1982 a la Asamblea especial de la ONU para el Desarme, celebrada en Nueva York. Se trata de una carta, porque el primer mandatario de la URSS no asistió a dicha Asamblea, y la persona que aparece en pantalla no es Leónidas Brezhnev.</p> <p>La voz en <i>off</i> pertenece, también aparentemente, al presentador del noticiario.</p> <p>A continuación, aparece en la pantalla del TV el texto transcrito en alemán. No se ha encontrado traducción de esta carta al español.</p> <p>En la traducción se ha hecho uso de la técnica de modulación gramatical.</p>	

4.4.1.4. *Hans Dietrich Genscher*

TCR 02 02:20	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Was soll denn mit den sowjetischen Raketen geschehen? Das wollen wir nicht. Das sagen wir.</i>	<p>Doblaje: No se dobla. Se mantiene la banda sonora original.</p> <p>Subtitulación: “¿Qué ocurrirá con los misiles soviéticos?</p> <p>Nosotros no queremos eso. Eso es lo que decimos”.</p>

En pantalla se ve al entonces ministro de Asuntos Exteriores, Hans-Dietrich Genscher, ofreciendo un discurso en un televisor. También es una imagen histórica, real, que no se ha doblado, probablemente porque no se incluyó en su guion o porque se eliminó en ajuste.

*Elisión*

4.4.2. Alusiones a situaciones o personajes históricos reales

TCR 01 41:32	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Sehen Sie, für Reagan ist es natürlich sehr leicht aus 6000 km Entfernung die Sowjets als «Reich des Bösen» zu beschimpfen</i>	Subtitulación: A 6.000 km de aquí, a Reagan le resulta muy fácil llamar a los soviéticos “el imperio del mal”. Doblaje: A 6000 km de aquí, al señor Reagan le resulta muy fácil llamar a los soviéticos el imperio del mal.
<p>En doblaje se añade el término «señor» de forma irónica por parte del general. Probablemente una adición de los ajustadores de doblaje para enfatizar el sarcasmo o para sincronizar en boca.</p> <p>Sin embargo, se omite el marcador discursivo «<i>Sehen Sie</i>» (mire usted) del alemán.</p> <p><i>Técnica: Elisión, amplificación Estrategia: naturalidad, oralidad</i></p>	

TCR 02 12:22	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Franz Josef Strauß, selbstgenannter Kommunistenfresser, geht zu seinem Erzfeind Honecker, und gibt ihm eine Milliarde DMark. [...] Wofür? Nur damit Kohl patriotische Gefühle wieder heraufbeschwören kann.</i>	Franz Josef Strauß, enemigo declarado del comunismo, se reúne con su mayor rival Honecker y le da mil millones de marcos. [...] ¿Y para qué? Así Kohl vuelve a apelar a los sentimientos patrióticos.

Estas frases las pronuncia Tischbier en un discurso pronunciado espontáneamente ante los estudiantes y demás adeptos del pacifismo que luchaba contra la militarización estadounidense de Alemania Occidental.

Habla sobre Franz Josef Strauß, en aquel momento ministro presidente de Baviera que se enfrentaba a Kohl por el poder. En 1983, la RDA estaba cerca de caer en bancarrota y el autoproclamado anticomunista Strauß ayudó al Estado a salir del apuro, concediendo a Honecker un crédito de mil millones de marcos procedentes de bancos de Alemania Occidental, aparentemente a cambio del desmantelamiento de numerosos dispositivos automáticos de tiro.

Se aprecia una técnica de modulación en la traducción de «*selbsgenannter Kommunistenfresser*» por «enemigo declarado del comunismo». Se opta por un equivalente acuñado aplicando una técnica de variación para un término de un registro más vulgar como «devorador de comunistas».

*Estrategia: domesticación*

#### 4.4.3. Terminología real traducida

TCR 04 30:50	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Ich helfe bei der Organisation der warscheinlich größten Friedensdemo, die man mal in Deutschland gesehen hat. Wir stellen etwas gegen <b>den</b> NATO <b>Doppelbeschluss</b> auf die Beine.</i>	Doblaje: ayudo a organizar la mayor manifestación por la paz jamás vista. Nos manifestamos contra la Doble Decisión de la OTAN.  Subt.: Estamos organizando la mayor manifestación por la paz, en contra de la decisión de la OTAN. Y los Pershings.
<p>Tras el despliegue de armas nucleares en la RDA propiciado por Leónidas Brezhnev, y la alarma que tal actuación suscitó en la RFA, los países integrantes de la OTAN presentaron una propuesta en la cumbre de 1979, según la cual se establecía un plazo de cuatro años para negociar con el Kremlin la reducción mutua de armas nucleares (primera vía de actuación).</p> <p>En caso de fracasar la diplomacia, la OTAN instalaría en suelo europeo una amplia red de misiles para equiparar las fuerzas (segunda vía). De este modo, se instalarían misiles</p>	

balísticos Pershing II, íntegramente en Alemania Occidental, y misiles de crucero en varios países, incluyendo la RFA. En esto consistió la Doble Decisión de la OTAN o, denominada más correctamente «Decisión de doble vía» (*Doppelbeschluss* en alemán – *Double Track Decision* en inglés).

1983 (el año en que se desarrolla esta primera temporada de la serie) fue el año más importante en el conflicto. Transcurridos los cuatro años de plazo sin alcanzar el acuerdo, el Bundestag votó el 22 de noviembre de 1983 a favor de la aprobación del despliegue de los misiles nucleares de alcance medio en territorio europeo. Este es el momento en que se desarrolla esta escena, en la que Alex explica a su padre su participación en la organización de la marcha por la paz.

Este término *Doble Decisión* engloba, por tanto, la instalación de los misiles, de manera que la opción de doblaje sería suficiente para denotar el referente histórico, mientras que la opción de subtitulación, al eliminar el nombre completo de este acuerdo de la OTAN, necesita añadir la cuestión de los misiles, que queda un poco perdida y no se entiende bien.

Curiosamente, la estructura utilizada en subtitulación coincide con la de la opción inglesa, y en el doblaje francés añade (dado que no se ve la imagen del actor mientras habla y puede ampliar información) «y la instalación de los Pershing». A juzgar por las diversas traducciones que hemos citado a lo largo de nuestro análisis, consideramos probable que la subtitulación se haya hecho desde la versión inglesa, o al menos de varios capítulos. No obstante, no podemos afirmarlo, dado que no hemos encontrado a la persona o personas responsables de la subtitulación ni se integra este dato en los títulos de crédito de Amazon Prime Video ni Movistar+ en general.

*Técnica: equivalente acuñado (doblaje), elisión y compensación (subtitulación)*

#### **4.5. Multilingüismo**

Nos ha interesado analizar el proceso que se sigue cuando el guion de una película o serie está compuesto por diálogos en uno o varios idiomas diferentes al del resto del producto.

El multilingüismo en sociología se define como «la copresencia de dos o más lenguas en una misma sociedad, texto o individuo» (Grutman, 2009: 182). En el ámbito audiovisual, podemos decir, por consiguiente, que un producto audiovisual multilingüe es aquel cuyos diálogos contienen más de una lengua.

En esta definición no se especifica la cantidad de entradas de una lengua diferente a la general de la BSO que son necesarias para tratar un producto como multilingüe. La introducción de texto en otra lengua puede deberse simplemente a una estrategia de extranjerización para que el espectador se ubique en un espacio nacional o contexto determinado, y que los textos no tengan mayor trascendencia ni interfieran con la trama de tal producto audiovisual.

A nosotros nos interesará analizar aquellos fragmentos en los que estas lenguas diferentes afectan a la labor del traductor, así como las estrategias que se han utilizado (en su caso) para que el espectador que escucha la versión doblada se dé cuenta de que el actor está hablando en un idioma que no es el general.

Seguiremos la clasificación propuesta por Corrius y Zabalbeascoa (2011: 1), que definen la circunstancia del multilingüismo de la siguiente forma:

«In addition to the two languages essentially involved in translation, that of the source text (L1) and that of the TT (L2), we propose a third language (L3) to refer to any other language found in the source text which is also embodied in the process of translating».

Para nuestro estudio, y dado que en este capítulo se están analizando productos audiovisuales que reflejan una situación histórica concreta desarrollada en un contexto geográfico y cultural muy concreto, nos parece relevante añadir una cuarta categoría, la L0, correspondiente a la lengua real que se hablaba en el entorno geográfico mayoritario que se refleja en la serie. Como veremos, algunas escenas se desarrollan en otros países ajenas al entorno germanoparlante.

Así pues, en nuestro caso, denominaremos L0 a la lengua que se habla en el contexto geográfico de cada escena, L1 será el alemán como lengua mayoritaria a traducir, L2 la lengua meta (español en nuestro caso) y L3 otras lenguas encontradas en la VO, que en ocasiones desempeñan la función de «lengua puente» o lengua de entendimiento.

El hecho de que, en la emisión en Alemania de estos productos, la L0, L1 y L2 coincidan en la mayoría de los casos explica que las estrategias de emisión adoptadas en España y Alemania difieran considerablemente, aunque se desarrollen en la misma plataforma (Amazon Prime en nuestro caso).

Así pues, los traductores y ajustadores de estos productos, además de enfrentarse a la variación lingüística existente entre el alemán del Este y el del Oeste, también tienen que vérselas con otros idiomas y decidir las estrategias a seguir, que en numerosos casos pasan por la creación discursiva.

Este es el caso en la primera temporada de la serie *Deutschland 83*, ya que, por un lado, hay escenas que se desarrollan fuera de Alemania (en la multilingüe Bruselas, por ejemplo), y, por otro, algunos de los personajes relevantes de esta primera parte son estadounidenses.

TCR	03 19:30
<b>Diálogo original</b>	
<p>Vendedor: Vos cheveux sont déjà à court.</p> <p>Martin: Bitte?</p> <p>V: You don't need a haircut.</p> <p>M.: No, thanks.</p> <p>V.: You buy something?</p> <p>M. What?</p> <p>V.: You buy something?</p> <p>M.: No, I don't need to buy things. I'm just waiting for my boss. He got down there.</p> <p>V.: He got down there? Jajaja. You got time, man.</p> <p>You want to buy a watch?</p> <p>M.: No, I don't need to buy things. I'm fine. Thanks.</p> <p>V.: A stereo?</p> <p>M.: No.</p> <p>V.: A walkman?</p> <p>M. What's a walkman?</p> <p>V.: This one is a walkman. [ininteligible].</p> <p>M. Was ist das? // Ist ja der Wahnsinn!!!!</p> <p>V.: I give you good price. Anything you need.</p> <p>M.: What?</p> <p>V.: I give you good price.</p> <p>M.: Ja! Ist das abgefahren!</p>	
Francés	Inglés Alemán



<b>Versiones traducidas:</b>	
<p><u>Doblaje:</u>                      [AD LIBS] <i>Salut. Salut, mon ami!</i>                      Vendedor: ¿Quieres corte de pelo?                       Martin: ¿Cómo?                      V: ¿Quieres cortar pelo?                      M.: No, gracias.                      V.: ¿Comprar algo?                      M.: ¿Qué?                      V.: ¿Comprar algo?                      M.: No. No necesito nada. Estoy esperando a mi jefe, ha entrado ahí.                       V.: ¿Entrado ahí? / Tienes tiempo.                      ¿No quieres reloj?                       M. No, no quiero comprar nada. Gracias.                       V.: ¿Un estéreo?                      M.: No.                      V.: ¿Un walkman?                      M.: ¿Qué es eso?                      V.: Esto un walkman. ¿Ves? ¿Así?                       M. ¡Dame! // ¡Impresionante!                      V.: Yo buen precio. // Lo que quieras.                      M.: ¿Qué?                      V.: Yo buen precio.                      M.: Sí. ¡Es alucinante!</p>	<p><u>Subtítulo:</u>                       Vendedor: ¿Quieres que te corte el pelo?                       Martin: ¿Perdón?                      V: ¿Te corto el pelo?                      M.: No, gracias.                      V.: ¿Comprar algo?                      M.: ¿Qué?                      V.: ¿Comprar algo?                      M.: No. No necesito nada. Estoy esperando a mi jefe, ha entrado ahí.                       V.: ¿Ha entrado ahí? / Tienes tiempo, tío.                      ¿Quieres comprar un reloj?                       M. No, no quiero comprar nada. Gracias.                       V.: ¿Un radiocasete?                      M.: No                      V.: ¿Un walkman?                      M.: ¿Qué es un walkman?                      V.: Esto es un walkman. Mira.                       M. ¿Qué es esto? // ¡Es flipante!                      V.: Te hago buen precio. // Lo que necesites.                      M.: ¿Qué?                      V.: Te hago buen precio.                      M.: Sí. Es una pasada.</p>

Bruselas. Agosto de 1983. Mientras Martin espera junto al coche al general Edel se le acerca un vendedor ambulante hablando primero en francés, pero al ver que Martin no le entiende, pasa al inglés.

Su inglés presenta un fuerte acento y es simple, aunque con pequeños errores propios del lenguaje urbano.

Aquí la L0 es el francés, ya que el entorno es francoparlante. La L1 el alemán, que aparece en algunos casos, y la L3 o lengua puente es el inglés.

En subtitulación se traduce todo, incluyendo el francés, y se utiliza al principio el infinitivo en lugar de las formas verbales flexionadas, para indicar que el personaje no tiene un dominio del lenguaje, si bien a medida que avanza la conversación los subtítulos están compuestos por frases perfectamente estructuradas, aunque simples. El espectador puede escuchar la versión original y comprobar que está hablando en un idioma distinto del alemán.

En doblaje primero llaman la atención los denominados AD LIBS o, más concretamente, AMBIENTES en este caso: en escena aparecen varios personajes urbanos saludándose y se escuchan sus voces, pero no se entiende lo que dicen. En el doblaje, o bien los traductores o ajustadores han aportado una propuesta o los actores han improvisado directamente en sala frases en francés.

Habitualmente los ambientes se introducen en la L2 y esta elección nos sorprendió en un primer momento, pero suponemos que el objetivo del ajuste para doblaje era situar al espectador en un entorno lingüístico ajeno al suyo propio (español en este caso), ya que esta es la primera pista que se nos ofrece en el doblaje de que puede haber varias lenguas en la VO.

La siguiente pista consiste en que el vendedor se dirige a Martin directamente en español, si bien con un marcado acento francés y con incorrecciones gramaticales. Martin no entiende la primera frase de su interlocutor porque le habla en francés y responde con un «¿Cómo?». Esta dificultad se salva en doblaje por la pronunciación y la incorrección gramatical del personaje, aunque se le entiende perfectamente.

Martin habla mejor inglés que el vendedor y sus frases se subtitulan y doblan en correcto español.

*Técnicas: Variación, creación discursiva, préstamo puro (estéreo), equivalente acuñado (radiocasete) Estrategia: extranjerización*

TCR 03 27:50

Bruselas. La secretaria del principal analista de la OTAN en Bruselas, Linda Seiler, habla con un anticuario en francés y él responde en la misma lengua.

Al mismo tiempo, Linda hace las presentaciones entre Martin y el anticuario en alemán, continúa hablando en alemán con este y en francés con el anticuario.

La L0 sería en este caso el francés, ya que la escena se desarrolla en Bruselas, y también sería L3, puesto que difiere de la L1, la lengua habitual de la serie.

En España, se han subtitulado en español tanto las líneas francesas como las alemanas, y también se ha doblado al español la conversación en francés, salvo pequeñas expresiones como «*Enchanté!*» [encantado] o «*Parfait!*» [perfecto].

El espectador español sospecha que se encuentra en un contexto diferente por el acento francés del actor de doblaje que representa al anticuario y por esas pequeñas expresiones en francés citadas. También sabemos que la escena se desarrolla en Bruselas por el contexto, pero la acción se desarrolla en tantos escenarios diferentes y los cambios son tan repentinos, que a veces es fácil perderse.

*Estrategia: extranjerización*

TCR 04 25:11

Berlín. Paul Debono, del Servicio de Contraespionaje de la OTAN (*Spionageabwehrapparat*) interroga a Martin sobre Linda Seiler. Debono habla perfecto alemán, pero con un acento claramente extranjero, que no se refleja en el doblaje.

TCR 05 09:15

En una reunión de la HV A, preside la reunión el enviado especial de Rusia para evaluar la gravedad de la tensa situación en la Alemania Oriental, Alexei Stepanov. Es su primera aparición en la serie y habla con un marcado acento ruso, lo que pone al espectador alemán sobre la pista de la relevancia que este personaje puede tener.

Este acento se pierde en el doblaje, al igual que el del personaje citado anteriormente, Debono.

Este personaje de nacionalidad rusa lee aquí un término ruso que, transcrito al alfabeto latino, sería «*Raketno-Yadernoe napadenie*».

RYaN es el nombre en clave con el que la KGB denominaba al temido ataque militar con misiles por parte de las fuerzas occidentales.

El subtítulo reza literalmente «(en ruso). Llamada RYAN».

Se atribuye a este término el género femenino en referencia a la «operación RYAN», que sería la operación rusa en prevención de tal ataque nuclear.

A lo largo de la serie aparece como RYAN o RJAN indistintamente. Lo trataremos en el apdo. 4.7 Problemática específica texto/imagen.

TCR 06 36:52

Esta misma persona habla en ruso en una conversación en la que se habla alemán. En doblaje se traduce al español y el espectador no percibe que se está hablando en otro idioma.

TCR 06 36:52	
Diálogo original	Versión traducida
<p><i>-Dieser Teil... Dieser Integrated Operational Plan... ist erhellend.</i></p> <p><i>-Das ist SIOP-6. Der amerikanischer Plan im Fall eines Atomkriegs.</i></p> <p><i>-Was ist das hier? Ah... So eine Art Zusammenfassung. Credible Deterrence. Wie würden Sie das übersetzen?</i></p> <p><i>-Glaubhafter Abschreckung.</i></p>	<p>-Esta parte... Este “Plan Integrado Operacional”... Es muy esclarecedor.</p> <p>-Eso es SIOP-6, el plan de EE UU en caso de guerra nuclear.</p> <p>-¿Y esto qué es? Ah... Una especie de resumen. “Credible Deterrence”... ¿Cómo traducirías eso?</p> <p>-Disuasión creíble.</p>

En este caso se reproduce la traducción para subtitulación, ya que es la que ofrece información más amplia. La versión para doblaje se ve restringida por la necesidad de sincronización labial, pero las estrategias de traducción o mantenimiento de los términos en inglés es la misma en ambas traducciones.

Aquí se enumeran una serie de conceptos, términos y teorías reales. Parte se han mantenido en inglés, parte se han traducido al español.

SIOP-6 es el acrónimo de *Single Integrated Operational Plan*, y es, efectivamente, el sexto plan centralizado de guerra nuclear publicado por los EE. UU. desde 1960, y establece los objetivos, las opciones y la ubicación de las armas nucleares de toda la fuerza estratégica estadounidense (Arkin, 1983).

En la VO se integra el nombre en inglés tal cual en la frase con estructura alemana.

En los medios de la época<sup>33</sup> se traduce como Plan Operativo Único Integrado, pero aquí se ha optado por una traducción literal, quizá con intención de mostrar que Schweppenstette no domina el inglés.

En cuanto al término «*credible deterrence*», es un término acuñado durante la Guerra Fría precisamente. Los tratadistas americanos siempre consideraron que, en el caso de una guerra nuclear, no habría vencedores, sino que todos serían vencidos, puesto que la capacidad de cualquiera de las dos potencias sería capaz de destruir irremediablemente al otro. Así pues, toda su estrategia se asentaba en un objetivo fundamental:

«Llegar a una disuasión creíble para que el enemigo se convenza de que los Estados Unidos tienen los medios para responder a un ataque de cualquier característica y en cualquier circunstancia» (Izquierdo y Davara, 1993).

En la actualidad, este término se viene utilizando para aludir a la tensión nuclear entre India y Paquistán.

La traducción del término es la utilizada habitualmente en los medios de comunicación, si bien viene determinada por el propio diálogo, ya que se alude al término desde un punto de vista metalingüístico, solicitando la traducción del mismo a la L0 en el caso de la VO y a la L2 en el caso español.

*Técnicas: equivalente acuñado, traducción literal      Extranjerización*

---

<sup>33</sup> [https://elpais.com/diario/1986/03/08/espana/510620412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/03/08/espana/510620412_850215.html) [consultado por última vez el 05/11/2021] entre otros.

#### 4.6. Técnicas de traducción utilizadas

En este apartado vamos a enumerar las técnicas y estrategias que nos han llamado la atención, que no están referidas a unos referentes culturales concretos.

##### 4.6.1. Ampliación lingüística

TCR 5 04:17	
Diálogo original	Versión traducida
- <i>Das darfst du nicht mehr erzählen.</i>	-No se lo cuentes a nadie.
- <i>Ok. Ich erzähle es niemandem.</i>	-Mis labios están sellados.
<p>Tanto en doblaje como en subtitulación (probablemente la subtitulación deriva del doblaje en este episodio), se amplía la información del original, o se modula, y se ofrece una frase hecha (Mis labios están sellados) para traducir un enunciado completamente neutro (De acuerdo. No se lo contaré a nadie).</p> <p>El equivalente de esta expresión española existe también en alemán, <i>meine Lippen sind versiegelt</i>, pero no se utiliza, de manera que el traductor mejora la oralidad del original al utilizar una expresión con mayor carga semántica y expresiva.</p> <p><i>Estrategia: oralidad, naturalidad</i></p>	

##### 4.6.2. Amplificación

a) Para mejorar la oralidad:

TCR 04 04:13	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Und das noch vor Feierabend!</i>	Subt.: ¡Y que sea para hoy! Doblaje: ¡Date prisa, por favor!
<p>La secretaria del general Edel es un personaje antipático que se dirige a Martin siempre con aires de superioridad. En esta ocasión, Martin va a recibir una visita y la secretaria le dice que se espabile y que no tarde mucho, porque tiene muchas cosas que hacer. La traducción literal sería «Y tienes que hacerlo antes de irte/acabar tu turno».</p> <p>La solución de subtitulación nos parece muy lograda de cara a dar oralidad y naturalidad al diálogo. Es el equivalente acuñado. La opción de doblaje se aleja</p>	

también de la traducción literal, si bien el significado es más genérico y ofrece menos información.

TCR 05 12:22	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Du...</i>	Doblaje: Tú. Subtitulación: Serás...
<p>En este caso para traducir han de tenerse en cuenta los rasgos paralingüísticos de entonación e intención del contexto, así como la imagen de enfado de Linda Seiler frente a Martin.</p> <p>Genial modificación del original por parte del/de la subtitulador/a, que mejora la oralidad considerablemente.</p>	

b) Para introducir terminología militar / Para mejorar el original:

TCR 04 28:31	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Warum hast du mir eigentlich nichts von der undichten Stelle bei der NATO erzählt?</i>	¿Por qué no me contaste nada de la brecha de seguridad de la OTAN?
<p>Tanto en doblaje como en subtitulación se traduce un término más neutro, como <i>undichte Stelle</i>, que bien cabría traducir por «filtración», por uno más propio de la jerga militar y que, realmente, se acerca más a lo que ha ocurrido en ese momento, que se ha descubierto el micrófono que puso el mismo Martin para escuchar las conversaciones de Henrik Mayer, principal analista de la OTAN.</p>	

## 4.6.3. Compresión y/o elisión

Estas técnicas de compresión y, en menor medida, de elisión, son las más comunes en traducción audiovisual, debido a las consabidas restricciones de espacio. Solo se marcan las que nos han llamado la atención, pero existen otras muchas, dentro de las decisiones que ha de tomar un traductor de esta disciplina.

a) De sintagmas completos:

TCR 03 22:02	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Rufen Sie Professor Minz von der TU in Dresden.</i>	Subt.: Llama al profesor Minz de la Técnica de Dresden.  Doblaje: Llama al profesor Minz de Dresden.
TU: siglas de la Technische Universität, Universidad Técnica.	

TCR 05 10:17	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Und der, wie Sie wissen, hat fünfzehn Jahre lang den KGB geleitet.</i>	Subt.: El (sic) dirigió el KGB durante años.  Doblaje: Él dirigió la KGB durante quince años.
Aparte del error de no incluir la tilde en el pronombre personal, en este segmento se aprecia la diferencia entre el doblaje y la subtitulación en el artículo femenino o masculino para designar el/la KGB, así como la elisión completa del sintagma «wie Sie wissen».	



4.6.4. Generalización

TCR 02 01:26	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Machen Sie den verdammten <b>Schinken</b> zu.</i>	Suelta ya ese <b>librejo</b> .
<p>Según el Duden, el término <i>Schinken</i> tiene una acepción de «libro gordo», que procede del lenguaje estudiantil, en referencia a un libro grueso encuadernado con piel de cerdo. La traductora ha optado por la generalización y también por la compensación: en el TO se añade el adjetivo <i>verdammt</i> (maldito) que no cabe en el subtítulo, de manera que la traductora hace uso de un sufijo con valor despectivo en español «-ejo». Sabia e ingeniosa elección, según nuestro parecer.</p> <p>También cabe considerar la aplicación de una técnica de variación.</p>	

TCR 03 04:00	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Linda Seiler. 30 Jahre. Alleinstehend. Lebt auf zu großem Fuß.</i>	Subt.: Linda Seiler, 30 años, soltera. Vive por encima de sus posibilidades.  Doblaje: Linda Seiler, 30 años, soltera. Alto nivel de vida.
<p>La expresión alemana «<i>auf großem Fuß leben</i>» significa llevar un alto nivel de vida, pero en realidad dice que el nivel de vida era «demasiado» (zu) alto. En este caso concreto, la solución de subtitulación se ajusta más al sentido del original, haciendo uso además de un equivalente acuñado, pero lo hace a costa del tiempo del subtítulo en pantalla, que se extiende mucho más allá de que el personaje haya dejado de hablar. En doblaje no se ha abusado del tiempo y se ha ajustado necesariamente a la boca de la actriz.</p> <p>Curiosidad: en la subtitulación en español para Latinoamérica se traduce como «Lleva una vida de opulencia»</p>	

TCR 05 35:53	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Ich habe eine mobile Bibliothek, mit Büchern die auf dem Index stehen.</i>	Tengo una biblioteca móvil con libros de los prohibidos.
<p>Aparte de la elisión de información debido a las restricciones de la subtitulación, aquí se percibe una técnica de generalización, al traducir «<i>Bücher, die auf dem Index stehen</i>» por «libros de los prohibidos».</p> <p>Nos parece muy acertado por parte de la traductora añadir «de los prohibidos», en lugar de decir únicamente «una biblioteca móvil de libros prohibidos». El espectador se hace una imagen clara de que algunos libros están prohibidos y existe un índice o una lista clara con tales libros.</p> <p>En el <i>Index</i> se anotaban los libros que el SED consideraba claramente contrarios al comunismo, así como aquellos cuyo contenido consideraban pornográfico, fascista o, simplemente, aquellos cuyos autores habían escapado de Alemania Oriental para instalarse en el Oeste. Estas obras se guardaban en «armarios venenosos» (<i>Giftschrank</i>) y solo tenían acceso a ellos las personas que poseían un permiso especial expedido por una entidad científica o una universidad.</p>	

TCR 06 37:21	
Diálogo original	Versión traducida
<i>-Diese Zusammenfassung besagt eindeutig, dass die Amerikaner nicht vorhaben, zuerst einzugreifen.</i>	-En este resumen (doblaje: ahí) dejan muy claro que no tienen pensado ser los primeros en atacar.
<i>-Das ist dummes Geschwätz.</i>	-Eso son palabras vacías.
<p>En este fragmento, el traductor no solo generaliza sino neutraliza un enunciado más grosero (palabrería estúpida).</p> <p><i>Variación</i></p>	

## 4.6.5. Particularización

TCR 03 04:07	
Diálogo original	Versión traducida
<i>hat sich in Antiquitätenfirmen darüber hoch verschuldet.</i>	Doblaje: Está endeudada debido a su pasión por las antigüedades. Subtitulación: Se ha endeudado enormemente por su pasión por el art déco.
<p>La traducción de Antiquitäten por «art déco» (en redonda, cuando debería ir en cursiva) es una particularización con origen desconocido, que se refleja también en la subtitulación (<i>captions</i>) en inglés y francés, no así en castellano ni en español.</p> <p>En realidad, la subtitulación amplía y adelanta una información que el espectador alemán tendrá a posteriori (TCR 03 24:42).</p> <p>Además, en esta línea citada en último lugar, el subtitulador cambia la ortografía de minúsculas a mayúsculas iniciales («¡Qué bonito!» ¿Es Art Decó?), de manera que se produce una incongruencia al escribir de dos maneras diferentes un mismo término en el mismo episodio.</p> <p>Este nuevo caso nos refuerza en nuestra presunción de que los subtítulos se han traducido desde el inglés.</p>	

## 4.6.6. Modulación

TCR 06 04:04	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Das kannst du nur sagen, weil du nicht weißt, was ich da drüben <b>mitansehen</b> musste.</i>	Annett, lo dices porque no sabes lo que he tenido que <b>soportar</b> .
<p>Con <i>mitansehen</i> el personaje quiere decir que Annett no sabe lo que ha vivido, lo que ha visto en el otro lado. En castellano lo traducen como «soportar» (sostener o llevar con paciencia) tanto en doblaje como en subtitulación. No es el mismo sentido, con <i>mitansehen</i> el protagonista no participa en la acción mientras que con «soporta» el protagonista es el objeto de la acción. Sin embargo, el espectador obtiene la idea.</p>	

TCR 07 29:10	
Diálogo original	Versión traducida
-Und ich dachte vielleicht können wir...	-A lo mejor luego.
-Nein. Ein "Wir" wird's nicht mehr geben.	-No. No nos veremos más.
<p>El enlace que existe entre el pronombre «wir» en la primera línea de diálogo y su nominalización en la segunda no se ha trasladado al español.</p> <p>Literalmente, el diálogo podría traducirse como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Y yo pensé que nosotros quizá podríamos...</li> <li>- No. Ya no habrá un «Nosotros».</li> </ul> <p>Es una decisión que han tomado los traductores, debido probablemente a que el pronombre de la primera línea tiende a ser omitido.</p> <p>La solución ofrecida es igualmente oral y transmite la idea, desde otro punto de vista.</p>	

#### 4.6.7. Traducción literal

TCR 02 04:58	
Diálogo original	Versión traducida
...dann stehen deine Trunkner sexuellen Fantasien mit Sicherheit ganz oben auf meiner Liste.	<p>Doblaje: ...tus fantasías alcohólicas sexuales serán lo primero que le cuente.</p> <p>Subt.: ¡tus fantasías sexuales alcohólicas serán lo primero de mi lista!</p>
<p>La expresión «ganz oben auf meiner Liste stehen» para expresar la máxima prioridad no tiene equivalente literal en español, ya que no existe una expresión de prioridad que incluya la imagen de una lista.</p> <p>En el caso de la subtitulación se trata de una traducción literal, mientras que la traductora de doblaje evita muy bien este error y lo hace mucho más natural.</p>	

#### 4.7. Problemática específica texto/imagen

##### 4.7.1. Incoherencias

- En la primera temporada de la serie, únicamente se subtítulo la canción de inicio del episodio 5, tanto en Amazon Prime como en Movistar+.
- En el episodio 5 aparece por primera vez el término «*Raketno-Yadernoe napadenie*». RYaN es el nombre en clave con el que la KGB denominaba al temido ataque militar con misiles por parte de las fuerzas occidentales.

Se asigna a este término el género femenino en referencia a la «operación RYAN», que sería la operación rusa en prevención de tal ataque nuclear.

En el episodio 7 (TCR 05:20), en el cuartel general de la HV A, se exhibe una pizarra a modo de tablero de investigación policial, con fotografías y epígrafes en alemán sobre la operación RJAN, que en este caso se transcribe el término ruso *Jadernoe* con «j». Probablemente los episodios se tradujeron paulatinamente y el hecho de que en pantalla aparezcan el nombre de la operación con estas siglas obliga a los subtituladores a adoptarlas también.

En el mismo episodio más adelante (TCR 27:56) y siguientes se vuelve a transcribir como RYAN, sin imágenes que prescriban una u otra solución.

En el cap. 8 (32:12) se adopta de nuevo la transcripción RJAN, también sin imagen alguna.

- En el episodio 1 se da a conocer el nombre en clave de Martin, y se transcribe en los subtítulos tanto en Movistar+ como en Amazon Prime como sería en la LO, «*Kolibri*» (01 21:05). En posteriores subtítulos se «españolizará» en ambas plataformas a «*Colibrí*» (03 02:47 y 03:41, 05 09:50).
- En la traducción de insertos en Movistar+ se producen algunos errores de revisión que se reproducen a lo largo de la serie:
  - 01 05:00 Casa de la familia Rouch [debería ser Rauch]

4.7.2. Errores de revisión en subtítulos:

01 01:57	<i>Die Freiheit von der Geldgier / die Sie zwei dazu bringt wegen besserer Geschäfte unsere Gesetze zu brechen.</i>	La libertad de la codicia... // <b>Qué</b> os ha llevado a vosotros dos / a quebrantar nuestras leyes // para hacer negocio.
01 02:34	<i>Ja, klar. Sie gewinnen.</i>	Sí, <b>caro</b> . Ustedes vencerán.
01 36:35	-„Heideröslein“? -Ja. -Les deleitará con „Heidenröslein“	La manera correcta de escribir este título es <i>Heidenröslein</i> .
02 12:37	<i>während er den Amerikanern erlaubt, Raketen in der BRD zu stationieren.</i>	mientras él permite a los americanos instalar misiles en la RDA.
	Aquí claramente se da un error de significado y se traduce BRD por RDA cuando es RFA. Naturalmente que Strauß no permite a los estadounidenses instalar misiles en la República Democrática. Este error se da tanto en doblaje como en subtitulación.	
02 12:46	<i>[ich sage] ja zum Frieden.</i>	[yo digo] sí a la libertad.
	Nuevo error de traducción inexplicable al traducir <i>Frieden</i> (paz) por «libertad». En algún otro contexto en la oposición de los bloques comunista y capitalista podría ser aceptable, pero aquí se está tratando claramente de una oposición a la escalada de armas nucleares y se exige la paz. En las siguientes escenas se continúa hablando de la paz. ¿Posible intervención del ajuste?	
05 10:17	<i>Und der, wie Sie wissen, hat fünfzehn Jahre lang den KGB geleitet.</i>	<b>El</b> dirigió el KGB durante años.
05 16:07	-Warum soll ich da wieder hin, hm? -Alex. Es ist dein Leben.	-¿Volver, <b>porqué?</b> ¿Hm? -Es tu vida.
05 23:53		No <b>se</b> si podrás quedarte.
06 07:35		George Schulz en un subtítulo y en el siguiente se utiliza el nombre correctamente, Shultz.

06 24:24		Y no me creo que los Pershing <b>sean protegernos.</b>
06 40:44	Das wird wohl Yvonne sein.	Debe ser Yvonne (en doblaje se escucha correctamente «debe de).
7 27:28		<b>Aun</b> no hay conexión con Washington.
7 28:50		¿ <b>Que</b> haces aquí?
8 06:51		- <b>Sino</b> hubiera podido salir del...
8 31:16		pero <b>aún</b> así quisiera decirle...

Quede constancia en este punto de que nuestro ánimo al enumerar estos pequeños errores de revisión percibidos no es, ni mucho menos, menospreciar la labor de los traductores profesionales de subtítulos, sino la falta de revisión que se percibe en los últimos años en los insertos de subtítulos en todos los productos audiovisuales, tanto en las emisiones en directo, como en diferido, así como en los subtítulos para personas con discapacidad auditivas (SRD).

La figura de los revisores es una figura esencial que hasta hace poco formaba parte de las plantillas de periódicos, emisoras de televisión, estudios de grabación y subtitulación, etc. pero que la falta de presupuesto ha hecho desaparecer, muy a nuestro pesar.

Un traductor profesional para subtitulación revisa su trabajo concienzudamente, si bien la cuestión de los tiempos es problemática, porque la presión sobre los traductores para entregar los trabajos es cada vez mayor, dada la tendencia actual a simultanear las emisiones de los programas a escala mundial.

La revisión exhaustiva, con todo, no es óbice para una verdad evidente, como es que la revisión de estilo y de erratas por parte de una persona que no haya trabajado con el texto desde el principio es vital.

## 5. Berlin is is Germany

Una vez concluido el pormenorizado análisis de la serie *Deutschland 83*, pasamos a continuación a adentrarnos en el estudio de los tres largometrajes que hemos seleccionado como corpus comparativo, en las que hemos tenido en cuenta, básicamente, los mismos parámetros de análisis, aunque no incluimos un estudio de caso como propuesta didáctica para los estudiantes de Traducción, lo que no significa que hayamos hecho un análisis menos exhaustivo, sino que no hemos optado en estos casos por aportar, además, una aplicación didáctica, aunque sí indicamos en algunos momentos algunas recomendaciones.

Dichos análisis serán necesariamente más breves, ya que los diálogos son más reducidos y porque el objeto principal de nuestro estudio son las series, pero hemos seleccionado este corpus porque nos parece muy interesante y guarda relación con la serie a la que dedicamos este primer capítulo.

El guion de la película *Berlin is in Germany* refleja de un modo paradigmático las diferencias Este-Oeste en Alemania durante la Guerra Fría y el mantenimiento de estas diferencias durante los años siguientes a la caída del Muro.

A través del personaje de Martin Schulz los espectadores que no hemos vivido esas experiencias en primera persona por edad ni por cultura, podemos adentrarnos en el periodo tan significativo y relevante en la historia de Alemania como es la *Wende*.

Martin fue encarcelado en julio de 1989 (antes de la caída del Muro) por un motivo que no se da a conocer hasta bien entrada la trama, y cuando sale, en el año 2000, encuentra una Alemania totalmente cambiada. Mediante su visión y sus esfuerzos por abrirse paso, así como por las vicisitudes por las que pasan sus antiguos compañeros de celda y ahora amigos, conocemos una realidad que nos parece imposible, y que no deja de sorprendernos, aunque hayan pasado los años.

Se trata, en definitiva, de una sucesión de contraposiciones Este-Oeste, de referentes y referencias culturales de muy complicada solución para los traductores audiovisuales.



**FICHA TÉCNICA**

Título original	Berlin is in Germany
Título en España	Berlin is in Germany
Año producción	2000
Productora	Luna-Film GmbH (Berlín) en colaboración con ORB / ZDF y la DFFB, subvencionada por la Filmboard Berlin-Brandenburg y la BKM, con el apoyo de Studio Babelsberg
Guion	Hannes Stöhr
Dirección	Hannes Stöhr
Año estreno en Alemania	Estreno en el Festival Internacional de Cine de Berlín: 08.02.2001; cines 01.11.2001 <sup>34</sup>
Canal estreno en Alemania	televisión: 09.03.2003, ZDF
Año estreno en España	cines: 19/04/2002 <sup>35</sup>
Canal/Plataforma estreno en España	DVD distribuidores: Piffli Medien Filmverleih, Sherlock Media S.L. (ES)
Traductor/a para doblaje	
Subtitulador/a	
Visualización	DVD (www.sherlockfilms.com)
Presencia de subtitulador o traductor en títulos de crédito	NO (en DVD)
Sinopsis	Martin Schulz entró en la cárcel en julio de 1989 (tres meses antes de la caída del Muro) y no sale hasta once

<sup>34</sup> Fuente : [https://www.filmportal.de/film/berlin-is-in-germany\\_283c6c29d554490d9dda78e106ac4d6a](https://www.filmportal.de/film/berlin-is-in-germany_283c6c29d554490d9dda78e106ac4d6a) [Última consulta el 24/08/2021]

<sup>35</sup> Fuente: Filmoteca Española (<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac?TITN=66899>)[Última consulta el 24/08/2021]

	años después, en el año 2000. Debe reorganizar su vida en un entorno que le es completamente desconocido.
--	---

### 5.1. Traducción del título

El título procede de un cuaderno del hijo de protagonista, que está aprendiendo inglés y escribe «*Berlin is in Germany*».

En la escena, el protagonista lee del cuaderno de su hijo, de manera que se ve el texto escrito en imagen y se le escucha en *off* leyéndolo en inglés también tanto en la VO como en la VDE.

Se entiende como una referencia al aprendizaje del inglés en la Alemania unificada, impensable en el momento en que el protagonista entró en la cárcel y se perdió el vertiginoso desarrollo de los acontecimientos que se sucedieron en los once años que él permaneció en prisión.

Según consta en los archivos de la Filmoteca Española, el título de la película se mantuvo en inglés en su exhibición en los cines españoles (véase nota al pie 36).

### 5.2. Referentes culturales

A este respecto nos remitimos a la nomenclatura y marco teórico introducidos en el apdo. 0.3, así como a lo largo del apdo. 4 del presente capítulo.

#### 5.2.1. Lenguaje coloquial

TCR 01:10:50	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Martin: Aber dat hier ist cool, oder?</i>	Doblaje: Martin: Este también es guay, ¿no?
<i>Sohn: Ja, aber <b>auf jeden</b>.</i>	Hijo: Sí, pero ni punto.
<i>Martin: Wie auf jeden?</i>	Martin: ¿Ni punto qué?
<i>Sohn: Auf jeden Fall.</i>	Hijo: De comparación.
<i>Manuela: Martin, kommst du mal, bitte?</i>	Manuela: Martin, ¿puedes venir?
<i>Martin: Ja, aber auf jeden.</i>	Martin: Sí, ahora voy.
	Subtitulación: Martin: Pero esto es guay.

	<p>Sohn: Pero en todos...</p> <p>Martin: ¿Cómo?</p> <p>Sohn: En todos los casos.</p> <p>Manuela: Martin. Ven un momento.</p> <p>Martin: En todos los casos...</p>
<p>«auf jeden» es una abreviación utilizada en el lenguaje de la calle para la locución «auf jeden Fall» (traducción: claro, seguro). Martin lleva once años en prisión y se ha perdido la evolución del lenguaje. Además, la diferencia de edad con su hijo conlleva la utilización de diferentes registros.</p> <p>Se pueden analizar ambas traducciones por separado: la traducción para doblaje ofrece en nuestra opinión el sentido contrario del pretendido. El tono de voz del niño (elemento suprasegmental) en la VO también aporta información, y se nota que el juguete le gusta y que lo que quiere decir es «claro que mola». Según la propuesta de doblaje se entiende que el niño lo menosprecia frente al juego del ordenador y, lo más importante, este es el mensaje que transmite también el tono de voz del niño en la versión doblada.</p> <p>En subtitulación se ofrece una traducción literal que lamentablemente no se comprende. Ninguna de las dos versiones transmite el sentido del juego de palabras que se produce cuando Martin contesta a Manuela «ja, aber auf jeden», en clara alusión a la respuesta del pequeño. Martin ha asimilado el nuevo vocabulario.</p> <p>En doblaje ofrecen una respuesta neutral (Sí, ahora voy), y en subtitulación mantienen la traducción literal «En todos los casos», que no aporta significado alguno en nuestra opinión.</p> <p>Habría que buscar una frase del lenguaje de la calle que pudiera suscitar sorpresa en Martin, y valiera también como respuesta a Manuela. Algo así como «Claro, colega».</p> <p><i>Técnicas: traducción literal, creación discursiva</i></p>	

5.2.2. Referentes de Alemania

TCR 0:25:31	
Texto original	Versión traducida
<i>Das sind die Adressen der Arbeitsämter...</i>	Subt.: Las direcciones del INEM... Doblaje: El listado de las oficinas de empleo de la ciudad.
<p>En esta ocasión, el subtitulador ha domesticado un término genérico alemán, <i>Arbeitsämter</i> [oficinas de empleo], traduciéndolo mediante las siglas del Instituto Nacional de Empleo de España.</p> <p>He aquí una estrategia de adaptación de libro, según Agost.</p> <p>El doblaje, en cambio, ofrece una traducción más genérica y apropiada, en nuestra opinión.</p> <p><i>Técnica: adaptación, generalización</i></p> <p><i>Domesticación</i></p>	

TCR 0:24:45	
Texto original	Versión traducida
<i>Wir möchten ganz gerne einen ganz kurzen Interview mit Ihnen machen. Dürfen wir rein?</i>	Subt.: Quisiéramos hacerle una entrevista. Doblaje: Nos gustaría hacerle una entrevista <b>relativa a la RDA y a la caída del Muro.</b>
<p>El texto marcado en negrita no está en la versión original. Desconocemos si los traductores o ajustadores han añadido texto para meterlo en boca (aunque la actriz está de espaldas y solo se le ve la boca a medias) o han querido adelantar información.</p> <p>Se omite la pregunta <i>Dürfen wir rein?</i></p> <p><i>Técnica: ampliación, elisión</i> <span style="float: right;"><i>Extranjerización</i></span></p>	

TCR 0:25:33	
Texto original	Versión traducida
<i>Das ist das Informationsblatt der gesetzlichen Kranken- und Rentenversicherung</i>	Subt.: El folleto de la seguridad social. Doblaje: Un folleto informativo de la mutua médica.
<p>La traducción literal sería «Este es el folleto (informativo) del seguro obligatorio de enfermedad y jubilación». Naturalmente, por restricciones de espacio no cabe todo esto y en España se entiende todo ello como la cobertura de la Seguridad Social. Sin embargo, el concepto de Seguridad Social como tal no existe en Alemania y nos parece más apropiada la traducción del doblaje porque es más cercana al referente cultural.</p> <p>De nuevo se aprecia una tendencia a la estrategia de domesticación en la subtitulación.</p> <p><i>Técnica: adaptación, equivalente acuñado</i></p> <p><i>Domesticación</i></p>	

TCR 00:25:36	
Diálogo original	Versión traducida
<i>Und die neue Lohnsteuerkarte.</i>	Y la tarjeta del impuesto sobre el salario.
<p>La <i>Lohnsteuerkarte</i> estuvo vigente entre 1925 y 2010 en Alemania. Se trataba de un documento que contenía los datos con arreglo a los cuales el empleador calculaba la base imponible y las posibles deducciones relacionadas con el impuesto sobre sueldos y salarios. Esta tarjeta ya no existe en Alemania y no ha tenido un equivalente en España, de manera que en este caso el traductor opta por una traducción literal, que es en realidad la traducción habitual para este término en las traducciones especializadas en derecho fiscal.</p> <p><i>Técnica: traducción literal</i>                      <i>Extranjerización</i></p>	

TCR 0:26:37	
Texto original	Versión traducida

<p><i>Du bist kein Mensch, du bist kein Tier, du bist ein Panzergrenadier.</i></p>	<p>Subtítulo: “Ni hombre, ni animal, eres de la infantería”.</p> <p>Doblaje: Te gustara o no, te metían en un carro de aquellos, ¿sabes?</p>
<p>La división <i>Panzer</i> (en alemán, <i>Panzerdivision</i>) es una división militar acorazada de combate de la <i>Bundeswehr</i>, y anteriormente de la <i>Wehrmacht</i>. El regimiento de los <i>Panzergrenadier</i> podría traducirse como de infantería blindada.</p> <p>En la VO juegan con la rima entre «<i>Tier</i>» y «<i>Grenadier</i>» y es un lema sin equivalente en castellano. Los traductores para doblaje y subtitulación han optado por opciones diferentes. En subtitulación han traducido el lema literalmente y lo entrecorren para denotar que están introduciendo una referencia intertextual, pero le falta la rima y no evoca ningún referente cultural en el espectador extranjero, como sí lo hace en la mente alemana.</p> <p>Aparece también en el TCR 0:34:55 en boca de Martin.</p> <p>En doblaje se han limitado a la creación discursiva, dado que traducir el lema probablemente no aportaba información valiosa.</p> <p><i>Técnica: traducción literal, creación discursiva    Domesticación</i></p>	

### 5.2.3. Expresión de las diferencias Este-Oeste

<p>TCR 0:00:06</p>	
<p>Texto original</p>	<p>Versión traducida</p>
<p><i>DDR. Gefängnis Brandenburg.</i> <i>9. November 1989</i></p>	<p>Subtítulo: R.D.A., Penitenciario Brandenburg: 9 DE NOVIEMBRE DE 1989 Doblaje: República Democrática Alemana, prisión de Brandemburgo, 9 de noviembre de 1989.</p>
<p>El término «penitenciario» no está incluido en el DRAE como sustantivo, ni siquiera como forma abreviada de «centro penitenciario». Parece más adecuado el término utilizado en el doblaje, tanto más cuanto que el número de caracteres es inferior.</p> <p><i>Técnica: equivalente acuñado</i></p>	

TCR 0:14:33	
Texto original	Versión traducida
<p><i>Gleich nach der Wende, bin ich gleich nach Westen, nach Stuttgart auf der Baustelle.</i></p> <p><i>“Kommst du aus der Zone? <b>Zoni!</b> Kannst du mal anlüften?”</i></p> <p><i>Bei denen ist es ja so, wahr. Erst kommen die Einheimischen, dann <b>der Giuseppe</b>, dann <b>der Achmed</b> und ganz zum Schluss die Zonis.</i></p>	<p><i>Subtítulo:</i> Después de la caída del muro he estado en Stuttgart en una obra.</p> <p>¿Eres de la frontera? Fronterizo, ¿puedes levantarte?</p> <p>Allí es así, primero van los nativos, luego los extranjeros, ¡y finalmente el fronterizo!</p> <p><i>Doblaje:</i> Después de la caída del muro fui al Oeste, a Stuttgart, a trabajar de albañil.</p> <p>¿Eres del Este? Pues lo llevas claro, tío. Así funcionan allí: primero son ellos, luego los italianos, luego los turcos y al final de todo estamos nosotros, los del Este.</p>
<p>La <i>Zone</i> es una forma abreviada de expresar la <i>Sowjetische Besatzungszone</i> (zona de ocupación soviética) utilizada por los habitantes de la Alemania Occidental hasta 1970 para referirse a la RDA y coloquial y despectivamente después.</p> <p><i>Zoni</i> es pues el apelativo despectivo para los habitantes de esta zona, no recogido en el Duden.</p> <p>En la versión subtitulada se traduce como «fronterizo», quizá porque el sufijo «-izo» puede tomarse como despectivo, pero en cuanto a contenido no tiene mucho sentido a nuestro juicio, porque no existe un referente local de zona fronteriza que pueda ayudar al espectador a comprender el significado de este apelativo.</p> <p>En doblaje se generaliza el término y, por el contexto, el espectador comprende que la referencia a «los del Este» es peyorativa.</p> <p>Durante los años posteriores a la caída del Muro, y aún hoy en día, pueden encontrarse diferencias entre la percepción que se tiene de los habitantes de la antigua RDA y los de la zona occidental. Sin ánimo de generalizar, los grupos radicales de ultraderecha son más numerosos y tienen más fuerza en los estados federados pertenecientes a la antigua RDA.</p>	

En esta entrada se ve claramente que el apelativo dirigido a los inmigrantes italianos y turcos en la VO alemana (*Giuseppe* y *Achmed*) es despectivo. Alemania es un país con una alta tasa de inmigración y se ha generado una terminología despectiva para inmigrantes, similar a la que puede haber en España para inmigrantes procedentes de Latinoamérica o de países árabes.

En las traducciones se ha perdido esta terminología despectiva para los extranjeros. En español existen varios términos despectivos que podrían haberse utilizado para inmigrantes árabes (*Mohammed* [pronunciado «mojamé»], moraco...). Para italianos hay menos, pero existe el apelativo «*espagueti*».

Sin embargo, se ha optado por hacer uso de la generalización y variación, con objeto probablemente de estandarizar el lenguaje.

*Técnicas: generalización, variación*

*Estandarización*

TCR 0:14:52

Texto original	Versión traducida
<p><i>Da habe ich eine Weile als <b>Fußbodenleger</b> gearbeitet... <b>Raumdesigner</b> sagen sie jetzt dazu.</i></p>	<p>Subtítulo: Luego trabajé colocando suelos. Allí lo llaman diseñador de espacios. Doblaje: Trabajé un tiempo montando suelos y parkés. Interiorismo lo llaman ahora.</p>

Interesante comentario lingüístico intratextual sobre la diferencia de vocabulario entre Este/Oeste y pasado/modernidad. En esta película se conjugan ambas cuestiones, ya que se trata de expresidarios que han pasado los primeros años tras la caída del Muro entre rejas y se han perdido la evolución social y, por supuesto, lingüística de todos esos años.

En la VO el término «moderno» es *Raumdesigner*, una palabra compuesta que incluye un término adquirido del inglés, porque en esa época todo lo procedente del inglés está de moda y es mejor. En las versiones en español no se hace uso de esta dicotomía préstamo/término autóctono: en subtitulación se opta por una traducción literal y en doblaje se ha hecho aparentemente un estudio de la jerga propia de la especialidad, además de percibirse una trasposición y ampliación lingüística al traducir «*als Fußbodenleger arbeiten*» por «montando suelos y parkés».



*Técnica: traducción literal, equivalente acuñado, trasposición, ampliación lingüística*

*Estrategia: domesticación*

TCR 0:14:33

Texto original

Versión traducida

*Gleich **nach der Wende**, bin ich nach Westen, nach Stuttgart auf der Baustelle.*

Subtítulo: Después de la caída del muro he estado en Stuttgart en una obra.

Doblaje: Después de la caída del Muro fui al Oeste, a Stuttgart, a trabajar de albañil.

Wende es un término alemán cuyo significado y cuya utilización ha traspasado fronteras y no se usa exclusivamente en Alemania. Significa literalmente «cambio drástico, decisivo en los acontecimientos» y se utiliza por antonomasia para definir los cambios que se produjeron en Alemania y Europa en 1989.

Es, además, una cuestión recurrente en la película. Surge de nuevo en el TCR 0:34:33, cuando los invitados de Manuela, la excompañera de Martin, le preguntan qué hacía cuando cayó el Muro (*zur Wende Zeit*).

En España, este momento suele traducirse con una perífrasis relacionada con la época en la que cayó el Muro. No hemos encontrado un término claramente equivalente, como en España podría ser la época de la transición.

*Técnica: equivalente acuñado, trasposición*

*Extranjerización*

TCR 0:26:26

Texto original

Versión traducida

*Die von der Zeitung Berlin News haben mich gefragt, wo ich **zur Wende** war.*

El Berlin News me preguntó dónde estaba cuando cayó el muro.

De nuevo la referencia a la caída del Muro. Además de la recomendación de escribir el Muro con mayúscula, porque no es un nombre común, cabe resaltar el reto que supone para el traductor la necesidad de traducir un único sustantivo mediante toda una frase.

*Técnica: equivalente acuñado, trasposición*

*Extranjerización*

TCR 0:26:35

Texto original	Versión traducida
<i>Im Panzer habe ich gesessen, bei der NVA. Im T72.</i>	Doblaje: Metido en un carro de combate, en un T72. Subtitulación: ¡En un tanque T72!
<p>Ya nos hemos referido al NVA en el apartado 4.2.1.2. como el ejército de Alemania Oriental, la National Volksarmee. Esta sigla se omite en ambas traducciones.</p> <p>El momento de la <i>Wende</i> adquiere importancia muy singular en esta película. Si bien cabe extraer del contexto general de la película que el personaje habla de la situación en la antigua RDA, los diálogos que siguen hacen relevante que se indique en algún punto de la traducción y así lo hace el subtitulador en el TCR 0:34:52, donde reproduce las siglas del ejército, probablemente desconocidas para el espectador medio.</p> <p>Martin reproduce la anécdota y el lema de la infantería blindada que contó su amigo Peter como si le hubiera ocurrido a él mismo.</p> <p><i>Técnica: Elisión, compensación, préstamo puro</i> <span style="float: right;"><i>Extranjerización</i></span></p>	

TCR 0:26:43	
Texto original	Versión traducida
<i>Da war die Hölle los mit den Demonstrationen auf dem Alex. [...] Der Alex war voll.</i>	Doblaje: Había manifestaciones por todas partes. [...] La plaza estaba llena. Subt.: Era un infierno con las manifestaciones de Alex Platz. [...] El Alex abarrotado.
<p><i>Alex</i> hace alusión a la Alexanderplatz, una de las más famosas y carismáticas plazas de Berlín, y centro neurálgico de Berlín Oriental. El personaje (Peter Pau) está hablando sobre las manifestaciones que rodearon la caída del Muro de Berlín en octubre de 1989.</p> <p>En doblaje optan por la generalización (por todas partes) y la elisión del modismo <i>die Hölle los</i>. Desconocemos si la decisión de eliminar el referente de la Alexanderplatz se decidió en ajuste, pero introducirlo en alguno de los dos momentos en los que</p>	

aparece en la VO habría aportado información relevante en términos culturales e históricos para el espectador.

En subtitulación sí se traduce el modismo (era un infierno) y optan por reproducir literalmente la abreviatura utilizada comúnmente en Berlín para esta plaza, pero que no necesariamente es evidente para un espectador extranjero. Añadirle el determinante masculino (debido probablemente a que Platz es de género masculino en alemán) no hace sino añadir a la confusión.

*Técnica: generalización, elisión*                      Domesticación

TCR 0:26:59	
Texto original	Versión traducida
<p><i>Bloß reden hast'e auch nicht können, weil immer einer dabei war von der Firma.</i></p> <p><i>Sie hätten uns geschossen. Es wäre ihnen scheiss egal gewesen, wie in China. Und ik im T72.</i></p>	<p>Doblaje: Y no podías hablar porque siempre había un oficial vigilando. Les daba igual matarnos a nosotros que a los manifestantes. Les importaba todo una mierda. Y yo en el T72.</p> <p>Subtitulación: Siempre estaba presente alguien de la Stasi. Nos hubieron (sic) mandado disparar... Como en China.</p>
<p>En el momento en que el personaje nombra «<i>die Firma</i>» la cámara muestra a los que están sentados junto a los personajes, que levantan la cabeza y miran, y es que ese era el sobrenombre —La Compañía, en alemán— con el que los alemanes del Este conocían a la siniestra Stasi, la policía secreta del régimen de la Alemania Oriental.</p> <p>En doblaje se opta por la generalización y la modulación, de manera que se pierde la relación que guarda con el miedo en las expresiones de los personajes que levantan la cabeza.</p> <p>En subtitulación lo traducen por el equivalente acuñado (Stasi) y se comprende el cambio de plano.</p> <p>Por otro lado, en doblaje se aplica el equivalente acuñado en <i>Es wäre ihnen scheiss egal gewesen</i>, que se trasvasa con el mismo registro vulgar. Este segmento se omite en subtitulación.</p>	

En la mención a China se sobreentiende que se alude a los acontecimientos ocurridos en la Plaza de Tiananmén en 1989, donde el ejército chino mandó intervenir a los tanques para disolver las manifestaciones convocadas en la plaza.

*Técnica: generalización, modulación, equivalente acuñado*

*Generalización (doblaje) extranjerización (subtitulación)*

TCR 0:40:50	
Texto original	Versión traducida
<i>Wir haben uns über Ihren Klassenstandpunkt unterhalten.</i>	Doblaje: Hemos hablado del problema y de la mejor manera de resolverlo. Subtítulo: Hemos hablado de sus opiniones sociales.
<p><i>Klassenstandpunkt</i> es un concepto procedente del marxismo y utilizado en la RDA con el sentido de punto de vista que pone de manifiesto las opiniones y los intereses de una determinada clase social. En general se utiliza en combinación con el término «proletariado».</p> <p>En doblaje se hace una traducción genérica, casi creación discursiva, sin tener en cuenta este término, que denota la ideología comunista de la RDA, concretamente del casero que resulta muerto y que es el motivo del ingreso en la cárcel de Martin.</p> <p>La subtitulación se acerca un poco más al término original.</p> <p><i>Técnica: generalización, creación discursiva      Generalización</i></p>	

TCR 0:44:44	
Texto original	Versión traducida
<i>Der letzte Ossi</i>	El último oriental.
<p>Se trata de un inserto como traducción del titular de un periódico que se ve en imagen. <i>Ossi</i> es un término peyorativo en alemán utilizado por los habitantes de Alemania Occidental durante y después de los tiempos de la RDA.</p> <p><i>Técnica: Generalización      Estandarización del lenguaje</i></p>	

TCR 1:07:08	
<p>Diálogo entre Martin y Manuela. Martin está estudiando las calles de Berlín para obtener la cartilla de taxista y repasa algunas calles que han cambiado de nombre después de la caída del Muro. Situadas en dos distritos ubicados en Berlín Oriental: Prenzlauer Berg y Friedrichshain.</p> <p>A continuación, ofrecemos una relación de los nombres antiguos que se citan en este fragmento y los nuevos. Son los siguientes:</p> <p>Friedrichshain:</p>	

Leninplatz (1950–1992. Anteriormente, de 1864 a 1950 se llamaba Landsberger Platz)

= Platz der Vereinten Nationen

Prenzlauer Berg:

Dimitroffstrasse (1950-1992 en honor del líder comunista búlgaro Georgi Dimitrov) =

Danziger Strasse (nombre procedente de la ciudad polaca de Gdansk, que en alemán se llama Danzig).

Willi Bredel Strasse (resistencia contra nazismo – 1971-1993) = Schivelbeiner Strasse (Schivelbein: ciudad de Pomerania)

Helmut Just (de 1960 aprox. a 1993. Helmut Just fue un policía berlinés que murió en el marco de su actividad como vigilante de la frontera con Berlín Occidental. Aunque la Stasi posteriormente descubrió que su asesinato pudo ser debido a factores de criminalidad ajenos a la política, se le siguió tratando como un héroe caído a manos de «terroristas occidentales») = Behmstrasse (nach Heinrich Wilhelm Behm, (1708-1780), médico y farmacéutico de la corte prusiana).

Las dos últimas calles volvieron a recibir sus nombres originales.<sup>36</sup>

Mucha información se integra en los nombres de estas calles, imposible de transmitir en tan poco tiempo. Probablemente solo los habitantes de Berlín y Alemania Oriental conocieran en su momento todos los detalles detrás de esta escena aparentemente inocua.

En doblaje es más sencillo, porque hay un fragmento donde solo se escucha la voz del protagonista sobre un fondo panorámico de Berlín, de manera que no hay que encajar el diálogo en boca, lo que permite ofrecer más información e incrementar la oralidad en la traducción.

Ejemplo (1:07:46):

Doblaje: **El Este está muy bien**, pero borra los nombres antiguos.

Subtitulación: Perfecto, pero olvida los nombres antiguos.

Se percibe en la pronunciación de los nombres alemanes una tendencia a la españolización e incluso a la anglificación. Esta cuestión se ha tratado con los expertos en ajuste y consideran que sería necesario contar con los traductores a la hora de

---

<sup>36</sup> Quelle: <https://berlingeschichte.de/strassen/>[24/06/2021]

pronunciar los nombres o, al menos, que la persona que haga el ajuste conozca el idioma de origen.

Estas calles son referentes claros de una y otra cultura y de una y otra historia que pueden pasar desapercibidos para el público meta e incluso también para personas jóvenes de habla alemana que no hayan conocido estas calles de Berlín.

TCR 0:39:25

Texto original

Versión traducida

*Ich brauche Ihnen, glaube ich, nicht zu erzählen, dass §213 Versuch der Republikflucht unter Strafe stellt.*

Doblaje: Creo que no necesito recordarle el artículo 213 relativo a los fugitivos de la República.

Subtítulo: Sabe Ud. que el 213, intento de huida de la República, está penado.

En 1968 se tipifica el «paso ilegal de frontera» (*ungesetzlicher Grenzübertritt*) de la República Democrática como delito de índole penal y así consta en el art. 213 del Código Penal de la antigua RDA<sup>37</sup>, al que se refiere este diálogo. Este hecho no tiene parangón en toda la historia del derecho alemán.

Este artículo se cita en varias ocasiones a lo largo de la película y en otros muchos productos cinematográficos y literarios, ya que era el artículo que prohibía la comunicación entre las dos Alemanias.

Habla el casero de la familia Schulz antes de la encarcelación de Martin. En nuestra opinión, el subtítulo no expresa bien lo que ocurre, ya que hace referencia a un número largo, lo que ralentiza la velocidad de lectura, sin explicar que es el número de un artículo del Código Penal, además de un inciso entre comas y una abreviatura, en nuestra opinión, innecesaria.

*Técnica: modulación (doblaje), traducción literal (subtitulación)*

TCR 1:24:30

Texto original

Versión traducida

<sup>37</sup> Quelle: <https://www.juraforum.de/lexikon/ungesetzlicher-grenzuebertritt> [visto 22/06/2021]

<p><i>Martin: Das Protokoll hat ja die Volkspolizei gemacht.</i></p> <p><i>Beamter: Der Obduktionsbericht bestätigt das Protokoll Bericht der Volkspolizei</i></p> <p><i>Martin: Mann! Sie konnten mit uns machen was sie wollten, mit der 213 an. Das wissen Sie ja genauso gut wie ich, Sie waren ja auch von der Bande, dass sieht man Ihnen an!</i></p>	<p>Subtítulo:</p> <p>Martin: El acta lo hizo la RDA.</p> <p>Beamter: La autopsia confirma el acta de la policía.</p> <p>Martin: ¡Bueno! Hacían lo que querían con el cuerpo 213.</p> <p>Eso lo sabe muy bien, pues pertenecía a la banda.</p> <p>Se le nota.</p> <p>Doblaje:</p> <p>Martin: La diligencia la redactó la policía.</p> <p>Beamter: El informe de la autopsia confirma la diligencia de la policía.</p> <p>Martin: ¡Joder! Hacían las cosas como les daba la gana.</p> <p>Lo sabe tan bien como yo. Usted era uno de ellos, salta a la vista.</p>
<p>Este fragmento se presta a varios comentarios:</p> <p>De nuevo se hace alusión al citado art. 213. En la versión para doblaje se elude esta alusión y en la subtitulación se inventa un «cuerpo» que no se sabe muy bien si se quiere indicar la existencia de un cuerpo policial o a qué se refiere.</p> <p>Naturalmente, «die Bande» es la Stasi. En doblaje se hace una traducción literal que puede interpretarse como la Stasi, y en subtitulación se generaliza.</p> <p><i>Técnicas: elisión, creación discursiva, traducción literal, generalización</i></p> <p><i>Domesticación</i></p>	

### 5.3. Técnicas de traducción utilizadas

Aquí se integran las técnicas detectadas que no guardan relación directa con los referentes culturales.

#### 5.3.1. Traducción literal:

TCR 0:21:40
-------------



Texto original	Versión traducida
<i>Und du? Schmuddelkram, wahr?</i>	Subt.: ¿Y tú? ¿Alguna cosa mugrienta? Doblaje: ¿Y tú? Hecho un golfo, ¿eh?
<p>El término de la VO <i>Schmuddelkram</i> está compuesto por <i>Schmuddel</i>, que significa suciedad que se pega y adhiere a los objetos de forma desagradable, y <i>Kram</i>, que se refiere a objetos, cosas sin valor y sin una descripción más detallada.</p> <p>En este caso necesitamos responder también al elemento iconográfico, ya que Martin señala con la cabeza la tienda de su interlocutor: un videoclub y <i>peep-show</i> con oferta pornográfica.</p> <p>En subtitulación se ha hecho una traducción literal que no corresponde al gesto del actor.</p> <p>En doblaje se ha optado por la creación discursiva con el fin de enlazar el significado con el resto de la conversación, y de alguna manera se responde al gesto de Martin.</p> <p><i>Técnica: traducción literal (subtitulación), creación discursiva (doblaje)</i></p> <p><i>Oralidad en el caso del doblaje</i></p>	

### 5.3.2. Descripción:

TCR 1:04:25	
Texto original	Versión traducida
<i>Das ist der Neue von Manuela.</i>	Doblaje: Ese tío es el nuevo de Manuela. Subtitulación: Es el novio de Manuela.
<p>Literalmente dice «Es el nuevo de Manuela». En subtitulación ofrecen una explicación. De alguna manera modulan el término original, mientras que en doblaje lo mantienen.</p>	

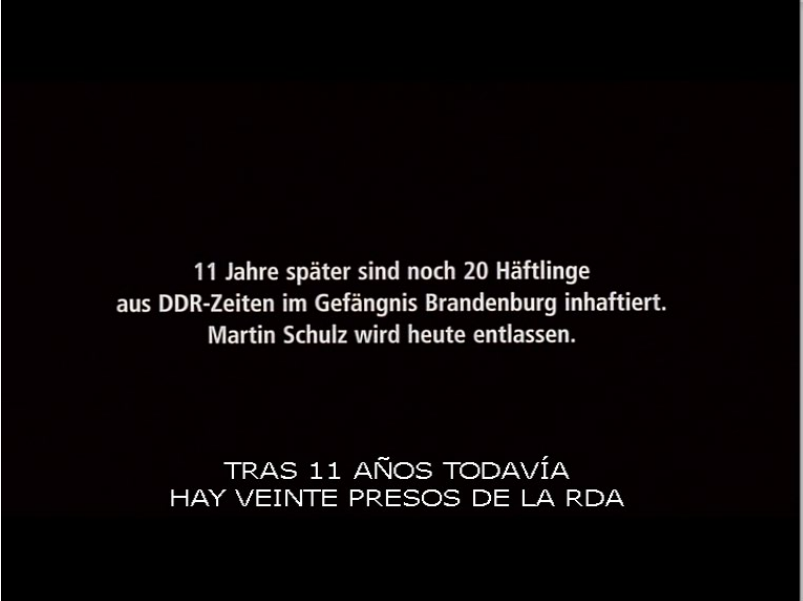
#### 5.4. Multilingüismo

TCR 0:23:25	
Texto original	Versión traducida
<p>Únicamente hemos detectado un caso de multilingüismo en el que Martin habla con una prostituta en ruso un par de frases.</p> <p>En doblaje se mantiene el ruso y no se han insertado subtítulos, de forma que para entender hay que activar los subtítulos generales.</p>	

#### 5.5. Cuestiones de formato:


- Voces en *off* no se ponen en cursiva (ejemplo TCR 0:18:55 / 0:39:36) ni cuando proceden de la televisión (TCR 0:43:49).
- No se respetan los cambios de plano para retirar y cambiar de subtítulo.
- Guiones de diálogo en las dos líneas (a diferencia de lo que se hace en la actualidad, donde solo se pone uno).
- Insertos sin tildes (BERLIN ESTA EN ALEMANIA) (0:02:32)
- La actriz repite una línea y en pantalla aparecen dos líneas iguales en un mismo subtítulo (TCR 0:40:00). Se adelanta información y es un tanto incomprensible para el espectador.

**5.6. Problemática imagen/texto – imagen/guion:**

TCR 0:01:32	
Texto original	Versión traducida
<p><i>Wie ein verantwortlicher Offizier an der Übergangsstelle Oberbaum-Brücke erklärte reiche jedoch ab acht Uhr die Vorlage des Personalausweises nicht mehr aus.</i></p>	<p>Se baja la voz a un segundo plano acústico y no se traduce en doblaje.</p>
 <p>11 Jahre später sind noch 20 Häftlinge aus DDR-Zeiten im Gefängnis Brandenburg inhaftiert. Martin Schulz wird heute entlassen.</p> <p>TRAS 11 AÑOS TODAVÍA HAY VEINTE PRESOS DE LA RDA</p>	
<p>Aquí se plantea un dilema evidente para el traductor, ya que se escucha la voz en <i>off</i> del periodista en la radio que continúa informando sobre los métodos para pasar de la RDA a la RFA en Berlín y viceversa (el diálogo que se muestra arriba a la izquierda), al tiempo que se muestra un inserto informativo en pantalla.</p> <p>Desde un punto de vista traductológico, la solución es clara: se dobla la voz en <i>off</i> y se subtitula el inserto. Bien es cierto que las dificultades para el espectador son evidentes, ya que debe escuchar y leer simultáneamente contenidos distintos, pero no son mayores que las de un espectador alemán. El cerebro realiza una selección por sí solo y decide qué es más relevante.</p> <p>Sin embargo, en este caso se ha optado por un narrador en <i>off</i> que lee el inserto, al que se da primacía sobre el locutor de radio que se sigue escuchando en segundo plano y a un volumen más bajo, que recita el inserto en su versión traducida al español.</p>	

TCR 0:05:50	
Texto original	Versión traducida
<p><i>AZUBI-Karte</i></p> <p><i>Betrag: DM 79.00</i></p> <p><i>FAHRSCHEIN AB</i></p> <p><i>NORMALTARIF</i></p> <p><i>Betrag: DM 3.90</i></p>	<p>Inserto:</p> <p>ABONO: 79 MARCOS</p> <p>TARIFA NORMAL: 3,90 MARCOS</p> <p>Doblaje:</p> <p>Abono para estudiantes 79 marcos.</p> <p>Billete sencillo 3 marcos con noventa.</p>
<p>En las imágenes se muestra a Martin intentando sacar un billete de transporte público en una máquina que le es completamente desconocida. Se van mostrando los diferentes mensajes que ofrece la pantalla de la máquina y la voz doblada del protagonista se escucha como si lo estuviera leyendo, pero para sí mismo, ya que se ve al actor con la boca cerrada, porque en realidad no está diciendo nada. Este recurso se utiliza mucho en doblaje cuando se ven textos en pantalla (cartas, displays, etc.) en el idioma original. Al no tener restricciones de espacio por no estar supeditado a la sincronía labial, la información proporcionada es mucho más precisa.</p> <p>En subtitulación, por el contrario, se dispone de muy poco tiempo de proyección y, con buen criterio, no se utiliza la abreviatura DM, correspondiente a los marcos alemanes utilizados hasta 2002 (recordemos que la película transcurre en 2000), sino que se despliega el nombre de la moneda completo, de manera que no es posible añadir la característica esencial del abono «para estudiantes» (<i>Azubi</i>).</p> <p><i>Técnicas: descripción, equivalente acuñado</i></p>	

TCR 0:17:14	
Texto original	Versión traducida
<p><i>Wer ist denn dat für jener?</i></p>	<p>Subt.: ¡Vaya tipo!</p> <p>Doblaje: ¿Quién es este?</p>
<p>No se entiende el subtítulo, que obvia en absoluto la imagen, ya que el personaje del camorrista señala a Martin y le hace una pregunta a Peter Pau.</p> <p><i>Técnica: Creación discursiva</i></p>	

TCR 1:00:50	
Texto original	Versión traducida
	
<p>No se ofrece ningún inserto para esta imagen, en la que se muestra una especie de sirena con adornos en cuello y cinturón con la cruz gamada nazi, con la bandera de la Alemania unificada, y con las siglas de los partidos socialistas SED (partido de índole marxista-leninista que gobernó en la antigua RDA) y su heredero, el PDS (Partido del Socialismo Democrático), que estuvo en vigor entre 1989 y 2007.</p> <p>El dibujo parece equiparar el marxismo-leninismo con el nacionalsocialismo, de donde se infiere que el dibujante es originario también de la antigua RDA y, de ahí, que la coordinadora califique el dibujo en la siguiente escena como un acto de valentía.</p>	

**AD LIBS:**

1:08:19	<i>S-Bahnhof Greifswalderstraße</i>	Por la calle Reich hasta Reichsportfeld.
<p>Caso curioso atribuible posiblemente a la falta de ad libs en el documento de traducción para doblaje.</p> <p>En la BSO, se escucha una locución del autobús, en la que se anuncia la próxima parada, que coincide con la estación de S-Bahn.</p> <p>En la versión doblada, se escucha en <i>off</i> un fragmento de la conversación anterior en la que Manuela le daba indicaciones a Martin sobre un recorrido.</p>		

Nuevo caso de Ad libs en los que en el doblaje se crea un texto inventado y en subtitulación se omite

TCR: 1:09:34

VO	Doblaje	Subtitulación
Rokko: Hier kann ich Spieler kaufen und kann Spieler verkaufen. Jetzt spiele ich ein Spiel.	Rokko: Puedo comprar jugadores y también puedo venderlos... Y ahora empieza el partido.	Rokko: Puedo comprar jugadores y... venderlos. Ahora jugamos... un partido.
Rokko: [OFF] Ich kann die Spieler aufstellen, aber spielen spiele ich nie selber.	Rokko: [OFF] Pero no juego solo, tengo rivales en Internet.	Rokko: Puedo alinear los jugadores, pero no participo.
Martin: Da kannst du nicht beeinflussen oder so?	Martin: ¿Y no puedes modificar nada?	Martin: ¿No puedes influir en el juego?
Rokko: Ich kann das wechseln, ja, aber [OFF] mehr kann ich da nicht machen. Hier steht immer [ON] welcher später welcher ist, und da an welchen Tag ein später ist, aber ich habe an jedem Tag ein Spiel.	Rokko: Durante el partido, solo puedo [OFF] hacer cambios, nada más. ¿Ves? [ON] Aquí sale el calendario, la clasificación y cuándo será el próximo partido.	Rokko: Puedo cambiar un jugador, pero no puedo hacer nada más. Aquí indica la jornada actual, y aquí cuándo será la próxima.
Martin: Aha.	Martin: Aha.	No tengo partido en todas las jornadas.
Rokko: Jetzt habe ich aber ein Spiel.	Rokko: Yo no es que juegue cada vez que hay un partido. Pero hoy sí tengo partido.	Pero ahora sí que tengo uno.
Martin: Da spielen wir jetzt.	Martin: Pues juega.	Martin: ¡Éste lo jugamos ahora!
Rokko: Hmm.	Rokko: Hmm.	
Martin: Mach mal!	Martin: Ahora.	Rokko: Puedo cambiar las alineaciones.
Rokko: Ok. (carraspeo) Ich kann die Aufstellung [OFF] ja ändern, ich kann sagen, dass der Trainer die Aufstellung macht. Ich bin halt da der Manager.	Rokko: Vale. (carraspeo) Voy a decidir [OFF] qué entrenador hace la alineación. Ahora hay que esperar.	Puedo decidir que las haga el entrenador. Yo seré...
Martin: [OFF] Alle diese Spieler werden versteigert. [ON]	Martin: [OFF] Esos están en venta. [ON] Haz una oferta por... pfff.	Martin: ¿Son 22 jugadores? Haz una oferta por... (sin subtítulo, a pesar de que está en ON)

<p>Mach ein Angebot für... pfff.                  Rokko: ein Spieler...                  Martin: Was kostet jetzt Meisner zum Beispiel?                  [OFF] (de lejos - ininteligible)</p> <p>Martin: [ON] (Ríe) So ein Mist!                  Rokko: Er hat Vertragsende.</p>	<p>Rokko: Me gusta Molard.                  Martin: ¿Cuánto cuesta Meisner por ejemplo?                  [OFF] (de lejos - ininteligible)                  ¿Y ya está? ¿Ni le conoces y puedes jugar con él?                  Rokko: Sí. Ahí está la gracia.                  Martin: Increíble.                  Rokko: Dice que empecemos ya.                  Martin: [ON] (Ríe) ¡Qué impaciente!                  Rokko: Ya llevamos media hora.</p>	<p>Martin: ¿Cuánto cuesta Meisner ahora por ejemplo?                  (NO SUBTITULADO DE LEJOS)</p> <p>Martin: Vaya...                  Rokko: Se le acabó el contrato.</p>
---	--	---

5.6.1.1. *Incoherencias detectadas en la traducción:*

TCR 00:15:10	
Texto original	Versión traducida
<i>Mein letzter Job war Eismann gewesen.</i>	Doblaje: Mi último trabajo fue para Eismann. Subt.: Mi último trabajo fue heladero.
En el doblaje se aprecia un error de traducción, ya que parece que se ha entendido Eismann como el nombre de una empresa, pero significa simplemente «heladero», como bien traducen para subtitulación.	

TCR 00:15:41	
Texto original	Versión traducida
<i>wisst ja wie Frauen sind, wahr, haste nüscht biste nüscht</i>	Subt.: Ya sabes cómo son las mujeres, si no te das prisa no eres nada.
Aparte de las características propias del lenguaje vulgar ( <i>haste nüchst, biste nüscht</i> en lugar de <i>hast du nichts, bist du nichts</i> ) intraducibles, se produce aquí un error de traducción inexplicable a nuestro juicio. En el original se dice claramente «si no tienes nada, no eres nada», correctamente traducido en doblaje como «si no tienes nada, no vales nada». Solo cabe explicar la confusión por una apreciación incorrecta del verbo ( <i>hasten</i> , que significa darse prisa), en lugar de la abreviación de variedad diafásica <i>haste (hast du)</i> .	

TCR 00:16:58	
Texto original	Versión traducida
<i>Geht man her an den Pau. Dat ist ja eine Überraschung!</i>	Subtítulo: Mira el Sr. Pau, ése sí que nos sorprende. Doblaje: Si está aquí el Sr. Pau. ¡Qué grata sorpresa!
No se entiende el subtítulo «ese sí que nos sorprende» dado el contexto y la conversación que sigue.	



TCR 00:21:04	
Texto original	Versión traducida
<i>Bucki ist immer noch das alte Lied mit den Schließern</i>	Subt.: Sigue con los cierres de siempre. Doblaje: Sigue con el rollo del portero.
<p>Esta frase puede tener dos sentidos. Falso sentido en subtitulación del término <i>Schließer</i>, que, según el Duden se refiere al personal carcelario encargado de cerrar y abrir las celdas. Se aprecia una falta de documentación.</p> <p>Mejor solucionado en el doblaje.</p>	

TCR 00:59:42	
Texto original	Versión traducida
<i>...unten links die Kupplung</i>	Doblaje: Abajo a la izquierda Subt.: Abajo a la derecha el embrague.

### 5.7. Intertextualidad

TCR 00:32:19	
Texto original	Versión traducida
<p>“<i>Wo der Tisch voll Speisen war, dort steht ein Sarg</i>». <i>Alexander Sergejewitsch Pushkin!</i></p>	<p>Doblaje: “Donde hubo una mesa llena de viandas, sólo queda un ataúd». ¡Alexander Sergejevich Pushkin!</p> <p>Subtítulo: En vez de comida en la mesa, ahora hay un sarcófago. / ¡Aleksandr Pushkin!</p>
<p>Originalmente, esta frase formaba parte de la oda <i>A la muerte del Príncipe Meshchersky</i> del poeta ruso Gavrila Románovich Derzhavin (1743-1816)<sup>38</sup>. Aleksander Pushkin (1799-1837) la adoptó y la utilizó como epígrafe del capítulo IV de su novela inacabada <i>Dubrovsky</i> (escrita en 1832 – publicada a título póstumo en 1841).</p> <p>Se trata de una expresión alegórica sobre la fugacidad de la vida, y significa que la alegría puede tornar rápidamente en dolor. Según la tradición rusa, el ataúd con el difunto se coloca en la mesa, donde solían comer y beber, antes del funeral.</p> <p>En la Alemania Oriental eran grandes conocedores de la literatura rusa, ya que la aprendían desde el colegio. Así lo afirma el personaje, que ha leído a Nabokov, Dostoievski, Pushkin...</p>	

<sup>38</sup> Quelle: <https://anews.com/novosti/107889255-gde-stol-byl-jastv-tam-grob-stoit-chno-znachit-jastva-i-kak-pisaty-jeto-slovo.html> [traducción del ruso - visto 22/06/2021]

## **6. Das Leben der Anderen**

El segundo largometraje (por orden cronológico de producción y estreno) sobre el que vamos a trabajar en relación con la expresión de los referentes culturales de Alemania en la Guerra Fría en comparación con la serie *Deutschland 83* es *Das Leben der Anderen* (traducido como *La vida de los otros*).

La elección de esta película viene motivada, en primer lugar, por la extraordinaria repercusión que tuvo gracias al aplauso unánime que recibió de crítica y público, que le valió la obtención de multitud de premios alrededor del mundo, llegando a su momento álgido al alzarse con el Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

Asimismo, por su temática, ya que nos parece gratamente sorprendente que el cine alemán haya sido capaz de mostrar hechos vergonzosos de su pasado sabiendo mantener una distancia adecuada para no caer en partidismos y reflejar la verdad.

Tras la caída del Muro en 1989, numerosos detalles ocultos hasta el momento sobre las actuaciones del régimen represivo en la RDA salieron a la luz. Gracias a la Ley de los Documentos de la Stasi<sup>39</sup> de 20 de septiembre de 1991, pudo accederse a miles de expedientes abiertos por la policía secreta del MfS en los que se reveló la extensa red de vigilancia mantenida a través de agentes e informantes infiltrados, en los que se custodiaban detalles de las vidas públicas y privadas de prácticamente todos los habitantes del país.

En esta película se analiza en particular la terminología propia de la Stasi, junto con otro tipo de vocabulario, que nos parece especialmente relevante y problemático para su traducción.

---

<sup>39</sup> *Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik.*

## FICHA TÉCNICA

Título original	<i>Das Leben der Anderen</i>
Título en España	La vida de los otros
Título en Hispanoamérica	La vida de los otros
Título en inglés (si disponible)	<i>The Lives of Others</i>
Año producción	2005 (rodaje 26/10-17/12/2004) (Henckel von Donnersmarck, 2018:174)
Productora	Wiedemann & Berg Filmproduktion / Bayerischer Rundfunk (BR) / Arte / Creado Film
Guion	Florian Henckel von Donnersmarck
Dirección	Florian Henckel von Donnersmarck
Año estreno en Alemania	2006 (23/Marzo) <sup>40</sup>
Canal estreno en Alemania	Cines
Año estreno en España	Preestreno en el Festival de Cine de Sevilla (nov/2006) <sup>41</sup> Estreno en cines 15/02/2007 <sup>42</sup>
Canal/Plataforma estreno en España	Cines Distribuidora DVD Cameo Media
Traductor/a para doblaje	Anna Bellosta (Estudio de grabación Digit Sound - Barcelona) (Ajustador: Joan Zanni) <sup>43</sup>
Subtitulador/a	
Novedades	
Visualización	DVD (no <i>streaming</i> )

<sup>40</sup> Fuente: *Presseheft* [online: [https://web.archive.org/web/20141105054454/http://www.just-publicity.de/assets/pdf/DLDA\\_presseheft.pdf](https://web.archive.org/web/20141105054454/http://www.just-publicity.de/assets/pdf/DLDA_presseheft.pdf)] [Última consulta el 04/11/2019].

<sup>41</sup> Fuente: Festival de cine europeo de Sevilla (<http://festivalcinesevilla.eu/palmares>) [Última consulta el 04/11/2019].

<sup>42</sup> Fuente: Filmoteca Española (<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac?TITN=68325>) [Última consulta el 24/08/2021]

<sup>43</sup> Fuente: EL DOBLAJE (<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=11798>) [Última consulta el 04/11/2019].

Presencia de subtitulador o traductor en títulos de crédito	NO (en DVD)
Sinopsis	República Democrática Alemana, año 1984. El capitán Gerd Wiesler, un hombre solitario, es un competente oficial del servicio de inteligencia y espionaje de la Stasi, al que le encomiendan espiar a una pareja de artistas. Esta misión cambiará su forma de enfocar la vida en un entorno marcado por el control y el autoritarismo.

### 6.1. Traducción del título

El título de la película es una traducción literal del original, *Das Leben der Anderen*, al igual que se tradujo literalmente al inglés *The Lives of Others*, al italiano *Le vite degli altri* o al francés *La vie des autres*.

### 6.2. Referentes culturales:

#### 6.2.1. Generales de la RDA:

##### a) Glásnost:

En los insertos del inicio de la película se indica «Glasnost is nowhere in sight» y se subtitula «La Glasnost aún no ha llegado».

El término Glasnost se refiere a la consigna lanzada a principios de 1986 por el recién llegado a la secretaría general de la Federación de Repúblicas Socialistas Soviéticas Mijaíl Gorbachov, y que significa transparencia o apertura. A partir de la primavera de ese año, la censura soviética comenzó a relajarse.

La traductora opta por la técnica del préstamo y lo transcribe tal cual. Ciertamente, el director deja el término también así en la versión original en inglés de estos insertos, sin ningún tipo de explicación, pero el tiempo de lectura es bastante prolongado, de manera que podría hacerse uso del mismo número de caracteres que en la versión inglesa y aplicar las técnicas de amplificación o descripción, con un texto similar a «aún falta mucho para la política de aperturas».

## b) Untersuchungsgefängnis:

TCR 0:00:51: De nuevo en relación con los insertos, parece que la persona encargada de la subtitulación (en lo sucesivo, el subtitulado) —al menos de estos insertos, ya que en el resto de los subtítulos no se han percibido formas idiomáticas distintas al castellano— procede de Hispanoamérica, ya que se traduce «*Untersuchungsgefängnis*» como «centro de detención provisional», un término propio del español de América, que en España se denominaría «prisión preventiva o establecimiento penitenciario preventivo» y así se denomina en general en los sitios oficiales alemanes en español, incluyendo el Museumsportal Berlin<sup>44</sup>.

En realidad, según el guion de la película (Henckel von Donnersmarck, 2018: 13), se trata del tristemente famoso centro de Hohenschönhausen, que más adelante figurará tal cual en la versión meta.

c) *Republikflucht*

Este es un término abreviado que designa un delito tipificado en el Código Penal (hemos visto anteriormente que lo recoge el art. 213) alemán de la RDA como «*ungesetzlicher Grenzübertritt*» (cruce ilegal de frontera). Este Código entró en vigor el 1 de julio de 1968 y castigaba este delito con penas que oscilaban desde una multa pecuniaria hasta ocho años de privación de libertad en los casos más graves.

Naturalmente, en el subtulado no se puede ofrecer toda esta explicación, pero se pierde la noción de que es un delito, que, en alemán, está claro por la utilización del verbo «*begehen*» (cometer):

---

<sup>44</sup> <https://www.museumsportal-berlin.de/es/museos/gedenkstatte-berlin-hohenschonhausen/> [online: 6/11/2019]

TCR 0:01:44	
Texto original	Versión traducida
<i>Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Pirmasens, Dieter, hat am 28. September Republikflucht begangen. Wir haben Grund zu der Annahme, daß ihm bei seiner Flucht geholfen wurde.</i>	El 28 de septiembre, Dieter Pirmasens, amigo y vecino suyo, <b>huyó al Oeste</b> . Creemos que recibió ayuda.
Se transcribe aquí la traducción para subtitulación, pero la traducción de este referente cultural es igual en doblaje. <i>Técnica: Descripción Domesticación</i>	

d) «rüber» gehen / «rüber» machen / drüben:

Durante mucho tiempo, en la RDA esta abreviatura, propia del lenguaje cotidiano, del adverbio de lugar «hinüber», con el sentido «de esta parte (por encima de un sitio) hacia otra parte» tomó una única acepción, y era pasar la frontera del Este hacia el Oeste. Lo hemos visto en el apdo. 4.2.6.2.3 *Los «otros»*

TCR	Versión original	Versión traducida
0:01:34:	<i>Er hat mir nicht einmal erzählt, daß er rüber wollte.</i>	Ni siquiera me dijo que quisiera huir.
	Aquí el traductor ofrece una explicación. Cambia un adverbio por un verbo. El espectador sobreentenderá que se trata de huir de la Alemania Oriental. <i>Descripción</i>	
1:04:06:	<i>Von einem, der rübermachte:</i>	Respecto a uno que se fue al otro lado:
	Aquí ya se indica que se trata de ir al otro lado, a la otra Alemania o a la otra Europa. <i>Descripción</i>	
1:09:30	<i>Ihr werdet sehen: In zwei Stunden rufe ich an, mit einer Flasche Schultheiss</i>	Creedme, en dos horas os llamaré con una cerveza en la

	<i>in der Hand, und gebe euch die frohe Botschaft: Paul ist <b>drüben</b>.</i>	mano y os diré: Paul está <b>al otro lado</b> .
--	--	---

e) «sich von den Fesseln des Bürgertums freikämpfen»:

Esta expresión, si bien no es propia exclusivamente de la RDA, sí es cierto que pertenece al discurso comunista a partir de la publicación del *Manifiesto del partido comunista* de Marx y Engels en 1848, y ha venido utilizándose desde entonces en momentos cumbre como la Revolución del 68 o, naturalmente, durante los años de la RDA.

0:26:53:	<b><i>Du vergißt, daß ich mich durch eigene Kraft von den Fesseln des Bürgertums freikämpfen mußte.</i></b>	Tuve que «liberarme de mis cadenas de la clase media».
	El traductor en ese caso opta por entrecomillar esta expresión para llamar la atención del oyente sobre su carácter de frase hecha. Como es lógico por las restricciones del subtitulado y del doblaje, se omiten una frase introductoria y un complemento de modo, para ir al fondo de la cuestión y otorgar el espacio debido a la parte más relevante del enunciado. <i>Técnicas: elisión, equivalente acuñado</i>	

f) Bertolt Brecht:

Bertolt Brecht es una figura mundialmente conocida de la literatura y del teatro alemanes, cuyas obras buscan siempre la reflexión por parte de sus lectores. Sus ideas políticas eran claramente contrarias al fascismo y al capitalismo, y se acercó más al marxismo y al socialismo, si bien también tuvo desencuentros con la clase dirigente de la RDA.

Tras la guerra, su obra dejó de ser tan experimental y política, y adquirió un tono más didáctico, pero toda mención a su figura en la película tiene un segundo sentido, ya que fue perseguido y censurado por ambos bandos de la guerra fría: tanto por el Comité de Actividades Antiamericanas como por el MfS de la RDA.



TCR 0:26:53	
Texto original	Versión traducida
<i>Bist du wirklich hierhergekommen um zu lesen? Immerhin ist es Brecht.</i>	¿De verdad has venido a leer? Es Brecht.
<p>En este caso se evita traducir el adverbio <i>immerhin</i>, que podría traducirse como «al menos». En el guion de la película (Henckel von Donnersmarck, 2018:53), von Donnersmarck introduce una nota diciendo que el personaje se esfuerza por parecer gracioso al dar esta respuesta. Esta nota del guion se ve en la media sonrisa del personaje, pero no habría sido superfluo añadir la traducción de <i>immerhin</i> para ayudar al espectador a entender el sentido.</p> <p>Dado que su lectura no era bienvenida en la RDA, en cuanto Wiesler oye mencionar a Brecht, toma la correspondiente nota en su cuaderno de seguimiento.</p>	

TCR 0:49:05
Wiesler lee versos de Brecht (ha cogido el libro de casa de Dreyman). El traductor toma la traducción oficial de los versos del poema de Brecht «Recuerdo de María A.», que simbolizan el inicio de su transformación (Brecht, 1986: 22).

g) Real existierender Sozialismus:

Brecht, B. *Poemas y canciones*. Antología. Alianza Editorial. Madrid, 1986, p. 22

TCR 1:05:42	
Texto original	Versión traducida
<i>...das Land des real existierendes Sozialismus.</i>	...la tierra del “socialismo real”.
<p>Este es un término acuñado en el bloque soviético y se autodefine como el intento de implementación práctica de las ideas utópicas del marxismo. Se trata de un término acuñado, que también es conocido en alemán como <i>Realsozialismus</i> y a este término se ha remitido el traductor, marcándolo acertadamente entre comillas como término acuñado.</p>	

h) Hohenschönhausen:

TCR 1:15:22	
Texto original	Versión traducida
<i>...dann sind Sie am nächsten Tag in Hohenschönhausen.</i>	...acabaría en Hohenschönhausen.
El traductor y subtitulador opta por dejar este referente cultural sin ningún tipo de explicación (que, naturalmente, solo sería posible en doblaje, en su caso).	

i) Rangos militares:

Cabe destacar que a la interpelación con el rango militar se antepone prácticamente en todos los casos el apelativo *Genosse* (camarada), que sustituye en la RDA al *Herr* (señor) de Occidente, un hecho que enorgullecía al Ejército Popular Nacional (National Volksarmee) de este Estado.

TCR	Versión original	versión traducida
1:12:39	<i>Hauptmann</i>	capitán (Wiesler)
	Rango según la OTAN: OF-2 (Bundeswehr.de)	
1:13:28	<i>Oberfeldweber</i>	sargento (tanto en subtitulación como en doblaje)
	En el Ejército Alemán, un <i>Oberfeldwebel</i> es un suboficial de rango medio/alto [en alemán <i>Unteroffizier mit Portepee</i> <sup>45</sup> ]. Rango militar de la OTAN OR-6, equivalente actualmente a sargento en España.	
	<i>Oberstleutnant</i>	Teniente coronel
	Según el código de la OTAN es un OF-4, equivalente en España a un teniente coronel. Misma traducción que en <i>Deutschland 83</i> .	

<sup>45</sup> Los *Portepees* (las dragonas en español) son una especie de charreteras militares introducidas en el ejército prusiano en 1808 como seña de identificación de unidad y rango. En la actualidad no se utilizan como tal, pero sí son indicadores de rango militar (op. cit. - <https://www.bundeswehr.de/de/ueber-die-bundeswehr/dienstgrade-laufbahnen-bundeswehr/unteroffiziere-mit-portepee-feldwebel>).

1:25:00	<i>Armeegeneral</i>	General
	Cargo militar en la RDA (no ha prosperado), equivalente a un OF-9 de la OTAN, ostentado por el Ministro de Defensa y por el Ministro de Seguridad Nacional (StaSi).	
1:35:16	<i>Jawohl, Genosse Oberstleutnant</i>	Subt.: Sí, camarada.  Doblaje: Por supuesto, camarada teniente coronel.
	<p>En este caso en la subtitulación se ha preferido el término más corto, aunque es improbable que, dentro de una institución tan militarizada como la StaSi, un subordinado se dirija a un superior de esta categoría simplemente como <i>Genosse</i>, sin citar el rango.</p> <p>Poco después, en el TCR 1:35:25, vuelve a repetirse exactamente la misma situación, con igual resultado.</p>	

j) Die Wende:

TCR 1:55:31	
Texto original	Versión traducida
<i>Aber was höre ich von Ihnen? Nicht mehr geschrieben seit der Wende?</i>	¿Qué es eso que dicen? ¿No ha escrito desde que ha caído el Muro?
<p>Término analizado en <i>Berlin is in Germany</i>, donde se ofrece la misma traducción, el equivalente acuñado.</p> <p>Se ha traducido de múltiples maneras: la reunificación (aunque existe el término equivalente en alemán: <i>Wiedervereinigung</i>), la caída del Muro (aunque también existe el término <i>Mauerfall</i>), etc., pero casi siempre ha de recurrirse a la técnica de la amplificación para definir este movimiento que se prolongó durante un tiempo y cuyo punto de inflexión fue, efectivamente, la caída del Muro de Berlín.</p>	

k) BRD:

1:54:34	<i>Was soll man da schreiben, in dieser BRD?</i>	¿De qué se puede escribir en la nueva Alemania?
	De nuevo es necesaria una ampliación de la información para traducir algo que los alemanes comprenden perfectamente, como son las siglas de la República Federal de Alemania, es decir, el nuevo nombre que adopta el país reunificado.	

l) Forschungs- und Gedenkstätte Normannenstraße:

TCR 1:56:55	
Texto original	Versión traducida
<i>Forschungs- und Gedenkstätte Normannenstraße</i>	ARCHIVOS
<p>En este caso podría considerarse que se han aplicado diversas técnicas al mismo tiempo: compresión, descripción, particularización...</p> <p>El cartel que se ve en la imagen pertenece a una institución fundada el 7 de noviembre de 1990 en las oficinas centrales de la StaSi en la Normannenstraße de Berlín. A partir de esta fecha, estas instalaciones se convirtieron en un Museo y en él se custodian los expedientes y toda la documentación que se conserva de este organismo.</p> <p>Así pues, se ha traducido la parte por el todo o se ha restringido la «traducción» a la parte del contenido del edificio que, en opinión de los montadores, interesa al espectador.</p>	

### 6.2.2. Terminología propia de la StaSi:

a) Geruchskonserve:

TCR 0:05:05: *Geruchskonserve* o *Geruchsprobe* son términos acuñados por la StaSi, ya que, subrepticamente, tomaban muestras de olor de los prisioneros o acusados, para poder perseguirlos con perros en caso necesario. En este caso, el traductor ha traducido

literalmente como «muestra de olor», si bien no queda muy claro si el espectador comprende este término en toda su amplitud.

b) OPK:

*Operative Personen Kontrolle* (vigilancia personal operativa): es una abreviatura acuñada por la StaSi, que aparece explicada en el guion de la película publicado (Henckel von Donnersmarck, 2018: 217), pero que en la película no se explica en absoluto en la versión original, y sí lo hace los traductores de subtítulos y doblaje, si bien optan por un verbo que podríamos calificar de «dulcificado»:

TCR 0:09:15	
Texto original	Versión traducida
<i>Die OPK würde ich sogar selbst übernehmen.</i>	Podría supervisar yo mismo.

Según la página oficial de la entidad federal encargada del estudio y conservación de la documentación de la StaSi «El *Operative Personenkontrolle* (BStU, OPK) fue introducido en 1971, diferenciado del *Operativer Vorgang* (BStU, OV). Su cometido era hacer un seguimiento de cuestiones que simplemente resultaran sospechosas, e incluso de infracciones y delitos, o identificar comportamientos «negativo-hostiles».

c) Schild und Schwert (der Partei):

Esta es la denominación que el Ministerium für Staatssicherheit (abreviado, MfS o StaSi), fundado en 1950 se da a sí mismo con respecto al SED (Partido Socialista Unificado [de Alemania Oriental]). Los miembros que ingresan en la StaSi juran literalmente ser «escudo y espada del Partido» (TCR 0:35:35). Traducción literal.

TCR 0:10:00	
Texto original	Versión traducida
<i>Wir sind Schild und Schwert der Partei.</i>	Somos “su escudo y su espada”.

d) OV:

*Operativer Vorgang*: es una abreviatura acuñada por la StaSi, que aparece explicada en el guion de la película publicado (Henckel von Donnersmarck, 2018: 217), pero que en la película no se explica en absoluto en la versión original, y sí lo hacen los traductores:

TCR 0:11:19	
Texto original	Versión traducida
<i>Versuchen Sie, bis dahin etwas aufgebaut zu haben. Einen diskreten, kleinen OV, Maßnahmen A und B, nur in seinen Räumen, nichts Auffälliges.</i>	Intente poner escuchas discretamente. / Medidas A y B. Sólo (sic) en sus habitaciones.

Un OV era un «procedimiento sometido a la obligatoriedad de registro y [también el] término genérico bajo el que se clasificaban los procedimientos dedicados a individuos o grupos [...], diseñados para poder actuar contra personas non-gratas, en el marco de investigaciones generalmente encubiertas, pero también públicas, en ocasiones» (BStU, OV).

En el caso de las «*Maßnahmen A und B*», no se ofrece explicación tampoco para el espectador alemán, que probablemente no sepa a qué se refiere exactamente, salvo que haya estudiado o analizado en detalle los métodos de la StaSi. Los términos quedan igualmente sin aclarar para el espectador español, pero, en ambos casos, posteriormente en la película se va a intuir a qué se refería el guionista con estos términos.

Concretamente, la Medida A es la vigilancia de conversaciones telefónicas y la Medida B son escuchas (acústicas) en espacios cerrados; ambas eran competencia del Departamento (*Abteilung*) 26 (Control telefónico, escuchas y videovigilancia) BStU, Medidas A y B).

e) OTS:

*Operativ-technischer-Sektor* (sección técnico-operativa): departamento independiente competente para cubrir todas las necesidades técnicas del MfS, desde la instalación de nuevas escuchas hasta la falsificación de sellos de las autoridades extranjeras. De nuevo,

no se explica en la VO pero sí se explica en la versión española, aplicando la técnica de la condensación:

TCR 0:16:33	
Texto original	Versión traducida
<i>Der OTS steht ab morgen früh auf dein Zeichen für die Verwanzung bereit.</i>	El equipo pondrá las escuchas a partir de mañana.

f) IM:

TCR 1:18:03	
Texto original	Versión traducida
<i>Sag ihm, wenn er den IM entarnt, dann wird es nicht nur keine Gemeindeversammlungen mehr geben, dann wird seine ganze Kirche geschlossen.</i>	Dile que, si revela su tapadera, / le cerramos la parroquia. (subt.)  Dile que, si revela su tapadera, se acabaron las reuniones de feligreses, porque le cerramos la parroquia, ¿está claro? (doblaje)
<p>IM = <i>Inoffizieller Mitarbeiter</i>. Este es el término utilizado por la StaSi para designar a todos los ciudadanos que revelaban información sobre sus vecinos y familiares. Eran los informantes civiles del Ministerio. Fantástica traducción de un término complicado de traducir con las restricciones propias de la TAV.</p> <p>Aquí se traduce por «tapadera», en virtud de una especie de metonimia donde se sustituye el objeto por la acción, o lo concreto (el informante) por lo abstracto (la tapadera bajo la que se oculta).</p>	
<i>wir haben durch einen IM in der «Spiegel» Redation in Hamburg eine Lichtpause des Originalartikels bekommen.</i>	Nuestro contacto en Der Spiegel nos ha entregado una copia del original.
Elisión de detalles sobre el periódico	
<i>Sie ist keine Gefangene mehr, sie ist jetzt IM. Sie können gehen.</i>	No, ahora es una confidente. Puede irse.

g) Hochschule:

TCR 1:20:27	
Texto original	Versión traducida
<i>Wir sind nicht mehr an der Hochschule.</i>	Ya no estamos en la academia.
<p>Correctísima traducción del término alemán <i>Hochschule</i> (en general, universidad) por Academia. Se trata de la Juristische Hochschule des Ministeriums für Staatssicherheit (podría traducirse por Escuela Universitaria de Derecho del Ministerio para la Seguridad del Estado). Fue fundada en 1951 por este Ministerio como escuela, y el Consejo de Ministros de la RDA le otorgó la categoría de Escuela Universitaria en 1965. Sin embargo, la disciplina prioritaria no era el Derecho —cuyo porcentaje de dedicación con respecto al total era de aproximadamente el 20 por ciento—, sino las materias dedicadas a las maniobras operativas de información. Las prácticas consistían esencialmente en el trabajo con los informantes civiles (<i>IM</i>), incluyendo la elaboración de informes (BStU, Die Juristische Hochschule).</p> <p>El término «academia» aporta al texto un carácter militar, muy apropiado para el contexto de que se trata.</p>	

### 6.3. Cuestiones lingüísticas

TCR 0:53:55	
Texto original	Versión traducida
<i>Sie haben gesagt, Sie finden etwas. / Finden Sie was. / Ich will meinem schlimmsten Feind nicht geraten haben, mich zu enttäuschen.</i>	Dijo que averiguaría algo. / Averigüe algo. / Le aconsejo que no me defraude.
<p>En determinados casos, la elección de una u otra palabra resulta extremadamente importante en traducción. Este es uno de ellos.</p> <p>El verbo principal de este diálogo (o más bien monólogo de Hempf dirigido a Grubitz) es <i>finden</i>, que en su acepción principal significa «encontrar».</p> <p>Lo que Hempf le está diciendo a Grubitz es que encuentre algo, lo que sea, que demuestre la culpabilidad de Dreyman. Podríamos interpretarlo como que, si no</p>	



encuentra algo real, le valdría con algo inventado. Se trata de una clara amenaza, que se intensifica con la frase que emite a continuación: «Le aconsejo que no me defraude». El traductor traduce *finden* por «averiguar», cuya definición en el DRAE es «Inquirir la verdad hasta descubrirla» (la palabra «verdad» está incluida en la propia etimología del verbo). Sin embargo, en este caso la verdad no es lo que realmente le importa a Hempf, sino acabar con Dreyman de la manera que sea, con o sin la verdad.

#### 6.4. Técnicas de traducción:

Salvo que se indique expresamente la traducción para doblaje, en todos los casos se analiza la traducción para subtitulación, ya que es en ella donde se aplican con mayor fuerza las restricciones y donde, por consiguiente, se evidencian más las técnicas de traducción, compresión, etc.

##### 6.4.1. Equivalente acuñado:

TCR	Versión original	Versión traducida
0:06:33:	<i>Er hat ziemlich aufgeräumt in der Theaterszene damals.</i>	Hizo una buena purga en el teatro.
0:09:19:	<b><i>Wenn wir so einen überwachen, schneiden wir uns ins eigene Fleisch.</i></b>	Sería tirarnos piedras sobre nuestro propio tejado.
0:24:10:	<i>[...] den ich der Gnädigkeit der <b>Bonzen</b> zu verdanken habe.</i>	[...] todo eso gracias a esos <b>peces gordos</b> .
	En la RDA, <i>Bonze</i> era el apelativo despectivo que utilizaban los contrarios al régimen para referirse a los altos funcionarios del Partido Socialista o del Estado. La traductora no añade aquí que se refiere a los funcionarios del Partido, pero lo compensa más adelante, en el TCR 0:31:33.	
1:09:25	<i>Die kennen mich dort, die Jungs. Mich und meinen goldenen Benz.</i>	Me conocen, y también a mi Mercedes.
	Además de varias elisiones, propias de la subtitulación ( <i>die Jungs</i> und <i>goldenen</i> ), en este caso cabe señalar la traducción de <i>Benz</i> como <i>Mercedes</i> . A pesar de que es más largo y quita más caracteres de subtitulación, la decisión de no mantener el segundo nombre de la marca	

	de coches es correcta, ya que su uso no es tan habitual en España como en Alemania, donde la historia de los inventores Daimler y Benz es más que conocida por todos.
--	---

#### 6.4.2. Amplificación

##### a) Por necesidades lingüísticas:

Este es un recurso que se utiliza de manera muy escasa en subtitulación. Sin embargo, en el caso de la lengua alemana, el traductor debe recurrir a esta técnica con bastante asiduidad, y utilizar todo un sintagma para poder expresar una idea que en alemán se expresa en construcciones sintéticas que condensan la información en una sola palabra.

El primer ejemplo en esta cinta lo tenemos en la siguiente frase, apenas comenzada la película:

TCR 0:00:42	
Texto original	Versión traducida
<i>Anrede: Herr Hauptmann</i>	Llámele Capitán.

«*Anrede*» es un sustantivo que significa «(fórmula de) tratamiento» y la expresión de la LO resulta completamente comprensible y natural, tanto más en boca de un soldado alemán de la StaSi. Sin embargo, en español no podemos traducir simplemente como «tratamiento: capitán», ya que no se entendería. Necesitamos, como mínimo un verbo. Y esa es la elección que han hecho tanto la traductora de doblaje como el subtitulador.

En la traducción para doblaje, y dado que el personaje que habla se encuentra de espaldas, habría sido posible incluso ampliar la locución con una oración completa como, por ejemplo, «Diríjase a él como capitán».

TCR 0:15:09	
Texto original	Versión traducida
<i>Berufsverbot</i>	lista negra

El término *Berufsverbot* (Boyer, 2003: 525) tiene un significado literal que podría traducirse como «inhabilitación profesional». Sin embargo, el traductor ha encontrado un equivalente mucho más expresivo y que el espectador puede comprender mucho mejor.

En la RDA, el Departamento de Cultura de la StaSi estaba incluido dentro de la *Hauptabteilung XX* (HA XX), que constituía el núcleo de la represión y vigilancia a escala política de la StaSi. Desde aquí se vigilaba a las partes más esenciales del aparato estatal, como eran la Justicia o la Sanidad, a los partidos del bloque<sup>46</sup> y a las personalidades del mundo del deporte y de la cultura, entre otros (BSStU, HA XX).

Como se ve en la cinta, la HA XX (representada por Grubitz) enviaba sus informes al Ministerio de Cultura (liderado por Hempf) y este dictaminaba el *Berufsverbot* para el individuo del que se sospechaba que era contrario a los intereses del Partido.

Esta figura, cuya existencia en la RDA niega Hempf, está sobradamente documentada y es algo más que una simple «inhabilitación profesional» que puede tener su debida justificación en otros contextos. De ahí la opción —a nuestro juicio acertada— de los traductores de ampliar el sentido del término original, utilizando un término acuñado en la lengua meta, que posee una connotación más negativa, y que se utiliza, entre otros contextos, dentro de los regímenes totalitarios, como medio para perseguir a los disidentes políticos. Esta opción funcional será claramente entendida por el espectador.

b) Por la estructura sintáctica del alemán:

TCR 1:48:58	
Texto original	Versión traducida
<i>Ich habe die Masch...</i>	Cambié de sitio la máqu... (subt.)
	La cambié de sitio (doblaje)
Esta frase truncada del TO está basada en la compleja estructura sintáctica del alemán, según la cual, en las oraciones enunciadas en pretérito perfecto, el participio de pasado	

<sup>46</sup> Partidos que eran aparente y formalmente independientes, pero que estaban en realidad subordinados al Partido Comunista en los países socialistas, como la antigua RDA (fuente: glosario de la Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17193/blockpartei>. [Última consulta: 15/02/2021])

del verbo sobre el que recae la carga semántica se sitúa al final de la oración, detrás de los complementos. Por consiguiente, hay que esperar hasta el final de la oración para saber exactamente qué se quiere decir.

En este caso, el TO dice literalmente «He [...] la máqu...». Más tarde se sabrá lo que ha hecho Wiesler con la máquina, pero en español necesitamos obligatoriamente un verbo con carga semántica para introducir el complemento «la máquina», de manera que en subtitulación se añade el verbo «cambiar de sitio» y se trunca el objeto, y en doblaje se introduce la frase completa, si bien sustituyendo el sustantivo completo «máquina» por el pronombre, aprovechando que no se tiene una imagen nítida y cercana de la boca del actor.

c) Para mostrar estados de ánimo:

TCR 0:05:02	
Texto original	Versión traducida
<i>Was steht an?</i>	<b>A ver</b> , ¿qué quieres?
<p>Parece que la conversación previa a esta cita es una conversación normal entre amigos, sin mayor trascendencia, aunque en las expresiones de Wiesler se ve que Grubitz no es santo de su devoción y que incluso lo desprecia.</p> <p>En este caso, la pregunta de Wiesler en alemán significa literalmente «¿Qué hay que hacer?» o «¿Qué queda por hacer?». La respuesta de Grubitz «¿Por qué crees siempre que tramo alguna cosa?» hace necesario que el traductor exprese el sentido irónico de la pregunta de Wiesler.</p>	

d) Para enlazar con información que el espectador ya conoce o conocerá:

TCR 0:23:46	
Texto original	Versión traducida
<i>-Was gut war, hat er von dir geklaut.</i>	-Lo que estaba bien te lo robó a ti.
<i>- So bleibe ich lebendig.</i>	-Eso mantiene vivas <b>mis ideas</b> .
<p>Parece que la conversación previa a esta cita es una conversación normal entre amigos, sin mayor trascendencia, aunque en las expresiones de Wiesler se ve que Grubitz no es santo de su devoción y que incluso lo desprecia.</p>	

En este caso, la pregunta de Wiesler en alemán significa literalmente «¿Qué hay que hacer?» o «¿Qué queda por hacer?». La respuesta de Grubitz «¿Por qué crees siempre que tramo alguna cosa?» hace necesario que el traductor exprese el sentido irónico de la pregunta de Wiesler.

En este caso, el traductor hace uso de la técnica de la compensación, y añade el objeto «mis ideas», cuando en alemán la traducción literal sería «así continuo vivo».

Esta amplificación parece un tanto ambigua, ya que admite dos interpretaciones:

- que con el término «mis ideas» se refiera a las técnicas de escenografía,
- o, dado el contexto, que esté aludiendo a su ideología contraria al régimen.

Esta posible ambigüedad hace que parezca una decisión controvertida la adoptada por el traductor.

e) Para mejorar la oralidad:

TCR 1:19:05	
Texto original	Versión traducida
<i>Unsicher? Hmmm. Glaubst also nicht, daß wir etwas finden, für den Minister?</i>	Subt.: Así que improbable. ¿Crees que no averiguaremos nada para el ministro?  Doblaje: Así que improbable. ¿No vamos a averiguar nada para el ministro? (doblaje)

En la primera parte, el traductor lexicaliza un gesto del actor, y sustituye un elemento paralingüístico como es la onomatopeya «Hmm» por uno lingüístico, «así que...», aplicando la técnica de sustitución.

En doblaje, además, se aprovecha todo el espacio disponible en boca del actor, en una maniobra típica del ajuste: cuando el actor dice «Unsicher» y cierra la boca para decir «Hmmm», el actor de doblaje dice «así que» e introduce un lapso de silencio. Continúa con «improbable» y el resto cuando en el TO ya está con la frase siguiente «glaubst du...». Los gestos del actor alemán concuerdan con el enunciado del actor de doblaje.

Brillante

TCR 1:19:21	
Texto original	Versión traducida
<i>Vielleicht, wenn wir <b>den Fall verkleinern</b>, beweglicher machen; wenn wir Lazlo auch außerhalb seine Räume aufklären können.</i>	Tal vez si <b>somos más flexibles</b> . Si vigilamos a Lazlo fuera de sus <b>cuatro paredes</b> .
En este caso se dan tanto la elisión ( <i>den Fall verkleinern</i> = reducir el caso (se omite)), como la amplificación ( <i>Räume</i> = habitaciones, en el sentido de vivienda. Este último término se traduce por «cuatro paredes», lo que aporta naturalidad, oralidad y tiene una connotación de «espacio cerrado/de encierro», que <i>Räume</i> no tiene.	

TCR 1:34:39	
Texto original	Versión traducida
- <i>Was verbrennen Sie darin?</i> - <i>Schlechte Texte.</i>	- ¿Qué quema aquí? - Textos que no son buenos. (subt.) - Textos que no valen (doblaje)
En ambos casos se opta por ampliar el número de palabras de la respuesta, que bien podría haber sido «Textos malos», si se hubiera traducido literalmente, y se aporta más información que la dada en el TO.  Los ajustadores aprovechan a la perfección el momento de vacilación en el que no se ve la boca del actor, para escribir una frase más rica y natural.	

#### 6.4.3. Compresión y/o elisión en subtitulación:

##### a) Adjetivos / partículas:

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
0:01:30:	<i>Sie glauben <b>also</b>, daß wir <b>unbescholtene</b> Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?</i>	¿Cree que encaramos a la gente por capricho?
0:01:51:	<i>mein alter <b>Schulfreund</b></i>	mi viejo amigo

##### b) Adverbios y construcciones adverbiales:

TCR	Versión original	Versión traducida
0:06:03:	<i>Ich habe gehört, daß Minister Bruno Hempf heute abend ins Theater geht.</i>	He oído que va a ir el ministro Hempf.
0:10:55:	<i>Nächste Woche Donnerstag abend ist bei Dreyman eine Feier. Da kommen einige dubiose Leute, Hauser und solches Gesocks.</i>	Dreyman da una fiesta la semana que viene. Irá gente sospechosa, Hauser y esa basura.
1:08:04	<i>...es sei den, dich reizt die rein sportliche Herausforderung eines 48-Stunden-Verhörs.</i>	A menos que te apetezca / un interrogatorio de 48 horas.

c) Sintagmas completos:

TCR	Versión original	Versión traducida
0:01:34:	<i>Wenn Sie unserem humanistischen Staat so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre.</i>	Crear que somos capaces de una cosa así justificaría por sí solo su arresto.
<p>Esta es a mi juicio una muy lograda traducción, sobre todo por condensar de manera acertada las elocuentes partículas adverbiales «ja schon recht» en «por sí solo».</p> <p>Lamentablemente se pierde la acepción irónica del sintagma nominal, inevitable en el subtulado.</p>		
0:01:34:	<i>Bei Verhören arbeiten Sie mit Feinden des Sozialismus.</i>	<b>Se trata de</b> enemigos del socialismo.
<p>En este caso se hace uso además de la técnica de transposición.</p>		
0:13:14:	<i>-Daß so jemand überhaupt das Wort an dich richten darf! -Bleib bei mir, bitte!</i>	-No merece hablar de ti. -Quédate conmigo.
<p>Si bien el subtulador ha extraído la información estrictamente necesaria y la ha plasmado correctamente modificando la estructura de la frase original, ha incluido en el mismo subtítulo la siguiente frase de Christa-</p>		

	<p>Maria, de manera que tiene bastante espacio (aprox. 5 segundos) para añadir algún elemento que aluda a las características suprasegmentales y exprese con claridad el enfado y el asco que le produce el discurso de Hempf, y que se percibe en la expresión de la cara del personaje.</p> <p>Nuestra sugerencia sería algo así como:-¡Cómo se permite dirigirse a ti! -¡Quédate conmigo, por favor!</p>	
0:22:24	<p><i>Ein Wort zu <b>irgendwem</b>, und Ihre Mascha verliert <b>morgen</b> ihren <b>Medizin</b>-Studienplatz.</i></p>	<p>Una palabra de esto, y Masha pierde su plaza en la universidad.</p>
	<p>En este caso hay una compresión (OTS = equipo – véase apartado Terminología propia de la StaSi) y una elisión (auf dein Zeichen – a tu señal/a tus órdenes).</p>	
0:53:14	<p><i><b>Ich will meinem schlimmsten Feind nicht geraten haben, mich zu entäuschen.</b></i></p>	<p>Subtitulacion: Le aconsejo que no me defraude. Doblaje: Incluso a mis enemigos les aconsejo que no me decepcionen.</p>
	<p>La traducción de todo el sintagma sería «Ni a mi peor enemigo le aconsejaría defraudarme». El subtitulador convierte una amenaza indirecta en una directa, para ahorrar espacio. Ambas propuestas son igual de efectivas, pero el subtitulador quizá peca de demasiada concreción cuando dispone de más tiempo para mantener el subtítulo en pantalla.</p>	
1:04:19	<p><i>Und wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0 <b>das Abitur</b> machen.</i></p>	<p>Y cuántos alumnos aprueban (secundaria) con sobresaliente al año.</p>
	<p>Por restricciones de espacio, el subtitulador (no así el traductor para doblaje) elimina el nivel de enseñanza del que se está hablando: concretamente, el <i>Abitur</i>. El equivalente en español sería bachillerato. En doblaje lo traducen como «secundaria», de manera que acercan la traducción al espectador del TM, mientras que en subtitulación se omite completamente.</p>	



1:27:00	<p><i>Wiesler. Hast du von diesem <b>Selbstmordartikel</b> gehört?</i></p>	<p>¿Has oído hablar del artículo? (subt.) Wiesler, ¿te has enterado de lo del artículo?</p>
<p>En el caso de la subtitulación, no hay muchas más posibilidades que elidir el sintagma adjetivo que especifica de qué artículo se está hablando concretamente (TO: «<i>Selbstmord...</i>»).</p> <p>En el caso del doblaje, sin embargo, produce extrañeza que se prefiera incluir el nombre del receptor, en lugar de especificar que se está preguntando sobre el artículo «de los suicidios». Sin esta información, no es evidente que Wiesler sepa inmediatamente de qué artículo le está preguntando Grubitz.</p> <p>Si la elección ha sido en aras de la naturalidad, también habría sido normal que Grubitz hubiera comenzado la interlocución directamente con una pregunta, sin aposición del nombre del receptor, máxime cuando está enfadado, como es el caso.</p>		
1:35:31	<p><i>Hier ist die Adresse des Ministeriums. Sollte wider Erwarten etwas beschädigt worden sein, können Sie Vergütung verlangen.</i></p>	<p>Si, cosa improbable, ha sufrido algún daño, puede reclamar. (subt.) La dirección del Ministerio. Si por un caso improbable ha sufrido algún desperfecto, tiene derecho a reclamar. (doblaje)</p>
<p>En el caso de la subtitulación, se ha preferido omitir el objeto que se le está entregando al personaje. Produce un poco de extrañeza, pero es complicado incluir más información en el subtítulo.</p> <p>Otra cuestión es la introducción de un inciso («cosa improbable») entre comas. Este hecho dificulta la lectura y la comprensión para el público en general.</p> <p>Entendemos que esta frase ha dado mucho trabajo al profesional de la subtitulación y no tiene una solución sencilla.</p>		

6.4.4. Casos mixtos amplificación / elisión:

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
0:37:52	<p><i>Was ist der Unterschied zwischen <b>Erich Honecker</b> und einem Telefon?</i></p> <p><i>Na, keiner. Aufhängen, <b>neu wählen</b>.</i></p>	<p>¿Cuál es la diferencia entre Honecker y un teléfono?</p> <p>Ninguna. <b>A los dos</b> hay que colgarlos.</p>
<p>Aquí volveremos a aplicar los parámetros propuestos por Martínez-Sierra (2004: 229).</p> <p>Supuestos existentes:</p> <p>El verbo <i>wählen</i> en alemán significa «elegir o «votar», pero también «marcar» en un contexto en el que se alude a un aparato de telefonía. De ahí surge el juego de palabras del chiste.</p> <p>Por otra parte, la sintaxis alemana permite utilizar un verbo en infinitivo con un sentido de obligación o necesidad, que en español requiere la utilización de una perífrasis modal como «hay que + infinitivo».</p> <p>Así pues, la segunda parte del chiste en alemán tiene doble sentido:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) «Ninguna. [Hay que] colgarlo y elegir uno nuevo» en cuyo caso se referiría a Honecker.</li> <li>b) «Ninguna. [Hay que] colgar y marcar de nuevo» en cuyo caso se referiría al teléfono.</li> </ul> <p>Supuestos contextuales:</p> <p>Contexto político restrictivo de la RDA.</p> <p>Dadas las restricciones de espacio, el traductor no puede explicar o buscar alternativas al juego de palabras. Por otra parte, debe amplificar un tanto la sintética sintaxis del alemán, con la perífrasis verbal, y, además, añadir añadiendo el objeto «a los dos», para que el chiste adquiriera sentido en español. Toda una proeza a nuestro juicio.</p>		

6.4.5. *Trasposición*

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
0:03:22:	<i>Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann.</i>	Subt.: La mejor manera de establecer la culpabilidad o la inocencia es un interrogatorio continuo.  Doblaje: Si quieren averiguar si alguien es culpable, el método infalible es un interrogatorio continuo hasta dejarle agotado.
	Se nominaliza un verbo copulativo con atributo adjetivo ( <i>schuldig oder unschuldig sein</i> => culpabilidad o inocencia), y toda una oración con subordinada ( <i>ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann</i> ) se transforma en un verbo copulativo más atributo nominal (es un interrogatorio continuo).	
0:31:34	<i>Wer hat denn Jerska so kaputt gemacht? Genau solche Leute: Spitzel, Verräter und Anpasser!</i>	Los soplones y conformistas como él fueron los que hundieron a Albert.
	Una pregunta retórica se transforma en afirmación, unida a su propia respuesta. Técnica idónea para solucionar una restricción del subtitulado como es la velocidad del habla de un personaje enfadado.	
1:18:04	<i>[...] völlige Einzelhaft, ohne ihm zu sagen, wie lange er noch drin sein wird</i>	Aislamiento total y sin fecha de liberación.
	Se transforma la frase «sin decirle cuánto tiempo permanecerá en prisión (literalmente: dentro)» por el sintagma más breve «sin fecha de liberación».	

6.4.6. Adaptación

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
0:26:11	<i>Du bist stark <b>und kraftvoll</b>. Und genauso brauche ich dich. Hol dir nicht diese Kaputtheit in dein Leben.</i>	Eres fuerte. / Y necesito que lo seas. No dejes entrar la oscuridad / en tu vida.
<p>Aquí se dan las técnicas de elisión (<i>und kraftvoll</i>) y de adaptación (<i>Kaputtheit</i> por «oscuridad»).</p> <p>La primera elisión es bastante lógica para subtitulación, ya que <i>stark</i> y <i>kraftvoll</i> son sinónimos.</p> <p>En cuanto a la adaptación, el sustantivo alemán <i>Kaputtheit</i> deriva del adjetivo <i>kaputt</i>, un adjetivo muy común en lengua alemana, que tiene una primera acepción con el sentido de «roto» o «estropeado», y que se utiliza también a menudo con un sentido figurado para referirse a personas que están anímicamente destrozadas.</p> <p>En español, se da la dificultad de que este adjetivo no tiene un sustantivo claro dentro de su familia léxica cuando se refiere a su sentido figurado. Es decir, es posible decir de alguien que «está roto / destrozado» en sentido anímico, pero no cabe utilizar los sustantivos «rotura» o «destrozo» en este sentido (*No dejes que la rotura / el destrozo entre en tu vida). Esta es una problemática muy común en la traducción del alemán, ya que la formación de palabras mediante sufijos como <i>-heit</i> es mucho más libre que en español.</p> <p>Desde este punto de vista, la opción «oscuridad» refleja acertadamente el estado de ánimo apático y triste del personaje al que se refiere. Jerska en este caso.</p>		

TCR	Versión original	Versión traducida
1:12:52	<i>Es soll ein literarischer Text bleiben. Keine journalistische Hetzschrift.</i>	Debe ser literatura. No agitación política. (subt.)  Esto es un texto literario. No un artículo de agitación política. (doblaje)
<p>En esta línea se dan varias técnicas, pero la más relevante es la adaptación. La traducción literal de «journalistische Hetzschrift» sería un «documento periodístico de agitación».</p> <p>En el doblaje se tiene la posibilidad de incluir el término «artículo», lo que índice el carácter periodístico del escrito, pero las restricciones del subtítulo no lo permiten, y el traductor opta por introducir el adjetivo «político», que no aparece en el original, pero que logra describir de lo que se trata en realidad.</p>		

#### 6.4.7. Generalización

TCR	Versión original	Versión traducida
0:33:59:	<i>[...] deshalb überwache ich lieber Künstler als Priester oder dieser Friedensapostel.</i>	Por eso prefiero vigilar artistas a vigilar sacerdotes o <b>pacifistas</b> .
<p>El término <i>Friedensapostel</i> es un término despectivo recogido en el Diccionario Duden como «alguien cuya incitación hacia la armonía se considera exagerado». En este caso, y por restricciones de espacio, el traductor ha optado por el término genérico, obviando el sentido peyorativo del término en alemán, que también posee la palabra más neutra «Pazifist».</p>		
1:04:40	<i>Sollten Sie in der Beimlerstraße anrufen und fragen, wie viele Menschen die Verzweiflung zwischen Elbe und Oder, zwischen Ostsee und</i>	Si llamas a la calle Beimler para preguntar a cuánta gente, <b>en todo el país</b> , la desesperación llevó al suicidio,

	<i>dem Erzgebirge in den Tod getrieben hat, [...]</i>	
	El TO está claramente pensado para un público alemán, ya que ofrece detalles geográficos locales con los que el autor indica las fronteras de la RDA en sus cuatro puntos cardinales. El traductor generaliza y omite los detalles, utilizando el sintagma preposicional «en todo el país».	
1:09:30	<i>Ihr werdet sehen: In zwei Stunden rufe ich an, mit einer Flasche Schultheiss in der Hand, und gebe euch die frohe Botschaft: Paul ist drüben.</i>	Creedme, en dos horas os llamaré <b>con una cerveza</b> en la mano y os diré: Paul está al otro lado.
	Se sustituye la marca Schultheiss (por cierto, una cerveza 100% berlinesa) por el término genérico «cerveza».	

#### 6.4.8. Particularización

TCR	Versión original	Versión traducida
1:29:11	<i>Ich will sie auf jeden Fall nicht wieder auf einer deutschen Bühne spielen sehen.</i>	[...] pero no quiero volver a verla en un escenario de la RDA.
	La traductora ofrece información adicional. Traduce un término genérico en alemán, como es el adjetivo <i>deutsch</i> , y especifica que se trata de un escenario de la RDA. Por lo demás, aquí se ve que la supuestamente inexistente inhabilitación profesional ( <i>Berufsverbot</i> ), sí existe.	

6.4.9. Modulación

TCR	Versión original	Versión traducida
1:09:17	<i>Ihr stellt euch das falsch vor.</i>	Es más fácil de lo que pensáis.
	En este caso se cambia el punto de vista de la cosa como sujeto al «vosotros», de manera que se domestica el texto y se formula de una manera más cercana al público español.	
1:09:17	<i>Dreyman: Ich habe schon eine Schreibmaschine.</i> <i>Hessenstein: Deren Schriftsbild</i>	Dreyman: Ya tengo una máquina de escribir. Hessenstein: La Stasi puede identificar la letra.
	En este caso se cambia el punto de vista y se suaviza el enunciado. Literalmente, Hessenstein responde: «cuya tipografía tiene registrada la StaSi desde hace mucho tiempo». La impresión creada en el espectador es la misma que desea transmitir el TO.	
1:09:17	<i>Muss dir was zeigen.</i>	Quiero enseñarte algo. (subt.) Tienes que ver esto. (doblaje)
	En este caso se da la modulación en la traducción para doblaje, que cambia el punto de vista del sujeto al objeto y aporta oralidad y naturalidad al mensaje. La subtitulación conserva la estructura del TO.	

## 6.4.10. Compensación

TCR	Versión original	Versión traducida
1:14:04	<i>Dann könnte ich Sie noch in die erste Märzausgabe hineinbringen. Vielleicht sogar als Titel.</i>	Podría publicarlo en portada la primera semana de marzo. (subt.)  Podría publicarlo en la edición de marzo. En portada. (doblaje)
	<p>Contexto: Se trata de una frase del editor de la revista <i>Der Spiegel</i>, que está negociando con Dreyman la publicación de su texto sobre los suicidios en la RDA.</p> <p>La traducción literal del TO sería: «Así podría meterle ya en la primera edición de marzo. Incluso posiblemente en portada». En el subtítulo se unen las dos frases y se da por sentado que la publicación sería en portada. Llama la atención que no traduzca <i>Ausgabe</i> como «edición», sino como «semana». No parece una decisión muy lógica.</p> <p>En el doblaje se da también por sentado que sería en portada, pero no es lo que dice en alemán.</p>	

## 6.5. Cuestiones de formato en subtitulación:

- Las voces en *off* no se ponen en cursiva (ejemplo TCR 0:03:25 y 0:17:44, 0:49:48).
- Guiones de diálogo en las dos líneas (a diferencia de lo que se hace en la actualidad, donde solo se pone uno, como se ha indicado anteriormente).
- Uso de abreviaturas (Ud.) que la ortodoxia de la subtitulación desaconseja (ejemplo: TCR 0:10:32 / 01:16:14).
- Texto escrito a máquina en pantalla no se subtitula en mayúsculas como inserto (sí en la versión en catalán) (TCR 0:33:25 y 0:48:42).
- Varios monosílabos de una sola letra seguidos que dificultan la comprensión (TCR 0:46:58 Tengo otro cliente / a y media).
- Se dividen subtítulos en dos líneas innecesariamente (TCR 0:56:26 / 1:18:37).
- Segmentación incorrecta en dos subtítulos (TCR 1:18:31 no / han vuelto a escribir).



## 6.6. Cuestiones específicas de la traducción audiovisual

### 6.6.1. Problemática imagen/texto – imagen/guion:

TCR	Versión original	Versión traducida
1:08:10	<p><i>Hauser: Mir ist kalt.</i></p> <p><i>Dreyman: Doch zu mir? / Bei mir ist keine Staatssicherheit!</i></p>	<p>Hauser: Tengo frío.</p> <p>Dreyman: Vamos a mi casa. / Ahí no hay Seguridad del Estado.</p>
<p>En este pequeño fragmento se reúnen varias complicaciones de traducción: la falta de coherencia entre la imagen proyectada y el subtítulo, la sintética sintaxis del alemán y la falta de coherencia en la traducción de terminología.</p> <p>Al decir su primera frase, Dreyman mira a Hauser sonriendo con sorna. La broma procede de la escena anterior, en la que Hauser y Dreyman están juntos en casa del primero y quedan en un espacio abierto, porque Hauser no se fía de que Dreyman no tenga escuchas instaladas en su casa. Para lograr mantener la ironía de Dreyman, conservando la literalidad del TO, habría que mantener el enunciado interrogativo del original, ya que la entonación indica claramente al oyente — aunque no entienda la LO— que se trata de una pregunta, y añadir mucha información en español, algo así como: «¿Así que al final sí vamos a tener que ir a mi casa?».</p> <p>Por otro lado, está la maravillosa idea de la traductora de doblaje: «Porque quieres». En este caso, dado que no se escucha el original, no hay inconveniente en que el enunciado no sea interrogativo. Tras las caras sorprendidas de Hauser y Wallner, añade «¡Vamos! Mi piso no lo vigilan». Con estas dos frases se mantiene la sincronía labial a la perfección y se reproduce íntegramente el sentido del original.</p> <p>Volviendo a la subtitulación, aquí se traduce por primera vez <i>Staatssicherheit</i> por Seguridad del Estado. Pese a que esa es la traducción literal del término, en español no se suele traducir así, de forma que se genera extrañeza en el espectador. Lo más práctico sería utilizar directamente la abreviatura StaSi, o hacer uso de la modulación y la metonimia, cambiando el punto de vista y sustituyendo el organismo</p>		

	vigilante (autor) por la actividad de vigilancia que realiza (obras), como se hace en la versión doblada.	
1:17:47	<i>Deiner, zum Beispiel, der Dreyman. Das ist Typ 4</i>	El tuyo, Dreyman, es del 4.
	Sorprendentemente, en el guion de la película (Henckel von Donnersmarck, 2018: 106) Dreyman pertenece al tipo 3. Desconocemos el motivo del cambio, pero sospechamos que pueda estar relacionado con la posible cacofonía o el posible juego de palabras indeseado, resultantes de la coincidencia de la pronunciación del número 3 (en alemán « <i>drei</i> ») con el apellido del personaje en cuestión, Dreyman. En todo caso, ya dice el director en el prefacio del libro que se produjeron muchos cambios a lo largo de la película (y es cierto), debidos mayoritariamente al buen hacer de los actores involucrados.	

#### 6.6.2. Subtitulación de canciones

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
1:21:13	<i>Stell dich mitten in den Regen, glaub an seinen Tropfensegen spinn dich in das Rauschen ein und versuche gut zu sein!</i>  <i>Stell dich mitten in den Wind, glaub an ihn und sei ein Kind laß den Sturm in dich hinein und versuche gut zu sein.</i>  <i>Stell dich mitten in das Feuer, liebe dieses Ungeheuer in des Herzens rotem Wein und versuche gut zu sein.</i>	Colócate bajo la lluvia, confía en la bendición de sus gotas déjate envolver en su murmullo e intenta ser bueno.  Colócate a merced del viento, confía en él y conviértete en niño deja que la tormenta penetre en ti e intenta ser bueno.  Colócate en medio del fuego, ama a este monstruo en el rojo morapio de tu corazón e intenta ser bueno.  [traducción propia sin guardar la rima]
	En las escenas sin diálogo que se suceden y en las que se muestra a Dreyman, Wiesler y Christa sucesivamente, se escucha de fondo la	

canción *Stell dich mitten in den Regen* (1972), interpretada por el grupo de la RDA, Bayon, e inspirada en el poema «*Versuch es*», de Wolfgang Borchert (1921-1947) (Rossbacher, 2001: 49). Este escritor alemán es famoso, sobre todo, por su obra teatral *Draußen vor der Tür*, cuyo estreno en Alemania ocurrió al día siguiente de su prematuro fallecimiento (tenía a la sazón 26 años de edad), y es uno de los soldados alemanes que no reconoce su país cuando vuelve de luchar en la Segunda Guerra Mundial. Sus poemas han servido como referente a numerosos artistas posteriores a él y su frase «Wir werden nie mehr antreten auf einen Pfiff hin und Jawohl sagen auf ein Gebrüll» ha sido adoptada por algunos autores de la RDA, como Jürgen Fuchs (1950-1999), como lema para la oposición contra el régimen socialista, aunque no fuera el propósito inicial del autor. En la traducción propia indicada más arriba se percibe la anáfora, que consiste en la repetición del último verso de cada estrofa, «e intenta ser bueno», que nos recuerda a la «Sonata para un hombre bueno» que Jerska regala a Dreyman poco antes de morir, y que forma parte de la banda sonora de la película.

Dicho esto, en el DVD en el que se basa este estudio no se ofrece una traducción de la canción mediante subtítulos en español, pero sí en la versión subtitulada en catalán («i mira de ser bona persona»). Entendemos que es una decisión de la empresa productora o distribuidora y que no tiene que ver con el traductor de subtítulos, pero nos parece que habría sido bueno ofrecer al espectador una traducción de estas estrofas.

**7. Gundermann**

Este último largometraje (recordemos, por orden cronológico) objeto de análisis para el primer capítulo de la tesis ha sido elegido por continuar con la temática sobre las estrategias de espionaje de la Stasi, así como por su calidad, que ha sido merecedora también de numerosos premios cinematográficos a escala europea.

Como ya hemos indicado anteriormente, esta película no ha sido doblada al español hasta el momento, de manera que los análisis se refieren exclusivamente a su subtitulación.

**FICHA TÉCNICA**

Título original	<i>Gundermann</i>
Título en España	Gundermann
Título en Hispanoamérica	
Título en inglés (si disponible)	Gundermann
Año producción	2017/2018
Productora	Pandora Film Produktion GmbH, Kineo Filmproduktion Peter Hartwig, RBB, Arte
Guion	Andreas Dresen
Dirección	Andreas Dresen
Año estreno en Alemania	Agosto 2018 <sup>47</sup>
Canal estreno en Alemania	23 septiembre 2020 (arte – TV) <sup>48</sup>
Año estreno en España	Festival de cine alemán en Madrid (edición 2019)
Canal/Plataforma estreno en España	
Traductor/a para doblaje	No doblada
Subtitulador/a	DVD solo con subtítulos. VO.

<sup>47</sup> Fuente: Página web oficial de la película ([Gundermann – Ab 23. August 2018 im Kino – Homepage zum Film \(gundermann-derfilm.de\)](http://gundermann-derfilm.de)) [Última consulta el 27/04/2020]

<sup>48</sup> Fuente: arte.tv (<https://www.arte.tv/sites/presse/meldungen-dossiers/gundermann-als-tv-premiere-auf-arte-und-im-ersten/>) [Última consulta el 27/04/2020]

	Subtítulos SUBS HAMBURG (Pola Iriarte)
Novedades	
Visualización	DVD (no <i>streaming</i> ). Goethe Institut 2019 ( <a href="http://www.goethe.de/filmkatalog">www.goethe.de/filmkatalog</a> ) Con subtítulos en alemán, español, inglés... Subtítulos en español de América (En el festival se mostraron subtítulos en español de España pero no se han podido obtener del Goethe Institut).
Sinopsis	Narra la vida del cantante de rock y escritor de Alemania Oriental, Gerhard Gundermann, desde la perspectiva de 1992: su relación con la música, su vida como minero trabajando en las minas de carbón y sus vínculos con la Stasi.

### 7.1. Traducción del título

*Gundermann* no se ha exhibido en los cines de España ni se ha distribuido en DVD, de manera que no hay cambios en el título.

## 7.2. Referentes culturales.

### 7.2.1. Propios de la RDA

#### Genossen:

Nota: En *Deutschland 83* se traduce *Genosse* por «camarada» (TCR 6 23:37) y *Kamerad* por «compañero» (TCR 6 22:53)

TCR 0:39:00	
Texto original	Versión traducida
<i>Die Genossen wünschen, dass du Kontakt zu ihm herstellst, ihn im Gespräch der subversiven Tätigkeit überführst, und dann hierher zu uns nach Berlin einlädst. Wo wir ihn dann verhaften werden.</i>	Los compañeros quieren que lo contactes, que hagas que te revele sus actividades subversivas y luego lo invites aquí a Berlín donde lo vamos a detener.
<p>La traducción habitual y más adecuada para <i>Genossen</i> es siempre «camaradas», ya que se intensifica el sentido de correligionario del que carece el término más neutro o más amplio «compañero» (desconozco si la utilización en el español de América es esta). Solo con ese término ya se sitúa al espectador en un contexto concreto: el mundo soviético, preferentemente durante la Guerra Fría.</p> <p>En cuanto a «contactar», si bien la Academia da este verbo como transitivo (contactar A alguien), en el uso normal es casi siempre intransitivo (contactar CON alguien). Es evidente que en la subtitulación se ha utilizado la posibilidad con menos uso de caracteres.</p>	

TCR 0:54:31	
Texto original	Versión traducida
<i>Ich hätte da mal eine Frage... Genosse.</i>	Yo sí tengo una pregunta... Compañero.
[...]	[...]
-Jetzt hör mal auf mit der Schwarzmalerei, Kollege!	- ¡Córtala con el pesimismo, colega!
-Genosse.	- Compañero.

En esta conversación se aprecia más la importancia del término *Genosse* en el contexto del SED y de la RDA.

En el último ejemplo, Gundermann corrige al directivo del SED con el término «compañero» (que debía ser «camarada» a nuestro juicio) cuando lo llama «colega».

En la expresión «Córtala» vemos que la traducción se ha hecho al español de América.

7.2.2. Referentes culturales de la relación RDA / RFA:

TCR 0:20:37	
Texto original	Versión traducida
<i>Weil das Personenkult ist, also Entschuldigung.</i>	Porque eso sería personalismo.
<p>Las acepciones que ofrece la RAE de personalismo no coinciden con el sentido de «Personenkult» (extrema sobrevaloración y énfasis excesivo del liderazgo de una personalidad concreta, en este caso, en materia política). Le falta el matiz de excesivo, que habría quedado reflejado con, por ejemplo, culto personal.</p> <p>Si bien el culto a la persona no es un invento del partido SED en la RDA, sí es propio de los sistemas totalitarios. Se trata de un concepto según el cual se adscriben a una persona unas facultades extraordinarias que le facultan para ejercer el liderazgo y en virtud de las cuales está justificado seguirle a pies juntillas (que hace referencia a la adoración y adulación <b>excesiva</b> de un líder en el ejercicio de sus funciones).</p> <p>Por este motivo, los miembros del SED que van a juzgar si admiten o no a Gundermann en el partido le miran un tanto escandalizados cuando muestra públicamente su aversión a este tipo de culto, en su calidad de representante de los trabajadores.</p>	

TCR 0:20:37	
Texto original	Versión traducida
<i>Da sollte ich deine Ehe kaputtmachen. Sogenannte Zerrüttungsmaßnahme</i>	La idea era que destruyera tu matrimonio. La así llamada medida de disolución.
<p>Muy buena propuesta para el «<i>sollte</i>» en nuestra opinión por «la idea era...». Se transmite a la perfección la acepción de «<i>sollen</i>» en Präteritum según la cual el verbo</p>	

expresa que una cosa determinada sería deseable, beneficioso, correcto, etc., con una expresión propia del castellano oral.

En cuanto al término *Zerrüttungsmaßnahme*, el concepto en realidad se denomina *Zersetzungsmäßnahme* y se traduce generalmente como «método de descomposición».

En una directiva publicada por Erich Mielke en 1976 (directiva n.º 1/76 sobre el desarrollo y la gestión de procedimientos operacionales), se establece que, el fin último de estas «medidas de descomposición» sería dividir, paralizar, desorganizar y aislar a toda agrupación de fuerzas enemigo-negativas mediante prácticas como:

La desacreditación sistemática de la reputación pública de las personas a través de la combinación de información verdadera y comprometedoras con información falsa pero creíble, o la búsqueda sistemática del fracaso profesional y social de los individuos para socavar su autoconfianza, entre muchas otras medidas<sup>49</sup>.

Las varias acepciones que ofrece la RAE para el término «descomposición»:

- Indisponer los ánimos, hacer que se pierda la amistad, confianza o buena correspondencia.
- Averiar, estropear, deteriorar. U. t. c. prnl.
- Dicho de un organismo: Corromperse, entrar o hallarse en estado de putrefacción. U. t. c. tr.

hacen que este término, a nuestro juicio, sea mucho más acertado, aunque tenga más caracteres que el seleccionado por el traductor.

En nuestra opinión, es preferible utilizar el término «descomposición» y prescindir de «así llamada», que no aporta nada al sentido de la frase.

---

<sup>49</sup> traducción propia e incompleta del punto 2.6.1 de la *Richtlinie Nr. 1/76 zur Entwicklung und Bearbeitung Operativer Vorgänge* (<https://www.stasi-mediathek.de/fileadmin/pdf/dok540.pdf> [16/07/2021]).



TCR 0:52:24	
Texto original	Versión traducida
<i>Tja. Der real existierende Sozialismus hat seine Anhänger genauso verschlungen wie seine Gegner.</i>	El socialismo real se tragó tanto a sus adeptos como a sus opositores.
Esta terminología del «socialismo real» se utilizó también en el apartado <i>Generales de la RDA:6.2.1</i> de este capítulo en la película <i>Das Leben der Anderen</i> .	

TCR 0:39:24	
Texto original	Versión traducida
<i>...Bürokraten, Feiglinge. Und die Gängelei, die ganze Zeit, weißt du?</i>	...burócratas, cobardes, <b>tutelaje</b> , todo el tiempo, ¿sabes?
Para el término <i>Gängelei</i> , evidentemente utilizado con una acepción política, existe un equivalente claro en español, como es <i>dirigismo</i> (Tendencia del Gobierno o de cualquier autoridad a intervenir de manera abusiva en determinada actividad), pero el traductor ha optado por la traducción neutra del término «tutelaje», que no deja claro al espectador lo que hay detrás del término.	

### 7.2.3. de la Stasi:

TCR 0:32:37	
Texto original	Versión traducida
<i>Und die haben mich hauptsächlich an dich aufgesetzt.</i>	Y me destinaron básicamente a vigilarte a ti.
Esta expresión « <i>jemand auf jemanden aufsetzen</i> » tiene una acepción concreta en el Duden, que es «encargar a alguien la vigilancia de una persona», y aparece constantemente en todos los artículos publicados con relación a la Stasi, como una expresión propia.	
La traducción ofrecida por el/la subtitulador/a es buena, pero presenta 45 caracteres en una sola línea, de manera que no cumple las normas de subtitulación aceptadas	

generalmente. Bien es cierto que para los DVD las normas se relajan un tanto, pero aun así, se abusa en nuestra opinión de los adverbios terminados en -mente, que hacen uso de muchos caracteres y no son estrictamente necesarios.

TCR 0:38:54	
Texto original	Versión traducida
<i>Deine Zielperson.</i>	Tu objetivo.
<p>Otro término que adquirió una acepción singular en el mundo de la Stasi. Cada IM tenía una o varias <i>Zielpersonen</i>. Personas a las que debía espiar.</p> <p>Objetivo es la traducción básica de esta palabra, si bien no llega a ofrecer todos los detalles.</p>	

TCR 0:51:23	
Texto original	Versión traducida
<i>Decknamen?</i>	¿Nombre falso?
<i>-Ja. Bekam jeder, <b>Spitzel</b> wie Opfer.</i>	-Sí. Todos tenían uno, espías y víctimas.
<p>Etimológicamente hablando, <i>Spitzel</i> comenzó a utilizarse en el s. XIX en Austria con el sentido de «observador, servidor policial, denunciante secreto», probablemente procedente de la raza de perros <i>Spitz</i>, que derivaría en <i>Spitzel</i> (perro policía). El sentido actual y, por ende, el que recibió durante la época de la Stasi es «espía que sonsaca a otras personas».</p> <p>0:59:56: Aquí se traduce <i>Spitzel</i> como «soplón», con mayor valor peyorativo.</p>	

TCR 0:52:14	
Texto original	Versión traducida
<i>Sie haben eine <b>Täterakte</b>. Wieso?</i>	Tiene un expediente de <b>informante</b> . ¿Por qué?
<p>En este caso, el traductor debe aplicar una técnica de ampliación, ya que el término en VO «<i>Täter</i>» es más amplio y neutro que el que el traductor elige, a nuestro juicio, acertadamente. En el archivo de expedientes de la Stasi hay dos categorías: la de los</p>	

espiados y la de los «espiadores». Para delimitar esta última categoría existen varios términos: el hiperónimo *Täter*, que designa a una persona que ha cometido un delito, un acto punible, y en el siguiente nivel, con mayor o menor grado de intención peyorativa, tenemos (*Spitzel*, *IM* (*inoffizieller Mitarbeiter*), *Betroffenen...*).

Para las víctimas tenemos *Opfer*, *Denunzianten...*

En otros contextos (1:14:53 / 1:26:01), se traduce *Täter* como «victimario» (según la RAE, es sinónimo de «homicida»). Un gran salto cualitativo en nuestra opinión).

TCR 0:59:38

Texto original

Versión traducida

*Mitunter von selbst, aber meistens werden wie von Betroffenen persönlich losgetreten, wie im Fall der Schriftstellerin Christa Wolf.*

Muchas detonaciones han sido obra, (sic) de los propios afectados, como el caso de la escritora Christa Wolf, o resultado de una denuncia, como el del dramaturgo Heiner Müller, que estaba registrado como colaborador extraoficial de la Stasi.

*Oder durch Denunzianten ausgelöst, wie jetzt bei dem Dramatiker Heiner Müller, der bei der Staatssicherheit der DDR als inoffizieller Mitarbeiter registriert war.*

Cabe destacar la utilización de esta terminología más suave o más dura en alemán y cómo se traduce al castellano.

En el caso de Christa Wolf (0:59:35), en una emisión de la TV alemana después de la Reunificación, se dice que cada día aparecen nuevos casos de informantes de la Stasi, y se cita a Christa Wolf como *Betroffene* (afectado), mientras que al dramaturgo Heiner Müller se le califica de colaborador extraoficial (*IM*).

Christa Wolf declaró ella misma haber mantenido contacto con la Stasi, pero no consta que efectuara denuncia alguna ni que espicara a nadie, de ahí que el término utilizado sea diferente que para una persona como Müller o el mismo Gunderman, que sí constan como informantes, con independencia de la naturaleza de la información aportada.

También se utiliza esta traducción (colaborador extraoficial) en TCR 1:54:40.

TCR 0:59:33	
Texto original	Versión traducida
<i>Die Gauck-Behörde gleicht einem Minenfeld.</i>	La Comisión de archivos de la Stasi parece un campo minado.
<p>El 3 de octubre de 1990, día de la reunificación alemana, Joachim Gauck, ex presidente de Alemania, fue nombrado encargado especial para los archivos del antiguo Ministerio de Seguridad del Estado (Stasi) con el fin de facilitar a los ciudadanos el acceso a tales archivos. El nombre completo de su puesto es Comisionado Federal para la Documentación del Servicio de Seguridad del Estado de la antigua República Democrática Alemana (abreviado BStU, por el alemán <i>Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik</i>). De ahí que el organismo se abrevie con el nombre Gauck-Behörde (el organismo de Gauck).</p>	

TCR 1:23:45	
Texto original	Versión traducida
<i>Übrigens, war ich bei der Firma, also bei der Stasi.</i>	A todo esto... Yo estuve... en la empresa. O sea en la Stasi.
Véase alusión a <i>die Firma</i> en el apartado 5.2.3 sobre la película <i>Berlin is in Germany</i> .	

7.2.4. En formas de siglas

TCR 1:26:55	
Texto original	Versión traducida
<i>Beim Pressefest der DKP in Düsseldorf wurde der Bassist der Gruppe XY flüchtig.</i>	En un evento del PC de la RFA en Düsseldorf se fugó el bajista del grupo X.
<p>Este galimatías de siglas de la VO se traslada al español añadiendo una que no estaba en el original (RFA) y que, a nuestro juicio, es innecesaria, ya que se cita la ciudad en la que se celebró el evento. El DKP (<i>Deutsche Kommuniste Partei</i>) es el partido comunista alemán, fundado en 1968 en la RFA como heredero del KPD (<i>Kommunistische Partei Deutschlands</i>) de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo.</p> <p>Cabe plantearse si el espectador entiende todas esas siglas en el tiempo de proyección del subtítulo (unos cuatro segundos). «En un evento del partido comunista en Düsseldorf / en la RFA se fugó el bajista del grupo X»</p>	

TCR 1:28:08	
Texto original	Versión traducida
- <i>Weißt du, dass du mindestens an drei OPKs beteiligt warst?</i> - <i>Was?</i> - <i>Operative Personenkontrolle. Wenn sie Leute beobachten ließen, weil sie die vielleicht verhaften wollten.</i>	-¿Sabes que fuiste parte de al menos tres “COPs”? -¿Qué? -Control operativo de personas. Vigilancia de personas para su eventual detención.
<p>Ya hemos analizado estas siglas en el apdo. 6.2.2 de la película <i>Das Leben der Anderen</i>. En la versión original no se ofrece información alguna sobre las siglas y en la subtitulación se «dulcifica» el sentido como «vigilancia».</p> <p>Aquí no solo se ofrece el significado de las siglas, sino una explicación en ambas versiones, ya que, según los autores, Gundermann no fue consciente de haber participado en ninguna operación de estas características.</p>	

### 7.3. Cuestiones lingüísticas

#### 7.3.1. Gramática derivada de cuestiones culturales:

TCR 0:47:14 Gundermann está grabando ideas y rimas para futuras canciones y el traductor debe guardar la rima, para que el espectador entienda lo que está haciendo, y no parezcan frases sueltas sin sentido ni ligazón entre ellas.

	<i>Wenn es dir nicht schmeckt, warum hast du es dir dann in den Hals gesteckt?</i>	¿Si no te parece rico, para qué te lo metiste en el pico?
	<i>Wenn er dir nicht steht, warum sagst du dan, dass es noch geht?</i>	¿Si ya no tienes más ganas, por qué amaneces con él por las mañanas?
	<i>Ist es dir zu fies, warum hast du dann nicht nachgesüßt?</i>	¿Si te parece asqueroso, por qué no lo hiciste más sedoso?
	<i>laut / umgebaut, leicht / eingeweicht</i>	Fuerte, reformado. / Liviano, remojado.
	<i>Wenn er dir nicht passt, warum hast ihn dann angefasst?</i>	¿Si el tipo no te convence, por qué quieres que la historia recomience?

### 7.4. Técnicas de traducción:

#### 7.4.1. Equivalente acuñado:

TCR 0:43:40	
Texto original	Versión traducida
<i>Ist halb so wild.</i>	Tampoco es tan grave.
<i>Ich wußte wie die Kugel rollt, und war nicht mehr interessiert.</i>	Yo sabía cómo venía la mano y había perdido el interés.

7.4.2. *Modulación:*

Se efectúa un cambio del punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original: puede ser léxica o estructural

TCR	<i>Versión original</i>	Versión traducida
0:05:08	<i>Mich hatten sie doch auch am Wickel, Mensch.</i>	A mí también me tenían en el punto de mira.
	Tener a alguien «am Wickel» significa que le tenían bien agarrado, que podían hacer con él lo que quisieran. Tenerlo en el punto de mira es demasiado flojo.	
0:45:22	<i>Wenn der Sensenmann mich abgeholt, ich hätt mich nicht geziert.</i>	Si hubiera venido a buscarme la muerte, no me habría hecho de rogar.
	Se trata del texto de una canción de Gundermann, y parece adecuado mantener la poesía del <i>Sensenmann</i> , cuyo equivalente genérico en español es, efectivamente, la muerte, pero en poesía cabría haber utilizado la Parca.	

TCR 1:49:17	
Texto original	Versión traducida
<i>-Bei wem willst du dich entschuldigen?</i>	-¿A quién querrías pedirle perdón?
<i>-Ich kann mich doch nicht selbst entschuldigen. Ich kann höchstens um Verzeihung hoffen.</i>	-No puedo perdonarme a mí mismo. A lo más, puedo esperar que se me perdone.
En nuestra opinión, al cambiar la perspectiva del verbo pronominal de la VO ( <i>sich entschuldigen</i> = literalmente disculparse) a un verbo transitivo «pedir perdón», el subtitulador no puede completar el juego de palabras o el uso del término en el sentido de «liberar(se) de una culpa, que habría quedado perfectamente claro si se hubiera utilizado el equivalente «disculpar(se)» en español:	
-¿Ante quién querrías disculparte?	

-No puedo disculparme yo mismo. A lo más, puedo esperar que se me perdone.

No se trata de perdonarse a sí mismo, sino de liberarse de una culpa; algo que solo la víctima de sus acciones puede hacer.

Más adelante (1:55:10) utiliza el verbo «sich selbst verzeihen» en el sentido de perdonarse a sí mismo.

#### **7.5. Cuestiones de formato:**

- Las canciones se subtítulan en cursiva
- Guiones de diálogo en la segunda línea (como se hace en la actualidad)
  - pero en una misma línea se introducen dos intervenciones precedidas de guion, incluso tres!! (TCR 0:36:12).
- Voces en *off* en cursiva (0:53:42)



**ANEXO AL CAPÍTULO 2****GLOSARIO****Referentes culturales RDA <math>\diamond</math> RFA**

<b>ALEMÁN</b>	<b>TRADUCCIÓN</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
213	213	artículo 213 del Código Penal de la RDA, en el que se articulan las penas por intento de paso transfronterizo ilícito.
Able Archer	Arquero capaz	maniobras de la OTAN en Europa
Amis	yanquis	RDA: Término despectivo para el enemigo capitalista.
Apfelsine	naranja	traducción generalizante de un término propio de la variedad diafásica del registro de personas con edad más avanzada.
Armeegeneral	general	RDA: Cargo militar en la RDA (no ha prosperado), equivalente a un OF-9 de la OTAN, ostentado por el Ministro de Defensa y por el Ministro de Seguridad Nacional (StaSi)
Atlantic Lion	León atlántico	maniobras de la OTAN en Europa
Aufklärung	instigación	RDA = Agitation
Aufklärung	inteligencia (militar)	RFA
Auftrittsverbot	prohibición de actuar	RDA
Bande	Stasi	RDA: Otro nombre dado al Ministerium für Staatssicherheit
Berufsverbot	inhabilitación profesional, lista negra (fig.)	RDA: En realidad se trataba más bien de una destierro profesional.
BND	BND, Servicio de Inteligencia	RFA: Bundesnachrichtendienst
Bold Guard	Guardia audaz	maniobras de la OTAN en Europa
Bonzen	peces gordos del partido	
Brandy Station	Brandy Station	maniobras de la OTAN en Europa (esta no se tradujo)

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
Bundes...	Federal	Atención a la traducción generalizante (en todo el país, en todo el Estado, en toda Alemania) de los términos que comienzan por este componente derivado de <i>Bund</i> . En la época de la Guerra Fría es relevante indicar en todos los casos que se habla de Alemania Occidental, en oposición a la RDA.
Cold Fire	Fuego frío	maniobras de la OTAN en Europa
Diversion	sabotaje contra el Estado	acepción propia de la RDA (Duden)
Firma	Stasi	RDA: Otro nombre dado al Ministerium für Staatssicherheit
Gängelei	dirigismo	Tendencia del gobierno o de cualquier autoridad a intervenir de manera abusiva en determinada actividad
General	general	RFA Rango OF-9 (OTAN)
Generalmajor	general de división	RFA Rango OF-7 (OTAN)
Generalmajor	<i>Generalmajor</i>	RDA (Stasi) equiparable a un OF-6 de la OTAN, pero con funciones administrativas más que militares. Dado que el referente cultural (Stasi) no ha existido en España, proponemos no traducir.
Generaloberst	Coronel general. Posibilidad de traducirlo como Director de Inteligencia	RDA (Stasi), pero con funciones administrativas más que militares. Dado que el referente cultural (Stasi) no ha existido en España, proponemos domesticar y traducir según funciones administrativas.
Geruchskonserve	muestra de olor	<i>Stasi: Geruchskonserve</i> o <i>Geruchspolizei</i> son términos acuñados por la StaSi, ya que, subrepticamente, tomaban muestras de olor de los prisioneros o acusados, para poder perseguirlos con perros en caso necesario
Giftschränke	armarios venenosos	Las obras incautadas y registradas en el <i>Index</i> se guardaban en «armarios venenosos» y solo tenían acceso a ellos las personas que poseían un permiso especial expedido por una entidad científica o una universidad
Glasnost	Glasnost / política de aperturas	consigna lanzada a principios de 1986 por el recién llegado a la secretaría general de la Federación de Repúblicas Socialistas Soviéticas Mijaíl Gorbachov, y que significa transparencia o apertura

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
glaubhafter Abschreckung	disuasión creíble	procede del término inglés <i>credible deterrence</i>
Grundlagenprinzip	Tratado Básico	firmado en 1972 entre las dos Alemanias, donde se sentaron las bases para la instauración de un ente representativo de cada uno de los dos Estados en el otro.
HA XX	HA XX	Stasi: <i>Hauptabteilung XX</i> (HA XX), que constituía el núcleo de la represión y vigilancia a escala política de la StaSi. Desde aquí se vigilaba a las partes más esenciales del aparato estatal, como eran la Justicia o la Sanidad, a los partidos del bloque <sup>50</sup> y a las personalidades del mundo del deporte y de la cultura.
Hauptmann	capitán	RDA: OR-2
Hochschule	Academia	Stasi: Juristische Hochschule des Ministeriums für Staatssicherheit (podría traducirse por Escuela Universitaria de Derecho del Ministerio para la Seguridad del Estado)
HVA	HV A, Servicio de Inteligencia en el Extranjero	RDA: La Hauptverwaltung A (HV A) era el departamento de espionaje en países extranjeros ( <i>foreign intelligence service</i> ) del Ministerio para la Seguridad Nacional (StaSi), y su nombre se deriva del departamento con esa misma función en la KGB rusa.
IM	informante, contacto, confidente	Stasi Inoffizielle Mitarbeiter (Stasi)
Index	Índice	RFA En el <i>Index</i> se anotaban los libros que el SED consideraba claramente contrarios al comunismo, así como aquellos cuyo contenido consideraban pornográfico, fascista o, simplemente, aquellos cuyos autores habían escapado de Alemania Oriental para instalarse en el Oeste.
jemand auf jemanden aufsetzen	encargar a alguien la vigilancia de una persona	Stasi

<sup>50</sup> Partidos que eran aparente y formalmente independientes, pero que estaban en realidad subordinados al Partido Comunista en los países socialistas, como la antigua RDA (fuente: glosario de la Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17193/blockpartei>. [Última consulta: 15/02/2021])

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
Kommunistenfresser	enemigo declarado del comunismo / devorador de comunistas	versiones neutra y más vulgar
Leutnant	alférez	RFA Rango OF-1 (OTAN)
Lohnsteuerkarte	tarjeta del impuesto sobre sueldos y salarios	
MAD	MAD, Servicio de Contrainteligencia Militar	RFA: <i>Militärische Abschirmdienst</i>
Manahmen A und B	Medidas A y B	Stasi: Forman parte del OV. Concretamente, la Medida A es la vigilancia de conversaciones telefónicas y la Medida B son escuchas (acústicas) en espacios cerrados; ambas eran competencia del Departamento (Abteilung) 26 (Control telefónico, escuchas y videovigilancia)
<i>NATO Doppelbeschluss</i>	Decisión de doble vía de la OTAN	Otra posibilidad es Doble Decisión de la OTAN en caso de restricciones de espacio.
Northern Wedding	Boda del norte	maniobras de la OTAN en Europa
NVA	NVA / Ejército Popular Alemán	RDA: Nationale Volksarmee
Oberfeldbawer	sargento	RDA: OR-6Unteroffizier mit Portepee
Oberleutnant	teniente	RFA Rango OF-1 (OTAN) 2,5 años de antigüedad como oficial
Oberstleutnant	teniente coronel	RFA Rango OF-1 (OTAN) 9 años de antigüedad como oficial
OPK	vigilancia personal operativa	<i>Stasi: Operative Personen Kontrolle</i>
Ordonnanzoffizier	ayudante de campo	RFA asistente personal, secretario o asistente militar de una persona de alto rango, usualmente un oficial militar de alta graduación o un jefe de Estado. El primer ayudante es generalmente el de mayor nivel reservada a suboficiales
OTS	Departamento técnico-operativo	Stasi: <i>Operativ-technischer-Sektor</i> (sección técnico-operativa): departamento independiente competente para cubrir todas las necesidades técnicas del MfS

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
OV	OV / procedimiento operativo	Stasi: Operativer Vorgang procedimiento sometido a la obligatoriedad de registro y [también el] término genérico bajo el que se clasificaban los procedimientos dedicados a individuos o grupos [...], diseñados para poder actuar contra personas non-gratas, en el marco de investigaciones generalmente encubiertas, pero también públicas, en ocasiones
Pullach	Pullach	RFA= La ciudad de Pullach está situada en Baviera y en ella estuvo ubicada la sede central del BND entre 1947 y 2018, cuando fue trasladada a Berlín. El nombre de esta localidad se ha utilizado durante décadas como sinónimo de los servicios de inteligencia exterior de la República Federal.
Quantum Jump	Salto cuántico	maniobras de la OTAN en Europa
real existierender Sozialismus	socialismo real	
Reich des Bösens	imperio del mal	a partir del discurso de Ronald Reagan “Evil Empire Speech” (8 marzo 1983)
Republikflucht	fuga de la RDA/República	
Rüstungsrunde	rearme, remesa de armas	
Schrippen	panecillos	traducción generalizante de un término propio de la variedad diatópica de Berlín.
<i>sich ins eigene Fleisch schneiden</i>	tirar piedras sobre su propio tejado	
SIOP-6	SIOP-6 / Plan Operativo Único Integrado	Acrónimo de <i>Single Integrated Operational Plan</i> , y es, efectivamente, el sexto plan centralizado de guerra nuclear publicado por los EE. UU. desde 1960
<i>Spionageabwehrapparat</i>	Servicio de Contraespionaje	
Spitzel	soplón	Stasi
ständige Vertretung	representación permanente	Posible traducción alternativa: misión diplomática. Se recomienda no traducir como embajada, ya que la RFA no reconocía a la RDA como Estado, sino como «territorio ocupado».
Täterakte	expediente de informante	Stasi
undichte Stelle	brecha de seguridad	dentro del contexto de los servicios de inteligencia

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
<i>ungesetzlicher Grenzübertritt</i>	paso ilegal de frontera	tipificado en el art. 213
Untersuchungsgefängnis	prisión preventiva	
wandelndes Pulverfass	bala perdida	dicho de una persona, que es incontrolable.
Wende	caída del Muro	se suele traducir mediante perífrasis, ya que es un referente cultural claro y no existe equivalente acuñado en forma de un sustantivo único.
<i>Zerrüttungsmaßnahme</i>	método de descomposición	Stasi. El fin último de estas «medidas de descomposición» sería dividir, paralizar, desorganizar y aislar a toda agrupación de fuerzas enemigo-negativas.
Zone		La <i>Zone</i> es una forma abreviada de expresar la <i>Sowjetische Besatzungszone</i> (zona de ocupación soviética) utilizada por los habitantes de la Alemania Occidental hasta 1970 para referirse a la RDA, y coloquial y despectivamente después. A los habitantes se los denominaba <i>Zoni</i> .

**CAPITULO 3: Los locos años 20 y la traducción de sus referentes culturales. *Babylon Berlin* (2017)****FICHA TÉCNICA**

Título original	<i>Babylon Berlin</i>
Título en España	Ídem
Año producción	2017
Productora	X Filme Creative Pool, ARD degeto, Beta Film GmbH, Sky Cinema
Guion	Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten (basado en la novela de Volker Kutscher)
Dirección	Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten
Año estreno en Alemania	2017 / 2018 <sup>51</sup>
Canal estreno en Alemania	Sky (2017) y ARD (2018)
Año estreno en España	2017
Canal/Plataforma estreno en España	Movistar Series Extra
Traductor/a para doblaje	Miguel de Riaño Goyarrola
Subtitulador/a	Desconocido
Visualización	Movistar+
Presencia de subtitulador o traductor en títulos de crédito	No
Sinopsis	Se incluye en la introducción.

---

<sup>51</sup> Información extraída de la página web del canal Das Erste <https://www.daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/index.html> [Última consulta: 22/09/2021]

## 1. Introducción y metodología

*Babylon Berlin* (Sky/ARD 2017-2020) es la superproducción más cara de la historia alemana hasta su fecha de estreno. El director, Tom Twyker (*Corre, Lola, corre* - 1998 / *El perfume* - 2006), junto con Achim von Borries y Henk Handloegten, tenían a su disposición un gran presupuesto y el éxito internacional cosechado permitió rodar una segunda y tercera entregas de la serie.

Se trata de una trama policiaca ambientada con gran realismo en el Berlín de los años 20, y más concretamente en los meses de abril y mayo de 1929. El nombre de la serie cabe interpretarlo en torno al paralelismo entre la mítica Babilonia —la ciudad más famosa de la antigua Mesopotamia y cuyas ruinas se encuentran en la actual Irak, a 94 km al suroeste de Bagdad— y el Berlín de entonces: ambas apasionadas y amantes de las artes, pero también amorales y corruptas. El apocalipsis y el paraíso de la libertad y la vanguardia unidos.

En su crítica tras su estreno en Alemania, la prestigiosa revista *Der Spiegel* dijo sobre *Babylon Berlin* que los alemanes habían recuperado su grandeza como los campeones de la angustia (*Weltmeister der Angst*) (Spiegel, 2017).

Efectivamente, ya desde la secuencia de entrada de cada episodio, podemos ver esta intención de infundir *angst*, un término adoptado del alemán con la misma etimología que el latín «angustia» y que está recogido incluso en el Cambridge Dictionary como término propio, y se define como «preocupación e infelicidad intensas, especialmente en relación con problemas personales»<sup>52</sup>.

Este *angst* está presente en esta secuencia vibrante, hipnótica y llena de detalles Art Decó, propios de la época que se refleja en la serie y que recuerdan a las secuencias de entrada de películas como *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), ambas producidas en la década que nos ocupa.

Así pues, en primer lugar, haremos una presentación del marco histórico en el que se engloba la acción de la serie mediante la introducción de los personajes principales, ya que cada uno de ellos representa los diferentes estamentos y circunstancias sociales y

---

<sup>52</sup> Traducción propia de la entrada en el Cambridge Dictionary «*strong worry and unhappiness, especially about personal problems*» (<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/angst>)



políticas que confluyen en Berlín durante los años finales de la República de Weimar, y que serán los detonadores del contexto histórico que se recrea en el argumento. Asimismo, estos personajes son los que emiten los principales diálogos analizados en nuestro estudio, de manera que conocer su especial idiosincrasia será relevante para el análisis de los textos.

Dentro de los personajes, se analizará la imagen de la ciudad en sí, como principal protagonista de la trama según las propias palabras de los realizadores y directores de la serie.

Para nuestro estudio, nos remitimos al marco conceptual de referencia introducido en el primer capítulo de la tesis en relación con la nomenclatura y método de análisis de los referentes culturales.

Adicionalmente, en este capítulo introduciremos un nuevo objeto de análisis: los métodos de audiodescripción (en lo sucesivo, ADS), sobre todo en lo que atañe a la descripción de los referentes culturales que se presentan en forma de imágenes para personas con discapacidad visual, así como una breve referencia a la faceta de subtitulación para personas con discapacidad auditiva (en lo sucesivo, SRD), ya que tal análisis se incluye mayoritariamente en las fichas generales de traducción.

Dentro de este contexto se ha conformado un breve estado de la cuestión con la situación actual de atención a la discapacidad en los diferentes proveedores de servicios y su cumplimiento de las normas.

Se han analizado los textos audiodescritos a lo largo de los ocho episodios de la primera temporada de la serie, con arreglo a una taxonomía basada en tres líneas principales:

- el léxico utilizado para la traducción intersemiótica imagen > texto,
- el tratamiento del multilingüismo en la audiodescripción y
- la transmisión de los referentes culturales iconográficos en forma de textos audiodescritos.

Asimismo, se ha estudiado el método de SRD utilizado para la presente serie, y se ha tratado de establecer en qué medida se consiguen los objetivos pretendidos por la subtitulación específica para personas con discapacidad auditiva.

En cuanto a la traducción de los referentes culturales específicos propiamente dicha, se han elaborado unas fichas siguiendo la misma sistematicidad que en el capítulo 1 (referentes culturales propios de la época que se refleja en la serie, técnicas de traducción utilizadas, tratamiento del multilingüismo y la intertextualidad, así como posibles incoherencias o errores encontrados).

El objetivo de este capítulo es, pues, «descomponer» la serie en aspectos cinematográficos, históricos, iconográficos y lingüísticos, para analizar su trasvase a la cultura española de la mano de los profesionales de la audiodescripción, traducción y subtitulación, así como la posible aportación de los ajustadores y directores de doblaje. De todo ello se tratarán de inferir las principales tendencias de traducción y el tratamiento para la discapacidad en los productos alemanes, con las limitaciones en cuanto a este último punto que se especifican más adelante en la selección de corpus.

## **2. Selección de corpus**

El objeto de estudio para el presente capítulo es la primera temporada de la serie *Babylon Berlin*, compuesta por ocho episodios de unos 45 minutos cada uno. La serie se ha visionado en la plataforma Movistar+ y los códigos de tiempo (TCR) indicados en las fichas de traducción se refieren a los tiempos de dicha plataforma.

El motivo para seleccionar la plataforma Movistar+ y esta serie como objeto de análisis es realmente sencillo: de las tres plataformas de las que se ha extraído el corpus (Netflix, Amazon Prime y Movistar+), la única que ofrece audiodescripción (ADS) en español para series extranjeras es Movistar+.

Netflix ofrece audiodescripción en prácticamente todos sus productos, si bien solo en los idiomas originales de cada serie, pero no en la lengua meta.

Por su parte, Amazon Prime ofrece este servicio en algunas (pocas) series de culto extranjeras, pero no con carácter general y, en su caso, también únicamente en el idioma original de la serie. En cuanto a los productos alemanes en concreto, hemos podido comprobar que han ampliado la oferta recientemente con alguna serie de calidad como *Das Boot* (Andreas Prochaska – 2018) y con alguna película, pero se ofrecen en versión doblada únicamente, no en VO y sin subtítulos (a la fecha de depósito de esta tesis, mayo 2022). Ni que decir tiene que no hay ADS ni SRD, ni siquiera en el idioma original.

La plataforma Filmin, de la que hablamos en la metodología de inicio tampoco ofrece en general audiodescripción ni SRD.

Únicamente Movistar+ está atendiendo en la actualidad a la discapacidad en su oferta de series extranjeras para los espectadores españoles. Con arreglo a las respuestas ofrecidas por el jefe de Doblaje y Subtitulación de Movistar+ (ANEXOS al capítulo 4), se estrenan en «Audiodescripción y Lengua de Signos una media de 15 películas + 15 episodios de series por mes. En subtitulación para discapacitados sensoriales auditivos: 50 películas por mes (Canal Estrenos + Canales Tematicos -Acción drama, comedia- + Canal Clásicos)».

En cuanto a la elección de la serie en sí, hemos seleccionado esta porque se trata de una serie muy aclamada, de gran calidad, ambientada de forma muy realista y fiel a la realidad de los locos años 20 del Berlín de la República de Weimar, en la que se han tenido muy en cuenta los hitos históricos, los acontecimientos y personajes que pueden situar al espectador en un contexto determinado, y se han introducido de manera sutil a lo largo de toda la trama argumental.

También se ha tenido en cuenta la gran calidad de los diálogos traducidos que, con toda probabilidad<sup>53</sup>, son ampliamente responsables del éxito de la serie en nuestro país.

Así pues, dado que se trata de una trama novelada con trasfondo histórico, hemos seleccionado la serie porque ofrece una cantidad más que suficiente de referentes culturales susceptibles de ser identificados y analizados.

En cuanto a la audiodescripción y subtitulación para sordos, lamentablemente no existe mucho más donde elegir en la actual parrilla genérica para abonados de la plataforma, en lo que atañe a series alemanas, que son nuestro objeto de estudio.

Cabe mencionar que Movistar+ ofreció en exclusiva en su momento varias series alemanas de renombre y de gran calidad, como la citada en el apdo. 4 *Deutschland 83*, junto con la segunda y tercera temporadas, o la aclamada *El mismo cielo* (Oliver

---

<sup>53</sup> Decimos con toda probabilidad, porque en las plataformas objeto de estudio no se nos han ofrecido estadísticas que nos permiten afirmar con rotundidad este punto.

Hirschbiegel – 2017), que comenzó su emisión en la plataforma tres días después de su estreno en Alemania<sup>54</sup>.

Asimismo, además de ser una productora de contenidos propios, Movistar+ es una plataforma de canales propios y ajenos, a través de la cual pueden visionarse bajo demanda canales de pago como AXN, Disney+, TCM o Sundance Channel, e incluso también acoge a las plataformas Netflix y Amazon Prime Video. Dentro de nuestro estudio, analizamos únicamente las series adquiridas por Movistar+ para su emisión en su canal propio. No entramos a valorar los métodos relacionados con la traducción de series de los otros canales de pago, ya que, como continúa diciendo el jefe de Doblaje y traducción de Movistar+, ellos desconocen su metodología porque los productos ya llegan doblados y subtitulados, en su caso.

### **3. Marco histórico del argumento, analizado a través de los personajes**

La serie está basada en la novela *Der nasse Fisch*, de Volker Kutscher, publicada en España en 2010 como *Sombras sobre Berlín*. Este hecho queda reflejado en la secuencia de entrada de cada episodio, donde se lee «Nach dem Roman *Der nasse Fisch* von Volker Kutscher».

Se trata de una trama policiaca ambientada en una recreación histórica del Berlín de los locos años 20, con ingredientes como el auge de la industria pornográfica, la condición de la mujer en Berlín —distinta al resto de Alemania—, las diferencias sociales, el auge de doctores y centros de investigación sociológica y/o parapsicológica, las actuaciones policiales en la capital del Reich durante la República de Weimar, la convivencia con el hampa rusa y, naturalmente, el carácter de la ciudad como puerta de entrada para los movimientos artísticos, la Bauhaus, el cine expresionista, el surrealismo, la literatura.

#### **3.1. Policía de Berlín**

La policía de Berlín y, más concretamente, la jefatura, con todos sus personajes reales y ficticios, junto con el comisario procedente de Colonia, Gereon Rath, conforman uno de

---

<sup>54</sup> véase <https://www.movistarplus.es/elmismocielo/sobrelaserie> [Última consulta: 14/03/2022]

los conjuntos cuya actuación será primordial en la serie y en la narración de los acontecimientos históricos acaecidos en 1929 en Berlín.

a) Gereon Rath (interpretado por Volker Bruch – *Hijos del Tercer Reich* (2013)):

Comisario joven, enviado en misión especial desde Colonia para resolver un caso sobre el que debe guardar secreto y que se refiere a la posible extorsión de Konrad Adenauer, a la sazón alcalde de Colonia (entre 1917 y 1933), por parte de una mafia de cine pornográfico con unas fotos en actitud comprometida.

En posteriores temporadas se demostrará que Adenauer no es la persona de la fotografía, pero este episodio da idea del interés por ofrecer verosimilitud de los guionistas.

A través de este personaje se introduce en la serie la problemática de los combatientes que volvieron de la I Guerra Mundial con diversas patologías psíquicas, fruto de los traumas sufridos en combate.

Rath es uno de ellos y sufre lo que hoy conocemos en general como «desorden de estrés postraumático agudo», pero que en su caso se manifiesta en una serie de espasmos incontrolables por todo el cuerpo, que él intenta disimular y controlar en virtud de la morfina. Estos espasmos los mantiene naturalmente en secreto, ya que de conocerse no podría continuar ejerciendo como policía.

Esta faceta del personaje sirve a los guionistas como puente para introducir en la serie, por una parte, la circunstancia histórica de los combatientes que volvieron con problemas psicológicos del campo de batalla, y que fueron socialmente maltratados y abandonados, porque su enfermedad era completamente desconocida y se les tachó de farsantes, como veremos más adelante en el análisis propiamente dicho. Por otra parte, se introduce en la serie la relevancia que adquirió en los años 20 el psicoanálisis y los centros de investigación psicológica, con la ciudad de Berlín como líder en este campo.

Ya la primera escena del primer episodio de la serie comienza con una sesión de hipnotización, en la que se muestran en forma de *flash-backs* los sucesos traumáticos sufridos por Rath durante la guerra.

El propio Sigmund Freud, en el congreso de psicoanálisis celebrado en Budapest en 1918, reflexionaba sobre la necesidad de un tratamiento terapéutico que pudiera llegar a los muchos jóvenes traumatizados por las secuelas de la guerra. Fue en Berlín donde se

puso en marcha esta idea, y donde tenía su sede la Asociación de Psicoanálisis de Berlín (Berliner Psychoanalytischen Vereinigung).

La Asociación de Psicoanálisis de Berlín fue la primera que celebró sus propios congresos, erigió diferentes institutos y gestionó su propia editorial (Lockett, 2011).

A partir de 1922 esta institución pasó a denominarse Instituto de Psicoanálisis de Berlín (Berliner Psychoanalytisches Institut - BPI en lo sucesivo). El BPI estuvo ubicado en el distrito de Tiergarten en Berlín: entre 1920 y 1928 en la Potsdamer Straße 29 (actual 74), y entre 1928 y 1936 en la Wichmannstraße 10 (Welter, 2011:103).

Al ofrecer la primera formación psicoanalítica sistemática con plan de estudios propio, incluyendo el psicoanálisis didáctico, el Instituto situó a Berlín como el centro del psicoanálisis en los años 20, puesto que existía libertad de método curativo (*Kurierfreiheit*), se practicaba el análisis profano (*Laienanalyse*) y se ofrecían condiciones económicas favorables a los extranjeros (Lockett, 2011).

En la serie, esta institución se traduce en una institución dedicada también al psicoanálisis, pero desde un enfoque mucho más perturbador, y se da a conocer el nombre a través de un inserto en el TCR 1 26:48 «ITS-Instituto de Terapia Sugestiva. Berlin-Adlershof». En alemán se denomina Institut für suggestive Therapie, y al principio del episodio 7 (TCR 7 04:28), se muestra en pantalla una diapositiva con el nombre de la enfermedad y los datos de esta institución ficticia, a la que se atribuye la misma fecha de inauguración (1922) que el verdadero BPI.

Según nuestras investigaciones, esta institución no existe ni ha existido, y en la serie, en ella se aplican terapias basadas en la hipnosis o sugestión, aunque, por aquella época, Freud ya había ido abandonado estas terapias progresivamente (Berkenkopf, 2019).

Aludiremos a esta cuestión desde el punto de vista de la traducción en el apdo. 4.1 de este capítulo, Referentes culturales e intertextualidad, donde se incluyen fichas con el análisis de los referentes culturales relacionados con esta terminología.

b) Bruno Wolter (interpretado por Peter Kurth – *Good bye Lenin* (2004)):

Comisario jefe (Oberkommissar) de Berlín, representa la brutalidad policial de una época en la que los delincuentes y presos no gozaban de tanta protección como ahora. Se ve en el TCR 1 24:59, cuando Wolter da una paliza a un acusado en la sala de

interrogatorios, así como en las actuaciones de la Policía en general en el Primero de Mayo, del TCR 4 04:40 en adelante.

Wolter forma parte del *Sittendezernat*, traducido como «Brigada de Costumbres» (TCR 1 07:55) o simplemente Costumbres. Se trata del departamento de la Policía Criminal que se ocupa especialmente de los delitos de índole sexual y del control de los juegos de azar prohibidos y cuestiones similares<sup>55</sup>. Dedicaremos un análisis a esta traducción y a otras cuestiones relacionadas en el apdo. 4.1.2 *Ámbito policial*.

c) Karl Zörgiebel (interpretado por Thomas Thieme – *La vida de los otros* (2006)):

Se trata de un personaje real que, al igual que en la serie, fue jefe de Policía de Berlín (*Polizeipräsident*) de 1926 a 1931. Su actuación será relevante en los acontecimientos del Primero de Mayo de 1929, denominado *Blutmai* (mayo sangriento), como analizaremos más adelante en el apdo. 4.1.2 de este capítulo.

Todas sus apariciones en esta primera temporada de la serie muestran su faceta más negativa: en su primera aparición en la serie, en el TCR 3 13:19, a Karl Zörgiebel (1878-1961) lo reciben los policías de la jefatura siguiendo las instrucciones gestuales del *Regierungsrat* (consejero) Benda, chasqueando los dedos al unísono y emitiendo sonidos guturales.

En algunas culturas es conocido este gesto de aprobación, como en los espectáculos en China, donde el público aclama una obra gritando *haô* y haciendo ruido con los dedos. También se expresaba admiración con un chasqueo de dedos en la India en la Antigüedad (Victoroff, 1959: 713).

En nuestro caso, el chasqueo de dedos al unísono, junto con los sonidos guturales de «¿aprobación?» (¡hu, hu, hu!), nos recuerdan al baile tipo autómata al unísono de todos los visitantes del Moka Efti al final del episodio anterior (TCR 2 35:42). Este recibimiento de aprobación se utiliza en general como bienvenida antes de un discurso o como muestra de aprobación tibia en espectáculos, mientras que el aplauso se reserva como muestra de entusiasmo, y se suscita ante determinados enunciados de Zörgiebel.

---

<sup>55</sup> Traducción propia de la definición «*Abteilung der Kriminalpolizei, die sich besonders mit Sexualdelikten, unerlaubtem Glücksspiel o. Ä. befasst*» (DUDEN)

También aparece en el episodio 3 (TCR 3 13:15) dando instrucciones a los policías sobre cómo proceder ante el anuncio de manifestaciones en el Primero de Mayo, en el episodio 5 (TCR 5 17:25) tramando junto a Benda un engaño para encubrir el asesinato de civiles por parte de policías descontrolados durante las manifestaciones, así como en actuaciones esporádicas en episodios posteriores (TCR 6 17:30 dando instrucciones a Rath sobre cómo debe redactar su informe, etc.), y episodio 7 (TCR 7 34:51) intentando convencer a Benda de que enfrentarse al Schwarze Reichswehr y a Nyssen no era una buena idea.

d) August Benda (interpretado por Matthias Brandt):

Se trata de un personaje de ficción basado en la novela, pero, a juzgar por determinadas actuaciones, sí parece que la figura del *Regierungsrat* (traducido como «consejero») coincide parcialmente con la de un personaje histórico real, Bernhard Weiss (1880-1951), de origen judío. En la época que se muestra en la serie, Weiss ocupaba el cargo de subjefe de la Policía de Berlín.

Fue miembro del partido liberal Deutsche Demokratische Partei (DDP), y estuvo enfrentado al partido nazi cuando éste decidió crear una infraestructura en Berlín a partir de 1926, bajo la dirección de Joseph Goebbels, un fanático antisemita.

En el episodio 6 (TCR 6 11:36) y en el 7 se hace referencia al origen judío de Benda, de manera que las similitudes con Weiss se sostienen.

A lo largo de la serie aparecen otros personajes reales: en la primera temporada, en el episodio 5, Gustav Böß (1873-1946), el alcalde de Berlín y miembro del DDP. En otras temporadas Paul von Hindenburg, Gustav Stresemann o incluso el francés Aristide Briand.

Asimismo, para que podamos formarnos una idea del loco Berlín de los años 20 que se refleja en la serie, el fotógrafo del Departamento de Homicidios, Reinhold Gräf, aparece en el episodio 5 (TCR 39:50) completamente travestido, en el local *Der Holländer*, que puede recordar a uno de los míticos locales llamados El Dorado: un grupo de varios clubes nocturnos y lugares de actuación LGTBI en Berlín durante la República de Weimar antes de la Segunda Guerra Mundial.



### 3.2. *Proleten*

Con esta acepción despectiva del término «proletarios» (*Proletarier*) designan los miembros de la clase alta de Berlín, como las chicas que acuden al Akademischer Ruderclub Wannsee (TCR 6 06:00) a chicas como Lotte o Greta, cuyos personajes se presentan a continuación.

a) Charlotte Ritter (Lotte), interpretada por Liv Lisa Fries – *La Ola* (2008))

Charlotte es la representante de los barrios más humildes de la ciudad, pero, al mismo tiempo, como la ciudad misma, está llena de contrastes y vive las noches de alegría desmesurada y diversión sin límites de Berlín.

Por una parte, vive en el Berlín de los carniceros que parten la carne podrida de gusanos en un patio de mala muerte (TCR 3 09:35). El Berlín de las prostitutas que ejercen en sus propios domicilios, donde sus hijos y maridos son testigos de su trabajo, como es el caso de Mutti (mamita), una prostituta venida a menos y que formará parte de la investigación de Rath (TCR 3 11:10).

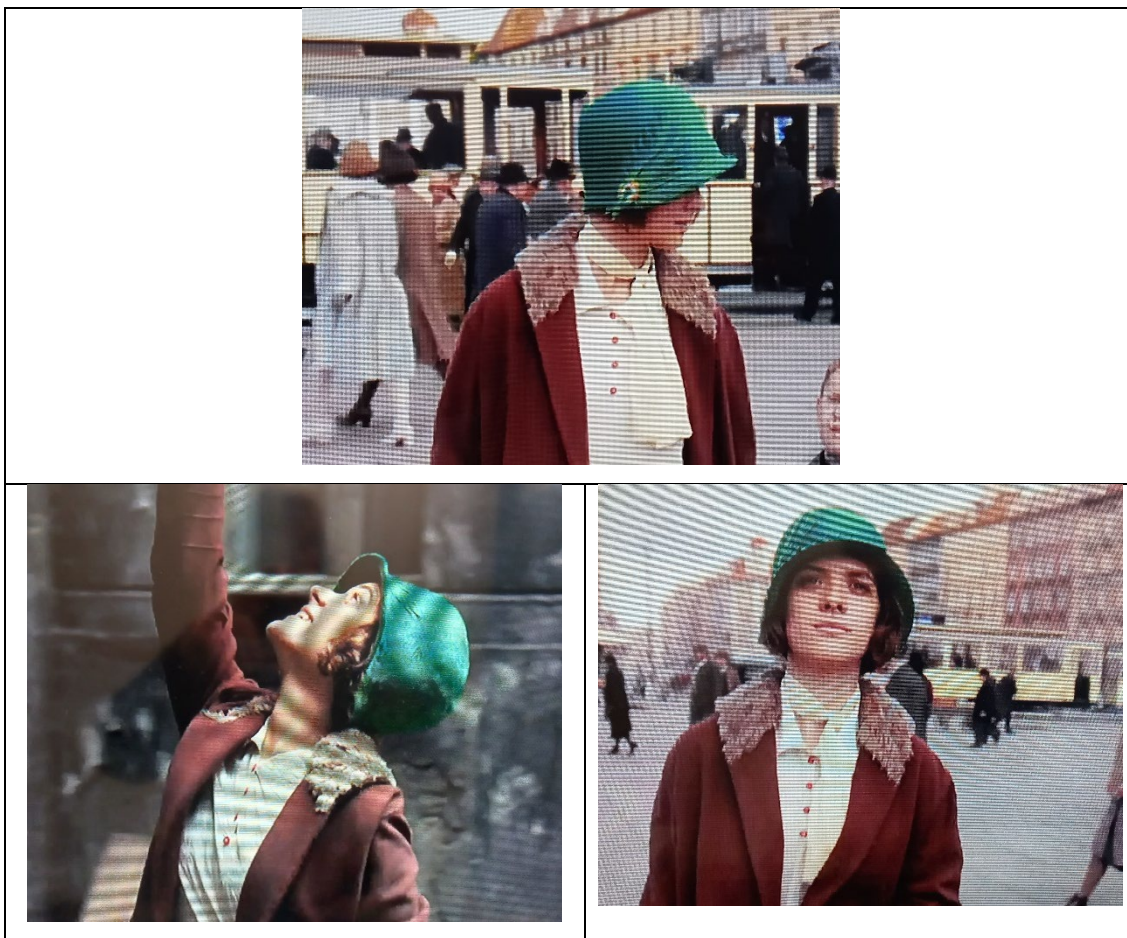
En su casa se aloja toda su familia, incluyendo a su hermana y su cuñado en paro y sin ganas de trabajar junto a su prole, a su madre enferma de sífilis, a su hermana adolescente, a la que Lotte intenta por todos los medios salvar de la pobreza mediante los estudios, y a su abuelo.

De día, es una de las secretarias/copistas que ofrecen sus servicios en la jefatura de Policía. La manera en que se ofrece trabajo a las chicas en las escaleras de la jefatura de Policía (TCR 1 21:00) es muy significativo de la manera de proceder de esos años, en los que las mujeres trabajaban por horas, si tenían suerte. Se indica la remuneración que recibían: 1 *Reichsmark* por hora (TCR 1 22:49).

De noche, se convierte en una *flapper* (anglicismo que se utilizaba en los años 1920 para referirse al nuevo estilo de vida de mujeres jóvenes que usaban faldas cortas, no llevaban corsé, lucían el típico corte de pelo denominado *bob cut* y escuchaban y bailaban *jazz*). Ella es la que alimenta a toda su familia ejerciendo de prostituta en el local Moka Efti por las noches, y su ambición es trabajar para la Policía como investigadora.

Visualmente, se ha percibido que los guionistas han querido destacar la alegría, el carácter fuerte y la resiliencia de este personaje frente al resto mediante la imagen de un sombrero de color verde muy fuerte, que destaca frente a un entorno de la ciudad de Berlín

en tonos grises y ocres de un modo que no puede pasar desapercibido para el espectador vidente, y que Lotte viste en una de las primeras escenas de la serie (TCR 1 17:20):



Fuente: *Babylon Berlin* (Movistar+)

El léxico y los modismos berlineses utilizados por este personaje y su traducción, así como el papel de la mujer en esta época y la traducción de los diálogos relacionados se analizará en el apdo. 4.1.3 *Referentes culturales de la Alemania de entreguerras*.

b) Greta Overbeck (interpretada por Leonie Benesch – *El profesor de persa* (2020))

Si Charlotte es la representante de los barrios más humildes de la ciudad, Greta está situada incluso más abajo en el escalafón social, ya que le falta la soltura de Lotte para buscarse la vida.

Tendrá un papel de mayor relevancia en la segunda parte de la serie, pero aquí la estudiaremos desde el punto de vista de la traducción de referentes culturales relacionados con ella y con las clases menos afortunadas del Berlín de entreguerras, en el apartado 5.1.3 de este capítulo.

Su primera aparición (TCR 4 27:00) se produce en la Alexanderplatz, donde una serie de personas muestran carteles ofreciendo sus servicios (Nähe alles [se cose todo], Schuhmachermeister sucht eine Stellung [zapatero busca trabajo]), etc.

Otra muestra de la situación de Greta y de tantas personas en el Berlín de 1929 son las colas de instituciones en las que las monjas proporcionan alojamiento a los pobres, dando preferencia a mujeres con niños. De ahí que Greta no tenga acogida esa noche y deba dormir en la calle (TCR 4 41:34).

Aparte de estos personajes principales en la historia, los manifestantes del Blutmai, los ferroviarios de la Anhalter Güterbahnhof, y un largo etcétera de personajes son prueba de esta otra faceta del loco Berlín de los años 20.

### **3.3. Rusos**

Para entender la presencia y las actuaciones de los personajes rusos en la serie en estos años hemos de retrotraernos a la Conferencia convocada en Génova en 1922 para reorganizar las finanzas internacionales, y en la que rusos y alemanes, los grandes marginados del Tratado de Versalles, no se sintieron bien tratados por las potencias occidentales. Este malestar acabó acercando a ambos países, que suscribieron un Tratado en Rapallo, una localidad próxima a Génova. Este era oficialmente un acuerdo económico y comercial, pero las potencias aliadas creyeron ver en él unos acuerdos de carácter militar no contemplados oficialmente en el mismo.

A pesar de que los gobiernos lo negaban oficialmente, en estos acuerdos secretos los soviéticos se comprometieron a permitir a los alemanes establecer en su territorio fábricas de aviones, gases tóxicos y armas de infantería (Poljak, 2017: 8).

En la serie, esta colaboración militar ruso alemana se expresará mediante el envío desde Rusia de un tren cargado con gas fosgeno. Este envío fue solicitado por Alfred Nyssen, un magnate alemán hijo de una acaudalada familia, tras cuyo personaje parece ocultarse el industrial Fritz Thyssen (1873-1951), una de las principales fuentes de financiación de Hitler. Hablaremos sobre la participación de Nyssen en el denominado *Schwarze Reichswehr* (Ejército Negro) en el apdo. 4.1.3 *Referentes culturales de la Alemania de entreguerras*.

En este tren se incluye, además, un vagón secreto cargado de oro, que los trotskistas pretenden llevar hasta Estambul, donde a la sazón se encuentra exiliado

Trotsky, ya que fue expulsado de la Unión Soviética por Stalin en 1929 y vivió allí hasta 1933 (García Higuera, 2015).

Por su parte, también está representada la antigua nobleza de la Rusia zarista, la condesa Svetlana Sorokina, que quiere llevar el vagón a París, ya que los lingotes de oro pertenecían a su familia, los bolcheviques se lo arrebataron y ella es su legítima heredera.

Se hará alusión al tratamiento del multilingüismo en audiodescripción en el apdo. 5.2.2 *Tratamiento del multilingüismo en audiodescripción*, así como en el apdo. 4.2 *Tratamiento del multilingüismo para la traducción general*.

a) Alexei Ivanovitch Kardakov (interpretado por Ivan Shvedoff)

Es el líder de los seguidores de Trotsky en Berlín. Oculto bajo la apariencia de un violinista de éxito, Kardakov es un líder nato.

Es un trotskista convencido, pero se deja engañar por la condesa, que lo traicionará. A través de él y de sus desventuras se introducirán la mayor parte de los diálogos en ruso de los que hablamos anteriormente.

Es el gran sufridor de esta primera temporada de la serie (aparece muerto en el primer episodio de la segunda), y, por su entusiasmo, su capacidad de liderazgo y su infortunio algunos críticos historiadores han creído ver reflejado en él el carácter de Rasputin (Grigori Yefimovich Rasputín), incluso en el plano físico.

b) Svetlana Sorokina (interpretada por Severija Janušauskaitė)

El personaje de la condesa, llamada Sveta en general tanto en el doblaje como en audiodescripción, tiene varias vertientes: además de su carácter de condesa noble, también colabora con el gobierno de Stalin vestida de hombre traicionando a los trotskistas (TCR 2 22:55).

Este disfraz de hombre lo utiliza también en ese mismo episodio (TCR 2 33:02) como cantante y estrella principal del espectáculo en el Moka Efti, donde el presentador la introduce como «El gran Nikoros». En esta actuación sube al escenario con un atuendo completamente andrógino, según la moda introducida por Coco Chanel, en uno de los números musicales más característicos y famosos de la serie: la canción *Zu Asche, zu Staub*. El público canta la canción a coro, y nos hemos preguntado si se trataba de una referencia intratextual, pero fue compuesta *ad hoc* para la serie por Nikolai (Nikko) Weidemann y Mario Kamien.

### **3.4. Berlín, protagonista**

Una premisa fundamental para los directores y productores de la serie era que la ciudad debía ser uno de los protagonistas. Sin embargo, muchos de los lugares emblemáticos que se deseaba mostrar en la serie ya no existían.

Así pues, cuando los prestigiosos estudios cinematográficos Studio Babelsberg lograron reunir los fondos necesarios y decidieron construir una nueva zona de rodaje en sus instalaciones de Potsdam, este hecho constituyó un golpe de suerte para los directores de la serie, así como para el prestigioso y galardonado escenógrafo Uli Hanisch, de quien corrió a cargo el diseño de producción de la serie.

Esta nueva zona de rodaje se denomina Neue Berliner Straße o Metropolitan Backlot<sup>56</sup>: se trata de una construcción de cuatro bloques o manzanas modulares y de organización flexible, que permite recrear cualquier metrópoli del mundo.

En estos exteriores se han rodado las escenas que representan calles comerciales del corazón del loco Berlín de los años 20, como las fachadas de los locales Moka Efti y Café Josty, barrios sofisticados de clase alta como Charlottenburg o Wilmersdorf, con las típicas fachadas de estuco, sus balcones y miradores (aquí se encuentra la entrada al lujoso apartamento de Svetlana Sorokina y la fachada de la pensión de Elisabeth Behnke, donde vive el protagonista, Gedeon Rath), pero también las mejores zonas medio-burguesas de Kreuzberg o Friedrichshain, con sus suelos adoquinados y en escala de grises, así como los barrios obreros, como Wedding y Neukölln, protagonistas de las manifestaciones y revueltas del Primero de Mayo.

Todas estas imágenes constituyen referentes culturales que series de calidad como Babylon Berlin contribuyen a transmitir a otros entornos culturales diferentes, siendo labor de los profesionales de la posproducción, traducción y ajuste, verter los diálogos que acompañan a la imagen con la mayor fidelidad posible, para que la obra cumpla íntegramente su función de difusión cultural.

Comenzaremos por el famoso local Moka Efti. Este local fue fundado como café en la Leipziger Straße por el italogriego Ioannis Eftimiades, Efti. En 1929 se trasladó a la

---

<sup>56</sup> Sitio web de Studio Babelsberg: [Metropolitan Backlot - Studio Babelsberg](#) [Última consulta 02/12/2021]

más céntrica Friedrichstraße en forma de emporio con diversos establecimientos y, sobre todo, el espacio de baile conocido como «Salón Egipcio», donde Efti aseguraba servir 25.000 cafés diarios, según el sitio web actual del propio local<sup>57</sup>. El local fue destruido durante la II Guerra Mundial. Según la web del propio local, «los rusos destruyeron todo».

Los exteriores y la fachada se rodaron en la Neue Berliner Straße de Babelsberg, pero para los interiores se hizo uso de la sala Delphi Stummfilmkino, en Weissensee, distrito de Pankow.

En el TCR 2 33:30, se produce una de las escenas más emblemáticas de la serie, dentro del Moka Efti, donde sube al escenario el Grand Nikoros (alter ego de la condesa Sorokina) cantar la canción *psycho Zu Asche, zu Staub* (a las cenizas, al polvo). La canción presenta un sonido enigmático, oscuro y obsesivo muy adecuado al lugar y al momento. El público baila la canción en formación y al unísono, para luego comenzar a bailar de manera desenfrenada.

A Sveta le acompañan en el escenario un grupo de bailarinas que apenas llevan los pezones tapados y cuya falda recuerda a la de bananas de la bailarina estadounidense de los años 20, Josephine Baker, diseñada por Jean Cocteau para el espectáculo *La Revue Nègre*, representado en el Folie Bergère de París. Con 19 años, Josephine Baker dio la campanada con su aparición la noche de fin de año de 1925 en el Nelson Theater del Kurfürstendamm.

En la serie, en los bajos del Moka Efti hay un burdel y es punto de encuentro sexual por los pasillos, con total libertad; algo que no ocurría en el Moka Efti real.

Las escenas que se representan en este local, donde todo es diversión y libertinaje, van precedidas en ocasiones, y con ninguna transición, de otras donde se muestran los barrios y las circunstancias más desfavorables y terribles de la ciudad (TCR 2 26:15 / 28:00).

Otro edificio emblemático de la ciudad y de la trama de la serie es la Alexanderplatz. En el TCR 1 20:19 se lee el siguiente inserto: «Jefatura de policía, “Castillo Rojo”, Alexanderplatz. Berlin-Mitte».

---

<sup>57</sup> <https://www.moka-efiti.com/> [Última consulta: 02/11/2021]

El Castillo Rojo o Rote Burg era un edificio de ladrillo rojo situado en la Alexanderplatz y, efectivamente, fue la sede de la jefatura central de Policía (*Polizeipräsidium*) de Berlín. El edificio fue destruido durante la II Guerra Mundial y, para ambientar la serie, se ha utilizado el edificio del actual Rotes Rathaus, sede del Ayuntamiento de Berlín, ubicado también en la Alexanderplatz.

En el apdo. 4.1.5 *Referentes culturales de Berlín* se analizarán los referentes culturales de la ciudad y su trasvase al español, y este nombre dado a la jefatura de Policía será comentado en el apdo. 4.2 Tratamiento del multilingüismo,.

#### **4. Traducción**

En el presente apartado se van a analizar los referentes culturales cuya traducción nos ha llamado la atención por uno u otro motivo y que nos sirven para intentar extraer conclusiones sobre las técnicas y estrategias de traducción más utilizadas. A este respecto, hemos consultado diversas cuestiones con el traductor para doblaje de la serie, que se incluyen junto con las respuestas en el apartado ANEXOS al capítulo 4.

Asimismo, se analizarán tales estrategias y técnicas de traducción aplicadas que no guardan relación directa con referentes culturales propiamente dichos, pero que son interesantes para ofrecer una visión de conjunto global que nos permita extraer conclusiones.

Hemos de decir que, en general, nos ha llamado la atención el dominio del léxico y de la gramática española del traductor, que ha logrado transmitir los conceptos de la versión original de una forma fiel y respetuosa con las características de la lengua meta, así como manteniendo las necesidades de oralidad propias de la modalidad de traducción con la que estamos trabajando, la traducción audiovisual.

Así pues, cualquier propuesta de mejora que incluyamos a continuación o cualquier «crítica» han de entenderse como una forma de revisión por pares que tanto agradecemos los traductores y que, lamentablemente, se echa de menos en la actualidad, dadas las exigencias de calidad y fechas de entrega imposibles.

##### **4.1. Referentes culturales e intertextualidad**

La adquisición de la competencia fraseológica, su correcta comprensión y utilización, conlleva, para los profesionales de la traducción no nativos, reconocer los estereotipos

creados por la sociedad, entender la mentalidad de los habitantes, su idiosincrasia cultural específica y comprender y conocer su memoria histórica.

A continuación, se analizan los referentes culturales más significativos que hemos apreciado en la serie y sus diálogos e iconografía, las competencias traductoras necesarias para su trasvase, así como el resultado final en la LM.

*4.1.1. Auge de la psicología. Traumas tras la Gran Guerra*

Como ya adelantáramos en el apdo. 3.1 a) de este capítulo, uno de los principales referentes culturales que se tratan en la serie son las secuelas que la Gran Guerra dejó en los combatientes que pudieron regresar a sus casas.

En la serie, esto se traduce en escenas de hipnosis y otras terapias aplicadas para su tratamiento, así como en diálogos entre legos y discusiones científicas en las que se aprecia la visión que en la época se tenía sobre estas enfermedades psiquiátricas. Analizamos a continuación su trasvase a la LM:

TCR 6 31:15	
<i>Ich dachte, das wär' genau das richtige für euch, Flattermänner.</i>	Creía que esto era lo ideal para los que sufren tembleques.
<p>A los soldados que regresaron de la I Guerra Mundial y cuya patología consistía en temblores incontrolables se les denomina en la serie despectivamente <i>Flattermänner</i> (aquí es Wolter quien habla) o, en general, <i>Kriegszitterer</i>.</p> <p>Para traducir estos términos tan propios de la cultura alemana no existe un equivalente acuñado en español, de manera que se hace uso de las técnicas de amplificación y descripción, y se traduce por «los que sufren tembleques», que también tienen una clara intención despectiva, pero no es tan <i>aussagekräftig</i> (elocuente, descriptivo) como el término alemán.</p> <p>En este fragmento entra en juego el saber sociolingüístico del profesional.</p> <p><i>Técnica: Amplificación, descripción. Estrategia: Domesticación, generalización.</i></p>	

TCR 7 04:22	
<i>Ich spreche heute über das Phänomen der Kriegs-Neurosen. Im Volksmund auch</i>	Hoy les hablaré del fenómeno de la neurosis de guerra, popularmente



<p><i>bekannt als “Kriegszittern” oder “Fluttermann”.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Die Symptome der Frontsoldaten, denen das grausige Schicksal ihrer Generation in ihre Körper eingeschrieben ist, zeugen von verstörendsten Erfahrungen im Felde.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Gemeinhin wird aber auch in Fachkreisen unterstellt, dass es sich bei der Mehrzahl dieser Fälle um Simulanten handelt oder um Feiglinge, die sich eines <b>medizinischen Randphänomens</b> bedienen, um sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung zu entziehen.</i></p>	<p>conocida como temblores de guerra o convulsiones.</p> <p>[...]</p> <p>Esos síntomas aparecen en una generación de antiguos soldados del frente <b>que se vieron</b> marcados por experiencias traumáticas en el campo de batalla.</p> <p>[...]</p> <p>Normalmente, también en los círculos especializados, se insinúa que en la mayoría de los casos se trata de farsantes o individuos cobardes, que utilizan una <b>sustancia al margen de la medicina</b> para incumplir su responsabilidad social.</p>
<p>Aquí reproducimos la traducción para doblaje, que es prácticamente igual que la de subtitulación, pero con algún sintagma más (marcado en negrita).</p> <p>En este caso se trata de la disertación en el supuesto Instituto de Terapia Sugestiva. En este caso, dado que se trata de la disertación de un especialista, se ha traducido de manera más neutra (temblores de guerra o convulsiones), a pesar de que el término en alemán es el mismo. El lenguaje se adapta a la situación.</p> <p>El segundo párrafo es una muestra de una aplicación perfecta de compensación y transposición, ya que se modifican las estructuras gramaticales, adaptándolas a unas más propias de la lengua meta, se logra una oralidad dentro el contexto de un discurso científico y se colocan los distintos «ítems» en lugares estratégicos, de manera que se entrega la información completa.</p> <p>Un espléndido ejercicio de traducción y adaptación, en el que se percibe la posesión por parte del traductor y su equipo de todas las competencias necesarias.</p> <p>Únicamente se echa de menos el superlativo de la VO en el término «verstörendsten», que vendría a ser «las experiencias más traumáticas», pero que probablemente no se incluye por falta de espacio.</p>	

En el tercer párrafo apreciamos lo que ya adelantábamos en el apdo. 3.1 del presente capítulo, sobre el desprecio social hacia este tipo de enfermos. Esta incredulidad y desprecio continuaría durante la II Guerra Mundial y no será hasta la Guerra de Vietnam que se dé nombre a esta enfermedad mental, así como que se le otorgue la importancia que merece.

El segmento marcado en negrita de este párrafo es un caso mixto entre modulación y creación discursiva que enlaza con la información de la que el espectador ya dispone a lo largo de la serie, y se sustituye la causa (la enfermedad) por el efecto (la adicción a sustancias) mediante una figura metonímica.

Desconocemos si el traductor lo ha hecho a propósito o si ha sido un lapsus, pero la traducción encaja con la trama de la serie, si bien no se ciñe al original.

Literalmente, un «medizinisches Randphänomen» sería un «fenómeno aislado dentro de la Medicina».

*Técnicas: variación [cambio a un registro más neutro], compensación, transposición, modelación y creación discursiva*

*Estrategia: Adaptación del registro al contexto audiovisual, búsqueda de oralidad.*

#### 4.1.2. *Ámbito policial.*

La serie está basada en una novela negra, con trama policiaca, como ya se ha indicado anteriormente, de manera que el cuerpo policial de la ciudad de Berlín conforma uno de los principales grupos de personajes, tanto reales como ficticios basados en personajes históricos o personajes completamente ficticios.

Estos personajes y las situaciones en que se encuentran nos proporcionan un considerable material de análisis textual e iconográfico que clasificaremos de la siguiente manera:

##### 4.1.2.1. *Departamentos y rangos*

TCR 1 22:57 ( <i>Kommissar</i> ) / TCR 1 20:57 ( <i>Oberkommissar</i> )	
<i>Kommissar Rath</i>	Comisario Rath
<i>Herr Oberkommissar</i>	Señor comisario jefe
El rango de <i>Kommissar</i> en alemán no se corresponde exactamente con el de comisario en España y este hecho puede suscitar incompreensión en el espectador, ya que tanto Rath como Wolter reciben el apelativo de <i>comisario</i> tanto en doblaje como también en	

ADS. En esta última versión, a veces se añade «el comisario joven» para Rath o «el comisario rollizo» para Wolter. Lo veremos más adelante.

En España, los comisarios pertenecen a la escala técnica del organigrama policial, mientras que los personajes en cuestión están claramente en una escala ejecutiva, de manera que su función se acerca más a la de un subinspector, o inspector en el caso del *Oberkommissar*.

Según el traductor, su propuesta fue «inspector», pero la decisión última se tomó en doblaje, de manera que la estrategia general

No obstante, esta es la traducción habitual que hemos encontrado en general en los productos audiovisuales de trama policial y hay que comprobar de dónde procede esta elección.

*Técnica: Traducción literal*

TCR 1 07:55 (por primera vez)

*Sittendezernat! Aushebung! Ende der  
Veranstaltung!*

¡Brigada de Costumbres! ¡Se baja el telón!  
¡Ha finalizado la función!

En esta ficha se analiza la traducción del referente que supone la *Sittendezernat* y una cuestión meramente traductológica.

La *Sittendezernat* o denominada también *Sittenpolizei* es una sección de la policía alemana cuya definición en el Duden reza como sigue: «Departamento de la Policía Criminal que se ocupa especialmente de los delitos de índole sexual y del control de los juegos de azar prohibidos y cuestiones similares»

Si deseamos encontrar paralelismos a esta brigada policial dentro de España debemos remitirnos al Patronato de Protección a la Mujer, en la época franquista, cuya función guarda similitud con *Sitten* en lo que atañe a la prostitución, pues su función consistía en «Ejercer las funciones tutelares de vigilancia, recogida, tratamiento e internamiento sobre aquellas menores que los tribunales, autoridades y particulares le confíen, especialmente las menores de dieciocho años» (Bandrés, Zubieta, and Llavona 2014, 1667-1679), en el caso de la lucha contra la prostitución.

Fuera de esta institución, no se ha encontrado una brigada policial similar en la policía franquista ni en la época de la Dictadura de Primo de Rivera, que sería el periodo equivalente al expuesto en la serie.

La traducción como «Brigada de Costumbres» es una traducción literal del término en alemán, que, más creativamente, podría haberse traducido como «Brigada antivicio»; término que, por otro lado, también hemos heredado de la cinematografía estadounidense. Este término habría tenido a nuestro juicio mayor valor informativo para el espectador, pero habría tenido connotaciones de lucha contra el comercio de drogas, etc., que no vendrían al caso aquí.

Por otra parte, llama la atención la traducción de *Aushebung* por «se baja el telón». En este caso, se ha hecho una creación discursiva para emparejar este segmento con el siguiente, cuando el término en la VO podría traducirse más fielmente como «redada» (el Duden lo define como evacuación de un escondite, donde se confiscan objetos ilícitos y se detiene a personas sospechosas).

A nuestro juicio, el traductor aquí se ha tomado la libertad de introducir una nota de humor para aprovechar la socarronería habitual de este personaje, y así lo constata él mismo en la entrevista.

*Técnicas: traducción literal, creación discursiva.*

*Estrategia: Extranjerización, humor*

TCR 1 21:58	
<p>- <i>Der Buddha will ...</i>                  - <i>Wer?</i>                  - <i>Gennat, der Chef der Mordabteilung. Er will ein Register anlegen. Mit Beschreibung aller Morde der letzten 13 Jahre: Fundort, Tatwaffe, Zustand der Leiche ... Das ganze Pipapo.</i></p>	<p><i>Subt.:</i>                  -El buda quiere...                  -¿Quién?                  -Gennat, <b>el jefe del Departamento de Homicidios. El comisario jefe Gennat</b> quiere <b>elaborar</b> un registro. <b>Un registro</b> de palabras clave. Con la descripción de <b>todos</b> los asesinos de los últimos 13 años. <b>Por ejemplo: lugar</b>, arma del crimen, estado del cadáver, el informe completo.</p>
<p>El aludido Ernst Gennat (1880-1939) fue realmente un director de la policía criminal, muy respetado por revolucionar el sistema de inspección de homicidios en Berlín. Fue un pionero en la investigación científica probatoria, introduciendo métodos modernos y racionales, como la salvaguarda de la escena del crimen.</p>	

El apodo Buda se lo dieron por su corpulencia física.

Gracias a sus esfuerzos, se creó una brigada propia de homicidios (*Mordkommission*), dentro de la Unidad *Inspektion A*, dedicada a la investigación de homicidios y lesiones físicas (Nummert, 2000).

Aparece en el TCR 4 30:16 a modo de inserto *Inspektion A – Mord und Körperverletzung*, y se traduce con el equivalente acuñado: *Inspección A – Homicidios y lesiones*.

Con Gennat, la *Mordkommission* se convirtió en el departamento estrella de la Policía de Berlín, y de ahí el trato condescendiente que muestra, por ejemplo, el policía de la sala de autopsias en el TCR 4 24:58 hacia los de *Sitten* (lo veremos en el apdo. 4.1.5, entre otros).

En la escena se muestra cómo, por orden de Gennat, se está creando un archivo con los asesinatos de los últimos trece años, catalogados por ubicación, arma del crimen, estado del cadáver, etc., con fotografías explícitas de la científica.

En cuanto a la traducción, hay diferencias entre doblaje, subtitulación y SRD:

en doblaje y SRD no hay repeticiones, pero se ofrece toda la información, ya que los personajes están de espaldas y alejándose, de manera que no hay restricciones de sincronía labial.

En la subtitulación general se ofrece más información de la que se da en el original e incluso se permiten repeticiones (textos marcados en negrita). Sin embargo, no se ha detectado exceso de caracteres por línea, pero no se ha podido comprobar si el tiempo de permanencia en pantalla es el adecuado para la velocidad de lectura estándar.

La última intervención del personaje, *Das ganze Pipapo* pertenece a un registro coloquial. En su traducción vemos la estrategia de estandarización del lenguaje que, a nuestro juicio, recorre toda la labor de traducción y adaptación, y que, de acuerdo con la información aportada por el traductor, responde a las directrices del cliente, que pide en general un español neutro, sin muchas variaciones diafásicas. Un elemento coloquial como «Das ganze Pipapo» (todo el lío, todo ese rollo) se traduce como «el informe completo» (SRD) o «el dossier completo» (doblaje y subtitulación).

*Técnica: descripción, equivalente acuñado / Estrategia: domesticación, estandarización del lenguaje.*

4.1.2.2. *Personajes y situaciones dentro del cuerpo policial*

TCR 3 13:19	
<p><i>Sie wissen ja alle, worum es geht. Am 1. Mai steht uns jede Menge Ärger ins Haus. Mehr als ein Dutzend verbündete Kommunisten haben angekündigt, das Demonstrationsverbot zu missachten.</i></p> <p><i>Das kann eine Kettenreaktion nach sich ziehen. Diese müssen wir entschlossen verhindern.</i></p> <p><i>Radikale Kräfte aus allen Richtungen versuchen seit Jahren unser Staat zu unterhöhlen und das Chaos in unsere Straßen zu tragen.</i></p> <p><i>Aber wir haben die Bürger unseres Landes und unsere demokratische Verfassung zu schützen.</i></p> <p><i>Deshalb, erstens, die vorhandene Mannschaftsdichte wird verstärkt mit Kräften aus Spandau und Zehlendorf. Diese werden eingesetzt in Kreuzberg, Neukölln und in Wedding.</i></p> <p><i>Dort wohnen ja unsere ganz besonderen Pappenheimer.</i></p>	<p><i>Subtítulos:</i></p> <p>Ya saben de qué trata (sic). El Primero de Mayo tendremos mucho follón en casa.</p> <p>Más de una docena de asociaciones comunistas han anunciado que no respetarán la prohibición de manifestarse.</p> <p>Ello puede provocar una reacción en cadena. Habrá que mostrar una gran determinación para evitarlo.</p> <p>Las fuerzas radicales llevan años intentando socavar nuestro Estado queriendo sembrar el caos en la calle en todas las direcciones.</p> <p>Pero por eso mismo estamos todos obligados a proteger a nuestros ciudadanos y nuestra constitución democrática.</p> <p>Por eso, primero se reforzará el número de efectivos previsto empleando a las fuerzas de Spandau y Zehlendorf, que serán apostadas en Kreuzberg, Neukölln y en Wedding.</p> <p>Allí viven los rebeldes más recalcitrantes.</p> <p>SRD y doblaje (desviaciones): Ya saben de qué se trata.</p>
<p>En este caso se ofrecen los subtítulos generales y, a continuación, se señalan los puntos donde se desvían las traducciones para SRD y para doblaje.</p>	

Arenga del personaje Karl Zörgiebel, jefe de Policía de Berlín, ya introducido en el apdo. 3.1 c).

El personaje está representado por el actor Thomas Thieme, al que conocemos como el ministro de Cultura Bruno Hempf en la película *Das Leben der Anderen*, entre otras.

En este fragmento hay varias cuestiones que comentar, tanto desde el punto de vista de la traducción y las técnicas, como desde el reflejo de los referentes culturales e históricos:

Zörgiebel fue jefe de Policía de Berlín de 1926 a 1931. Anteriormente había sido jefe de Policía en Colonia y después de Berlín ocupó el mismo cargo en Dortmund durante dos años. En 1933 fue cesado por el NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán).

En diciembre de 1928, después de algunos incidentes ocurridos entre la policía prusiana y el Frente Rojo de Combate (RFB por sus siglas en alemán), el ministro del Interior de Prusia empezó a preparar la futura prohibición de esta organización (Bengoechea, 2020). Después de que el mes anterior unos incidentes entre nazis y comunistas dejaran tres muertos, el 22 de diciembre, el jefe de Policía Zörgiebel publicó en el Boletín Oficial de la Policía Local de Berlín la prohibición de toda clase de aglomeración al aire libre:

«Por este medio y en virtud del artículo 123, apartado 2 de la Constitución del Imperio Alemán, prohíbo hasta nueva orden todo tipo de reuniones al aire libre, incluyendo las mudanzas, en la circunscripción policial de Berlín, por peligro inminente para la seguridad pública»<sup>58</sup>.

En la arenga de Zörgiebel se indica que les constaba que los comunistas no tenían intención de acatar esta prohibición y que planeaban manifestarse el Primero de Mayo, de manera que, efectivamente, se concertaron refuerzos en previsión de problemas, que resultaron en una represión brutal de la policía que valió a esta fecha el apelativo de *Blutmai* (mayo sangriento) (Bowlby, 1986: 137) por parte del Partido Comunista

---

<sup>58</sup> Traducción propia del texto original: «Hiermit verbiete ich auf Grund des Artikels 123 Abs. 2 der Reichsverfassung bis auf weiteres für den Ortspolizeibezirk Berlin alle Versammlungen unter freiem Himmel einschließlich aller Umzüge wegen unmittelbarer Gefahr für die öffentliche Sicherheit». (Amtsblatt für den Landespolizeibezirk (Boletín Oficial de la Policía Local, 22.12.1928, pp. 329 y s.), obtenido del Registro Digital de la Zentral- und Landesbibliothek Berlin [https://digital.zlb.de/viewer/image/34507104\\_1928/393/LOG\\_0066/](https://digital.zlb.de/viewer/image/34507104_1928/393/LOG_0066/) [Última consulta: 03/02/2022]

(KPD), si bien el calificativo más neutral y eufemístico para los enfrentamientos es habitualmente *Mai-Unruhen* (los disturbios de mayo) y contribuyeron en gran medida a la generalización de las tensiones en la República de Weimar que desembocaron en el colapso final de 1933.

Los barrios de Berlín conforman un referente cultural en sí mismos que trataremos en el apdo. 4.1.5 del presente capítulo, cuando nos refiramos a los referentes topográficos de Berlín.

Por otro lado, tenemos un referente cultural claro en la expresión «*Dort wohnen ja unsere ganz besonderen Pappenheimer*» [traducción literal: allí viven nuestros *Pappenheimer* particulares]. *Pappenheimer* es un término usado aquí despectivamente, que alude a personas cuyas debilidades son hartamente conocidas y de las que ya se sabe lo que cabe esperar<sup>59</sup>.

Para enlazar esta referencia textual con el referente al que alude, el profesional no nativo en la LO debe poseer saber enciclopédico o subcompetencia instrumental para documentarse.

Una vez identificado el término, el traductor debe tomar la decisión de traducción que considere más adecuada, que no siempre es la misma.

La traducción «Allí viven los rebeldes más recalcitrantes» refleja lo que el jefe de Policía quiere decir, y mantiene de alguna manera el sentido despectivo que hace reír a su audiencia.

El traductor ha optado por una generalización, ya que buscar una expresión equivalente en español, como «nuestros “talones de Aquiles” favoritos», podría suscitar sorpresa también.

*Técnica: generalización*

*Estrategia: domesticación, humor.*

En cuanto a las cuestiones meramente traductológicas, no adscribibles a un referente cultural determinado:

---

<sup>59</sup> Procede de la tercera parte de la trilogía *Wallenstein* de Schiller, *Wallensteins Tod*, donde se cita literalmente «*darán erkenne ich meine Pappenheimer*» (3.º acto) aquí en reconocimiento al regimiento de coraceros del conde de Pappenheim. Una frase hecha a la que se ha cambiado el sentido a lo largo de los años (Pan, 2005: 337).



Fragmento: «*Das kann eine Kettenreaktion nach sich ziehen. Diese müssen wir entschlossen verhindern*» [traducido como «Ello puede provocar una reacción en cadena. Habrá que mostrar una gran determinación para evitarlo»].

Mientras el personaje está hablando, la cámara va mostrando primeros planos del personaje e imágenes de la audiencia sucesivamente, de manera que no se le ve la boca durante varios momentos. Así, los ajustadores de doblaje pueden jugar un poco con el contenido del discurso, dado que no deben meterlo en boca del personaje todo el tiempo.

En el caso concreto de este fragmento, se ha optado por la ampliación lingüística, ya que la traducción literal sería algo así como «Esto puede provocar una reacción en cadena. Tenemos que evitarla con determinación», pero el personaje pronuncia estas frases con una carga conativa que merece esta ampliación en la lengua meta.

Asimismo, el equipo de ajuste debe contar con que el personaje hace unas pausas enfáticas, propias del contexto de una arenga como esta.

Algo similar ocurre en el fragmento «*Aber wir haben die Bürger unseres Landes und unsere demokratische Verfassung zu schützen*» [traducido como «**Pero por eso mismo estamos todos obligados** a proteger a nuestros ciudadanos y nuestra constitución democrática»].

El segmento marcado en negrita en la VO sería literalmente «Pero tenemos que...»

*Técnica: ampliación lingüística      Estrategia: oralidad, énfasis.*

#### 4.1.3. Referentes culturales de la Alemania de entreguerras

Hemos definido anteriormente los referentes culturales como los objetos o imágenes que una determinada referencia cultural (en forma de texto o imagen) evoca en los integrantes de una cultura determinada y que pueden no ser fácilmente identificables para las personas que han vivido en un entorno cultural completamente diferente.

La serie objeto de estudio hace referencia a unas circunstancias culturales (reflejadas en referentes culturales de todo tipo: culinarios, sociales, dialectales, políticos, etc.) que están alejadas de las de la mayoría de los espectadores actuales tanto en el espacio como en el tiempo.

A continuación, analizaremos aquellos que nos aportan mayor valor informativo en lo que atañe a su trasvase a la lengua meta.

TCR 2 26:15	
<p><i>Rath: Was gibt's?</i>  <i>Behnke: Knödel.</i>  <i>[otra escena]</i>  <i>Cuñado: Und bei uns?</i>  <i>Hermana: Wat glaubste denn?</i>  <i>Lotte: Tote Oma.</i>  <i>Cuñado: Mit oder ohne?</i>  <i>Lotte: Ohne dich? Dat wär' schön.</i></p>	<p>Rath: ¿Qué hay hoy?  Behnke: Knödel.  [otra escena]  Cuñado: ¿Hoy qué hay?  Hermana: ¿Qué crees tú?  Lotte: Tote Oma.  Cuñado: ¿Sin nada más?  Lotte: Sin ti. Ya me gustaría.</p>
<p>En este pequeño fragmento hay varias cosas que señalar:</p> <p>1) Se detectan dos referentes culturales culinarios que no se traducen, sino que se calcan tal cual, y que son significativos en cuanto al reflejo de la situación en el Berlín de la época.</p> <p>Por una parte, los <b>Knödel</b>, albóndigas de patata servidas con trocitos de beicon generalmente. Podría haberse traducido el término como albóndigas o albóndigas de patata, pero:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- si traducimos como «albóndigas» el referente que esta referencia evoca son unas albóndigas de carne, un producto que escaseaba por aquel entonces,</li> <li>- si optamos por la opción «albóndigas de patata», la sincronización labial va a ser muy complicada por no decir imposible, y lo mismo ocurre con la subtitulación y el respeto a los caracteres permitidos,</li> </ul> <p>Así pues, la opción seleccionada parece la más apropiada, tanto más cuanto los <i>Knödel</i> ya puede adquirirse en diversos supermercados en España, de manera que algún espectador puede conocerlos.</p> <p>En todo caso, la estrategia traductológica es de extranjerización: el espectador debe saber que se encuentra en un entorno ajeno al suyo propio.</p> <p>Por otro lado, tenemos un plato típico de la región más oriental de Alemania, <b>Tote Oma</b>. Se trata de una morcilla (en alemán <i>Blutwurst</i>) sin piel, frita con cebolla hasta generar una especie de puré, y normalmente acompañada de chucrut y patatas cocidas. El nombre del plato es una expresión que en la LM significa «abuela muerta». Las posibilidades de aplicar las técnicas de traducción literal, equivalente acuñado o de explicación son prácticamente nulas.</p>	

A priori, la técnica de préstamo puro parece adecuada, pero en este caso se nos plantea una restricción en las líneas de diálogo que siguen, que el traductor debe intentar solucionar de la mejor manera posible:

Cuando Lotte le dice a su cuñado lo que hay para comer, *Tote Oma*, esta pregunta: «mit oder ohne?» [¿con o sin?]. En esta pregunta se recoge la situación de extrema pobreza del Berlín más humilde y denostado al que aludíamos en el apdo. 3.2 *Proleten*. Se refiere a si la *Tote Oma* incluiría la *Blutwurst* o si simplemente consistiría en las patatas y poco más.

La respuesta de Lotte es un juego de palabras, que en español se ha identificado correctamente y se ha superado la dificultad mediante una técnica de creación discursiva no alejada del original, pero que da sentido a la frase y no hace necesario conocer el referente cultural al que se alude.

Así pues, se ha combinado un préstamo puro con una creación discursiva y se ha solucionado el problema. Probablemente estas dos frases hayan llevado al traductor mucho tiempo, que, probablemente también, no estaba planificado a la hora de presupuestar el proyecto.

-----

Por otro lado, desde el punto de vista de la producción cinematográfica, se percibe en la VO un truco que no se aprecia en la VT. Se produce un cambio de escena con distintos personajes y en diferentes escenarios, pero la conversación en alemán continúa, como si se entremezclaran las dos escenas y los personajes hablasen entre sí. Cabría traducir literalmente el diálogo original así:

[Frau Behnke y Rath en la pensión]

-¿Qué hay hoy?

-*Knödel*.

[Cambio de plano. Erik (cuñado) y Lotte en su casa]

-¿Y aquí?

En la traducción se ha preferido comenzar como si fuera una conversación nueva.

A este plato se refiere Lotte en otra escena diciendo «dafür hab'ich die Wurst» (pero traigo salchichas – TCR 2 26:54). *Wurst* es el término genérico en alemán para todos los embutidos. En este caso se trata concretamente de la *Blutwurst* necesaria para hacer

la *Tote Oma*. Si no fuera por el trabajo «extra» de Lotte, el plato sería definitivamente «ohne».

Este «ich hab' die Wurst» en realidad quiere decir que, a pesar de que su hermana reprocha a Lotte estar ausente en casa por las noches cuando todo son problemas, ella es la que «trae el pan a casa». Este sería el equivalente acuñado para la línea de Lotte, pero la restricción de la imagen (en pantalla se ven las salchichas) impide que se pueda aplicar esta técnica. Por otro lado, a lo que vemos en pantalla no lo denominaríamos «salchicha», sino «morcilla». Aquí se ha preferido el equivalente acuñado del texto al equivalente acuñado de la imagen.

Como podemos apreciar, en apenas ocho líneas de diálogo se presentan al traductor múltiples dilemas relacionados con los juegos de palabras y los referentes culturales, de difícil solución.

*Técnicas: préstamo puro, creación discursiva. / Estrategia: extranjerización*

TCR 2 11:18

-Ich bin Charlotte Ritter.

-Soy Charlotte Ritter.

-Rath, Gereon.

-Rath, Gereon.

-Gereon? Wo kommen Sie denn her, aus dem Mittelalter?

-¿Gereon? ¿Ha salido de la Edad Media?

-Aus Köln.

-De Colonia.

El nombre Gereon se utiliza con muy escasa frecuencia y casi exclusivamente en el entorno de la ciudad de Colonia. De ahí que Lotte se sorprenda de encontrar ese nombre, que le suena medieval.

El nombre es conocido por san Gereon, uno de los santos patronos de la ciudad de Colonia, y oficial de la legión tebana del siglo XIV.

El escritor de la novela en la que se basa la historia, Volker Kutscher, también procede de esta ciudad.

Esta referencia al nombre puede pasar desapercibida a un espectador no familiarizado con la onomástica germana.

*Técnica: traducción literal*

*Estrategia: extranjerización*

TCR 3 23:20	
<i>Meine Cousine hat einen Schankwirt geheiratet.</i>	Mi prima se casó con un hostelero de allí.
<p>Aquí se perciben dos técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Amplificación: «de allí» no se indica en la VO.</li> <li>-Generalización: según el Duden, un <i>Schankwirt</i> es un hostelero de un bar en el que solo se sirven bebidas. En la época este tipo de establecimientos se denominarían más bien «tabernas», de manera que «tabernero» respondería mejor a la idea de <i>Schankwirtschaft</i>, en nuestra opinión.</li> </ul> <p>Sin embargo, el personaje (Emmi, la esposa de Wolter) da el nombre del local a continuación: el Bier-Esel. Este local existe aún en Colonia, y también existía en 1929. Ofrecía comidas aparte de cervezas, y su especialidad eran (y siguen siendo) los mejillones, como también comenta Rath a continuación.</p> <p>De ahí que, probablemente, los traductores hayan optado por compensar la información, eligiendo el término «hostelero» por encima del que realmente se indica en la VO.</p> <p><i>Técnicas: amplificación, generalización, compensación    Estrategia: generalización</i></p>	

TCR 4 27:15	
<i>Kinderlandverschickung '22</i>	Evacuación de niños al campo del 22
<p>Greta recuerda a Lotte que se conocieron en la <i>Kinderlandverschickung '22</i>. El término «<i>Kinderlandverschickung</i>» antes de 1933 se aplicaba a las estancias vacacionales en regiones rurales que, desde el Estado, se proporcionaba a los niños residentes en entornos urbanos y con pocos recursos económicos (Hübner, 2010: 90). En un momento dado, tales estancias vacacionales comenzaron a convertirse en estancias de trabajo de menores, pero esa es otra historia.</p> <p>Sin embargo, este término adquirió un significado muy diferente en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, a partir de 1940, cuando se «evacuaba» a los niños de las ciudades para llevarlos a entornos más alejados de los bombardeos, pero también para adoctrinarlos en el pensamiento nacionalsocialista. A este movimiento se le denominó eufemísticamente <i>Erweiterte Kinderverschickung</i> (envío de niños al campo ampliado), pero, en general, se conocía con el nombre simple de <i>Kinderlandverschickung</i>.</p>	



En este pequeño fragmento hay varios referentes culturales de la época que no son excesivamente relevantes, pero pasan desapercibidos para el hablante no alemán.

*Overstolz* es una marca de tabaco alemana, concretamente de Colonia (de ahí que sea la marca de Rath), del fabricante Haus Neuerburg oHG, activo entre 1908 y 1960, y registrada en 1917 (DPMA, Overstolz). El nombre procede de la familia Overstolzen, perteneciente al denominado patriciado de Colonia, un término que procede de la oligarquía patricia de la Antigua Roma. Durante la Baja Edad Media, este patriciado estaba formado por una serie de familias con influencia política, a las que se conocía con la denominación *Geschlechter* (linajes, estirpes), de las cuales los Overstolzen eran una de las más relevantes (Diago Hernando, 1997: 159).

Como ya se ha dicho anteriormente, el autor de la novela, Volker Kutscher, es coloniense e introduce en sus obras guiños a Colonia en forma de referentes culturales. *MoPo* es la abreviatura del periódico *Berliner Morgenpost*. En la VO el estancero dice el nombre completo al entregar el periódico a Rath, pero en las traducciones (todas) se mantiene la abreviatura. En terminología de ajuste para doblaje, la respuesta de Rath dando las gracias «pisa» la línea del estancero al entregar el periódico.

En el TCR 21:49 se ve el periódico y es posible que el espectador no nativo y no conocedor de la lengua infiera que *MoPo* es la abreviatura de *Morgenpost*, pero no es probable.

También cabe indicar que se ha aplicado una técnica de amplificación al añadir el verbo «es 1,50» en la línea del estancero. Es posible hacerlo porque no se ve al estancero hablar, de manera que se aporta oralidad sin restricciones de sincronía labial.

Es la edición de mediodía (*Mittagsausgabe*). Por eso ya se reflejan en el periódico las *Blutige Unruhen in Kreuzberg und Wedding* de la mañana. Esta imagen en pantalla se traduce «Revueltas sangrientas en Kreuzberg y Wedding», y se trata de las siguientes maneras:

Doblaje: voz en *off* de Rath

Subtitulación: subtítulo entre comillas, a la manera en que se tratan las voces en *off*.

SRD: inserto en mayúsculas

*Havanna / Havana Gold*: Solo se han encontrado referencias a esta marca de cigarrillos puros con la grafía «Habana Gold». No parece un referente cultural marcado de la época.

*Técnica: préstamo puro, amplificación*      *Estrategia: extranjerización, oralidad*

TCR 4 30:40	
<i>L.: Wie wird man eigentlich Kriminalassistentin?</i>	L.: ¿Cómo se llega a asistente criminalista?
<i>S.: Haben Sie einen Schulabschluss?</i>	S.: ¿Tiene el bachillerato?
<i>L.: Volksschule.</i>	L.: Formación Profesional.
<p>Conversación entre Lotte (L.) y la secretaria (S.) de la Policía.</p> <p>Aquí se ha domesticado la terminología alemana relativa a la escolaridad en Alemania en los años 20 para acercarlo a nuestro entorno y facilitar la comprensión.</p> <p>La Volksschule es un término histórico. En el s. XIX se introdujo como un tipo de escolaridad único general para todos los niños.</p> <p>En la República de Weimar, a través de la Reichsgrundschulgesetz<sup>60</sup> de 28 de abril de 1920, se estableció la escolarización general obligatoria y la enseñanza conjunta durante los primeros cuatro años: «Die Volksschule ist in den vier untersten Jahrgängen als die für alle gemeinsame Grundschule, auf der sich auch das mittlere und höhere Schulwesen aufbaut, einzurichten»<sup>61</sup>.</p> <p>El periodo mínimo de permanencia era de cuatro años, tras el cual no se expedía ningún certificado. Para obtener este certificado, que es el que piden a Lotte, había que asistir a ocho cursos académicos, es decir a la enseñanza media.</p> <p>En la actualidad sería aproximadamente el equivalente a un <i>Hauptschulabschluss</i>, que se obtiene tras nueve años de escolarización, y que podría traducirse como un certificado de enseñanza secundaria de primer ciclo.</p> <p>El salto de la Volksschule al Bachillerato es bastante grande, pero vale para que el espectador establezca la equivalencia.</p> <p><i>Técnica: modulación, adaptación      Estrategia: domesticación</i></p>	

<sup>60</sup> Ley estatal relativa a la educación básica (traducción propia)

<sup>61</sup> La Volksschule ha de instaurarse en los cuatro cursos inferiores, en calidad de educación básica común para todos, y sobre la que han de fundamentarse las enseñanzas medias y superiores correspondientes (traducción propia).



TCR 7 21:25	
<p><i>B.: Haben Sie schon mal was von der "Schwarzen Reichswehr" gehört?</i></p> <p><i>R.: Nur Gerüchte. Geheimes Militär, irreguläre Kampfverbände ...</i></p> <p><i>B.: Sie benutzen bei Ihren getarnten Waffenlieferungen ein Netz von Strohmännern. Mindestens zwei Duzend, aber immer andere. Aber dahinter steckt die Schwarze Reichswehr.</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Ich brauche jeden Hinweis, der die Verdächtigen eingrenzt.</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Das Ziel dieser Leute ist nichts Geringeres als die Zerschlagung unserer Demokratie.</i></p>	<p>B.: ¿Ha oído hablar del Ejército Negro?</p> <p>R.: Solo rumores. Ejército secreto, milicias paramilitares.</p> <p>B.: Para el tráfico de armas emplean una red de hombres de paja. Al menos... dos docenas, que sepamos. Pero detrás siempre está el Ejército Negro.</p> <p>[...]</p> <p>Necesito indicios que perfilen el círculo de sospechosos.</p> <p>[...]</p> <p>El objetivo último de esta gente es nada menos que el derrocamiento de nuestra democracia.</p>
<p>Los diálogos de la VO son iguales en doblaje y subtitulación.</p> <p>En la serie se habla por primera vez de este referente cultural en el episodio 7. Aquí se da nombre y motivo a los hechos que hemos visto a lo largo de los demás capítulos sobre el cargamento del tren, la actuación del general Seegers y de algunos miembros del ejército alemán, así como sobre la relación entre Rusia y Alemania tras 1922 que tratábamos en el apdo. 3.3.</p> <p>«Schwarze Reichswehr» Se traduce con el equivalente acuñado «Ejército Negro» y Rath lo define vagamente como «ejército secreto, milicias paramilitares», que, unidos a los altos estamentos nobles de Berlín y Brandemburgo, planeaban dar un golpe de Estado contra la Constitución y la República de Weimar, para instaurar una dictadura militar.</p> <p>En la serie, determinados miembros de la policía, entre ellos Wolter, también participan en estas actuaciones secretas, para honrar a los héroes caídos en la Guerra y para mostrar su oposición al Gobierno socialdemócrata de la época bajo el lema «Wer hat uns verraten? Die Sozialdemokraten» (¿Quién nos ha traicionado? Los socialdemócratas).</p>	

Este golpe de Estado tuvo lugar realmente, pero fue en 1923. El Schwarze Reichswehr fue uno de los predecesores más importantes del nacionalsocialismo en Berlín y en el Norte de Alemania. Prácticamente todos sus integrantes se afiliaron más tarde al NSDAP, donde muchos de ellos ocuparon cargos directivos (Sauer, 2008: 114).

En la serie, se unen a los aristócratas como Alfred Nyssen, un magnate alemán hijo de una acaudalada familia, que fue quien contrató el gas fosgeno del tren con la intención de eludir la prohibición de rearme establecida contra Alemania y para acabar con la República de Weimar.

En cuanto a la traducción en sí misma, como hemos dicho aquí se aplica el equivalente acuñado como referencia para este referente cultural. También se utiliza el equivalente acuñado y traducción literal al mismo tiempo de *Strohmänner* (hombres de paja).

Se produce una modificación en el sentido del original en el segmento «aber immer andere» (pero siempre diferentes), que se traduce con una creación discursiva por «que sepamos». No se omite ninguna información relevante para el espectador.

Cabe notar también alguna ampliación de información en la traducción, así como una evidencia del dominio de las lenguas de especialidad por parte del traductor, que incluso mejoran en esta ocasión el original, en la frase «Necesito indicios que perfilen el círculo de sospechosos». Brillante.

*Técnicas: equivalente acuñado, ampliación Estrategia: oralidad, naturalidad.*

### **Canciones:**

Analizamos aquí las que forman parte de la banda sonora de la primera temporada de la serie que proceden de canciones populares de los años 20 en Alemania:

TCR 1 15:30	
<i>Deine Augen sind Magnete und sie strahlen den Sternen gleich. Deine Küsse Verbindungsdrähte zwischen Erde und dem Himmelreich. Bisschen Technik, bisschen Liebe, bisschen Wonne und bisschen Schmerz</i>	Tus ojos son imanes que brillan como estrellas tus besos, cables de conexión entre la Tierra y el reino de los cielos. Un poco de técnica, un poco de amor, un poco de gozo y un poco de gracia

<i>sind der Motor in dem Getriebe und betriebsam ist das dumme Herz.</i>	son el motor del engranaje y el pobre corazón no para de funcionar.
<p>En la casa de Lotte, desde el gramófono de un vecino se escucha la siguiente canción: es una canción de amor alemana del periodo de entreguerras, compuesta por el compositor austriaco Hermann Leopoldi (nombre artístico de Hermann Kohn, 1888-1959) y con letra de Erwin W. Spahn (nombre artístico de Erwin Wendelin Grünspahn, 1898-1941). Ambos fueron enviados a campos de concentración por los nazis.</p> <p>El cantante que escuchamos, también austriaco, es Fritz Berger. Se trata de un foxtrot, la melodía procedente de EE. UU. que se ha convertido en uno de los símbolos de los locos años 20. Se grabó en 1929 y forma parte de los detalles de documentación histórica de la serie de los que hablamos en su momento.</p> <p>Se ofrece la traducción en subtítulos, con formato en cursiva.</p>	

TCR 3 40:20	
<i>Ich bin der Welt abhanden gekommen, Mit der ich sonst viele Zeit verdorben. Sie hat so lange von mir nichts vernommen, Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben. Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,</i>	<i>Subtitulado:</i> Me he retirado del mundo, en el que he perdido tanto tiempo, hace tanto que no sabe de mí, que creará que estoy muerto, pero tampoco me importa.
<p>En la radio anuncian que van a escuchar <i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>, compuesta por Gustav Mahler sobre un poema de Friedrich Rückert (1901). Comienza a escucharse cuando Jänicke está traduciendo a lengua de signos los enunciados de la radio para sus padres y luego continúa, como es habitual en los finales de los primeros capítulos de la serie, escuchándose como fondo mientras en pantalla se ven diversas escenas diferentes.</p> <p>Se subtitula la letra. Aquí se transcribe literalmente la subtitulación insertada, que se presenta en cursiva. Se copian los signos de puntuación, pero no la segmentación de los subtítulos, ya que se separan las frases en función de los versos que se escuchan en</p>	

<p>cada momento. Tampoco se transcriben los tres puntos, que se incluyen a la entrada y salida de cada uno de los subtítulos.</p>	
TCR 7 31:40	
<p><i>Ich hatt' einen Kameraden, einen bess'ren find'st du nicht." Die Trommel schlug zum Streite, er ging an meiner Seite im gleichen Schritt und Tritt, im gleichen Schritt und Tritt." "Eine Kugel kam geflogen." "Gilt sie mir oder gilt sie dir?" "Ihn hat es weggerissen." "Er liegt zu meinen Füßen, als wär's ein Stück von mir."</i></p>	<p>Yo tenía un camarada mejor no lo encontrarás tocaba el tambor en la batalla iba a mi lado al mismo paso desfilaba al mismo paso desfilaba una bala vino volando ¿es para mí o es para ti? Le dio a él y cayó a mis pies como si fuera un pedazo de mí</p>
<p>La canción popular <i>Der gute Kammerad</i> está basada en un poema de Ludwig Uhland (1787-1862), compuesto en 1809, en el marco de las guerras napoleónicas. La melodía se añadió a posteriori sobre una melodía popular suiza, y su ajuste corrió a cargo de Friedrich Silcher (1789-1860). Es una canción tradicional que se entona en conmemoración de soldados caídos o de otras personas que han servido especialmente en organizaciones de ayuda, etc., y que se ha traducido a varios idiomas. Tras la reunificación alemana, Richard von Weizsäcker quiso probar en 1993 si esta canción cabría en la cultura conmemorativa de una Alemania unida y se enteró de esta manera de que la canción se interpretaba durante la República de Weimar en los funerales de Estado. En la actualidad se entona sin letra, ya que «sobre todo la tercera estrofa posee un carácter irritante para la mentalidad actual»<sup>62</sup>.</p>	

<sup>62</sup> «Die Melodie ist das Symbol - der Text spielt keine Rolle mehr. Und das ist gut so, hat doch vor allem die dritte Strophe für heutiges Verständnis irritierenden Charakter» (Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V - <https://gedenkportal.volksbund.de/gedenktage/volkstrauertag/das-lied-der-gute-kamerad>) [Última consulta: 20/03/2021]

Esta tercera estrofa (que tampoco se entona en la serie) viene a decir que el compañero le tendió la mano, pero el soldado no podía dársela porque tenía que recargar su arma, y se considera en determinados círculos *kriegsverherrlichend* (glorificación de la guerra). Su utilización en diversas conmemoraciones continúa suscitando controversia en la actualidad.

Es por tanto una referencia cultural que evoca el referente de la guerra y de la conmemoración de los soldados caídos, pero que solo cabe entender en todas sus connotaciones dentro del contexto cultural alemán.

Las imágenes y el contexto que se muestran en la serie ayudan, no obstante, a que el espectador de una cultura ajena se haga una idea de lo que está viendo en realidad.

#### *4.1.4. Tratamiento de las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas*

Para realizar la clasificación sobre el uso de los términos que analizaremos a continuación necesitamos citar las definiciones de Saussure y Coseriu sobre norma, lengua, habla y lenguaje, y entendemos que la lengua «es social en su esencia e independiente del individuo» y que «el habla, incluida la fonación, y es psicofísica» (Saussure, 1967: 45-46). Así pues, para Saussure, lengua y habla son los dos componentes del lenguaje, que es una propiedad común a todos los seres humanos y que procede de su facultad de simbolizar.

Coseriu complementa a Saussure y divide el concepto «lengua» en «norma» y «sistema».

No debemos entender norma como la manera correcta de hablar impuesta por una valoración subjetiva. La norma constituye el «cómo se dice», no el «cómo se debe decir» (Coseriu, 1973, visto en Ramírez Quesada, 2017: 244).

Para Coseriu, el sistema es una instancia abstracta compuesta por relaciones y oposiciones, que es independiente de cualquier idioma particular, puesto que tales relaciones y oposiciones pueden encontrarse, si bien de formas diferentes, en cualquier idioma.

La norma no es tan abstracta, tiene carácter social, tradicional e institucional, y constituye todo aquello que se utiliza constantemente en una sociedad. Coseriu denomina habla a los actos de habla singulares, con carácter histórico.

La lengua es flexible y dinámica y, por tanto, existen una serie de variables, que se adaptan a la situación comunicativa, geográfica o histórica en que se use.

En función de la variable que intervenga, se distinguen cuatro tipos de variedades: las funcionales o diafásicas (los registros de lengua), las variedades socioculturales o diastráticas (los niveles de lengua), las variedades geográficas o diatópicas (los dialectos) y las variedades históricas o diacrónicas.

En nuestro análisis del presente apartado nos interesan las variedades diastráticas, también llamadas «sociolectos», donde se distinguen tres niveles de habla: alto o culto, medio y bajo o vulgar, y, por otro lado, las variedades diatópicas o dialectos. Asimismo, las variedades funcionales o diafásicas (los registros) son también objeto de estudio en general de la tesis, dado que la eterna dicotomía entre el medio oral y escrito o la «oralidad prefabricada» (Chaume, 2001; 2004) es altamente relevante en la traducción audiovisual, donde textos escritos deben parecer orales y espontáneos.

Las variedades diafásica y diastrática se combinan con frecuencia, en función del contexto: un hablante con un nivel culto de la lengua será capaz de utilizar el registro más apropiado para cada situación de comunicación; en cambio, un hablante con un nivel inferior emplea la lengua siempre del mismo modo —el único que conoce—, independientemente de las condiciones de la comunicación.

En el capítulo 1, en el apdo. 4.2.6.3 *Estudio de caso y su utilización para la docencia* ya hablamos de la utilización de determinados términos propios del dialecto berlinés, como *Schrippen*.

En esta serie se han detectado dos estrategias de traducción claramente diferenciadas e incluso podríamos calificarlas de antagónicas: en general, consideramos que se tiende a una estandarización de todas las variedades distintas a la lengua estándar alemana, al *Hochdeutsch*<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> DUDEN (traducción propia): forma de habla alemana que no se corresponde con las variedades dialectales ni con el lenguaje coloquial, sino que es la lengua cuyas normas son vinculantes para todos los hablantes (término utilizado especialmente con referencia a la pronunciación libre de rasgos dialectales)

Hemos consultado al traductor a este respecto y nos ha confirmado que, efectivamente, «todos los localismos y acentos suelen perderse al traducir. Lo que prima es que suene natural en español».

Asimismo, se da también la tendencia antagónica: la estrategia de extranjerización mediante la aplicación de técnicas de préstamo puro y traducción literal.

Por otra parte, para catalogar el tipo de variedad presente en la LO, nos basamos en las apreciaciones que ofrece el diccionario alemán básico Duden para cada término, así como en nuestras propias experiencias, recabadas durante nuestros años de residencia en Alemania.

Si bien el propio diccionario admite que las apreciaciones relacionadas con el estilo o nivel de habla son siempre valorativas y, por ende, a menudo subjetivas, también afirma que, en el caso del Duden, están basadas en una gran cantidad de material valorado bajo criterios estadísticos.

Pues bien, el Duden cataloga los términos que no pertenecen al lenguaje *Hochdeutsch* que citábamos más arriba con arreglo al siguiente paradigma, en el que, como vemos, se mezclan las variedades diastráticas y diafásicas:

*umgangssprachlich* (coloquial): Palabras utilizadas en el día a día, sobre todo, en la lengua hablada. No forman parte de la lengua estándar, pero están muy extendidas y son aceptadas en general.

*salopp* (vulgar): Palabras utilizadas mayoritariamente de forma descuidada, que expresan un cierto desprecio por las convenciones sociales.

Estas dos tipologías entran dentro del denominado nivel subestándar del lenguaje.

*gehoben* (nivel alto): términos que se utilizan en ocasiones solemnes y a veces en la literatura.

*bildungssprachlich* (cultismos): términos (en su mayoría extranjerismos) que presuponen un elevado nivel de formación.

*familiär* (familiar): palabras que se utilizan en el círculo familiar o de amistades más íntimo.

*Jargon* (argot): palabras que se utilizan en determinados entornos de la vida social o profesional. (DUDEN, Gebrauch)

A continuación, ofrecemos las muestras sobre las que nos hemos basado para corroborar nuestra hipótesis:

TCR 2 27:26	
<i>Wenn du malochen gehst, kommste in der Schule nicht mehr mit, Toni.</i>	Si trabajas no acabarás el colegio, Toni.
<p>Traducción igual en todos los formatos (doblaje, subtítulos y SRD).                  «malochen» es un término calificado por el Duden como <i>salopp</i> y significa realizar trabajos duros físicamente.                  En la VT podrían haberse utilizado términos como «ir al tajo» o «currar».                  En la VO percibimos también un uso no estándar de la gramática alemana, propio del dialecto berlinés: <i>kommste</i> por <i>kommst du</i>. Estos usos dialectales son complicados de verter en la VT y en ocasiones se ha hecho utilizando un dialecto reconocible en la cultura española (andaluz, murciano, etc.) que puede suscitar sorpresa y no parece una solución muy adecuada.  <i>Técnica: generalización Estrategia: estandarización</i></p>	

TCR 3 23:20	
<i>So mein Freund... Jetzt mal Tacheles.</i>	Bueno, amigo mío. Seré directo.
<p>La expresión <i>Tacheles reden</i> se utiliza para denotar, efectivamente, hablar con franqueza. Procede del yiddish <i>taḵlīt</i> (hebreo תכלית) que significa «meta, objetivo» (DWDS, Tacheles), y su uso diastrático es coloquial, como también se indica en la entrada del término en el Duden.                  Proponemos rebajar un poco el tono y utilizar una expresión más coloquial como «al grano» o «sin tapujos».  <i>Técnica: equivalente acuñado. Estrategia: estandarización.</i></p>	

TCR 3 20:00	
<i>Guck mal dit Flittchen...</i>	Fíjate en la mosquita...
<p>Sorprende esta traducción de <i>Flittchen</i> como «mosquita». El Duden clasifica este término como <i>salopp abwertend</i> (vulgar peyorativo) y denota una mujer joven de vida alegre, que mantiene relaciones sexuales con distintos hombres. Una «putita» en toda</p>	



regla, un término que muy bien podría ponerse en boca de un indeseable como Erich, el cuñado de Lotte (marido de su hermana Ilse).

Es evidente que aquí se intenta decir «Mira la mosquita muerta», pero quizá no cabe en la intervención del actor, aunque el plano cambia inmediatamente después y no se le ve.

Entendemos que se ha cambiado el registro para estandarizar el lenguaje, como estrategia general.

Técnica: variación

Estrategia: estandarización

TCR 4 12:00

Lotte: Doris! Nachschub.

Lotte: Doris. Otra tanda.

Doris: **Meine Fuffi**, ist dit 'ne Masse.

Doris: Hija mía de mi vida. Es un montón.

Lotte: Du sagst et. Wir sitzen in 'ner Goldgrube. Wie lang warst du denn dran?

Lotte: Tú lo dijiste. Es una mina de oro. ¿Cuánto te ha llevado?

Doris: Elf Stunden diesmal. Dit macht **8 Märker 80**.

Doris: Once horas. 8 marcos con 80.

Lotte: Kriegst du.

Lotte: Te los daré.

Doris: Und unten noch den Wilhelm von Gräf.

Doris: Y además con el visto bueno de Gräf.

Lotte: Wat brauchst du?

Lotte: ¿Qué necesitas?

Doris: Die Unterschrift.

Doris: La firma.

Lotte: Ach so, mach ick später.

Lotte: Lo tendrás luego.

En este fragmento hay varias cosas que comentar:

- el carácter coloquial que se vierte igualmente en el TM (variedad diafásica).
- el dialecto y acento *Berliner Schnauze* que se pierde (variedad diatópica).

**Meine Fuffi**: Término calificado en el Duden como *salopp* (vulgar). En la traducción se mantiene el carácter coloquial y vulgar de la expresión en la VO. Un *Fuffi* es una moneda o un billete de 50 unidades, pero en este caso es una expresión coloquial de asombro, vertida al español con un posible equivalente coloquial.

**8 Märker 80**: *Märker* es el plural vulgar de Mark (el marco). En este caso, se trata del *Reichsmark* (utilizado entre 1924 y 1948, cuyo sucesor en la RFA fue el Deutsche Mark

y en la RDA el marco de la RDA). En alemán, el término *Mark* referido a moneda no tiene plural. Se vierte al español con el plural estándar «marcos».

**Und unten noch den Wilhelm von Gräf:** En este segmento se amplía la información proporcionada en la VO, ya que Doris no dice nada de una firma ni un visto bueno. La traducción literal del segmento sería «Y ahí abajo el Wilhelm von Gräf».

En la VO se entiende el gesto y la pregunta de extrañeza de Lotte, pero no así en la VT, donde Lotte ya posee toda la información necesaria.

*Técnica:* ampliación

*Estrategia:* estandarización

TCR 4 20:45

*MP: In Berlin murksen sich die Russen gegenseitig ab. Der eine ist Trotskist, der andere Leninist,, Stalinist, Anarchist oder sogar Zarist... Da blickt keiner mehr durch. Je mehr von denen weg sind, desto besser für uns.*

En Berlín los rusos se matan entre ellos las 24 horas, todos contra todos. Trotskistas, leninistas, stalinistas, anarquistas, zaristas, ya ni nos fijamos. Cuantos menos queden, mejor para nosotros.

*GM: Obduktionsbericht geht an Sie, Oberkommissar?*

GM: ¿El informe de la autopsia se lo mando a usted, comisario?

*PM: Stecken Sie sich den sonst wo hin. –*

MP: Métaselo donde le quepa.

*GM: Habe die Ehre, Herr Kriminal...*

GM: Será todo un honor, comisario.

*W.: Wenn wir wegen jedem toten Russen 'ne Sonderkommission einsetzen würden, dann...*

W.:\_Si montásemos una investigación especial por cada ruso que matan...

GM.: *Gerichtsmediziner* (forense) / MP.: *Mordpolizist* (policía de Homicidios)

La traducción es común a las tres versiones (doblaje, subtítulos y SRD).

En la sala de autopsias, el policía de Homicidios (PM) y Wolter (W.) hablan de forma condescendiente de los rusos. En la época, según la novela, había más rusos que alemanes en Berlín.

Dentro de la estandarización del lenguaje, el término «sich abmurksen» del lenguaje coloquial (*umgangssprachlich* según el Duden), se traduce genéricamente por «se matan». Quizá podría haberse reflejado este lenguaje despectivo y coloquial utilizando el verbo «liquidar», propio del hampa.

Cabe señalar también la traducción del rango *Kommissar*, en este caso de Homicidios, por «comisario», como ya se indicó anteriormente en el apdo. 4.1.2.1.

*Técnica: generalización, equivalente acuñado Estrategia: estandarización.*

TCR 6 41:16

*Dann ist alles pico bello.*

Entonces todo perfecto.

Calificado en el Duden como *umgangsprachlich*, este término significa, efectivamente, todo perfecto, si bien habría sido interesante buscar un equivalente más coloquial. «Está todo controlado», «todo claro» o similar.

*Técnica: variación*

*Estrategia: estandarización*

#### 4.1.5. Referentes culturales de Berlín

Como ya hemos señalado en el apdo. 3.4 del presente capítulo, en la serie se hace referencia a diferentes locales de alterne, calles y barrios que constituyen en sí mismos referentes culturales difícilmente trasvasables a la cultura meta con todas sus connotaciones.

Berlín era la capital de Alemania durante la República de Weimar y conoció un enorme incremento en su territorio y en su relevancia política y cultural a partir de 1920.

Durante los días del Reich, Berlín era considerada una ciudad peligrosa y «roja» —veremos la relevancia de este adjetivo (*rot*) más adelante dentro de este apartado—, cuya relevancia a escala nacional no debía ser impulsada bajo ningún concepto. Pero cuando se instauró la República de Weimar y un gobierno de izquierda moderada alcanzó el poder (formado por la coalición entre SPD (Partido Socialdemócrata de Alemania), los católicos conservadores del Partido de Centro (Zentrumspartei (Z)) y los liberales del Partido Democrático Alemán (DDP)), la capital dispuso por fin de los medios necesarios para convertirse en una gran metrópoli.

Una ciudad de cultura y alegría, pero también de angustia y extrema pobreza.

Lugares como el Moka Efti, del que hemos hablado anteriormente, o el Café Josty, citado y mostrado en el TCR 3 21:10, que fue durante años un punto estratégico desde donde observar la vida frenética de los berlineses, controlada en parte por el primer semáforo que ya en 1925 dirigía el tráfico.

Este estilo de vida moderna inspiró a muchos poetas y artistas, primero del Expresionismo y de la Nueva Objetividad, después.

Un observador privilegiado, el poeta expresionista Paul Boldt (1886-1918), sentado en la terraza del Café Josty, inmortalizó este paisaje humano en su soneto *En la terraza del Café Josty* (1912)<sup>64</sup>.

El Berlín que plasma Boldt es una ciudad fantasmagórica, donde la lluvia nocturna envuelve la plaza hasta transformarla en una especie de caverna (Gaughan, 2007: 85).

Ruidos constantes, actividad frenética de las personas (*Ameisenensig*), que se mueven como autómatas (el hombre-masa), como lo hacen los actores en el cine mudo.

El poema es una crítica al poder destructivo pero fascinante de la metrópolis (Armas, 2016).

El edificio que lo albergaba fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial.

En los diálogos de la serie también los personajes hablan de esta manera sobre Berlín en ocasiones. A veces con admiración, a veces con desprecio.

En la serie se muestran otros locales que fueron puntos de encuentro en el Berlín de 1929: el Aschinger, un local que era prácticamente el comedor de la jefatura de Policía, y cuyas escenas se han rodado en la cafetería del Ayuntamiento de Schöneberg.

Los barrios y distritos de Berlín forman parte también de la trama y cada personaje se ubica en el entorno que le corresponde: Lotte y su familia, así como la prostituta que aparece en la supuesta foto comprometida de Adenauer viven en Wedding, en Berlin-Mitte se ubica la embajada de la Unión Soviética y la Alexanderplatz, el centro neurálgico de aquel Berlín de los años 20 y del futuro Berlín de la Guerra Fría, donde se ubica la jefatura de Policía, etc.

---

<sup>64</sup> Poema: *Der Potsdamer Platz in ewigem Gebrüll / Vergletschert alle hallenden Lawinen / Der Straßentrakte: Trams auf Eisenschienen, / Automobile und den Menschenmüll. / Die Menschen rinnen über den Asphalt, / Ameisenensig, wie Eidechsen flink. / Stirne und Hände, von Gedanken blink, / Schwimmen wie Sonnenlicht durch dunklen Wald. / Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle, / Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen / Und lila Quallen liegen - bunte Öle; / Die mehren sich, zerschnitten von den Wagen. / Aufspritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest, / Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest.*

TCR 1 40:00	
<i>das Berliner Pflaster ist rauher als sonstwo im Reich. [...] dass dir nichts zustoßen möge, in dieser großen, fremden Stadt</i>	Los adoquines de Berlín son los más duros de todo el Reich [...] que te pase nada en esa ciudad grande y extraña.
Se trata del contenido de una carta enviada desde la provinciana Colonia a la capital del Reich, donde se ve la imagen que se tiene de la metrópoli en las provincias.	

TCR 3 13:19	
<i>Deshalb, erstens, die vorhandene Mannschaftsdichte wird verstärkt mit Kräften aus Spandau und Zehlendorf. Diese werden eingesetzt in Kreuzberg, Neukölln und in Wedding. Dort wohnen ja unsere ganz besonderen Pappenheimer.</i>	Por eso, primero se reforzará el número de efectivos previsto empleando a las fuerzas de Spandau y Zehlendorf, que serán apostadas en Kreuzberg, Neukölln y en Wedding.  Allí viven los rebeldes más recalcitrantes.
<p>Los distritos de trabajadores más problemáticos y donde la policía debía reforzar sus efectivos eran sobre todo Neukölln y Wedding. En Neukölln está también la Hermannstraße (traducida como calle Hermann), donde se rodaron diversas escenas de la serie, como los disparos de los policías descontrolados sobre civiles, fiel imagen de la realidad, donde en el Primero de Mayo de 1929 y los días posteriores de revueltas que siguieron murieron unos treinta civiles y hubo más de 200 heridos (las estadísticas aun a día de hoy no están claras (Bowlby, 1986: 137).</p> <p>El referente cultural de los barrios problemáticos de Berlín se pierde en la mentalidad de los espectadores españoles, más acostumbrados a escuchar (y que ya prácticamente conocen a través de la televisión) hablar de barrios conflictivos de Nueva York como Queens o el Bronx, así como de barrios ricos como Manhattan o los Hamptons.</p> <p>La mera mención de estos barrios en la mentalidad de los espectadores alemanes que ven la serie suscita unas reacciones que no se dan en los espectadores españoles.</p> <p>Sin embargo, con la traducción (creación discursiva en este caso) que se ofrece para el término <i>Pappenheimer</i>, se compensa la falta de conocimientos del público meta sobre la cultura del país de la VO y, de esta manera, el espectador sabe a qué atenerse y</p>	

comienza a asociar el nombre de estos barrios (referencia cultural), que volverán a aparecer una y otra vez en la serie, con los referentes culturales (trabajadores, pobreza y desesperación) de la época y de esta ciudad.

*Técnicas: compensación, creación discursiva      Estrategia: descripción*

TCR 4 04:00

<p><i>[Ausrufe bei der Demonstration]</i> <i>Berlin bleibt rot! Berlin bleibt rot!</i></p>	<p>[Proclamas durante la manifestación] <i>Subtítulos:</i> ¡Berlín es rojo! <i>SRD y doblaje:</i> -¡Vamos a pasar! ¡No nos detendrán!</p>
--	---

Esta pequeña línea de diálogo se produce en el marco de las manifestaciones por el Primero de Mayo.

En esta ficha vamos a analizar el significado y la relevancia de esta proclama, mientras que en el apdo. 4.3 Técnicas de traducción y estrategia general analizaremos las diferencias entre las traducciones para subtitulación, SRD y doblaje.

El lema «*Berlin bleibt rot*» tiene su origen en el carácter de izquierda política que ha tenido Berlín desde que, a finales del s. XIX, se convirtiera en la capital del Imperio Alemán (*Deutscher Reich*). Como consecuencia de la industrialización y el crecimiento económico de la ciudad, numerosas empresas se establecieron aquí y miles de personas vinieron del campo para ganarse la vida en Berlín.

El 1 de mayo de 1890 se celebra en Berlín la primera fiesta del movimiento obrero. En las elecciones al Reichstag de ese mismo año votó por la socialdemocracia la mayoría absoluta de los berlineses.

Berlín era históricamente una ciudad de izquierdas, una ciudad roja.

El Partido Socialdemócrata (SPD) había ganado las elecciones en 1928, pero el Partido Comunista (KPD) había incrementado también sus votos de manera considerable, de manera que ambos partidos de izquierdas se consideraban mutuamente «el enemigo», en lugar de dirigir sus pullas contra los partidos liberales (a la sazón los liberales DDP

y DVP), de derechas (DNVP)<sup>65</sup> y, por supuesto, el NSDAP antimarxista, de reciente formación.

El SPD, sin embargo, no respaldaba la prohibición de Zörgiebel de manera unánime y se apresuró a señalar la cuestionable y repentina decisión del segundo jefe de Policía, Dr. Weiss (recordemos que en la serie esta figura está representada con nombre ficticio en el personaje de August Benda) de tomarse unos días de vacaciones precisamente en esta fecha del Primero de Mayo (Bowlby, 1986: 140).

El KPD pensaba que iba a perder en las hostilidades con la Policía, de manera que quiere vender su actuación como una resistencia heroica.

En Berlín, esta lucha de la izquierda contribuyó a agudizar la violencia ya existente entre los grupos paramilitares tanto de derechas (SA) como de izquierdas (RFB)<sup>66</sup>.

Los periódicos de izquierdas *Rote Front* y *Die rote Fahne*, así como los de índole liberal, como el *Berliner Tageblatt*, habían contribuido a soliviantar los ánimos y la indignación, por una parte, contra la represión ejercida por la policía encabezada por Zörgiebel, y contra la prohibición del RFB dictada por el ministro del Interior, Albert C. Grzesinski (1879 – 1948).

Otros periódicos citados en la serie son el *Vorwärts*, citado por el alcalde Boß como «unser eigener Parteiorgan» (TCR 5 18:25), traducido como «nuestro propio órgano del partido».

Estas publicaciones cargaban prospectivamente la culpa en el bando contrario respectivamente de la posible violencia que se generara y ejerciera en el Primero de Mayo.

En las imágenes (TCR 4 04:32) se exhibe la parte manifestante como claramente violenta y son los que dan comienzo a las hostilidades, ante la socarronería de las hileras de la policía.

El Roter Frontkämpferbund (RFB o Frente Rojo de Combate) era una organización paramilitar que usaba como «himno» una marcha llamada *Die Roter Front Marschiert* (La Marcha del Frente Rojo) durante los mítines y desfiles callejeros. Uno de los versos

---

<sup>65</sup> DDP=*Deutsche Demokratische Partei* (Partido Demócrata Alemán), DVP = *Deutsche Volkspartei* (Partido Popular Alemán) y DNVP = *Deutschnationale Volkspartei* (Partido Nacional del Pueblo Alemán).

<sup>66</sup> SA = *Sturmabteilung* (traducido como tropas o sección de asalto, pero conocidos generalmente como las SA) y RFB = *Roter Frontkämpferbund* (traducido generalmente como el Frente Rojo de Combate).

dice: «*Wir lassen uns niemals verbieten. Berlin bleibt rot*» (No permitiremos prohibiciones. Berlín seguirá siendo rojo»).

Este lema, que en la VO es fundamental y se escucha claramente, reproduciendo los enunciados de arenga de la manifestación, se lee en los subtítulos, pero no se escucha en la VD. Se han introducido unos ad libs que son un ejercicio de creación discursiva por parte del equipo de ajuste. El traductor también opina que habría sido relevante traducir el lema como «Berlín es rojo» o de forma similar.

TCR 5 14:30

<p><i>-Du meinst, du und ich und zwei Glas Bier im Tiergarten? Abends zum Tanz ins "Resi" und zum Frühstück zur <b>Krummen Lanke</b>?</i></p>	<p>-¿Tú y yo con dos cervezas en el Tiergarten, bailando por la noche en el Resi y desayunando en el Krumme Lanke?</p>
---	--

Los diálogos en la VT son iguales en doblaje, subtitulación y SRD.

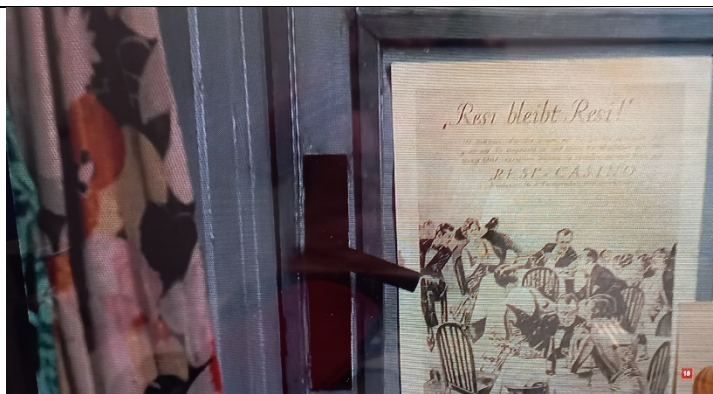
Se trata de una conversación telefónica entre la amante de Gereon Rath (desde Colonia – no aparece en imagen) y el propio Gereon (que sí está en imagen).

En este pequeño fragmento se unen muchos referentes culturales relacionados con la ciudad:

- El emblemático Tiergarten es un referente cultural similar al Central Park de Nueva York o al Hyde Park de Londres, pero no tan conocido para los espectadores.
- Resi era la abreviatura del salón de baile de grandes proporciones denominado Residenz-Casino situado en la Blumenstraße, junto a la Alexanderplatz. Abierto en 1908, su característica más relevante fueron los 200 teléfonos interiores instalados en las mesas que permitían a los clientes flirtear entre ellos de manera anónima. El local fue destruido durante la II Guerra Mundial.

Una representación de este local aparece en un póster real que se ve en pantalla con la intención clara de dar verosimilitud a la serie.





Fuente: *Babylon Berlin* (Movistar+)

- *Krumme Lanke*: Fue un famoso restaurante situado junto al lago del mismo nombre a las afueras de Berlín (en Zehlendorf, junto al bosque Grunewald), que hoy ya no existe<sup>67</sup>.

Cabe señalar en este caso que el equipo de ajuste ha aprovechado la circunstancia de que el personaje femenino no aparece en la imagen para arañar un par de segundos a sus líneas de diálogo.

Los referentes se vierten se integran tal cual del alemán.

*Técnica: préstamo puro.*

*Estrategia: extranjerización*

TCR 5 14:38

-*Jeder einmal in Berlin.*

-Todo es posible en Berlín.

-*Jeder einmal in Berlin.*

-Todo es posible en Berlín.

Estas dos líneas de diálogo se suceden inmediatamente después del diálogo anterior sobre las ubicaciones *Resi*, *Tiergarten* y *Krumme Lanke*.

En 1927, la corporación municipal (*Magistrat*) de Berlín creó la Oficina de Exposiciones, Ferias y Turismo (*Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt*) de la ciudad, y el primer eslogan que lanzaron fue este: «*Jeder einmal in Berlin*», cuyas letras conformaban una imagen de la Puerta de Brandemburgo, otro referente claro de la ciudad (Goldstein, 2007). Este eslogan podría traducirse literalmente como «todo el

<sup>67</sup> Podemos encontrar en la web varias referencias a este *Gasthof* en forma de fotografías o postales, como en la biblioteca digital del Deutsches Historisches Museum (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/LPKAVWCCJPIGTSFRDS6BVIE7VZL23AB5>) o en otras páginas de venta de postales en calidad de antigüedades.

mundo debería ir al menos una vez a Berlín». Aquí se traduce en forma de lema con «Todo es posible en Berlín».

Curiosamente, ya en el primer episodio (TCR 1 39:08) se ve en pantalla un cartel pegado a un poste que reza «*Jeder Einmal in Berlin*», donde se ve también el logo al que hacíamos referencia anteriormente.



Fuente: *Babylon Berlin* (Movistar+)

Debajo de este lema se lee «*Die Weltstadt in Ordnung und Schönheit*»<sup>68</sup> Rath lo lee y se traduce como sigue:

Doblaje: Había una vez en Berlín.

Subtitulación: “Érase una vez en Berlín”.

SRD: ÉRASE UNA VEZ EN BERLÍN.

Se trata de dos traducciones diferentes para un mismo eslogan ofrecidas por el propio traducto, ninguna de las cuales se ciñe al sentido del original.

En ambos casos, se trata de mantener el carácter de eslogan de la frase, se adapta la frase y se obvia el sentido literal, aplicando una técnica de adaptación, en la que se reemplaza un elemento propio de la cultura origen por otro de la cultura meta, a través de una creación discursiva.

*Técnica: Adaptación, creación discursiva.*

*Estrategia: Domesticación.*

---

<sup>68</sup> Traducción propia: la capital del mundo en cuanto a orden y belleza.

TCR 4 19:19	
<p>MP.: <i>Und wer sind Sie?</i></p> <p>R.: <i>Gereon Rath, Sonderermittler aus Köln.</i></p> <p>MP.: <i>Und was weiß der Kölscher Ermittler über 'ne russische Leiche aus dem berliner Landwehrkanal?</i></p>	<p>MP.: ¿Y usted quién es?</p> <p>R.: Gereon Rath, destinado desde Colonia.</p> <p>MP.: ¿Y qué sabe el señor de Colonia de un cadáver ruso en el canal de Landwehr?</p>
<p>MP.: Mordpolizist (policía de Homicidios) / R.: Rath</p> <p>Como se ha dicho, las intervenciones de este policía de Homicidios son condescendientes con los compañeros de <i>Sitten</i> (Costumbres), porque bajo la dirección de Gennat, eran la élite de la policía de Berlín de aquellos años.</p> <p>En este caso solo cabe señalar que se ha aplicado una técnica de traducción literal para la traducción del referente berlinés, el conocido Landwehrkanal, que no tiene por qué ser conocido para personas de otros entornos culturales. Ya que el personaje está llamando la atención sobre las procedencias de todos los intervinientes, nosotros propondríamos haber traducido este elemento como «un canal de Berlín».</p> <p><i>Técnica: préstamo puro</i> <span style="float: right;"><i>Estrategia: extranjerización</i></span></p>	

#### 4.2. Tratamiento del multilingüismo

En esta primera temporada de la serie hay algún contacto con el idioma inglés (un par de frases al final del episodio), pero la principal aportación de un idioma diferente al alemán la constituye el idioma ruso.

En general, los diálogos entablados entre personajes rusos se han mantenido en el idioma original y se nos ofrece la traducción mediante subtítulos.

En cambio, si un personaje ruso habla con un alemán o de otra nacionalidad, los diálogos originales son en alemán y se han doblado al español con acento ruso, como es habitual.

Este proceder del doblaje nos parece acertado, ya que se da mayor credibilidad a la trama, el espectador sabe quién es quién en cada momento y se evitan los interminables diálogos doblados al español con acento ruso. Esta es la tendencia actual en series y películas, que son cada vez más multilingües.

Los puntos de análisis que hemos considerado relevantes son los siguientes:

TCR 3 42:05	
[diálogo en ruso]	<p>-¿Cuál era vuestro plan?          -No sé de qué habla.          -Vuestro plan. La Fortaleza Roja. Vuestra 4ª Internacional. ¿Qué planeabais?          -No sé de qué habla, camarada.          [...]          -¿Qué planea la Fortaleza Roja?          [...]          -La Fortaleza Roja manda un tren a Trotski.          [...]          -¿Qué hay en ese tren?          [...]          -¿Oro? ¿Qué oro? ¿Oro de los terratenientes, de los museos saqueados?          [...]          -Es el oro de los Sorokin.</p>
<p>Aquí se transcriben los subtítulos (iguales en SRD), ya que no se doblan los diálogos. Introducimos aquí estas líneas porque nos llamó la atención la selección de este término «Fortaleza Roja», ya que en un primer momento llegamos a confundirlo con el apodo del edificio de la jefatura de policía (Castillo Rojo), y nos planteamos la posibilidad de que se hubiera producido alguna confusión en la traducción o en la revisión, con los siguientes resultados:</p> <p>En la serie, la Fortaleza Roja es el nombre que se da al movimiento trotskista revolucionario de Berlín, encabezado por Kardakov, pero no se basa en un movimiento de nombre similar histórico, o al menos nosotros no lo hemos encontrado.</p> <p>Tras corroborarlo con compañeros especialistas en el idioma, la traducción del término ruso puede ser «torre roja» o «fortaleza roja», y en alemán se ha denominado «Rote Festung». Por parte de los guionistas de la serie, se han atribuido nombres muy similares para conceptos completamente diferentes.</p> <p>En todo caso, en el momento histórico que se muestra en la serie no existía tal movimiento trotskista organizado en Berlín, ni mucho menos se estaba pensando en una Cuarta Internacional como se dice aquí y como rezan también los panfletos de la imprenta ilegal de Kardakov. La Cuarta Internacional no llegaría hasta 1938. La Tercera fue la Komintern (Kommunistische Internationale), y las reflexiones sobre una</p>	

sucesora no comenzaron hasta 1933. Trotski ni consideraba que pudiera reformarse el KPD (Partido Comunista Alemán) ni la Internacional.

Aparece también en el episodio 5 (TCR 41:36), entre otros.

### 4.3. Técnicas de traducción y estrategia general

Si bien en las diferentes fichas de traducción se han ido analizando las técnicas y las estrategias de traducción que se han percibido a lo largo de los diálogos y en las imágenes de la serie, en este apartado vamos a analizar tales técnicas y estrategias en fragmentos que no pueden adscribirse a referentes culturales directos (aunque en todos ellos la historia y las referencias trascienden a los diálogos en sí mismos).

Queremos volver a subrayar en este punto que cualquier sugerencia u objeción que podamos plantear a las traducciones ofrecidas por los profesionales se basan en tres premisas fundamentales:

- a) se hacen con ánimo de proponer soluciones que puedan ayudar a otros profesionales a solventar estos problemas en el futuro.
- b) ha de tenerse en cuenta que nosotros hemos dedicado muchas horas a la documentación y análisis de cada uno de los segmentos en cuestión; un tiempo del que probablemente no han dispuesto ni traductores ni ajustadores.
- c) no existe la traducción perfecta. Hay muchos factores ajenos que pueden influir en el resultado final de los trabajos de traducción.

a) TCR 2 12:26, 38:00 y 43:00 TCR 3 42:36 TCR 7 29:16	
<i>[Imagen de un documento en pantalla donde reza lo siguiente:]</i> <i>Frachtbrief – накладная</i> (término en ruso)	
b) TCR 3 06:20	
<i>[Imagen de un documento en pantalla donde reza lo siguiente:]</i> <i>Frachtbrief - Bulletin d'expédition</i> (término en francés)	
c) TCR 1 28:32	

<i>Ich muss die Frachtpapiere kontrollieren.</i>	<p><i>Subt.:</i> Tengo que revisar la documentación de transporte.</p> <p><i>Doblaje y SRD:</i> Debo revisar la documentación.</p>
d) TCR 1 29:22	
<i>Das ist hier vermerkt, aber jemand muss die Frachtpapiere abzeichnen.</i>	<p><i>Subt.:</i> Ah, eso no consta aquí. Pero alguien tiene que firmar los documentos.</p> <p><i>Doblaje y SRD:</i> No nos consta, así que es necesario que alguien firme la documentación.</p>
e) TCR 6 23:06	
<i>Mein Name steht auf den Frachtpapieren.</i>	<p>Mi nombre está en la documentación del tren.</p>
f) TCR 7 34:51	
<i>Alfred Nyssen hat die Fracht persönlich geordert.</i>	<p>Alfred Nyssen encargó ese pedido en persona.</p>
<p>El término <i>Frachtbrief</i> hace referencia a un documento de transporte cuyo equivalente acuñado en español para el transporte terrestre es «carta de porte».</p> <p>Este documento es relevante en tanto que va apareciendo, siempre en primer plano, de manera paralela a la trama a la que hemos hecho referencia en el apdo. 3.3 sobre la guía de personajes.</p> <p>La carta de porte aparece directamente en pantalla con diversos motivos:</p> <p>a) El documento está en alemán y ruso porque se trata de la introducción de armamento ilícito desde Rusia a Alemania, en el marco del Tratado de Rapallo.</p> <p>Por su parte, los trotskistas liderados por Kardakov falsifican este documento para que el tren continúe hacia Estambul, y vuelve a aparecer en pantalla en la imprenta ilegal, así como en el episodio 7, cuando Jänicke (joven oficial de policía) y Lotte investigan en la estación donde está ubicado el famoso tren.</p> <p>b) Adicionalmente, en el episodio 3, Sveta entrega este mismo documento, pero con el segundo término traducido al francés, porque ha cambiado el destino y quiere que el oro llegue a París.</p>	

Pues bien, en la serie no se muestra ningún inserto cuando aparece en pantalla, ni se explica en los diálogos. Esto es especialmente significativo para las personas con discapacidad visual, como veremos en el apdo. 5.2.3 *Transmisión de los referentes culturales iconográficos en forma de textos audiodescritos*.

En cuanto al tratamiento en los propios diálogos orales, podemos afirmar que este término (*Frachtbrief*) no está incluido en el guion de la serie, es decir, que el espectador se puede hacer una idea de lo que es, pero no hay explicación alguna ni inserto que lo aclare.

En nuestra opinión, el hecho de que la carta de porte se muestre en primer plano cada vez que aparece demuestra la relevancia que le dan los guionistas a este documento, de manera que consideramos que habría sido necesario aportar la traducción del término en su primera aparición.

Sí aparece en los diálogos, no obstante, otros términos derivados, cuyo tratamiento es el siguiente:

Diálogo c), donde se habla de *Frachtpapiere* en general y se traduce como documentación o documentación de transporte. Como vemos, se ofrece al espectador más información en los subtítulos que en doblaje o SRD. Sin embargo, no se ha tenido en cuenta en absoluto la velocidad de lectura media del espectador, de la que ya tratamos en el apdo. 0.3.1 Aspectos técnicos de la traducción audiovisual relevantes para nuestro estudio.

Este subtítulo consta de 49 caracteres que se muestran en pantalla durante apenas 2 segundos, es decir, la velocidad de lectura sería de unos 25 CPS, muy por encima de los límites generalmente aceptados, de manera que, si bien podría calificarse como una traducción con más información y, por ende, «mejor», no nos sirve como objeto de estudio, pues no cumple las recomendaciones establecidas.

d) En este segmento también se ha traducido el término de forma genérica como «la documentación» o «los documentos», porque se sobreentiende también que se refieren a la mercancía. El profesional de traducción o ajuste hace una selección de información indispensable o más relevante. Aquí se produce un error de traducción que se analizará en el apdo. 4.4.3 *Errores de traducción o incoherencias*, que puede tener varias explicaciones. La más plausible es un cambio de guion.

e) Traducción de *Frachtpapiere*: documentación del tren.

f) Traducción de *Fracht*: pedido

Técnicas: elisión (*Frachtbrief*), generalización para el resto de los términos derivados.

TCR 2 28:00	
<i>Banken fressen euer Geld und uns gehört ganz bald die Welt.</i>	Bancos, quedaos vuestro dinero. El mundo pronto será nuestro.
<p>En los prolegómenos de las manifestaciones y las revueltas de los trabajadores con ocasión del 1 de mayo en Berlín, un puñado de manifestantes enarbola banderas comunistas frente al Moka Efti, donde los más ricos se divierten, entonando proclamas como esta.</p> <p>En este caso se ha intentado mantener la rima de la VO y se ha alejado un poco del sentido original.</p> <p>Literalmente, los manifestantes se dirigen a los ricos del Moka Efti y dicen «los bancos se tragan vuestro dinero y el mundo pronto será nuestro». Son proclamas anticapitalistas inspiradas en el espíritu comunista y casi previendo lo que ocurrirá tan solo unos meses más tarde (caída de la Bolsa de Wall Street).</p> <p><i>Técnica: modulación y creación discursiva</i></p> <p><i>Estrategia: adaptación a la rima en la LM</i></p>	

TCR 3 35:15 // 35:40	
<i>Kardakov hieß der. Eigentlich 'n Geiger. Aber wenn der sich in Rage geredet hat... Ik habe zwar kein Wort verstanden, aber wenn der gesagt hätte „Spring!“ ich wäre gesprungen. Der hatte so was... Manchmal direkt unheimlich.</i>	Se llama Kardakov. Él es violinista. Pero cuando se expresa con rabia... “No entiendo ni una palabra. Sin embargo, si me hubiera dicho ‘salta’, habría saltado.” “Tenía algo.” Era muy misterioso.
<p>Aquí se transcriben literalmente los subtítulos de SRD, incluyendo los signos de puntuación. En la subtitulación normal se añaden puntos suspensivos de entrada y salida en los subtítulos donde la frase no se escribe completa.</p>	



Casualmente, Frau Behnke asigna a Rath la habitación de Kardakov y de ahí surgen numerosos malentendidos. Rath se entera en su conversación con Frau Behnke tras el secuestro del maquinista (TCR 3 35:15).

En esa misma conversación, Frau Behnke habla recordando imágenes y hace un análisis psicológico de Kardakov.

ADS: «Elisabeth recuerda a Kardakov reunido con unos hombres».

SRD: Se introduce una música suave, como de ensoñación (en los SRD alemanes se la califica como música «perturbadora» (beunruhigende)), que ayuda a situar al espectador oyente.

En la versión española no se indica nada sobre la música, que ayudaría a entender que está recordando y que no son imágenes reales.

No le entendía nada cuando hablaba en ruso, pero le habría seguido a donde fuera, porque le veía madera de líder.

Traducción:

Llama la atención que se traducen los verbos en presente, como si Kardakov continuara allí, mientras que en la VO los tiempos verbales son pasado simple o pretérito perfecto. Asimismo, la traducción de «Eigentlich ‘n Geiger» por «Él es violinista» resulta muy forzada. En español, cuando se habla de una persona en dos oraciones seguidas, no suele utilizarse el pronombre. No parece que sea cuestión de la adaptación para doblaje ya que el personaje no se encuentra en pantalla cuando pronuncia este enunciado.

A continuación, pasa al condicional y luego directamente al pasado simple.

En el resto de conversación pasa del presente al pasado sin ningún motivo aparente (a veces, me **habla** de la guerra y de nuestros hombres, de cómo **caían [...] decía**

A continuación, hablan sobre la I Guerra Mundial y cómo le ha afectado a cada uno. En el libro dice que él no dispara un solo tiro y que su madre habría preferido que volviera Anno. Aquí también dice esto último.

TCR 3 16:25	
<i>Doris: Ich wollte nur Tschüss sagen.</i>	Doris: Quería despedirme.
<i>Lotte: Erlöst du mich?</i>	Lotte: ¿Me rescatas?
<i>Doris: Worum geht's?</i>	Doris: ¿Pero qué haces?

<p><i>Lotte: Fälle abgleichen, System reinbringen, die nennen das Schlagwortregister.</i></p>	<p>Lotte: Crear un método, lo llaman registro con palabras clave.</p>
<p>Aquí ambas versiones (subtitulado, SRD y doblaje) coinciden exactamente. En esta escena se hace alusión también al método de investigación criminalística introducido por Ernst Gennat, como indicamos en la ficha anterior (TCR 1 21:58). El método desarrollado por Gennat consistía en una salvaguarda sistemática de las pruebas en la escena del delito, además de la elaboración de un exhaustivo registro de criminales. También sentó las bases a escala internacional de la técnica del perfil criminal. Fue de los primeros en darse cuenta de que las primeras 24 horas siguientes a un suceso delictivo eran especialmente relevantes para la investigación. En la serie interpreta el papel de Gennat el actor Udo Samel, pero ya en la tercera temporada.</p>	
<p>En cuanto a la traductología, se percibe una omisión relevante, pero necesaria y probablemente efectuada por el equipo de ajustadores, para meter en boca todo el texto a la actriz que interpreta a Lotte. Se trata del enunciado <i>Fälle abgleichen</i> [comparar casos]. Esta actriz mueve poco la boca, lo que facilita a nuestro entender la labor de los ajustadores, pero, por otro lado, habla muy deprisa, de manera que se hace necesario en numerosas ocasiones omitir algunos segmentos del original. Esta labor corresponde al ajustador, no al traductor. La línea de Doris <i>Worum geht's?</i> (¿de qué se trata?) se traduce por «¿Pero qué haces?». Por una parte, se produce una variación, ya que se obvia el acento berlinés de Doris, así como también el de Lotte en esta línea y en las siguientes. Como ya hemos citado anteriormente, Lotte cambia de registro continuamente en función del contexto en que se encuentre, pero los espectadores de la lengua meta no lo percibimos. Por otro lado, se cambia el punto de vista y la categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original, mediante una técnica de modulación. También llama la atención la traducción de <i>Schlagwortregister</i>, que en el TCR del capítulo se traducía como «registro <b>de</b> palabras clave». <i>Técnicas: variación, modulación, traducción literal, elisión</i> <i>Estrategia: estandarización del lenguaje, oralidad</i></p>	

TCR 3 29:54	
<p><i>Wolter: Na gut, aber ich werd dir sagen, dass du die Ehre hast, mich morgen früh zu begleiten.</i></p> <p><i>Rath: Wohin?</i></p> <p><i>Wolter: Kreuzberg, 1. Mai. Die Roten wollen demonstrieren und wir verhindern das. Ja. Sonderaktion. Häuser durchkämmen, Wohnungen nach Waffen durchsuchen. Reine Schikane. Richtig schöne Drecksarbeit.</i></p> <p><i>Doch jetzt noch 'nen Kurzen?</i></p> <p><i>Rath: Danke, es verträgt sich nicht.</i></p> <p><i>Wolter: Womit?</i></p> <p><i>Rath: Mit dummen Fragen.</i></p> <p><i>Wolter: Aus dir soll mal einer schlau werden, Junge.</i></p>	<p>Wolter: De acuerdo. Pero te diré que mañana tendrás el honor de acompañarme temprano.</p> <p>Rath: ¿A dónde?</p> <p>Wolter: A Kreuzberg. Es el Primero de Mayo. Los rojos quieren manifestarse y lo impediremos. Sí, es una operación especial. Entrar y registrar las casas en busca de armas. Puro y simple acoso. Un buen trabajo de limpieza.</p> <p>¿Te apetece una copa?</p> <p>Rath: Gracias, pero no encaja.</p> <p>Wolter: ¿Con qué?</p> <p>Rath: Con las preguntas tontas.</p> <p>Wolter: Alguien te va a dar un buen golpe, chaval.</p>
<p>Conversación entre Wolter y Rath después de la cena a la que ha invitado el primero a Rath en su casa y con su mujer.</p> <p>Se pueden comentar varias cosas en este pequeño fragmento:</p> <p><i>Richtig schöne Drecksarbeit</i>: Un <i>Drecksarbeit</i> es un trabajo que nadie quiere hacer. Parece que el comisario Wolter no está de acuerdo con la actuación de su superior en la Policía, el jefe Zörgiebel, para evitar la manifestación de los comunistas, y sin embargo, en la manifestación misma (TCR 4 05:18) se verá a Wolter contemplando con satisfacción la lucha entre policía y manifestantes, además de que su colaboración con el <i>schwarze Reichswehr</i> que analizaremos más adelante es prueba irrefutable de su odio a toda la facción de izquierdas de la República.</p> <p>La traducción literal sería «un bonito trabajo sucio» y nuestra propuesta «un trabajo sucio en toda regla».</p> <p>Aquí se ha aplicado una técnica de modulación que anticipa las situaciones que van a producirse en este y el próximo capítulo de la serie.</p> <p><i>Doch jetzt noch einen Kurzen?</i> Las partículas <i>doch</i> y <i>noch</i>, y el adverbio <i>jetzt</i> tan cargados de significado en alemán se pierden completamente en la traducción. La</p>	

traducción de partículas DE>ES merece en sí misma un análisis como, por ejemplo, la tesis doctoral que la investigadora Irene Prüfer Leske escribió al respecto para la Universidad de Alicante, que tuvo como director, nada menos, que al insigne Enrique Alcaráz Varó (Prüfer Leske, 1993).

En una escena anterior, Wolter bebe una copa después de la cena. En la imagen se ve que Wolter intenta llenar la copa de Rath, pero este lo rechaza con un «Gracias». Por eso ahora Wolter dice «Doch jetzt noch 'nen Kurzen?» (¿Ahora sí que te apetece una copa?). Sin embargo, como en la traducción no se hace alusión a este «¿ahora sí?», sino que se traduce simplemente por «¿Te apetece una copa?», una persona invidente no echa de menos que se le haya informado de este gesto. En este caso, estas partículas ponen de manifiesto que una circunstancia determinada ha cambiado y que Rath quizá «ahora sí» quiera tomar «otra» copa.

Esta omisión no es muy relevante para los videntes, pero sí para las personas con discapacidad visual, si bien no supone una merma significativa en el contenido de la trama.

Cabe también señalar la traducción de *einen Kurzen* (un chupito) por «una copa» (técnica de generalización).

*Danke, es verträgt sich nicht.* En alemán, la respuesta *Danke* ante un ofrecimiento es una respuesta negativa (no se acepta el ofrecimiento, pero se agradece). En español, si decimos «gracias» ante una oferta no queda claro si se acepta o no, si no va acompañada por el adverbio de afirmación o negación correspondiente (sí o no), pero en la mayoría de las ocasiones denota aceptación de la oferta.

La respuesta «no encaja» suscita confusión, aunque también en la LO, porque no está claro que se refiera a la bebida, sino parece más bien referirse a todo el enunciado anterior de Wolter, cuando le contó cómo iba a desarrollarse el día siguiente.

*Aus dir soll mal einer schlau werden, Junge.* Desde el estudio de las variedades lingüísticas, podemos decir que el uso de este dicho popular se restringe actualmente a personas de edad avanzada (variedad diafásica), pero en la época que se plasma en la serie cabría perfectamente. Esta formulación idiomática del alemán viene a corresponderse con el dicho popular español «Quien te entienda que te compre», que posee las mismas características que el enunciado de la VO. A juzgar por la expresión del comisario Wolter, también podría traducirse como «Algún día te calaré, chaval».

A nuestro juicio, la traducción ofrecida tanto en doblaje como en subtitulación («Alguien te va a dar un buen golpe, chaval») es una creación discursiva que refleja más la imagen y la expresión de Wolter y de Rath que el propio diálogo en la VO.

*Técnicas: Modulación, generalización, creación discursiva.*

*Estrategia: Oralidad, acercamiento a la cultura meta.*

TCR 3 38:40.

*Zusammenstöße mit der Polizei wurden bereits gemeldet.  
Zur Stunde werden in den Stadtteilen Wedding und Kreuzberg von Aktivisten der KPD Flugblätter verteilt. Auf diesen wird behauptet, das Demonstrationsverbot sei aufgehoben worden.  
Dieses entspricht nicht der Wahrheit. Morgen, am 1. Mai, darf weiterhin nicht demonstriert werden. Bei Zuwiderhandlung ist mit einer Eskalation der Gewalt zu rechnen, unterstreicht Polizeipräsident Zörgiebel.*

“Acaban de informar de los primeros enfrentamientos con la policía de Berlín. Los activistas del KPD están repartiendo panfletos en los barrios de Wedding y Kreuzberg. En ellos se lee que se ha levantado la prohibición de manifestarse, pero eso no es cierto.”  
Mañana, el Primero de Mayo, se mantiene la prohibición de todas las manifestaciones. Se espera que la represión provoque una escalada de la violencia, según subraya el jefe de la policía, Zörgiebel”.

Se trata de una locución procedente de la radio. De nuevo se habla de los barrios Wedding y Kreuzberg, referentes culturales claros.

En este fragmento se aprecian diversas técnicas de traducción cuya finalidad es adaptar las estructuras gramaticales propias de la LO en los textos de informativos, particularmente procedentes del medio radiofónico, a las estructuras gramaticales de la LM en el mismo contexto, mediante transposiciones.

Voces pasivas por voces pasivas: «wurden bereits gemeldet» por «acaban de informar», «werden verteilt» por «están repartiendo».

Voces pasivas por pasivas reflejas «morgen [...] darf weiterhin nicht demonstriert werden» por «se mantiene la prohibición de todas las manifestaciones» (véase en este

ejemplo, además, la cantidad de caracteres necesarios en la LM para expresar la idea de la LO)

Las iniciales KPD no se traducen. Se trata del Partido Comunista Alemán (Kommunistische Partei Deutschlands).

En nuestra opinión, en la traducción del último enunciado se invierte la intencionalidad del mensaje original. En la VO, el jefe de Policía Zörgiebel indica que, en caso de contravenir (*Zuwiderhandlung*) la prohibición de manifestarse, ha de contarse con que la violencia aumente. Así pues, si la policía debe ejercer más violencia, estará justificada por la desobediencia de los manifestantes.

Sin embargo, en la traducción parece indicarse que la represión —entendida como «acto, o conjunto de actos, ordinariamente desde el poder, para contener, detener o castigar con violencia actuaciones políticas o sociales» (DRAE, «entrada represión») — de la policía ocasionará que los manifestantes se rebelen y que haya una escalada en la violencia.

*Técnicas: transposición* *Estrategia: adaptación a la lengua y cultura meta. Oralidad.*

TCR 4 03:30 – 04:10	
<p><i>[Ausrufe bei der Demonstration]</i></p> <p><i>Heraus, heraus, heraus zum 1. Mai!</i></p> <p><i>Internationale Solidarität!</i></p> <p><i>Befreit das Volk, befreit das Volk!</i></p> <p><i>Wir haben Rechte!</i></p> <p><i>Laßt uns durch!</i></p> <p><i>Berlin bleibt rot! Berlin bleibt rot!</i></p>	<p>[Proclamas durante la manifestación]</p> <p><i>Subtítulos:</i></p> <p>¡Vamos, vamos, al Primero de Mayo!</p> <p>¡Solidaridad internacional!</p> <p>¡Libertad para el pueblo!</p> <p>¡Tenemos derechos!</p> <p>¡Dejadnos pasar!</p> <p>¡Berlín es rojo!</p>
<p><i>Heraus, heraus, heraus zum 1. Mai!</i></p> <p><i>Internationale Solidarität!</i></p> <p><i>Befreit das Volk, befreit das Volk!</i></p>	<p><i>SRD:</i></p> <p>(MUCHOS) ¡Vamos, vamos, al Primero de Mayo!</p> <p>¡Solidaridad internacional!</p> <p>¡Información, camarada! ¡Información!</p> <p>(COREAN) ¡Libertad!</p>

<i>Wir haben Rechte!</i>	¡Tenemos derechos!
<i>Laßt uns durch!</i>	-¡Dejadnos pasar!
<i>Berlin bleibt rot! Berlin bleibt rot!</i>	-¡Vamos a pasar! ¡No nos detendrán!
<i>Heraus, heraus, heraus zum 1. Mai!</i>	<i>Doblaje:</i> ¡Vamos, vamos al Primero de Mayo! (ad libs) ¡Usted, el de verde! ¡Coja uno!
<i>Internationale Solidarität!</i>	¡Información, camarada! ¡Información!
<i>Befreit das Volk, befreit das Volk!</i>	¡Solidaridad internacional!
<i>Wir haben Rechte!</i>	¡Libertad para el pueblo!
<i>Laßt uns durch!</i>	¡Tenemos derechos!
<i>Berlin bleibt rot! Berlin bleibt rot!</i>	¡Dejadnos pasar!
Como puede apreciarse, en este pequeño fragmento se suceden varias cuestiones interesantes y relevantes en cuanto a la traducción audiovisual.	
Las traducciones para doblaje y los SRD van prácticamente a la par, sin apenas modificaciones entre sí.	
Ya hemos avanzado en el apdo. 4.1.5 que el lema <i>Berlin bleibt rot</i> no se traduce en doblaje ni en SRD y que se soluciona mediante una creación discursiva.	
Existen también varios <i>ad libs</i> en momentos en los que no se escucha nada más que murmullos incongruentes de los manifestantes, como, en el U-Bahn (metro) antes de salir en la Hermann Platz, hay una persona repartiendo panfletos y se le ha puesto voz en la VD: «¡Usted, el de verde! ¡Coja uno!».	
Ya en la Hermann Platz hay otra persona repartiendo panfletos, pero no se escucha su voz con nitidez en la VO, y sin embargo, se le da voz en la VD y en SRD: «¡Información, camarada! ¡Información!»	
<i>Técnica: creación discursiva</i>	<i>Estrategia: (ad libs) rellenar huecos sin diálogo.</i>

TCR 4 17:05

*W: Sitzt dir im Nacken wie die Zecke am Sack.*

W: Se nos pega como una garrapata.

<p><i>Dr.: Sie können mir nicht verweigern, an der Autopsie teilzunehmen.</i></p> <p><i>W.: Ja, ja, ja.</i></p> <p><i>GM: Was zum Herrgott ist denn da draußen los?</i></p> <p><i>Dr.: Das kann ich Ihnen gern sagen.</i></p> <p><i>W.: Das lassen Sie nunmal schön sein.</i></p> <p><i>GM: Die Frau Stalina persönlich.</i></p> <p><i>Dr.: Da draußen werden im Namen der sogenannten Demokratie unschuldige hingerichtet.</i></p> <p><i>W.: Jetzt Schluß mit der Verleumderei!</i></p> <p><i>Dr.: Diese beiden Frauen wurden von außer Kontrolle geratenen Schutzpolizisten erschossen.</i></p> <p><i>W.: Sie malen sich den Feind, wohin Sie wollen.</i></p> <p><i>Dr.: Erst schießen, dann fragen! So läuft das in dieser Stadt, wenn Arbeiter ihre Rechte wahrnehmen!</i></p> <p><i>W.: Nichts haben Sie mitbekommen von dem Vorgang. Aber erstmal im Blindflug alle schuldfrei sprechen, die das Recht offen brechen.</i></p> <p><i>Dr.: Welcher Rechtsbruch lag denn hier bitte vor?</i></p> <p><i>W.: Hetzer!</i></p> <p><i>Dr.: Vertuscher!</i></p> <p><i>W.: Umstürzler!</i></p> <p><i>Dr.: Mörder!</i></p>	<p>Dr.: No puede negarme participar en la autopsia.</p> <p>W.: Sí, ya, ya.</p> <p>GM: ¿Qué demonios les pasa ahora a ustedes?</p> <p>Dr.: Si quiere se lo cuento.</p> <p>W.: Mejor que no lo haga.</p> <p>GM: La Sra. Stalin en persona.</p> <p>Dr.: Ahí fuera están ejecutando inocentes en nombre de la democracia...</p> <p>W.: Basta ya de difamaciones.</p> <p>Dr.: Y estas dos mujeres recibieron disparos de unos policías descontrolados.</p> <p>W.: Usted pinta al enemigo como le apetece.</p> <p>Dr.: Primero disparan y luego preguntan cuando los obreros reclaman sus derechos.</p> <p>W.: No sabe nada de las circunstancias, pero exculpa de antemano a ciegas a quienes infringen la ley abiertamente.</p> <p>Dr.: ¿Pero qué ley infringieron ellas, por favor?</p> <p>W.: ¡Instigadora!</p> <p>Dr.: ¡Mentiroso!</p> <p>W.: ¡Subversiva!</p> <p>Dr.: ¡Asesino!</p>
<p>Dentro de la estandarización del lenguaje en la traducción, tenemos un fragmento en el que la oralidad, la fidelidad y el <i>savoir faire</i> destacan especialmente. Un trabajo</p>	



brillante de traducción y ajuste en un diálogo rápido, sin transiciones y lleno de información.

Solo un comentario. Elisión: *Sitzt dir im Nacken wie die Zecke am Sack* (traducción literal: se te pega al cuello como la garrapata al escroto) Se ha intentado evitar el lenguaje vulgar y es la expresión que se ha omitido por falta de espacio. Decisión sobre restricciones.

*Técnicas: elisión      Estrategia: oralidad*

TCR 4 27:00	
[Voces ininteligibles]	¿Y se fueron? ¡Qué mala suerte! Mi hermana se ha tenido que ir con sus tres hijos.
<p>Se toma el diálogo de la versión doblada, que tiene una frase más que los subtítulos.</p> <p>Se introducen probablemente unos ad libs inventados por el propio traductor o por el equipo de ajuste, ya que en la VO no se escucha ningún diálogo con nitidez, ya que la música de ambiente se escucha con un volumen alto y solapa cualquier diálogo.</p> <p>Sin embargo, los ajustadores han visto que se ve claramente en pantalla a la señora que está sentada hablando y, con buen criterio, se han inventado una frase. Este punto nos lo ha confirmado también la plataforma.</p>	

TCR 4 13:20	
<p><i>-Bis zur Klärung besteht scheinbar ein Rechtsanspruch der Sowjetunion auf den Inhalt des Zuges.</i></p> <p><i>-Was? Wie kann das sein?</i></p> <p><i>- Sie vermuten, wir wollten etwas außer Landes schmuggeln.</i></p>	<p>-Hasta que se aclare, parece que la Unión Soviética tiene derecho a todo el contenido.</p> <p>-¿Qué hay que aclarar?</p> <p>-Se supone que querían sacar contrabando del país.</p>
<p>En este caso se transcribe la traducción para doblaje, porque es más completa que los subtítulos.</p> <p>La segunda línea de diálogo es una creación discursiva apoyada en la línea anterior. La traducción literal sería «¿Qué? ¿Cómo puede ser?». En nuestra opinión, en este caso el doblaje es mejor que el original, más oral y adecuado a la frase anterior.</p>	

En la tercera línea hay una traducción errónea del sujeto de la oración subordinada que cambia completamente el sentido a nuestro juicio. La traducción literal sería «Sospechan que **queríamos** sacar contrabando del país».

*Técnica: Creación discursiva*

*Estrategia: oralidad*

TCR 7 12:50	
<p><i>L.: Sie sehen aus wie jemand, der mir helfen kann.</i></p> <p><i>F.: Na, dann ... helf ick Ihnen.</i></p> <p><i>L.: Sehen Sie? Sag ick doch.</i></p> <p><i>F.: Ja, ick auch.</i></p> <p><i>L.: Gut. Dann kommt jetzt meine alles entscheidende Frage.</i></p>	<p>L.: Tiene usted pinta de poder ayudarme.</p> <p>F.: Claro. Lo haré con gusto.</p> <p>L.: ¿Lo ve? Se lo he dicho.</p> <p>F.: Y yo a usted.</p> <p>L.: Bien, pues ahora viene la pregunta del millón.</p>
<p>En este caso, los diálogos son iguales en las tres modalidades de traducción.</p> <p>Aquí destacamos dos cosas: por una parte, la estandarización del lenguaje de Lotte (L.) cuando habla con personas que se encuentran dentro de un estrato social humilde, como es este ferroviario (F.).</p> <p>Y por otro las traducciones en busca de la naturalidad y la oralidad.</p> <p>La traducción de la primera línea es muy buena y mantiene perfectamente la oralidad y la intención coqueta de Lotte.</p> <p>La traducción de la última línea «y ahora viene la pregunta decisiva» por el equivalente acuñado en la cultura meta: «la pregunta del millón». Esta expresión, no obstante, tiene su origen en los concursos de televisión estadounidense de los años 50 y es poco probable que se dijera en la época de que se trata.</p> <p>Sin embargo, cumple su función y se entiende perfectamente.</p> <p><i>Técnica: Equivalente acuñado</i>                      <i>Estrategia: oralidad</i></p>	

TCR 7 13:15	
<p><i>F. 2: Wer ist denn ditte?</i></p> <p><i>F. 1: Madamchen ist ...</i></p> <p><i>L.: Von der Presse.</i></p> <p><i>F2: Von der Saftpresse?</i></p> <p><i>L.: Wie man's nimmt.</i></p>	<p>F. 2: ¿Quién es ella?</p> <p>F. 1: Esta señorita es...</p> <p>L.: De la prensa.</p> <p>F2: ¿De la prensa de vino?</p> <p>L.: Según se mire.</p>
<p>Aquí también son los diálogos iguales en las tres modalidades de traducción.</p> <p>En estos segmentos hay un juego de palabras con el término «Presse» que se mantienen en la traducción, pero cambiando un poco el sentido del original.</p>	

Se traduce «Saftpresse» (exprimidor) por «prensa de vino» para mantener a la perfección el juego de palabras. Así se explica la sonrisa de Lotte y del ferroviario 2 al escuchar la broma.

*Técnica: Equivalente acuñado*

*Estrategia: adaptación a la lengua meta.*

TCR 7 19:00

*B.: Ob das dann immer noch eine innersowjetische Angelegenheit ist, das werden wir beide gemeinsam erleben.*

*T.: Die Angelegenheit wird sicher intern - wie sagen die Deutschen - einige Wellen schlagen.*

*B.: Das wird sich nicht verhindern lassen.*

B.: Si se trata de un asunto interno **ruso**, ya lo dilucidaremos juntos.

T.: No hay duda de que es un asunto interno ruso... Como dicen en Alemania: “algunas olas explotan”.

B.: Son cosas inevitables.

B.: Benda T.: Trochin

Traducción extraída del doblaje. En subtitulación y SRD es exactamente igual excepto el adjetivo «ruso» marcado en negrita.

Conversación entre August Benda (alter ego de Bernhard Weiß) y el *Volksdeputierter* (traducido como diputado popular) Trochin, que es el enviado de la Embajada Soviética para investigar el robo del oro de los Sorokin.

Por una parte, en la primera intervención de Benda, vemos una contracción lingüística, en la que se omiten partículas y adverbios del alemán: «dan» «immer noch» «beide». Contracciones necesarias dadas las restricciones propias de la TAV.

Por otra parte, analizamos la traducción intralingüística de la intervención de Trochin, donde desempeñan un papel importante tanto la cultura alemana y española como, de alguna manera, también la rusa:

Existe un dicho alemán que dice «(hohe) Wellen schlagen», y aquí se ha adaptado un poco en la VO. El significado es metafórico y significa que algo tendrá consecuencias o atraerá mucha atención. Dicho en una expresión más coloquial, «traerá cola», e incluso «levantará ampollas».

La traducción se aparta del sentido original tanto en contenido como en estructura, y, en nuestra opinión, se suscitan varias cuestiones:

<p>1- El sentido del enunciado de Trochin es una velada amenaza a Benda: «Con toda seguridad este asunto —cómo dicen los alemanes (entonación de pregunta)— traerá consecuencias a nivel interno».</p> <p>2- Al traducir el dicho alemán literalmente, se produce un sin sentido que cabe atribuir a que es algo que dicen los alemanes, de manera que no tenemos por qué entenderlo nosotros, espectadores de una cultura diferente. El término «explotan» y el rostro serio y amenazante del delegado ruso permiten intuir que es una amenaza.</p> <p>3- La estructura de la frase también se ha modificado, de modo, a nuestro entender innecesario. En este caso concreto, proponemos mantener la estrategia de extranjerización, pero introduciendo una locución verbal que pueda ser ajena a la cultura rusa, pero que se entienda en la cultura meta, y, al mismo tiempo, conservando la estructura y el sentido del TO: «No hay duda de que este asunto —¿cómo dicen ustedes?— traerá cola a nivel interno». Mismo número de caracteres y, en principio, también cabe en boca del actor.</p> <p><i>Técnica: comprensión lingüística, transposición y traducción literal</i></p> <p><i>Estrategia: Extranjerización</i></p>
--

TCR 7 22:43	
<i>Und?</i>	¿Vas a hablar?
Este diálogo es igual en las tres modalidades de traducción.	
Aquí se aplica una técnica de ampliación lingüística y amplificación.	
<i>Técnica: ampliación y amplificación      Estrategia: oralidad.</i>	

#### 4.4. Posibles incoherencias y su motivación

##### 4.4.1. Errores posproducción insertos:

TCR 4 03:16 Hermannplatz – Berlín-Neuköln (no son subtítulos, sino inserto)

TCR 3 06:08 En pantalla se señala una *Durchsuchungsbefehl* (orden de registro) que no se refleja en SRD ni en ADS, ni tampoco en subtítulos normales.

##### 4.4.2. Error revisión subtítulos

TCR 1 22:38	
<i>Und die Bilder hast alle du gemacht?</i>	¿Las fotos las has hecho usted?

Parece que el subtitulador ha dudado si usar el *du* del original y ha hecho una mezcla.  
Problema de revisión.

TCR 3 16:27	
<i>Mensch, das ist ja eine Goldgrube!</i>	Vaya, esto una mina de oro,
Se constata la errata en subtitulación y SRD.	

TCR 6 42:21	
	Y <b>aún</b> así, alguien estuvo rebuscando en mi escritorio.

#### 4.4.3. Errores de traducción o incoherencias

TCR 1 22:45	
<i>'ne Mark die Stunde. Zettel unterschreib ich dir morgen</i>	Doblaje y SRD: Un marco la hora. Firmaré la nota mañana temprano. Subt.: Le marco la hora. Firmaré la nota mañana temprano.
Aquí parece que el subtitulador ha traducido de oído, porque es un error de traducción que no tiene muchas probabilidades de producirse si se dispone del guion original.	

TCR 1 29:04	
<i>Reichswehr. [...] Der Zug fährt im Auftrag der Reichswehr</i>	<i>Subt.:</i> El ejército. [...] Este tren circula en una misión de la "Reichswehr". <i>Doblaje y SRD:</i> El ejército. El tren está en una misión del ejército alemán.

En la estación de tren, unos oficiales están comprobando la documentación y llegan miembros del ejército.

Un oficial avisa al otro diciendo «Reichswehr».

Tras alguna otra frase, uno de los miembros del ejército emite la frase siguiente. En apenas 15 segundos, en subtitulación se traduce el mismo término de dos maneras diferentes.

Incoherencia terminológica en subtitulación. En doblaje y SRD las traducciones son coherentes.

Adicionalmente, esta subtitulación ofrece más información y con vocabulario más preciso, pero la velocidad de lectura es de 25 caracteres por segundo, muy por encima de los márgenes generalmente aceptados e indicados en el apdo. 0.3.1 de la Introducción General.

TCR 1 29:22	
<p><i>Das ist hier vermerkt, aber jemand muss die Frachtpapiere abzeichnen.</i></p>	<p><i>Subt.:</i> Ah, eso no consta aquí. Pero alguien tiene que firmar los documentos.</p> <p><i>Doblaje y SRD:</i> No nos consta, así que es necesario que alguien firme la documentación.</p>
<p>El segmento de la VO «<i>Das ist hier vermerkt</i>» se ha traducido en el sentido contrario al real, ya que significa literalmente «Así consta aquí».</p>	

TCR 2 31:25	
<p><i>Mein lieber Freund und Kupferstecher!</i></p>	<p>Mi muy querido amigo copista.</p>
<p>Se trata esta de una expresión coloquial de origen desconocido<sup>69</sup>, que se dice como expresión de sorpresa y que no cabe traducir literalmente, como se ha hecho aquí: el término <i>Kupferstecher</i> denota la profesión de un grabador en cobre, que no se</p>	

---

<sup>69</sup> Duden <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kupferstecher> [Última consulta: 26/02/2022]

corresponde con el trabajo de Jänicke, el personaje que se ve en imagen, que es el asistente de Gereon Rath y empleado de la policía.

En este caso, se propone una creación discursiva o un equivalente como «¡Madre del amor hermoso!» o simplemente «Si no lo veo no lo creo» o algo similar, ya que a continuación expresa con palabras el motivo de su sorpresa: mujeres bellas por todas partes.

*Técnica: traducción literal.*

TCR 4 20:47	
<i>Den Bolcheviquen hier kriegen Ihre Studenten. Können Sie Bouletten daraus machen oder Lungenhaschee.</i>	Los bolcheviques se cargan a sus estudiantes. Haz albóndigas o picadillo con él.
<p>En este caso se ha producido un falso sentido con respecto al original. Se trata de un diálogo en la sala de autopsias entre el inspector de Homicidios, el forense, Wolter y Rath, ante el cadáver del maquinista ruso.</p> <p>El sujeto de la primera frase son los estudiantes y el bolchevique es el objeto. Está en singular. Es decir, el sentido sería «Sus estudiantes pueden quedarse con este bolchevique. Pueden hacer con él albóndigas o picadillo».</p>	

TCR 4 34:45	
<i>Dein Typ wird gefragt.</i>	Ha preguntado por ti.
<p>En realidad, está diciendo «Piden alguien como tú» / «Piden alguien de tu estilo» o algo similar.</p> <p>Probablemente este cambio en el sentido proceda del ajuste, ya que la traducción del sentido real en la VO no cabe bien en boca.</p> <p>Sin embargo, propondríamos traducir por «Han preguntado por ti», porque el singular da a entender que Lotte sabe de quién se trata, pero su sorpresa cuando vea al cliente será mayúscula (se trata del comisario Wolter).</p>	



TCR 4 19:27	
<i>R.: Der Mann ist gestern Nacht in meiner Wohnung eingebrochen.</i>	R.: Ese hombre entró ayer en mi casa.
<i>W.: Bei Elisabeth? Hat er was geklaut?</i>	W. ¿Ah, sí? ¿Y qué buscaba?
<i>R.: [...]Gesto</i>	R.: Ni idea.
<i>MP.: Was wollte er denn da?</i>	MP.: [...]
<i>R.: Etwas von meinem Vormitter, einem gewissen Kardakov.</i>	R.: Algo del anterior inquilino, un tal Kardakov.
<p>Aquí se han tomado una serie de decisiones que entendemos que proceden del ajuste para doblaje y así nos lo ha corroborado el traductor.</p> <p>La alusión a Elisabeth, la casera de Rath, se ha obviado y se ha sustituido por la interjección «¡ah!» seguida del interrogativo «¿sí?» en señal de extrañeza. Probablemente la decisión como decimos venga del ajuste, porque en español necesitaríamos una frase completa: «¿en casa de Elisabeth?», que cabría a duras penas en boca de Wolter, al que se ve en primer plano.</p> <p>A continuación, en la VO Wolter pregunta si el intruso ha robado algo, a lo que Rath contesta con un gesto negativo de la cabeza, pero se encuentra de espaldas, de manera que en la VD se le pone en boca una respuesta: «Ni idea».</p> <p>A continuación, se omite la pregunta del policía de Homicidios, que no aparece en pantalla, y se hace parecer que Rath contesta a la pregunta anterior de Wolter «¿Y qué buscaba?» diciendo que buscaba «algo del anterior inquilino...».</p>	

TCR 5 32:55	
<i>Allerdings mit einer anderen Truppe. Immer Sonnabend</i>	Y con otras orquestas. Siempre en domingo.
<p><i>Allerdings mit einer anderen Truppe.</i> El director de orquesta del que hablan, Ilja Tretschkow, es un director de orquesta real, <i>Sonnabend</i> es sábado. Confusión con <i>Sonntag</i> (domingo)</p>	

#### **4.5. Cuestiones de formato**

Para indicar diálogos con dos intervinientes en un mismo subtítulo se introduce el guion en la segunda línea de subtítulo (TCR 4 12:02 / 21:39 entre otros).

Las intervenciones largas suelen marcarse con tres puntos suspensivos de entrada y salida, pero no siempre.

Las voces en *off* se marcan en cursiva con comillas (TCR 1 00:40).

En ocasiones se marcan como voces en *off*, es decir, entre comillas, los diálogos de personajes que no están en pantalla, pero sí en el escenario. Por ejemplo, en el TCR 4 30:20 Lotte está esperando en la jefatura de Policía para hablar con la administrativa que puede conseguirle un trabajo fijo y diversas personas hablan entre sí.

También en el TCR 5 42:22, Lotte y Rath hablan en *off* pero se les ve bailando, de manera que se marca con comillas también, aunque están en la escena.

Los insertos y las imágenes de textos en pantalla (cartas, carteles, periódicos, etc.) se traducen mediante subtítulos entre comillas.

### **5. Audiodescripción y SRD**

La norma UNE 153020:2005, titulada «Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y redacción de audioguías», define la audiodescripción de la siguiente manera:

«Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve».

Nos apoyaremos en esta definición en nuestro estudio, y utilizaremos la siguiente terminología, extraída también de dicha norma:

Hablaremos de «unidad descriptiva» como «cada una de las descripciones que se insertan en los huecos de mensaje» y que solo contendrán la información necesaria para explicar los aspectos visuales relevantes para la comprensión.

A la persona que escribe el guion de audiodescripción denominaremos «audiodescriptor» para diferenciarlo de los guionistas de las obras originales.

Los «huecos de mensaje» son los espacios útiles para incorporar las unidades descriptivas y deben estar limpios de diálogos y de sonidos relevantes.

Según la norma, el guion debe tener en cuenta los ambientes y datos plásticos contenidos en la imagen, además de la trama. El estilo debe ser fluido y sencillo, con frases de construcción directa y evitar pobreza de recursos idiomáticos básicos.

Deben utilizarse adjetivos concretos y objetivos, sin valoraciones; aludiremos a esta cuestión en nuestro análisis.

En cada situación que se audiodescriba debe aplicarse la regla espacio-temporal, consistente en aclarar qué ha ocurrido, cuándo, dónde y cómo se ha producido cada situación y, en su caso, quién la ha llevado a cabo.

Un dato muy importante es que han de respetarse los datos que aporta la imagen, sin censurar ni recortar supuestos excesos. Tampoco se debe describir lo que se deduce fácilmente de la obra.

En lo que atañe a la norma UNE 153010:2012, lleva por nombre «Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva» y contiene numerosos datos específicos que vamos a enumerar aquí de forma somera, ya que no es extremadamente relevante para nuestra investigación, por las razones que enumeramos a continuación.

No vamos a entrar en la otra vía para garantizar la accesibilidad de las personas sordas a los contenidos audiovisuales, como es la interpretación en lengua de signos, ya que no somos especialistas ni hemos estudiado esta materia en profundidad y está fuera de nuestro alcance emitir análisis al respecto, al menos de momento.

Para nuestro estudio aplicaremos las siguientes definiciones, incluidas en la norma:

«Efecto sonoro» es un sonido vocal que no puede atribuirse a un personaje concreto, o no vocal, que aporta información relevante para el seguimiento de la obra audiovisual. Ejemplos: (Disparo) (Llanto).

Elementos suprasegmentales son aquellos elementos fónicos que afectan a más de un fonema: el ritmo, la entonación o el acento. Estos elementos influyen y han de ser tenidos en cuenta por los profesionales para redactar los subtítulos: ejemplo un personaje (TARTAMUDEA), (SUSURRA), (DUDA). Conforman lo que denominamos «información contextual», junto con sonidos vocales (no habla) atribuibles a uno o varios personajes, como (IRÓNICO) (RÍE), o (LADRA), y los indicadores de cantidad: (AMBOS) (TODOS), etc.

Denominamos «etiqueta» a la información que identifica al personaje cuando no es posible hacerlo por colores, e incluye recomendaciones sobre el color que corresponde a cada personaje en función de su relevancia para la trama.

En la norma se indica como primera técnica para para identificar a los personajes el uso de subtítulos de diferentes colores. Como segunda opción se pueden usar etiquetas, pero se reduce la cantidad de información que pueden incluir los subtítulos de acuerdo con la velocidad de lectura establecida (15 CPS).

Como tercera opción se indica el uso de guiones (no se deben utilizar guiones si es posible la identificación por colores).

Asimismo, la norma dice que «la identificación de los personajes es esencial para facilitar el seguimiento de la trama argumental de algunos contenidos audiovisuales».

Las voces en *off* deben marcarse en cursiva si la tecnología lo permite. En caso contrario, se utiliza una etiqueta como información contextual (OFF) (NARRADOR) o similar.

Si se subtitulan las canciones por ser interesantes para la trama, se indica con el símbolo de una nota musical o una almohadilla (#) de cada subtítulo.

## **5.1. Estado de la cuestión**

Según la última Encuesta de Discapacidad, Autonomía personal y Situaciones de Dependencia (EDAD) publicada por el Instituto Nacional de Estadística sobre datos

recogidos en 2020<sup>70</sup>, un total de 4,38 millones de personas (94,9 habitantes de cada mil) afirmaron tener algún tipo de discapacidad en España.

De ellas, un 27,6 % (1,2 millones) declaran tener problemas de audición y un 23,6 % (un millón aproximadamente) presenta problemas de deficiencia visual.

El Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (en lo sucesivo, CESyA) es un centro dependiente del Real Patronato sobre Discapacidad del Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, gestionado por la Universidad Carlos III de Madrid, cuyo proyecto multidisciplinar consiste en favorecer la accesibilidad en el entorno de los medios audiovisuales a través de los servicios de subtitulado y audiodescripción.

Actualmente el CESyA se encarga también del seguimiento de la accesibilidad en la televisión digital terrestre (TDT).

Por su parte, la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (en adelante, CNMC), en su papel de Autoridad Audiovisual, es la encargada de efectuar el control respecto del grado de cumplimiento de las medidas de accesibilidad impuestas a los prestadores de servicios audiovisuales en la Ley 7/2010, de 31 de marzo, de General de la Comunicación Audiovisual, en trasposición nacional de la Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 10 de marzo de 2010, sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (en adelante DSCA).

En 2021 se publicó el último Informe Económico Sectorial de las Telecomunicaciones y el Audiovisual con relación al año 2020<sup>71</sup>, y en él se cita como último el informe referido a las obligaciones en materia de accesibilidad, correspondiente al año 2018, que fue formalmente aprobado el 16 de julio de 2020. En este informe se constató la existencia de determinados incumplimientos en la materia que conllevaron la

---

<sup>70</sup> El informe puede recuperarse a través del sitio web del INE, en el enlace [https://www.ine.es/prensa/edad\\_2020\\_p.pdf](https://www.ine.es/prensa/edad_2020_p.pdf) [Última consulta: 02/05/2021]

<sup>71</sup> Historial del expediente ESTAD/CNMC/002/21. Sitio web del CNMC. <https://www.cnmc.es/expedientes/estadcnmc00221> [Última consulta: 07/12/2021]

tramitación de requerimientos a cuatro prestadores de servicios de comunicación audiovisual.

En este informe, ya se adelantaba la posibilidad de que la CNMC analizara «otros ámbitos que se encuentran incluidos en la DCSA y que van más allá de lo dispuesto en la vigente LGCA, como son la accesibilidad en los servicios lineales de pago, en los servicios a petición, y también de los servicios ofrecidos por parte de aquéllos prestadores que por estar establecidos en otros Estados miembros no se sujetan al marco regulatorio español», léase las plataformas como Netflix, Prime Video, HBO, etc. En este sentido, en el informe se indica que tendrán que analizar «hasta qué punto ofrecen un subtulado que cumpla con los criterios exigidos en materia de accesibilidad, si cuentan con contenidos audiodescritos, y también si ofrecen lengua de signos y en caso afirmativo si se utiliza la versión española de la misma». Este último punto es relevante para nuestro análisis, ya que, como se ha indicado, las plataformas objeto de estudio Netflix y Prime Video no ofrecen estas ayudas en español.

Por consiguiente, se ha actualizado la DSCA mediante la Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de noviembre de 2018, para regularizar el sector de forma más adecuada a la era digital, que exige que los prestadores de servicios **sujetos a su jurisdicción** fomenten la accesibilidad de sus contenidos.

En este sentido, en línea con la nueva DSCA, el Proyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual (en lo sucesivo, PLA), que se encuentra actualmente (2022) en tramitación parlamentaria, introduce un catálogo de obligaciones que deben ser atendidas, no solo por los prestadores de servicios audiovisuales en abierto, como sucedía hasta este momento, sino por el conjunto de prestadores que actúan en el mercado audiovisual actual, rompiendo así con la asimetría regulatoria existente en la actualidad los nuevos agentes audiovisuales (CNMC, 2022).

El CNMC ha publicado en febrero de 2022 un proceso participativo con objeto de recabar las diferentes opiniones y sugerencias de los agentes del sector audiovisual (ya sean usuarios, prestadores de servicio, suministradores de equipos u otros colectivos) sobre la necesidad de establecer determinados criterios y recomendaciones que permitan asegurar la implantación de medidas de accesibilidad eficaces.

En esta consulta pública, el CNMC hace un resumen de las novedades establecidas en el PLA, que no serán exigibles a los prestadores hasta transcurrido un año desde la aprobación de dicho Proyecto de Ley.

En él se establecen una serie de parámetros cuantitativos que deberán ser respetados por los prestadores de servicios audiovisuales a la hora de insertar las distintas medidas de accesibilidad (subtitulado, audiodescripción y lengua de signos). El nivel de exigencia será diferente en función de la naturaleza del operador oferente, con arreglo a la siguiente tabla:

		Subtitulado	Audiodescripción	Lengua de signos
TV lineal	Públicas	90 %	15 horas	15 horas
		Horario máxima audiencia	Prioritariamente horario máxima audiencia y en determinado tipo de contenidos	
	Privadas	80 %	5 horas	5 horas
		Horario máxima audiencia	Prioritariamente horario máxima audiencia y en determinado tipo de contenidos	
Servicios exclusivos para otro EM	Incorporación gradual	Incorporación gradual	Incorporación gradual	
TV lineal de acceso condicional	Servicios con cobertura estatal	30 %	5 horas	Incorporación gradual
		Contenidos de mayor interés para la audiencia	Contenidos de mayor audiencia	Programas de mayor interés para la audiencia en lengua de signos
	Servicios exclusivos para otro Estado miembro (EM)	Incorporación gradual	Incorporación gradual	Incorporación gradual
Servicios a petición		30 %	Gradual	Gradual
		Contenidos de mayor interés para la audiencia	Dotados con la debida prominencia en el catálogo	Dotados con la debida prominencia en el catálogo
	Servicios exclusivos para otro EM	Incorporación gradual	Incorporación gradual	Incorporación gradual
Servicios de terceros		Mantener las medidas de accesibilidad incorporadas por los prestadores		
Servicios sonoros a petición		Incorporación gradual de herramientas de accesibilidad		

Tabla 3. Obligaciones impuestas en materia de accesibilidad en el PLA.  
Fuente: elaboración propia a partir de la tabla de la CNMC

Por primera vez se introduce la obligatoriedad de que los prestadores de servicios audiovisuales de servicios a petición fomenten la accesibilidad de sus contenidos.

Hemos percibido en los prestadores de servicio, por el momento, escasez de recursos a la hora de satisfacer las necesidades de la comunidad con discapacidades visuales y auditivas que, como hemos visto en la introducción de este apdo. 5 dedicado a la Audiodescripción y SRD, es muy numerosa en España. Así lo sienten también los profesionales de la traducción, según hemos podido comprobar tras estudiar las redes sociales de los principales proveedores de servicios de titulación y de los propios profesionales autónomos, que conforman una amplia mayoría.

De los tres prestadores de servicios de esta categoría que hemos analizado para nuestro trabajo (Prime Video, Netflix y Movistar+), el único que ofrece actualmente lengua de signos, SRD y ADS en español es Movistar+.

Según el sitio web de HBO Max<sup>72</sup>, este servicio de *streaming* propiedad de Warner Bros. está introduciendo servicios de audiodescripción, subtitulación y otros servicios para la accesibilidad a sus productos paulatinamente. Ignoramos si estas ayudas están en español o son únicamente en el idioma original de cada producto como ocurre con Netflix y Prime Video en la actualidad.

A continuación, vamos a hacer un análisis somero sobre las características de los textos audiodescritos y los SRD proporcionados por Movistar+ para la primera temporada de la serie, con arreglo a los estándares especificados en las normas UNE citadas anteriormente. Una vez realizado nuestro análisis, lo sometemos a la opinión de audiodescriptores expertos asociados a ATRAE, que nos han ayudado enormemente en nuestro trabajo.

## **5.2. Audiodescripción**

Se han constatado las siguientes características generales de la audiodescripción de la serie:

- En la secuencia de introducción de cada capítulo, la narradora (probablemente se ha elegido una voz de mujer como narradora porque la inmensa mayoría de los personajes

---

<sup>72</sup> <https://help.hbomax.com/cr-es/Answer/Detail/000001154> [Última consulta: 22/03/2022]



son masculinos) describe de la siguiente manera la sensación de *angst* que produce esta secuencia y que nos recuerda a otros creadores, como Fritz Lang o Wiene: «Babylon Berlin. Un punto naranja aumenta de tamaño. Imágenes caleidoscópicas se suceden en torno a él». A continuación, se enumeran los nombres de los protagonistas y de los directores.

Llama la atención la utilización de un adjetivo de color para describir una imagen a personas con discapacidad visual. Sin embargo, como bien nos ha comentado la experta a la que nos hemos dirigido, dentro de las personas con discapacidad visual hay un amplio rango de personas, algunas de las cuales son ciegas de nacimiento, pero otras no y tienen en su cerebro concepto de colores.

Asimismo, hay personas con diferentes grados de discapacidad, a los que sí puede ayudar una descripción así.

- Como curiosidad, cabe indicar que en la secuencia de entrada de cada episodio se lee «Nach dem Roman *Der nasse Fisch* von Volker Kutscher», pero esto no se subtitula ni se audiodescribe. En la entrevista al traductor, incluida en los anexos, podemos ver que él no vio esta secuencia de entrada, de manera que este texto visual ha quedado sin traducir.
- Se indican los fundidos a negro.
- Cuando hay una voz en *off* la narradora lo indica diciendo: «en *off*»x
- En ocasiones se adelanta la información que ofrece la pantalla para aprovechar los huecos de mensaje.
- En las partes finales de los capítulos, los guionistas y directores de la serie han tendido a ofrecer de manera sucesiva y sin transición diferentes escenarios con personajes diferentes, todos relevantes para la trama de la serie y que estamos seguros de que han supuesto grandes dificultades para los audiodescriptores (que, lamentablemente, no hemos podido localizar). En ellos se echa de menos información, pero es inevitable, dada la rapidez de la sucesión.

Por ejemplo, al final del capítulo 2 (TCR 2 38:20 hasta 42:00) se sucede una escena de espectáculo en el Moka Efti, donde, mientras unas parejas bailan en el piso de arriba, otras tienen relaciones sexuales en el piso de abajo; por otro lado, se muestra la imprenta y los asesinatos de los revolucionarios de Kardakov por parte de los

seguidores de Stalin; el camerino donde se revela la identidad del hombre con bigote (Sveta), así como la imagen del diplomático soviético, el coronel Trochin, a quien Sveta desvela el paradero de los trotskistas, todo ello mientras se escucha la música de jazz del Moka Efti que aumenta de intensidad paulatinamente. Un ejercicio de habilidad narrativa que se solventa de manera brillante.

- Nos ha parecido que en ADS se cuenta mucho con la memoria y la atención de los invidentes hacia el texto oral. En esta escena (TCR 4 07:30), las mujeres gritan «¡Hermann, sube!» un par de veces y un minuto después la ADS describe «Hermann arrastra a la mujer...». Una persona vidente (nosotros, por lo menos) no prestamos atención a ese tipo de detalles, pero los audiodescriptores saben qué esperar de sus destinatarios.

Lo mismo ocurre en el TCR 4 12:42, «Lotte se va con el policía de Homicidios» y TCR 4 18:20 «El policía de Homicidios y Lotte entran». Parece poco tiempo transcurrido, pero se ha cambiado de escenario y de trama en tres ocasiones (jefatura, estación de tren, mazmorra de la estación de tren y morgue).

Hemos notado gestos que pueden pasar desapercibidos a un vidente, pero no así a los audiodescriptores. Ejemplo: «Ella disimula una sonrisa» (TCR 4 22:43). Lotte sonríe cuando Rath se refiere al departamento de Homicidios como «Ihr Dezernat» (su Departamento), como si Lotte fuera parte de la plantilla.

- Se han detectado algunos tramos con falta de información:

TCR 1 25:59 Aquí se define a Jänicke, uno de los personajes a los que ha nombrado la narradora anteriormente como «Un policía con chaleco cierra la puerta».

TCR 1 35:50 / TCR 2 32:57 / TCR 3 12:39: Edgar Kasabian, apodado «el Armenio» es un mafioso que tiene un esbirro, al que encomienda todo tipo de misiones. Desconocemos su nombre, pero en ADS se le describe como un «empleado calvo» que lleva un alzacuello de sacerdote. Esto último no se dice, pero aparece vestido con el traje completo de sacerdote al comienzo del capítulo 2. También aparece con este mismo apelativo en ADS en el TCR 2 32:57.

En el TCR 3 12:39 se le define como «el hombre del sombrero», pero no se remite al espectador a que es el esbirro de Edgar Kasabian. Los videntes ven que es la misma persona, pero los invidentes no.

En el TCR 4 3:30, cuando comienzan las manifestaciones por el Primero de Mayo de las que se ha hablado en apartados anteriores, se ve la construcción del Karstadt en la Hermannplatz. Efectivamente, ese año, 1929, se comenzó la construcción de este emblemático centro comercial de Berlín. Es un referente cultural que se pierde en ADS, pero posiblemente también se pierda para videntes que no posean los conocimientos de la historia necesarios. Remitimos de nuevo a Olsen a este respecto (Olsen, 2004: 375).

Asimismo, la narradora describe la escena diciendo que «Los manifestantes ondean banderas rojas». Por el contexto general de la trama se sobreentiende que los manifestantes enarbolan banderas con simbología comunista (hoz y martillo, retrato de Lenin), pero quizá no estaría de más haberlo descrito como tal.

Se percibe una tendencia a la pronunciación anglosajona de los nombres alemanes en ADS: Seegers /si:gers/ (TCR 1 29:45). Jänicke /janik/ (TCR 2 32:43). Wegener /wigner/ (TCR 4 13:05 / 14:55).

### *5.2.1. Léxico utilizado para la traducción intersemiótica imagen > texto*

- a) Para no adelantar información que el espectador vidente tampoco conoce, como por ejemplo los nombres o cargos de los miembros de la policía, se hace prevalecer la información visual al rango. Sin embargo, al describir de diversas maneras a la misma persona, es posible suscitar perplejidad o incompreensión, bajo nuestro criterio.

Ejemplo: en el primer episodio, se describe a Wolter en ADS como «hombre rollizo», luego como «compañero», «comisario rollizo», y en diálogos como «comisario jefe».

A Rath se le denomina «comisario joven» en general, pero hay muchos personajes a los que se denomina «comisario», y no siempre hablan para que se pueda distinguir de quién se trata.

También se describe en ADS al enviado de la embajada rusa Trochin como «uno de los secuestradores del maquinista» (TCR 4 13:37).

- b) Se ha percibido una utilización constante de adjetivos calificativos en función de adyacentes atributivos del sujeto. Dan muestra de un gran dominio del léxico de la lengua española:

TCR 1 09:46: Un hombre **desgarbado** acicala a unos adolescentes. Los adolescentes están vestidos con túnicas y coronas de laurel, pero no lo describe.

TCR 1 13:23: El comisario joven retira **incómodo** la mirada. [...] Se asoma **intrigado** al antepecho de la azotea.

TCR 1 20:05: El comisario joven tiene aspecto **atormentado**.

TCR 1 20:33: [Lotte] se cuela **decidida**.

TCR 1 25:55: Wolter se marcha **impasible**.

TCR 1 28:00: Krajewski tiene semblante temeroso.

TCR 1 30:55: [la joven] exhala **melancólica** el humo

TCR 2 31:05: En el Moka Efti la gente baila **exaltada**.

TCR 2 39:35: En el camerino, el cantante tiene semblante **abatido**.

TCR 3 24:18: Wolter mira **desconcertado**. Él entra **preocupado** en la cocina.

TCR 3 36:38: Ella (Elizabeth) tiene expresión **amedrentada**.

TCR 3 37:33: Ella baja **incómoda** la mirada.

TCR 4 13:13: Muestra un semblante **turbado**, etc. etc.

- c) Asimismo, se detecta una utilización de terminología muy específica:

TCR 1 en la persecución por las azoteas: **claraboya, vertiente...**

TCR 1 13 36 Se asoma intrigado al **antepecho** de la azotea.

TCR 1 32:00 En la sala, el hombre con barba **puntea** un violín.

TCR 1 36:40 Descubre un **fotograma** en el fondo de la lata.

TCR 2 00:56 En una calle un Ford azul está estacionado (véase la ficha sobre el vehículo Tatra en el apdo. 4.1.3 *Referentes culturales de la Alemania de entreguerras*).

TCR 3 27:04 Se **encarama** cuidadosamente a un **tejadillo**.

TCR 3 32:06 [Gereon] **repara** en un teléfono descolgado.

TCR 4 27:05: Una joven **macilenta** se acerca apresuradamente a Lotte, etc.

### 5.2.2. Tratamiento del multilingüismo en audiodescripción

Como se ha indicado anteriormente, en el apdo. 4.2, la principal aportación de un idioma diferente al alemán en la serie la constituye el idioma ruso, y se ha optado por mantener estos diálogos en el idioma original.

En la audiodescripción se escuchan los diálogos en ruso en segundo plano acústico y en primer plano se locutan los denominados «audiosubtítulos» con voces neutras masculinas o femeninas, según el caso.

En el lenguaje de especialidad de TAV se denomina «audiosubtítulos» a los subtítulos que aparecen en pantalla y que se introducen en el guion de audiodescripción, de manera que se locutan por voces neutras o por el/la narrador/a, según el caso.

Se dan algunos casos dignos de mención con referencia al multilingüismo:

En ocasiones, se ha percibido que se escuchan prácticamente con la misma intensidad las voces del original y las locutadas, lo que dificulta la comprensión, a nuestro juicio.

En el TCR 3 38:40 se produce un momento muy característico en ADS: el oficial de policía Jänicke convive con su padre y su madre, que presentan una discapacidad auditiva. Introducimos este diálogo en este apartado de multilingüismo por considerar el lenguaje de signos una tercera lengua (L3 en el sentido de Corrius y Zabalbeascoa, 2011).

El diálogo entre ellos se soluciona con voces en *off* para ADS y con subtítulos para VD y SRD.

El problema es que la conversación se escucha de manera simultánea con una locución de radio, que es lo que Jänicke está traduciendo a sus padres, de manera que se superponen una serie de hablas que resulta muy difícil de manejar adecuadamente: la ADS pisa el sonido en *off* de la radio, que no se escucha bien.

Las frases en lengua de signos de Jänicke se enuncian con voz masculina neutra en lugar de con la voz del actor de doblaje que encarna a Jänicke. Se escucha una canción en la radio (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*, de Gustav Mahler), Jänicke les traduce a sus padres lo que dice la canción y se audiodescribe el título, pero no se continúa traduciendo a ADS las frases de Jänicke en lengua de signos porque la narradora va describiendo las siguientes escenas que se ven con la canción de Mahler de fondo.

Un fantástico y complicado ejercicio de audiodescripción.

### 5.2.3. Transmisión de los referentes culturales iconográficos en forma de textos audiodescritos.

TCR 1 15:00 / TCR 2 26:15 – 27:49: La vivienda de Lotte y su familia es un cúmulo de habitaciones en las que se amontona toda la familia. Es la típica vivienda de personas sin recursos, en las que una persona (Lotte) trabaja para que pueda sobrevivir toda la familia.

La vivienda y su desmoronamiento dicen mucho sobre las circunstancias de vida de la familia y del Berlín de múltiples caras de los años 20, y son un referente cultural evidente que en la audiodescripción se pierde.

TCR 1 32:00

Texto audiodescrito: «En la sala, el hombre con barba **puntea** un violín. Sveta toca un **theremín**»

Esta información puede no llamar la atención del espectador vidente, pero el audiodescriptor sabe (o debe saber) que se trata de un instrumento muy significativo en la época, lo que lo convierte en un referente cultural claro, que conforma el espíritu de Berlín en los años 20.

El theremín es un instrumento de origen ruso, cuyo nombre se deriva de la versión occidentalizada del nombre de su inventor, Léon Theremin (1896-1993), que lo presentó en 1920 y lo patentó en 1928<sup>73</sup>. Es uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos que se controlan sin necesidad de contacto físico del intérprete con el instrumento.

Pocos años después de la revolución rusa, Lenin pidió a la comunidad científica que buscara nuevas aplicaciones para la electricidad. Como respuesta, Theremin creó el primer instrumento electrónico que ha sobrevivido hasta nuestros días.

---

<sup>73</sup> tesauros del Patrimonio Cultural de España, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1211398.html> [Última consulta: 3/12/2021]

Su sonido se asocia con situaciones inquietantes y se ha utilizado en numerosas ocasiones en las bandas sonoras de películas, como en *Recuerda* (1945), de Alfred Hitchcock, donde los sonidos del theremín dentro de la banda sonora original, compuesta por Miklos Rozsa y los decorados surrealistas de Dalí permitieron reflejar con gran maestría el mundo oculto en la mente del protagonista, interpretado por un magnífico Gregory Peck.

TCR 2 12:26, 38:00 y 43:00 TCR 3 42:36

*Frachtbrief* – накладная (término en ruso) CON DESTINO A ESTAMBUL (trotskistas)

TCR 3 06:20

*Frachtbrief - Bulletin d'expédition.*

Ya se ha aludido a estas imágenes en el apdo. 4.3 Técnicas de traducción y estrategia general.

Como dijimos, el término *Frachtbrief* hace referencia a un documento de transporte traducido en general como «declaración de carga».

En la serie no se incluye ningún inserto cuando aparece. Las personas videntes pueden reconocer el documento las diversas veces en las que aparece, aunque el segundo término (en ruso o en francés) no llegue a entenderse o a captarse visualmente.

En la ADS describen este documento como «una hoja de registro» (TCR 2 12:26) y como «un documento» (TCR 2 38:00), o «el documento rubricado» (TCR 2 43:00) pero los invidentes no pueden saber que es la misma (o una falsificación de la) hoja de carga del tren de las primeras imágenes. En general, vemos que faltan estas referencias que tiene un vidente.

En el episodio 3, Sveta entrega este mismo documento, pero con el segundo término traducido en francés, porque ha cambiado el destino (traicionando a los trotskistas y a su amante Kardakov). En ADS se refiere a este como «un documento».

### 5.3. Subtitulación para personas sordas

Para la realización de los subtítulos para personas con discapacidad auditiva (SRD) en esta serie hemos podido constatar las siguientes características:

Si se visualiza la serie en un aparato de televisión:

- las frases de los personajes principales se marcan con colores:
  - Rath amarillo
  - Lotte verde
  - Wolter rosa
- se ofrecen las siguientes posibilidades de subtitulación:
  - español
  - catalán
  - euskera
  - SRD

Si se visualiza la serie en otro tipo de dispositivos (PC, tableta o *smartphone*):

- no hay marcación de color,
- se ofrecen las siguientes posibilidades de subtitulación:
  - español
  - catalán
  - euskera
  - español (CC)

El hecho de que por motivos técnicos no se pueda efectuar distinción entre personajes no sería relevante si se optara por la segunda o tercera opción citadas en la UNE 153010:2012: etiquetas y guiones respectivamente.

Sin embargo, dado que los subtítulos son los mismos, pero es el receptor el que no nos permite visualizar los colores, estas dos posibilidades no entran en juego, de manera que el espectador con discapacidad auditiva que desee disfrutar del contenido en un dispositivo que no sea el aparato de televisión tendrá más problemas para seguir la trama, ya que en algunos momentos no se puede distinguir bien qué personaje emite qué frase.

Adicionalmente, se han constatado las siguientes características de formato:



Las voces en *off* se marcan con comillas (TCR 3 30:50 / 35:40 - TCR 5 14:30, entre otros).

Los diálogos de personajes que no están en pantalla, pero sí en el escenario se tratan bien mediante guiones de introducción, bien escribiendo entre paréntesis antes del subtítulo la información sobre el emisor. Por ejemplo, en el TCR 4 30:20 Lotte está esperando en la jefatura de Policía para hablar con la administrativa que puede conseguirle un trabajo fijo y diversas personas hablan entre sí. Estas voces se marcan con un guion, sin comillas.

A continuación, la voz más nítida de la secretaria se marca con (MUJER) antes de la frase.

Los insertos y las imágenes de textos en pantalla (cartas, carteles, periódicos, etc.) se traducen mediante subtítulos en mayúsculas, en su caso, si bien se han constatado algunas lagunas en este sentido.

Los subtítulos para personas con discapacidad se han ido analizando en paralelo a las demás modalidades de traducción para evitar redundancias, de manera que pueden encontrarse nuestros análisis en las correspondientes fichas de traducción.

## ANEXO AL CAPÍTULO 3

## GLOSARIO

## Referentes culturales de la Alemania de entreguerras

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
Aushebung	redada	
Berlin bleibt rot	Berlín es rojo	lema relevante del Roter Frontkämpferbund
Blutmai	mayo sangriento	
erweiterte Kinderlandverschickung	evacuación de niños al campo	a partir de 1940, cuando se «evacuaba» a los niños de las ciudades para llevarlos a entornos más alejados de los bombardeos, pero también para adoctrinarlos en el pensamiento nacionalsocialista
Flattermänner	los que sufren tembleques, temblores de guerra	Soldados que regresaron de la I Guerra Mundial y cuya patología consistía en temblores incontrolables
Frachtbrief	carta de porte	
hohe Welle schlagen	traer cola, levantar ampollas	algo acarreará muchas consecuencias
Jeder einmal in Berlin	Todos a Berlín	lema de Turismo de Berlín (todo el mundo debería ir a Berlín una vez en la vida)
Kinderlandverschickung	estancias de niños urbanos en el campo	las estancias vacacionales en regiones rurales que, desde el Estado, se proporcionaba a los niños residentes en entornos urbanos y con pocos recursos económicos
Knödel	Knödel, albóndiga de patata	
Kommissar	inspector	proponemos «inspector», ya que «comisario» es un cargo técnico, mientras <i>Kommissar</i> tiene funciones ejecutivas.
Kriegszitterer	los que sufren tembleques, convulsiones	Soldados que regresaron de la I Guerra Mundial y cuya patología consistía en temblores incontrolables
malochen	realizar trabajos duros, currar	salopp
Märker	marcos	plural vulgar

ALEMÁN	TRADUCCIÓN	OBSERVACIONES
--------	------------	---------------

meine Fuffi	hija mía de mi vida	Umgang (sorpresa)
MoPo	Morgenpost	periódico de Berlín
Pappenheimer		personas cuyas debilidades son hartamente conocidas y de las que ya se sabe lo que cabe esperar
Polizeipräsidium	jefatura de Policía	
Schwarze Reichswehr	Ejército Negro	«ejército secreto, milicias paramilitares», que, unidos a los altos estamentos nobles de Berlín y Brandemburgo, planeaban dar un golpe de Estado contra la Constitución y la República de Weimar.
sich abmurksen	liquidarse (unos a otros)	salopp
Sittendezernat / Sitten	Costumbres	Departamento dedicado a los los delitos de índole sexual y del control de los juegos de azar prohibidos y cuestiones similares
Tacheles reden	ir al grano	
Tote Oma	Tote Oma	plato típico de la región más oriental de Alemania, <b>Tote Oma</b> . Se trata de una morcilla (en alemán <i>Blutwurst</i> ) sin piel, frita con cebolla hasta generar una especie de puré, y normalmente acompañada de chucrut y patatas cocidas
Volksschule	escuela de enseñanza básica	

## **CAPÍTULO 4: Análisis del proceso íntegro de la traducción audiovisual, desde la adquisición de los productos audiovisuales hasta su emisión en las diferentes plataformas**

Una de las más simples (pero ajustadísima y aguda) definiciones del proceso de traducción es la ofrecida por Nord (1991:6) y es sobre la que nos basaremos aquí, con matices y añadiduras, ya que tiene en cuenta todos los intervinientes que nos interesan a nosotros:

*«A translation process is usually initiated by a customer or “initiator” (INI), approaching a translator (TRL) because they need a certain target text (TT) for a particular target addressee or receiver (TT-R). It might also happen that it is precisely the initiator who wants to understand in the target language (TL) a certain source text (ST) written in a source language (SL) by an SL author or text producer (ST-P) or transmitted by a source-language sender (ST-S) under the particular conditions of the source culture (SC)».*

En nuestro caso, se trata de confirmar que los intervinientes serían los siguientes:

INI: distribuidora

En el siguiente peldaño tendríamos a la agencia de traducción o el intermediario (INTM), en su caso, salvo que la distribuidora haya entablado ya una relación personal con el propio traductor.

TRL: traductor

TT: traducción para doblaje / subtítulos

TT-R: espectador

ST-P: guionista

ST-S: personaje / actor

SC: cultura de países de habla alemana

Nos hemos puesto en contacto con los y las profesionales encargados de la adquisición de series para las plataformas que emiten los productos audiovisuales objeto de estudio, así como con los responsables de la traducción y hemos obtenido respuesta de Movistar+.

Hemos hablado con los traductores de las series objeto de estudio y hemos podido contrastar opiniones con ellos. En el caso de la traductora Patricia Franco (*Deutschland 83*) hemos introducido en el cuerpo de texto sus respuestas, y en el caso de Miguel Riaño hemos transcrito, además, la entrevista completa.

A continuación, hemos acudido a dobladores actuales y pasados. De los dobladores actuales hemos podido hablar con dos de los mejores profesionales que existen actualmente y que son una referencia para todos: Quico Robira-Beleta y Josep Llurba. También tuvimos el placer y el honor de hablar con Ramiro de Maeztu, un traductor y ajustador histórico, que también ha ejercido como director de doblaje y que nos ha ayudado mucho a ver cómo ha evolucionado el sector desde su época (en los años 80) hasta ahora.

Por último, hemos acudido también al gremio de los locutores y actores de doblaje y hemos podido conocer de primera mano este sector gracias a la ayuda de Luisa Ezquerro y su escuela.

Todas estas entrevistas se encuentran transcritas en los ANEXOS al capítulo 4 y disponemos del consentimiento de todos los participantes para transcribir las entrevistas y publicar sus nombres.

En este apartado vamos a analizar las respuestas a nuestra encuesta general que hemos lanzado de manera anónima a diversos grupos de traductores y subtituladores a través de un formulario de Forms.

## ANEXOS al capítulo 4

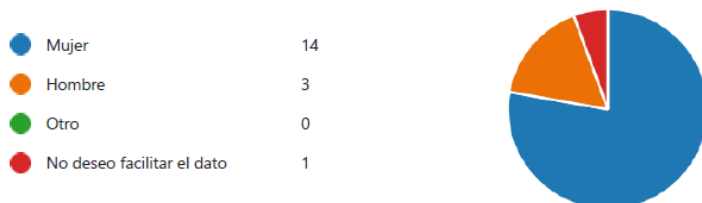
### Encuesta general a profesionales de la traducción

(En este [enlace](#) se pueden consultar los resultados íntegros de la encuesta)

#### 1. Rango de edad



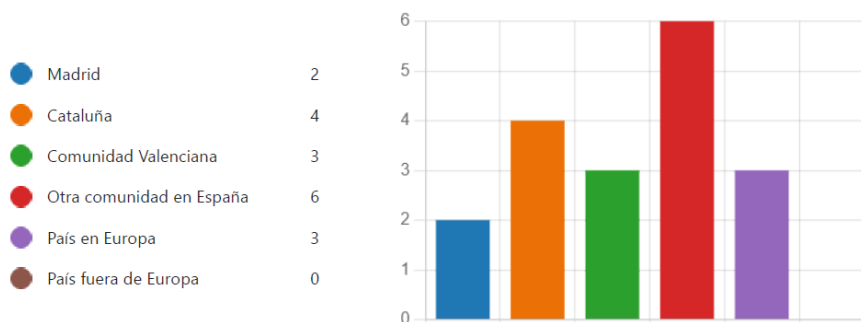
#### 2. Sexo



Hemos obtenido respuestas de un total de 18 personas, de las cuales la mayoría son mujeres.

La premisa que impusimos para que los profesionales contestaran fue que trabajaran con la combinación DE>ES. Dado que esta combinación no es muy común, consideramos que de estas 18 respuestas pueden extrapolarse datos representativos.

#### 3. Lugar de trabajo



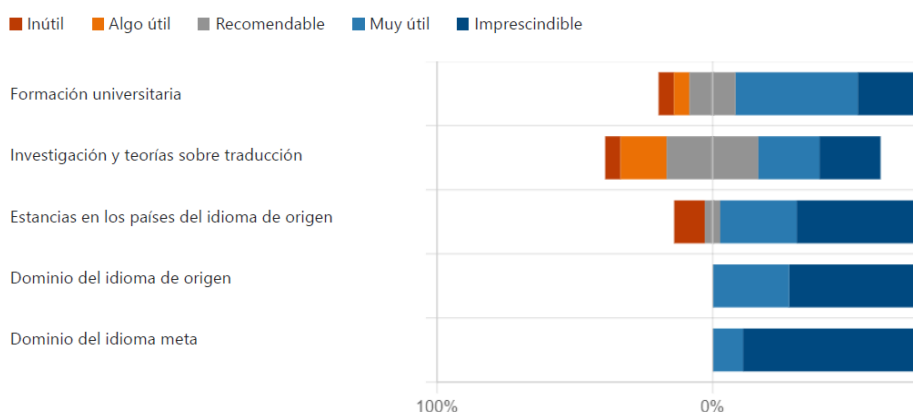
Como vemos en el gráfico, la distribución espacial de los traductores está muy repartida por España, e incluso hemos obtenido tres respuestas de profesionales ubicados fuera del país.

6. Tipo de relación laboral en la que te encuentras actualmente



La inmensa mayoría son trabajadores por cuenta propia, de manera que la residencia no es un inconveniente, aunque los principales estudios estén en Madrid y Barcelona.

5. Indica, por favor, la importancia que atribuyes a las siguientes cuestiones para ejercer como traductor/a audiovisual

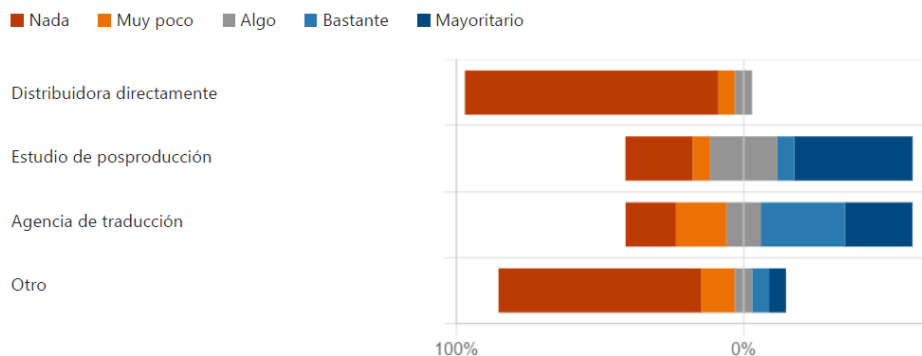


De este gráfico se desprende que para todos los profesionales el dominio de los idiomas de origen y meta es lo más relevante para ejercer como traductor profesional, con una ligera ventaja del idioma meta como más relevante. También consideran relevante o recomendable haber estado durante un tiempo en el país de origen, pero hay dos personas que lo consideran inútil.

En cuanto a las competencias de investigación y teorías sobre traducción, 1 persona las considera inútiles, 3 algo útiles y 6 recomendables; 4 personas la consideran

imprescindible y otras 4 muy útil. La formación universitaria es recomendable para 3 personas, inútil para 1, y los demás la consideran muy útil o imprescindible.

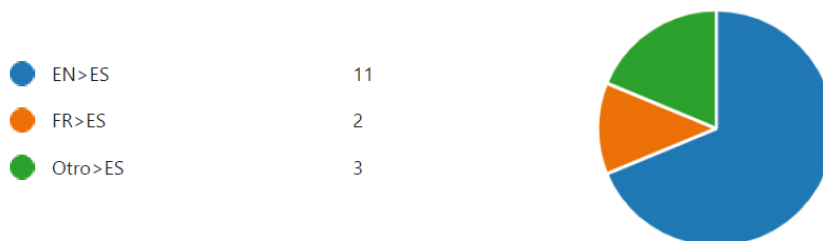
7. Indica, por favor, en qué categoría se encuentran tus clientes y, en su caso, en qué medida trabajas con ellos



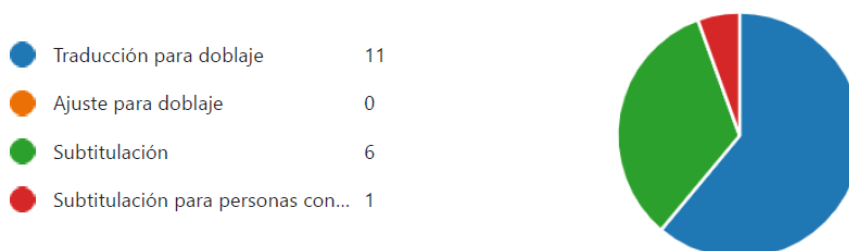
Los trabajadores autónomos en su mayoría trabajan con agencias de traducción o estudios de posproducción. Con la distribuidora directamente trabajan poco o nada.

Ninguno de los encuestados trabaja solo con la combinación DE>ES, y la mayoría trabajan desde el inglés.

11. Combinaciones de idiomas además del alemán



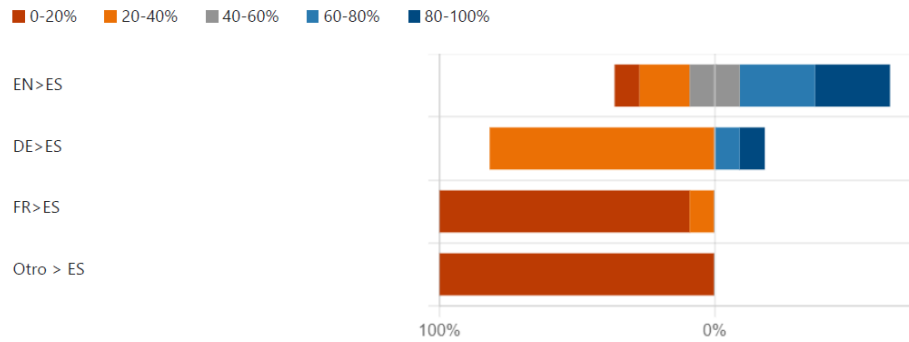
En cuanto a las modalidades de traducción audiovisual, la mayoría hacen traducción para doblaje y un tercio está especializado en subtitulación, con un representante de SPS:





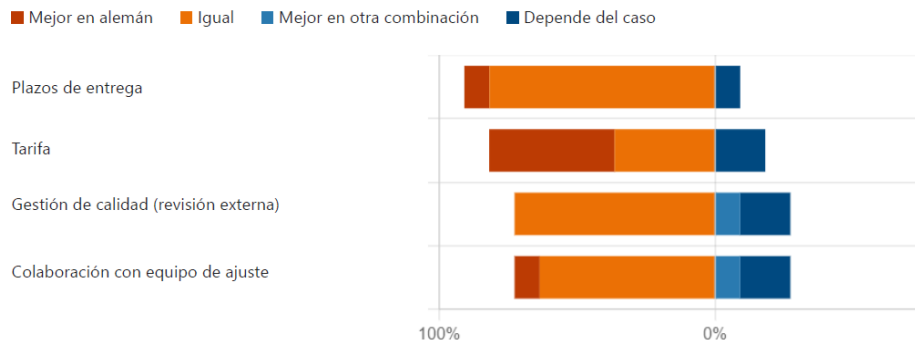
**TRADUCTORES DE DOBLAJE**

12. Indica, por favor, en qué proporción trabajas en una y otra combinación



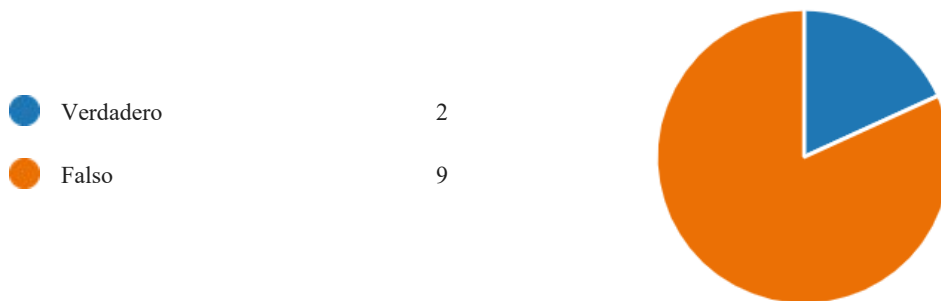
La inmensa mayoría de los traductores para doblaje trabaja con inglés en un 60%-80% y en un 20%-40% con alemán, excepto una persona que trabaja en la proporción contraria.

13. Expresa, por favor, las diferencias (si existen) entre trabajar desde el idioma alemán y desde tu otra combinación

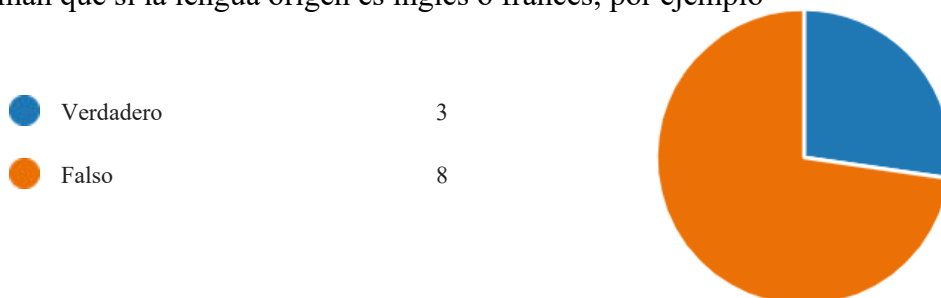


En general, las condiciones son iguales en alemán que en inglés, pero una cantidad considerable de profesionales indica que las tarifas son mejores en la combinación DE>ES.

14. La frecuencia de colaboración con el equipo de ajuste para doblaje se incrementa si el idioma de origen es alemán

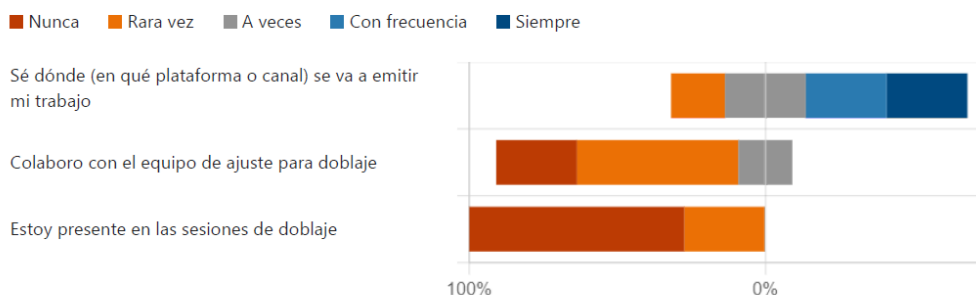


15. Tengo más margen para negociar plazos de entrega si los proyectos son en alemán que si la lengua origen es inglés o francés, por ejemplo



La mayoría no notan especiales ventajas de trabajar con alemán con respecto al inglés o a su otra lengua de trabajo.

16. Indica, por favor, la frecuencia con la que te has encontrado en las siguientes circunstancias en el pasado



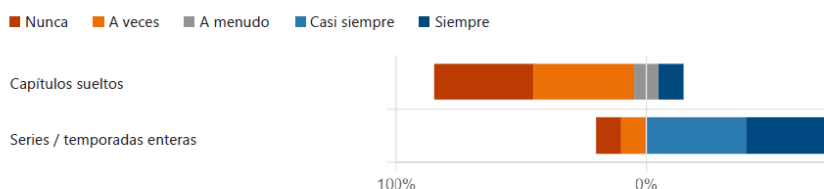
La mayoría de traductores no ha estado presente en las sesiones de doblaje. La mayoría colabora muy poco con los ajustadores y prácticamente se reparte de manera igualitaria los que saben o no saben dónde se va a emitir su trabajo.

De los 11 traductores de doblaje, 5 hacen también ajuste, pero ninguno ha cumplimentado la entrevista para ajustadores. Ninguno ha traducido del alemán a través de una lengua puente.

19. ¿Has traducido series?



20. Indica con qué frecuencia has traducido únicamente capítulos sueltos o series enteras



La mayoría ha traducido series y casi siempre traducen temporadas enteras, pero en ocasiones alguno también ha traducido capítulos sueltos.

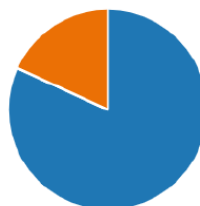
21. Cuando encuentras diálogos multilingües, aunque entendemos que cada cliente es diferente,

- lo más habitual es que el cliente... 2
- lo más habitual es que yo tome ... 0
- lo más habitual es que no recib... 9
- lo más habitual es que no recib... 0
- Otras 0



22. He percibido en los últimos años un incremento de encargos de trabajo con alemán como lengua origen

- Verdadero 9
- Falso 2



Cuando se han encontrado con diálogos multilingües, lo habitual es que no reciban instrucciones previas del cliente. Únicamente dos sí suelen recibirlas.

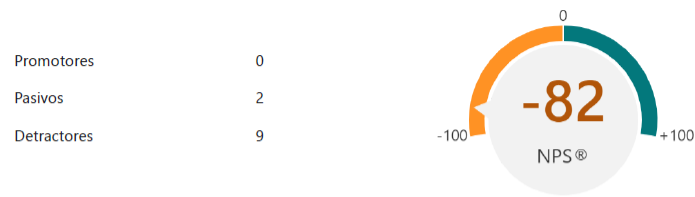
La mayoría ha percibido un incremento de encargos de alemán, así como una mejora en la calidad de dichos productos.

23. He percibido en los últimos años una mejora en la calidad de los productos con alemán como lengua origen

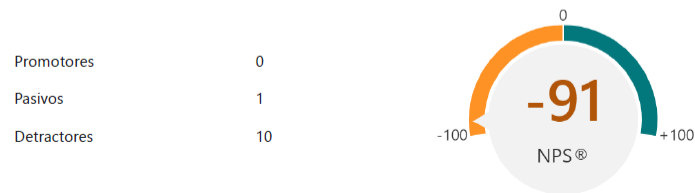
- Verdadero 8
- Falso 3



La mayoría considera que la traducción de los referentes culturales y los casos de intertextualidad se resienten por los tiempos de entrega cortos.



25. Indica en qué medida consideras que los plazos de entrega te permiten identificar y documentarte adecuadamente sobre los casos de intertextualidad y su traducción más idónea

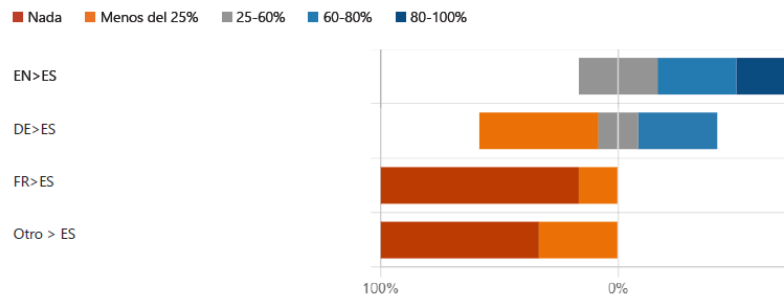


**SUBTITULACIÓN:**

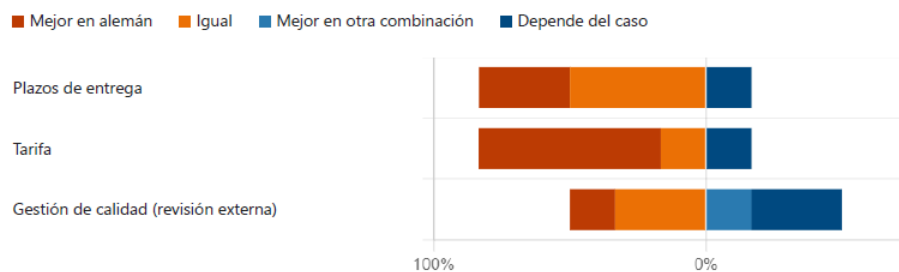
35. Combinaciones de idiomas además del alemán



36. Indica, por favor, en qué proporción trabajas en una y otra combinación



37. Expresa, por favor, las diferencias entre trabajar desde el idioma alemán y desde tu otra combinación

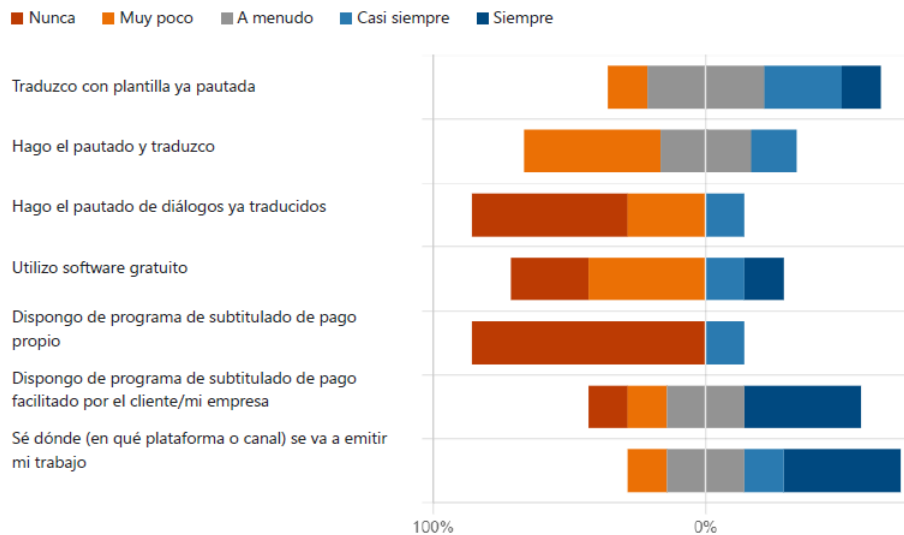


Aquí el porcentaje de trabajo en la combinación es mayor en comparación con otros idiomas, y los profesionales sí perciben diferencias y ventajas en el trabajo desde el alemán.

Al igual que en el caso de los traductores para doblaje ninguno ha traducido del alemán a través de una lengua puente y, cuando se han encontrado con diálogos multilingües, la mitad afirma que no suelen recibir instrucciones previas del cliente y la otra mitad que sí suelen recibirlas.

La mayoría ha percibido un incremento en la cantidad de productos de habla alemana pero no así en la calidad, donde aproximadamente la mitad piensa que no son de mayor calidad que antes.

51. Indica, por favor, con qué frecuencia te encuentras en las siguientes situaciones (no excluyentes)



En estas respuestas vemos que muchos profesionales continúan trabajando sobre plantilla y no pautan sus propios proyectos.

Algunos se dedican a pautar los diálogos traducidos por otros.

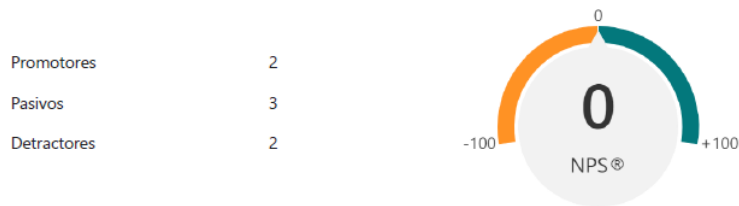
El cliente es el que suele facilitar a los trabajadores el software de subtitulación para trabajar, pero hay algunos que trabajan con programas gratuitos.

52. ¿Has traducido series?



Casi la mitad han traducido series y la mayoría traducen temporadas completas, pero también traducen a veces capítulos sueltos.

54. Indica en qué medida consideras que los plazos de entrega te permiten identificar y documentarte adecuadamente sobre los referentes culturales y su traducción más idónea



55. Indica en qué medida consideras que los plazos de entrega te permiten identificar y documentarte adecuadamente sobre los casos de intertextualidad y su traducción más idónea



Los subtituladores no tienen respuestas tan contundentes con respecto al tratamiento de la intertextualidad y los referentes culturales como los traductores para doblaje y prácticamente las opiniones se dividen entre los que consideran que disponen de tiempo suficiente para documentarse y los que no.



## **Entrevistas con plataformas**

### **Movistar+**

#### **Departamento de Compras**

Entrevista con Rubén Fernández Loa, responsable de compras de series de Movistar+ (sus intervenciones se marcan como M+ y las de la investigadora con sus iniciales MTHM)

Entrevista realizada el viernes, 10 de diciembre de 2021. Transcripción completa:

MTHM        ¿Tú te dedicas sobre todo a las series o también a películas?

M+        Solo a las series. Y solo a las series de ficción, además.

MTHM        ¿Y has hecho alguna vez películas?

M+        No, películas nunca. Conozco un poquito porque mis compañeros de cine, pues, trabajamos juntos y conozco cosas, pero lo mío son las series.

MTHM        Entonces, ¿cómo es el procedimiento?

M+        El procedimiento es ir a los mercados de televisión. Suele haber dos, tres o cuatro al año, y entonces tienes citas con los distribuidores y productores de series o de películas. Te enseñan su catálogo, que ya te han ido mostrando por correo electrónico, por la relación que has tenido con ellos durante el año, te van mandando links de visionados, novedades. Por ejemplo, se elige el proyecto, el tratamiento de la serie, posible reparto, posible director.

MTHM        ¿A qué te refieres con tratamiento?

M+        Tratamiento es una sinopsis cortita, la idea general de la serie, y si va a tener episodios, cuántos van a ser, cuál es el concepto de la serie, cómo es el desarrollo de la trama en los diferentes episodios, o si va a tener diferentes temporadas o solo va a ser una. Es un poco el esquema de la serie.

Mi trabajo es recibir toda esa información. Trabajo con Programación, que son los que analizan, sobre todo, cada caso particular, ellos hablan con el director de Programación, y yo también, y se decide cuál se va a comprar. Y mi trabajo central es hablar con el productor o distribuidor y negociar precios, condiciones, cuánto va a costar, cuánto tiempo va a estar en emisión, exclusividades (solo para nosotros o no, solamente en TV

de pago, pero sí lo pueden poner en abierto en otra cadena, o ninguna exclusividad, me da igual quién lo tenga). Cada caso exige unos precios y unas condiciones.

Eso es lo que negocio con el productor, y después viene el contrato. El contrato lo hacen los abogados y yo trabajo con ellos. Luego llegan los materiales de emisión. Los compañeros que reciben los materiales, el Departamento de Operaciones o Logística, también me preguntan a veces cómo fueron las negociaciones, si lo tienen que hacer ellos o si está todo negociado, si la versión española está hecha o si la tenemos que hacer nosotros. Y ya está, y de ahí ya va a Emisión.

MTHM Tenía entendido que ciertas series llegaban ya traducidas, pero que lo normal es que se adquieran siempre en versión original únicamente

M+ Sí, lo habitual es que vengan en el idioma original y nosotros las doblamos. Otra fórmula es que la doble el propio productor, pero consulta con nosotros. Consulta con el Dpto. de Doblaje si les parece bien las voces que les están ofreciendo en el estudio de doblaje con el que trabajen

MTHM O sea, que vosotros tenéis voz y voto para elegir hasta al traductor.

M+ No, el traductor lo suele elegir el estudio de doblaje. Y las voces, ellos tienen muy claras las ideas. Los estudios tienen las cosas muy claras y su idea suele ser la que sale adelante, porque ya saben muy bien lo que queremos.

Pero cuando no lo hacemos nosotros directamente con el estudio, sino que lo hace el productor directamente con el estudio, a veces sí lo consultan con nosotros. Imagínate que el productor está en Estocolmo, o Londres o París, entonces lo consultan con nosotros como de apoyo.

MTHM Y ¿hacéis revisión del trabajo de los estudios de grabación?

M+ Hubo épocas en las que sí, al 100%. Ahí fue donde empecé a trabajar yo en Canal+. Mi trabajo era revisar doblajes y subtítulos en francés, inglés, alemán y todo idioma que apareciera, porque no eran muchos más. [...] Me pasaban los trabajos y éramos tres personas que se dedicaban exclusivamente, ocho horas al día, a corregir doblaje y subtítulos. Solo hacíamos eso. [...]

MTHM ¿Y eso en qué años fue?

M+ Yo diría que a finales de los 90, por ahí, 97-98.

MTHM Y eso ya no se hace.

M+ Eso desapareció.

MTHM Porque ya se confía en que el estudio de doblaje haga un buen trabajo.

M+ Claro. Desapareció, primero, porque ninguna otra cadena lo hacía, solo Canal+. Los demás hacían unas revisiones muy ligeras, si acaso, en casos muy evidentes. No era una corrección de estilo, sino fallos graves. No era una corrección con método y tal.

Como nadie lo hacía, y los estudios de doblaje se quejaban mucho de que les cambiaban muchas cosas, o los traductores se quejaban aduciendo que ya era por «rizar el rizo». Llegó un momento que, entre que costaba tres sueldos, y las casas de doblaje no lo recibían con muy buenos ojos, porque les entorpecíamos su cadena de trabajo.

MTHM Además, si vosotros corregíais algo, esto suponía volver a tener que grabar, contratar actores de doblaje...

M+ Claro. Había diferentes situaciones. Si nuestra corrección llegaba después de la grabación, entonces teníamos un problema, porque había que volver a grabar.

Normalmente, nuestras correcciones eran previas a la grabación. Eran sobre el texto escrito. Las mandábamos por fax en aquella época y ellos las corregían sobre el papel.

MTHM Además, cuando llegaba el texto al estudio, para meterlo en boca de los actores en pantalla, probablemente volvería a sufrir cambios, ¿no es así?

M+ Claro, a veces lo que había en el texto, a la hora de sonorizarlo, sufría cambios in situ, y a veces volvían a cambiar las cosas corregidas. Incluso en aquella época, los nombres en inglés les poníamos una guía de cómo se pronunciaba.

MTHM Eso se hace otra vez, lo hacen los ajustadores de doblaje

M+ ¿Ah. sí? Claro, los nombres propios de algunos personajes o lugares, los escribíamos encima del nombre, de manera aproximada, de una forma pronunciable.

MTHM Ahora, lo habitual es que el traductor haga la traducción bien hecha y pasa luego por ajustadores de doblaje, que introduce los símbolos, los gestos que se escuchan, la lista de pronunciaciones, etc. La verdad es que yo creo que los doblajes han mejorado muchísimo en los últimos años por esta calidad, pero yo echo en falta la presencia del traductor en sala.

M+ Claro, se desvirtúa un poquito el trabajo del traductor. Ten en cuenta que a nosotros en aquella época nos daban el texto ya listo para ir a la sala de doblaje, con la longitud necesaria, tanto en doblaje como en subtitulación, para trabajar en ello. De hecho, teníamos ya también el listado de subtítulos, y ya estaba acotado para que cupiese en pantalla.

Sabíamos la longitud que tenía que tener el subtítulo en cada pantalla. Nuestra figura era un poco intermedia entre lo que tú estás contando: muy cercano al traductor, pero ya trabajando con un material adaptado para sonorizarse y subtitularse. Con los años, poco a poco, mis compañeros que siguieron en el departamento vuelven otra vez a corregir, porque se daban cuenta de que había unos errores que clamaban al cielo y que no podían llegar a pantalla de ninguna manera. Varios de ellos, aparte de gestionar el trabajo con los estudios, también realizan algunas correcciones, sobre todo de doblaje. No creo que los subtítulos los corrijan.

MTHM Los subtítulos también se hacen a través de un estudio de grabación entonces

M+ Sí. Eso siempre se ha externalizado. Nunca se ha hecho internamente. Eso es igual en todos los idiomas.

MTHM A la hora de adquirir una serie, ¿se tiene en cuenta la procedencia?

M+ Sí, mucho. Es muy importante. Si fuéramos una cadena de abierto, como doblan todo al español, no importa tanto que el idioma original sea alemán, pero no les gusta nada. Las cadenas de abierto quieren un tipo de programa que atrape la audiencia, porque viven de la publicidad, así que prefieren el producto anglosajón, con actores y directores conocidos, que tiran más a la audiencia, aunque sean de «segunda categoría». Eso solo pasa con los actores americanos y algunos británicos. El público general no conoce los rostros franceses, alemanes, etc.

Nosotros, como televisión de pago, tenemos que ofrecer más variedad. Y tenemos que ofrecer series y películas que te den notoriedad como cadena, que les guste a los críticos. Para nosotros es un valor ofrecer a la crítica series que hayan triunfado en otros países.

También buscamos que los guiones sean buenos, que los actores estén bien, que las historias te atrapen.

MTHM        Aparte que en la parrilla tenéis todas las divisiones, cine de autor, thrillers, etc.

M+        Tenemos espacio para todo. Algo que la televisión comercial no se puede permitir, porque no le da anuncios, ni ingresos. Nosotros tenemos que ofrecer variedad para todos los gustos de nuestros abonados.

MTHM        Están en auge ahora las series danesas y suecas

M+        Sí. Nosotros hemos emitido algunas series en noruego y en danés, sí. Los escandinavos están muy contentos, porque nosotros ya llevamos metiendo cosas en otros idiomas desde los años 90. En algún momento fuimos los pioneros en emitir la serie Borgen, una serie de gran calidad, de la que ahora ya no tenemos la exclusividad.

MTHM        Por ejemplo, *Deutschland 83*, ahora mismo la emite Movistar+ y Amazon Prime.

M+        Sí, nosotros la estrenamos en España. Tú cuando veas algo que está en Movistar+ y en otra cadena, lo que ha ocurrido es que Movistar la estrena y, pasado un tiempo, deja de estar en exclusiva.

Seguramente la última temporada aún está en Movistar+, pero las anteriores ya han perdido la exclusividad, por lo que pueden aparecer en otras cadenas, tanto de pago como en abierto.

MTHM        La exclusividad depende entonces del contrato que hayáis firmado

M+        Eso es. Puedes contratar con o sin exclusividad, dependiendo de lo que te interese. En nuestro caso, como tenemos abonados que pagan por un paquete de cine o series, o ambos, cuando se va a estrenar en esos paquetes, ahí sí es exclusivo todo. No es obligatorio, pero lo hacemos así en beneficio de los abonados.

MTHM        Concretamente en esta serie, he visto que el doblaje (incluyendo a los actores y los diálogos) y los subtítulos son los mismos en las dos plataformas, con pequeñas salvedades en el caso de los subtítulos, en los que Movistar+ ofrece más información.

M+        Sí. El siguiente que lo compra se pone en contacto con nosotros y nos compra el doblaje a un precio negociado.

Es posible que luego cada cadena personalice un poco los subtítulos y demás, ahora que no sé si les dará mucho tiempo para hacerlo.

MTHM Sobre los títulos de las series, ¿quién se encarga de su traducción o toma las decisiones? Según tengo entendido son casi siempre motivos comerciales los que rigen estas decisiones, ¿es así?

M+ El título a veces se deja en VO y a veces se traduce al español. Ha habido modas. Hace muchos años existía la moda de traducir todos y luego se tendía a no traducir nada. Los dos últimos directores de programación no querían traducir ninguno.

Ahora depende de cada caso. De hecho, los títulos solemos ponerlos nosotros, incluso a veces antes de dar la traducción.

MTHM Un ejemplo sería quizás la traducción de la serie *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013), traducida al español como *Hijos del Tercer Reich*.

M+ No recuerdo si en inglés, a lo mejor en alguna versión inglesa también lo tradujeron así. En ocasiones, cuando la producción alemana se comercializa internacionalmente, elige un título en inglés, y es con el que se vende. A veces ese título pesa mucho y la gente lo conoce.

En este caso, yo creo que fuimos nosotros. No hubo interferencias, creo recordar [efectivamente, en inglés se distribuyó como *Generation War*].

Ahí está la desventaja de trabajar con un idioma que conoce poca gente, que no lo puedes dejar en alemán.

MTHM Ya entiendo que no se puedan dejar los títulos en alemán. Me refería a la decisión de que un título como *Nuestras madres, nuestros padres* acabe como *Hijos del Tercer Reich*.

M+ Ahí fue comercial. Yo creo que fue porque era una serie muy desconocida. Hasta ese momento había habido muy pocos estrenos de series alemanas. Si la traducimos literalmente como *Nuestras madres, nuestros padres*, casi parece un cuento de Navidad. Con el nombre *Hijos del Tercer Reich* llama más la atención.

Con todo, debo decir que a mí el nombre no me encanta, porque parece una serie sobre el nazismo y no lo es.

MTHM Eso luego se soluciona con los tráilers.

M+ Claro, y con las fotos y demás. Es una de las series que ha viajado luego mucho, también se ofreció en abierto, porque era muy buena.

MTHM Sobre audiodescripción, creo que te has informado con tu compañero responsable del doblaje, pero quizá puedas darme información sobre la toma de decisiones, aunque luego plantee preguntas al responsable.

M+ Sí, claro. El mismo equipo que trabaja todos los meses con la programación, qué títulos son destacados o cuáles son más secundarios, ellos deciden qué películas o series van a ofrecerse con audiodescripción cada mes.

No puede ser todo, porque no hay tiempo. Nosotros ofrecemos subtitulación para sordos, audiodescripción y lengua de signos. En general, para un mismo título se ofrecen las tres cosas. Según mis compañeros de doblaje, se trabajan para discapacidad unas quince horas al mes.

Se subtitula y se dobla todo, pero especialmente SRD solamente esas quince horas.

MTHM Efectivamente, es mucho tiempo, teniendo en cuenta que Netflix o Amazon ofrecen únicamente audiodescripción en el idioma original, en su caso.

M+ Claro, Amazon y Netflix recogen todo lo que hacen para otros países. Netflix debe ser que prefiere que en tu país no tengas toda la retahíla de idiomas, sino que lo restringen un poco a lo europeo.

MTHM Siguiendo con la audiodescripción, entiendo que también se hace a través del estudio de grabación, ¿no es así?

M+ Yo sé que se colabora mucho con la ONCE y con la Asociación Española de Sordos, y luego también con algún estudio de doblaje en concreto, pero hay mucha relación con la ONCE y con la Asociación Española de Sordos. Hay cosas que hacen con ellos y otras que hacen con un estudio de doblaje.

Como dato curioso, me ha contado que los insertos que se introducen en los subtítulos [didascalias] para informar sobre el contexto sonoro, ya se hacía en Canal+. Antes de que hubiera ninguna obligación, nosotros ya lo hacíamos. Así que la relación a ese respecto con algunos estudios ya es histórica, es decir, que en ese caso ya incluso es posible que no haya que acudir a la ONCE.

MTHM        Creo que acaba de salir también una nueva Ley respecto a la traducción audiovisual para las plataformas que puede afectaros directamente.

M+        Hay una nueva normativa también que acaba de salir, y creo que, de hecho, se ha planteado ya algún recurso. Nos puede afectar, así que es un tema que habrá que analizar dentro de unos meses, cuando ya se trabaje con la última versión de la ley audiovisual.

Como curiosidad, hace unos años existía la aplicación «What's cine». Había que abrir la aplicación, meter los códigos para conectar con la película o la serie que estabas viendo y la audiodescripción la oías con el móvil mientras veías la serie.

Actualmente, el usuario puede elegir los subtítulos y el audio en la propia televisión, es decir, no necesitas un dispositivo ni nada de eso.

MTHM        Históricamente han cambiado además los métodos y tiempos de emisión, ¿verdad?

M+        Efectivamente, antes estrenábamos una serie y no daba tiempo a doblar en su primer estreno, porque tardaba un par de semanas en llegar el doblaje, así que hacíamos un estreno previo subtulado, tanto en series como en cine.

Con el tiempo se ha hecho más corto el plazo, y se emite simultáneamente en todos los idiomas.

MTHM        La presión sobre los traductores es muy fuerte para cumplir estos plazos, con el fin de evitar spoilers y demás.

M+        Nosotros, más allá de pirateos y demás, siempre hemos intentado estar muy pegados a los estrenos en los países de origen, en televisión. En cines es muy diferente, porque el distribuidor de cine tiene diferentes acuerdos con los estudios americanos. Si Sony o Warner o cualquier otro estudio americano decide que en España se estrena una película quince días después que en EE. UU., esa es su decisión.

En televisión, nosotros sí decidimos cuándo queremos estrenar. Si los materiales te han llegado a tiempo, puedes estrenar muy cerca de ellos, incluso de manera simultánea.

Normalmente, los distribuidores te permiten todo menos adelantarte a su fecha de emisión. Alguno puede poner alguna pega, pero son más bien miedos por cuestiones técnicas de que los materiales no lleguen a tiempo.



Por ejemplo, acabamos de estrenar la nueva serie Dexter, que está basada en la antigua serie Dexter, de hace diez años. El productor ha hecho una nueva temporada en la que se continúa la historia. Se ha estrenado de manera simultánea a la de EE. UU., también por entregas, en el mismo horario que allí (a las 03h00 am).

Estos son los casos en los que todavía puede estrenarse en versión original subtitulada, pero yo creo que en este caso sí llegaron los materiales a tiempo y pudo estrenarse doblada pero no estoy seguro.

MTHM ¿De cuánto tiempo se dispone en general para trabajar sobre los materiales originales y subtítular o doblar?

M+ En el caso de estas series, si hay que doblar, diría que tres semanas antes o un mes antes, pero a veces menos. Lo que ocurre es que cuando llega un punto en el que es imposible, porque va a salir una chapuza, se subtítula y ya está. Cuando llegue la versión doblada, se unifican las versiones y ya está.

MTHM En cuanto a las estadísticas sobre métodos de recepción de estos productos: cuánta gente lo ve en versión original, cuántos doblada, cuántos con subtítulos en el idioma original, etc. ¿Podríaís ofrecernos este tipo de información?

M+ Todo lo que está viendo cada usuario en su casa, si lo ve a través del descodificador de Movistar+, se sabe exactamente cuántas horas repiten la programación, cuántas horas ven la televisión, etc., porque es todo vía Internet. Lo que no tengo claro es que se vea lo que el usuario decide con su mando, o cuando se ve a través de Internet. Eso habrás de preguntárselo a mi compañero.

A nosotros como trabajadores nunca nos han dado ese dato.

MTHM Para tu departamento, a la hora de comprar una serie, ¿os dan información sobre audiencias de primeras temporadas de cara a la segunda o cualquier otro tipo de información sobre audiencias?

M+ Sí, claro. Si ya se ha estrenado en su país de origen, nos suelen dar los datos de audiencia en su país. Pero ten en cuenta que, en mi caso, yo voy muy pegado a los estrenos en los países de origen, así que no tengo información sobre audiencias.

Por ejemplo, yo vi *Deutschland 83* antes de que se estrenara en Alemania. Me mandan una versión borrador, que en inglés se llama *rough cut*. Suelen enviar o extractos, o el primer episodio, para que nosotros podamos hacernos una idea.

En otros casos, decidimos sobre papel y sobre el guion.

Con el tiempo, hemos tenido que avanzar más y anteponernos a los otros compradores. Cuando empecé en esto, veía hasta tres episodios, tranquilamente. No había ninguna prisa.

A lo mejor decidías comprarla tres meses después de presentada y con toda la tranquilidad del mundo. Ahora no. Ahora hay que adelantarse a los demás. Apuesto por unas pocas en lugar de las otras.

MTHM        Muchísimas gracias por toda la información. Ha sido muy instructivo. Me pondré en contacto con el compañero de doblaje para rellenar los huecos.

M+        Un placer.

**Movistar+**

**Departamento de Doblaje y Subtitulación**

Entrevista mantenida por escrito a través del correo electrónico con Jesús María Alcoceba Arroyo, Jefe de Doblaje y Subtitulación de Movistar+ (sus intervenciones se marcan como M+ y las de la investigadora con sus iniciales MTHM)

Correo con respuestas recibido el viernes, 11 de febrero de 2022. Transcripción completa:

MTHM Una vez se ha adquirido una serie, ¿cuál es el proceso que se sigue para hacer el tratamiento de doblaje? ¿Se utiliza siempre el mismo estudio?

M+ No

MTHM ¿Es relevante el idioma original para elegir un estudio u otro?

M+ No.

MTHM Negociación de los tiempos de entrega: ¿Hay un tiempo estándar establecido (p. ej. una semana por episodio incluyendo traducción y grabación del doblaje)?

M+ No, depende de la dificultad de la serie y de las urgencias de la emisión.

MTHM Si hay mucha prisa, ¿se divide el trabajo entre varios estudios (aunque es improbable, ya que los actores de doblaje deben ser los mismos) o el estudio se encarga de distribuir el trabajo entre varios traductores?

M+ No, nosotros nunca.

MTHM Las series que se emiten por episodios en los canales de pago integrados en su plataforma ¿llevan el mismo régimen en lo que se refiere a la traducción que las que se ponen a disposición de los usuarios íntegramente en la misma fecha?

M+ Desconozco su metodología.

MTHM ¿O las que se emiten en estos canales ya os llegan traducidas?

M+ Correcto, llegan dobladas.

MTHM Si no llegan traducidas, ¿se van enviando por episodios al estudio de doblaje o Movistar+ dispone de la serie íntegra, aunque luego se emita por episodios?

M+: En ocasiones tenemos la serie íntegra y en otras van llegando por capítulos, dependiendo del estado de la producción.

MTHM: ¿Movistar+ influye en la elección de traductores? ¿Tienen alguno de cabecera para cada idioma o para cada temática (thriller, ciencia ficción, comedia...)?

M+: Normalmente planteamos al estudio que utilicen un traductor versado en el tema de la serie o del documental, economía, deporte, medicina... Pero depende del calendario y la disponibilidad de los traductores.

MTHM: ¿Realiza Movistar+ una revisión de los diálogos traducidos antes / después de la grabación en estudio?

M+: En lo que doblamos nosotros, sí.

MTHM: En cuanto a la subtitulación, ¿se sigue el mismo procedimiento que con el doblaje? ¿Se envía a un estudio o se encomienda a un subtítulador concreto en función del idioma, temática, etc.?

M+: Sí, se envía a proveedores del sector.

MTHM: ¿Puede decirse que, en general, se presta menos atención a la subtitulación que al doblaje?

M+: Lógicamente. Los recursos no son ilimitados y hay que priorizar. El doblaje es porcentualmente mucho más seguido que la VO.

MTHM: En ocasiones (pocas) se perciben incongruencias terminológicas en la subtitulación de series por episodios. ¿Sabe usted si los estudios encomiendan en ocasiones la subtitulación de diferentes episodios a diferentes traductores?

M+: No es lo normal, pero por exigencias de la emisión podría articularse de esta manera. Es una práctica poco habitual en nuestro caso y debiera quedar minimizadas las incongruencias porque, en condiciones normales, aunque hay excepciones - enfermedades, vacaciones- lo supervisa la misma persona... También está el factor humano ERRARE HVMANVM EST.

MTHM: ¿Realiza Movistar+ una revisión de los subtítulos antes de la emisión?

M+: En ocasiones especiales, sí lo hemos hecho en un pasado no muy lejano.

MTHM: Traducción para la discapacidad: su compañero Rubén me dijo que Movistar+ trabaja unas quince horas mensuales para la discapacidad.

M+: No, estrenamos más... Audiodescripción y Lengua de Signos una media de 15 películas + 15 episodios de series por mes.

Subtitulación para discapacitados sensoriales auditivos: 50 películas por mes (Canal Estrenos+ Canales Tematicos -Acción drama, comedia- + Canal Clásicos)

MTHM: Por lo que he podido ver, plataformas como Netflix o Amazon solo ofrecen (en su caso, no siempre) audiodescripción en los idiomas originales de las series, pero no en español, de manera que las personas invidentes españolas no pueden disfrutar de ninguna de sus emisiones. ¿Sabes aproximadamente en qué porcentaje Movistar+ reparte estas horas entre productos audiovisuales españoles y extranjeros?

M+: Nuestro proyecto de accesibilidad se hace siempre con la referencia de la versión en castellano, no con la original. No tengo porcentajes, pero obviamente hay más producciones extranjeras porque emitimos más, aunque cada vez hay más proyectos de series originales y también cuentan con accesibilidad.

MTHM: Por lo que he podido ver, los productos que se tratan para discapacidad incluyen todas las modalidades (subtitulado específico y lengua de signos para sordos y audiodescripción). ¿Es así o hay algunos programas que solo se subtitulan para sordos, por ejemplo, y no incluyen las otras modalidades?

M+: Sí en todo tipo de género hay sólo subtítulos para discapacitados auditivos.

MTHM: ¿Trabajan también con estudios de grabación para estos tratamientos o con entidades específicas como la ONCE o la CNSE?

M+: Sí, con CNSE e Ilunion (Once)

MTHM: ¿Podrías describir brevemente el proceso desde la contratación hasta la emisión?

M+: Una vez que nos llega el material desde la distribuidora, pasa un control técnico y si es positivo, se dobla, en caso de que lo requiera, pasa los controles de doblaje, se envía al departamento de Control de calidad y se prepara la copia para emitir, una vez preparada, se envía a los proveedores que se encargan del proyecto de accesibilidad, procesan sus versiones y se genera la copia de emisión.

MTHM: Estadísticas. Sería genial si pudieran ofrecerme estadísticas sobre la recepción de las series extranjeras (concretamente las alemanas) en España, por ejemplo, en el 2020, cuando hubo un uso mayoritario de la televisión debido a la pandemia, quizá en comparación con el primer semestre de 2021: ¿Cuántas personas las ven dobladas y cuántas en VO con subtítulos en español?

M+: Más del 85% consume doblaje

MTHM: ¿Cuántas personas hacen uso de la audiodescripción o de los subtítulos para sordos?

M+: Es un proyecto con fines sociales e integradores y no lo cuantificamos. Estamos convencidos de que tenemos la responsabilidad y el deber de proporcionarlo. Ya desde la época de Canal+, aunque no era una televisión generalista y, en un principio, la ley no nos obligaba, adquirimos el compromiso.

**Entrevista con ajustadores para doblaje**

**JOSEP LLURBA, QUICO ROVIRA-BELETA**

Entrevista 01/05/2022

**Entrevista a los traductores y ajustadores para doblaje Josep Llurba y Quico Robira-Beleta, grabada el 1 de mayo de 2022. Cuento con el consentimiento de los entrevistados para grabar la conversación a efectos de su transcripción únicamente. Una vez que transcriba la entrevista, se la haré llegar para que me den su consentimiento para publicarla en el marco de mi tesis doctoral.**

**En primer lugar, muchísimas gracias por concederme la entrevista. En principio, me interesa especialmente vuestra faceta de ajustadores, pero naturalmente, también podemos hablar sobre traducción.**

**Josep Llurba (LT), Quico Rovira (QR) María Teresa Herranz (MH)**

**Aun a riesgo de preguntar algo muy común y manido, ¿podéis contarme cómo se llega a ser ajustador, para que conste?**

JL: Te pongo en antecedentes. lo habitual en España era que la persona que dirigía el doblaje ajustaba ella misma las películas o series. Con el tiempo, cuando yo empecé a trabajar, se intentaba que los traductores empezaran también a ajustar: yo empecé solo traduciendo y se comenzaba a hablar de esa posibilidad, pero no se daba el paso de ajustar también. Llegó un momento en el que me encargaron alguna serie de animación pequeña y luego me pidieron traducir y ajustar.

Te hablo de los años 90. Mi primer contacto fue a través del propio director de doblaje que me indicó una serie de pautas sobre un papel: me explicó de forma resumida (ON / OFF), etc.

Desde entonces he ido evolucionando, lo que ocurre es que en general traduzco más que ajusto. A veces me piden que traduzca y ajuste y en alguna ocasión también he ajustado la traducción de algún compañero.

**MH Y cuando empezaste entonces, ¿ajustabas en sala o siempre desde tu oficina o tu casa?**

JL: Primero lo hacía desde casa, o desde el puesto de trabajo y, en el primer largometraje de animación, que ya era traducción y ajuste, el director me aconsejó ir a la sala para conocer la realidad del doblaje en sala.

Pero eso también ha cambiado mucho. Desde que hay muchos controles con la piratería, y después de la pandemia ni te cuento, es muy difícil que podamos estar en una sala de doblaje.

QR: Mi caso fue distinto. Yo empecé en el año 85 y en la primera película larga, que fue *Rocky IV*, ya me dijeron que tenía que traducir y ajustar. Empecé con Manolo García, me dieron también como a Josep cuatro indicaciones, entra a sala y corrige.

Había otro traductor que ajustaba, que era Guillermo Ramos (DEP), y en el estudio querían que hubiera traductores que ajustaran. En general, los directores de doblaje querían ser ellos los que ajustaran. En Madrid, por ejemplo, era muy difícil que te dejaran ajustar.

Yo tuve la suerte de que Rogelio Hernández, actor, director y ajustador de doblaje, me dejara ajustarle todas las películas que le daban a él; al principio con él al lado, pero luego quería que fuera con él a sala para defenderse en caso de que hubiera quejas.

Me llevé muchas broncas, pero a base de ver los errores vas aprendiendo.

Igual que Josep, yo traduzco mucho más que ajusto, pero a veces me toca traducir y ajustar, y otras veces han ajustado mi trabajo o yo he ajustado el de otros.

**MH Tú tampoco entras en sala, ¿no?**

QR Ahora no. Al principio sí. Del 85 al 95 más o menos, siempre estábamos en sala. En cuanto nos llamaban, íbamos. Pero a partir de entonces, acercándonos al 2000, empezaron a buscar medidas para evitar piraterías y grabaciones con móviles, etc.

Fue paulatino, pero acabaron prohibiéndolo.

Incluso en calidad de profesores en el Máster de TAV en la Autónoma, antes llevábamos a los alumnos a un estudio de doblaje, pero ahora ya no se puede llevar a los alumnos. En su caso, tiene que ser cuando no se esté grabando nada, o con grabaciones de poca importancia.

JL Sí, es cierto. Cada vez ponían más pegas

**MH Hace tiempo se trabajaba más en Madrid, pero ahora la mayoría del trabajo está en Barcelona. ¿Cuál es vuestra experiencia?**

QR Yo, lo que sí he notado, es que, desde el momento en que está el catalán, hay muchos directores de doblaje que prefieren que les ajusten. Algunos de estos directores de catalán, si también hacen castellano y ya están acostumbrados a que les ajusten en catalán, lo más habitual es que también quieran que les ajusten en castellano.

En Madrid tienen mucha más costumbre de ajustar ellos y tampoco te dejan entrar en sala.



JL Yo lo que he ido viendo con el tiempo es que antes había estudios en Madrid y estudios en Barcelona —que siempre han sido las ciudades donde más se ha trabajado—, y si se grababa algo en Barcelona, todas las partes implicadas se trasladaban a Barcelona, y lo mismo en Madrid.

Ahora, prácticamente hay películas que se hacen con gente de Madrid y de Barcelona. Incluso los actores no se desplazan y graban cada uno en su ciudad de residencia y luego lo mezclan.

QR Incluso con dos directores de doblaje. Por ejemplo, en el caso de Marvel, hay franquicias que se han hecho en Barcelona y otras que se han hecho en Madrid. Cuando en alguna película se juntan varias franquicias, hay una parte del doblaje que se hace en Barcelona con el director de doblaje y la parte que se hace en Madrid se nombra un sustituto que hace la parte de Madrid y se la envía.

JL Como traductores y ajustadores lo mismo. Trabajamos para doblajes en Madrid, Valencia, Galicia, etc.

QR Esta es la ventaja del teletrabajo.

**Yo personalmente defiendo el trabajo en equipo en TAV y cuando he ido a alguna ceremonia de entrega de premios de ATRAE, siempre los ganadores hablan sobre lo bien que han trabajado en equipo con los ajustadores y con el cliente o estudio de grabación en subtitulación, etc. Sin embargo, en algún congreso del sector he escuchado a varios traductores decir que muchas veces los traductores no saben dónde se va a emitir una de vuestras películas o series, que no tienen relación alguna con el equipo de ajuste y que tampoco suelen ver el producto final en pantalla. ¿Cómo lo percibís vosotros?**

QR Yo creo que hay una parte de diplomacia y una parte de realidad jeje. Normalmente en los grandes títulos hay más proximidad entre traductores y ajustadores.

Por ejemplo, Josep es el traductor de Avatar. Quien ajuste o traduzca futuros “Avatares” deberá consultar con Josep, que es el experto, para no meter la pata. Por decirlo de alguna manera, yo soy el traductor de Marvel. El ajustador me consultará a mí.

Claro, si te toca alguna producción pequeña, solo te enteras de que tienes que traducirla. Nada más, ni siquiera sabes quién es el ajustador.

JL Yo también creo que en los premios hay un poco de “paripé”, pero también tiene algo de cierto. Es posible que haya contacto y relación real entre traductor y ajustador.

No digo que se hagan producciones como churros, pero sí que hay algunas en las que no se puede estar tan encima.

**MH Sobre series, ¿habéis traducido o ajustado siempre todos los episodios de una temporada o ha habido ocasiones en las que solo habéis hecho algunos de ellos?**

JL En la mayoría de las series que he empezado he intentado terminarlas, pero la decisión siempre las tiene el estudio. Si tienen otro proyecto para ti deciden que la continúe otro traductor, o a veces te llegan episodios sueltos y los anteriores ya han sido traducidos por otros compañeros.

**MH En ese caso, tienes que ver todos los capítulos anteriores o consultar al traductor anterior**

QR Te haces un resumen.

JL Cuando me ha pasado algo así, como fue hace años, tampoco tenías acceso al trabajo del compañero. Confiabas en el director que te decía que hicieras lo que pudiera, porque ya el ajustador se encargará de hacer los cambios pertinentes.

QR Exacto. Alguien del equipo tiene que ser el mismo.

JL Tú les pedías alguna traducción de los episodios anteriores, o intentabas hablar con el traductor, porque tenías alguna duda concreta...

QR Sí. Normalmente los motivos son, o decisión del cliente, que quizá no le ha gustado la traducción y quiere cambiar de profesional. O decisión del estudio porque tiene otro trabajo para ti, o incluso decisión del propio traductor, por falta de tiempo.

Yo, por ejemplo, empecé con el capítulo 3 de *Los problemas crecen. Aquellos maravillosos años* también la hice entera.

Luego estuve mucho tiempo sin hacer series y me dediqué sobre todo al cine, pero ahora que he vuelto a hacer series, las primeras de *Star Wars*, que fueron *Star Wars Rebels* y *Star Wars Resistance*, estas las he hecho yo todas, solo traducción.

Ahora estoy con otras también de la saga con traducción y ajuste.

Pero hay alguna serie que, por motivos de trabajo y por un retraso en el tiempo pactado, tuve que dejar sin terminar.

JL Claro, las series son proyectos a largo plazo y te ocupan mucho tiempo. A veces ya tienes otros planes o tienes otros que te interesan más, pero siempre que la empiezas intentas terminarla. A veces no es posible, pero se intenta.

En ocasiones el cliente quiere que seas tú, etc.

QR Esto también pasa con las sagas. Marvel, sin ir más lejos, lleva 27 películas. De ellas yo he hecho 23. Hay cuatro que no he hecho yo.

A partir de que cogen a una persona, el estudio y la distribuidora prefieren que lo haga la misma persona.

Josep ha hecho alguna de Marvel.

**MH En las series con las que estoy trabajando yo, se ve en los títulos de crédito que son distintos subtítuladores en las plataformas que lo indican. Otras plataformas no lo hacen, pero se nota que no hay coherencia entre capítulos, sobre todo en la subtitulación. No tanto en el doblaje**

QR Hay alguna plataforma que llevan muy poco tiempo haciendo control de calidad. Otras llevan más tiempo. Estas últimas empezaron haciendo mucho control de calidad de subtítulos, pero no en doblaje, y ahora están empezando también a hacer control de calidad en doblaje.

Pero esto pasa incluso en las plataformas más prestigiosas y cuidadosas con el tratamiento de los idiomas. Al principio las versiones subtituladas les traían prácticamente sin cuidado.

Incluso las sagas de películas más comerciales a menudo no están subtituladas por la misma persona.

Como ahora ya hago también subtítulos de series o de algún programa en el que se hace referencia a determinadas películas, tengo que buscar las versiones subtituladas de las películas en cuestión, y ahí ves que los subtituladores van cambiando.

También te encuentras que las versiones de subtítulos son los diálogos de doblaje pasados a subtítulo, sin traductor de subtítulos por medio.

**MH Eso, lamentablemente, es muy común**

QR / JL Sí, es muy común

QR Nosotros sufrimos estas cosas

**MH Pasando a datos concretos, me llamó mucho la atención lo que dijisteis de que hay que intentar que nada llame la atención y no sacar al espectador del limbo en el que vive creyendo que hablan los personajes en español, y que por eso las pronunciaciones de los nombres se españolizan. Yo he percibido esta españolización en los nombres alemanes y, en muchas ocasiones, esta pronunciación se hace a la inglesa. ¿Tenéis alguna experiencia de ajuste de películas alemanas? ¿Cómo ha sido?**

QR Ese es uno de los errores más graves que se suele cometer. Como estamos acostumbrados a hacer inglés, todo tiene que sonar inglés. Para mí es alucinante, porque el alemán es de las pocas otras lenguas que se lee como se escribe, salvo las cuatro normas. Entonces, si se lee como se escribe, como mucho puedes españolizar alguna letra que sea complicada de pronunciar.

**MH ¿Quizá es que el traductor o ajustador no ha incluido la lista de pronunciaciones, o eso ya no se hace?**

JL No, yo diría que al revés. Yo realmente no hacía lista de pronunciaciones, salvo que te lo pidiera el director. Ahora ya casi lo hago por sistema cuando traduzco algo, porque sé que me lo van a pedir.

Lo que pasa es que no sé hasta qué punto es una práctica habitual en los estudios.

QR Algunas plataformas piden siempre pronunciaciones porque luego elaboran glosarios y una de las columnas se dedica a las pronunciaciones. En la misma traducción, entre paréntesis, hay que poner la pronunciación.

**MH Antes me decía Josep que él no había ajustado nada de alemán. ¿Tú has trabajado con alemán, Quico?**

QR Sí, hace muchos años hice una serie que se llamaba *Der Fahnder*, una serie policiaca de los años 80. Solo hice algunos capítulos.

Luego también hice un documental, *Bartolomé oder Die Rückkehr der weißen Götter*, sobre Bartolomé de las Casas.

JL. ¿Tú no tradujiste o ajustaste una película alemana?

QR Sí, *Anatomie*, con Franka Potente. No me atrevo a traducir, pero si sabes alemán, es más fácil ajustar porque sabes por dónde puede ir el traductor. Esto nos ha pasado siempre con los ajustadores que no sabían inglés, les tenías que poner siempre las cosas mucho más explicadas o mucho más literales, por decirlo de alguna manera.

**MH Pero eso es siempre que os consulten. Quiero decir, si los ajustadores no preguntan al traductor, por ejemplo al ajustar de idiomas menos conocidos, como japonés, chino, árabe...**

QR Sí, Josep ha hecho de todo jaja

JL Sí, jaja. Por ejemplo, en los cursos utilizamos como ejemplo a veces la película *2046*, que la traduje a partir de un guion de subtítulos en inglés. En ella hay todo un diálogo que falta. Los subtítulos siempre estarán más reducidos que los diálogos para doblaje, así que tienes que ir rellenando, extrayendo del contexto, pero también inventándote contenido para ponerlo en boca del actor.

QR Es un desastre. Tenía que haber una norma básica para utilizar un traductor del idioma correspondiente de la película siempre, porque si no, cuando nos toca ajustar una película traducida a partir de subtítulos me tengo que inventar media película.

A mí me pasó hace muchos años con *Pan Tadeusz*, casi nada. Estaba traducida sobre los subtítulos y me faltaba texto por todos lados. Yo no tengo conocimientos de ninguna lengua eslava. Un poquito rumano porque es latina. Josep sabe ruso, por ejemplo, pero yo no.

**MH Por último, he obtenido 18 respuestas de mi encuesta. ¿Os parece que puede ser representativo?**

QR Ajustadores de alemán puedes encontrar muchos, porque la norma siempre ha sido que el ajustador no tiene por qué conocer el idioma. Josep que me corrija si no es así.

JP Sí, siempre ha sido así.

**QR Yo creo que es bueno que el ajustador sepa**

**MH Para mí es prácticamente imprescindible. Si en algún caso una persona que conoce el idioma de origen ve tu traducción...**

QR Se escandaliza jeje

**MH Efectivamente, y luego es muy fácil culpar al traductor o al ajustador de todo...**

JL Puedo decirte que desde ATRAE lo estamos mirando esto, para intentar concienciar de que se usen traductores o al menos asesores de la lengua de origen, para evitar estos pequeños fallos de desconocimiento de la cultura de origen.

QR Eso ocurrió con el famoso Sicansios (*She can't see us*) de *Juego de tronos*.

JL Sí, y con *El juego del calamar* no solo hubo problemas con la traducción automática de subtítulos, sino que también se perdieron por el camino cuestiones culturales coreanas al traducir al español desde el inglés.

QR Por eso nosotros, Josep y yo, y desde ATRAE también, abogamos porque los traductores ajusten. Si no ajusta el traductor, que el ajustador conozca el idioma o pregunte.

**MH A veces o muy a menudo los ajustadores mejoráis las traducciones, claro, porque es vuestro campo.**

QR Yo no sé Josep, pero yo he tenido casos de que en sala hay un supervisor que ha obligado al ajustador a volver a aplicar el diálogo del traductor.

**Bueno. Pues es todo por mi parte. Muchísimas gracias por vuestra disposición y sabiduría. Ha sido muy aleccionador.**

## **Entrevistas con locutores y actores de doblaje**

### **ESCUELA DE LOCUCIÓN Y DOBLAJE LUISA EZQUERRA**

Entrevista con Luisa Ezquerra 26/febrero/2020

MTHM Soy María Teresa Herranz. Entrevista a María Luisa Ezquerra, que es propietaria de la Escuela de Locución y Doblaje Luisa Ezquerra, y que ha tenido la gentileza de ayudarme con mi tesis.

Mi tesis se refiere sobre todo a la traducción audiovisual, tanto para doblaje como para subtitulación, pero a mí me gusta ver el proceso completo, para lo que necesito la ayuda de profesionales de la grabación para doblaje, técnicos, actores, etc.

¿Cuáles son las actividades que realizáis vosotros en esta escuela, tanto aquí como en Somos tu voz (Sound and Vision)?

LE Esta escuela es de locución y comunicación. Aquí damos clase sobre todo lo referente a la locución. De entrada, a mí me gusta decir que lo que hacemos es enseñar a leer, que no creas tú que es fácil ni que la gente está preparada. Ese es el punto de partida.

Una vez que el alumno sabe leer con fluidez, hacer una lectura ágil, ya se le van mostrando todos los ámbitos que abarca la locución, como son el documental, la publicidad, los videojuegos...

En realidad, hay que hacer una distinción: primero te hablo de la locución para documentales, publicidad, *e-learning*s, tutoriales, productos corporativos, etc., porque ahí hay tener un control muy fuerte de la voz, de la intensidad, del timbre, del tono, saber proyectarla... Y luego ya los preparamos también para otros campos del ámbito de la locución, que requieren esta misma base, pero ya requieren una formación actoral: el videojuego, el audiolibro, y sobre todo del doblaje. Porque mucha gente quiere doblar, pero sin haber hecho nunca nada de interpretación.

El doblador es un actor que tiene una técnica, que es la sincronía, pero la base tiene que ser la de ser actor.

MTHM ¿También ejercéis como estudio de doblaje?

LE Tenemos la pecera, pero no hacemos doblaje aquí. A veces, hacemos publicidad, eso sí. Hemos locutado algún documental, y algún documental requería subtitulación, pero doblaje en sí no.

MTHM ¿Cómo funcionan los documentales?

LE Llega el guion en original, lo traduces, repartes las voces: una voz para el narrador y luego diferentes voces que hagan las intervenciones. Eso es lo que se llama un *voice over*. Tú escuchas el original por los cascos y vas siguiendo la voz del original.

MTHM ¿Cuáles son vuestros clientes?

LE El cliente puede ser cualquiera: una empresa que quiera hacer un *e-learning* para su empresa y que venga en otro idioma y haya que traducirlo. En estos casos, a veces hay que hacer un *voice over* también por encima u otras veces ya te viene directamente en castellano, porque es una empresa española, y es un tutorial para los trabajadores de la empresa.

MTHM A mí lo que me interesa es lo que viene de otros países y hay que traducirlo.

LE Pues eso lleva todo el mismo proceso. Se manda a traducir, se intenta ajustar la velocidad, la duración del tempo, porque si el narrador original va muy deprisa, intentas adaptar la traducción, para que el locutor no vaya muy acelerado, porque eso queda muy feo. Ya no hay más proceso.

Y en el doblaje, sí que ya es un proceso más complicado, porque llega la película al estudio en el idioma que sea, eso se pasa a un traductor, que hace la traducción. Ese texto, junto con la imagen en original, se le pasa al director de doblaje, quien, con la imagen y con la traducción, hace la adaptación de diálogos. Primero adapta la medida de las frases, busca las labiales, para que se note menos que está doblado.

También hace una adaptación de diálogos. Si el traductor es bueno, nunca va a hacer una traducción literal, pero el director de doblaje también tiene licencia para poner ciertas expresiones.

MTHM ¿Vosotros elegís al traductor?

LE Hay muchos traductores.

MTHM En general, los textos que llegan al estudio de doblaje ya están tratados con TCR de entrada y salida... La norma es que el locutor de un documental empiece después y termine antes que el actor original, ¿no es así?

LE Eso depende de quién dirija el documental. Yo dirijo muchas cosas, a veces, en Televisión Española, y hay directores a los que les gusta que el locutor empiece y acabe



con el original, y hay otros que prefieren que dejes un poco de cola al principio o al final. También hay otros en los que, por ejemplo, el actor original habla mucho... Te hablo de programas como *En portada*, que van a países donde se hablan unos lenguajes muy específicos, como el suajili, por ejemplo. Si tienes una persona en pantalla hablando mucho tiempo y solo has recibido cuatro líneas de texto traducidas porque es un idioma muy difícil para encontrar traductores. En ese caso, debes promediar y dejar cola, etc., porque no tienes más texto.

MTHM Eso es decisión del director, ¿no?

LE Claro, pero es que el director no puede hacer otra cosa. Si Televisión Española paga a un traductor de suajili, que le da cuatro líneas de texto, el realizador del documental no puede hacer mucho más.

MTHM El traductor no suele estar presente en las sesiones de doblaje, ¿no?

LE No

MTHM Y ¿no te ha parecido que sea necesaria su presencia? Que falte alguna frase, o que algún texto no sea lo suficientemente oral.

LE Ten en cuenta que muchas veces, el traductor traduce desde un guion y la imagen no le llega a tiempo. Luego a la hora de sonorizar, te das cuenta de que falta alguna frase que no figuraba en el guion. Si es en inglés, lo sacas. Si es en otro idioma más desconocido, pues alargas un poco la frase o repartes el texto, haciendo alguna pausa en medio.

MTHM En esos casos, si el traductor estuviera presente sería más sencillo, ¿no? Pero en la calle el resultado es que la culpa es del traductor. Mi propuesta es que se tenga el contacto del traductor para que pueda echar una mano a tomar una decisión, sobre todo en los textos en unos idiomas más minoritarios.

LE Olvídate. Porque es dinero y cuesta mucho.

MTHM Bueno, entonces, ¿cómo os llegan los textos traducidos?

LE Los textos para documental llegan con códigos de tiempo, pero realmente el código de tiempo, a la hora de locutar lo usamos poco, porque lo que usamos realmente es el sonido de referencia.

Los textos para doblaje no vienen con símbolos. El director que ha hecho la adaptación, a veces te marca una pausa. Si es un *off*, por ejemplo, y tu actor comienza en *off*, te pone el código de tiempo de entrada, pero no siempre. A veces tienes que apuntártelo tú en el guion.

Normalmente en doblaje, tú estás viendo la pantalla y estás mirando si es un *off*, luego la boca, pausa. Hay directores que te marcan mucho las pausas, pero como se suele trabajar a mucha velocidad, pues tampoco es lo habitual.

A veces también te informan sobre los gestos en el guion traducido. Si en ocasiones el traductor no ha trabajado con la imagen o se le ha pasado indicar un gesto, el director de doblaje lo puede meter, porque él siempre trabaja con la imagen.

En su caso, nunca van a llamar a un actor para hacer un *take* de una risa, o alguna palabra suelta. Únicamente si es un actor con mucho texto, sí deben llamarlo, aunque sea para una palabra o un gesto. El resto lo haría cualquiera que estuviera en la sala

MTHM        ¿Qué experiencia tienes tú con el trabajo de los traductores?

LE        Yo no soy directora, te podría hablar más mi marido, Ramiro de Maeztu, que ha sido siempre ajustador. Él tiene ya su grupo de traductores de referencia.

El locutor nota también si la traducción es buena, porque el texto es más fluido.

Cuando empecé con esta profesión, al principio traduje muchos guiones. Era más importante conocer la lengua meta que la lengua original, porque, en mi caso, yo hice Filología Inglesa, lo importante es controlar el castellano muy bien y a veces no es tan fácil.

MTHM        A veces también debemos, como traductores, cuidar de que las palabras que propongamos no sean enrevesadas para pronunciar.

LE        Pero eso ya no es problema del traductor, sino del locutor, que debe tener una buena dicción, porque nosotros estamos acostumbrados a trabajar con cualquier tipo de palabra. Mira, el otro día hacía un personaje de dibujos animados, que hablaba en un idioma incluso inventado.

MTHM        Y tienes que pronunciarlo con toda la convicción de que estás diciendo algo comprensible.

LE Eso es. Y el locutor y el actor de doblaje debe tener aire, relajación y dicción. Esto es fundamental. Si hay una frase enrevesada, el actor tiene que estar preparado para solventar ese tipo de dificultades.

MTHM En las escuelas de traducción dicen a veces que el traductor para doblaje debe intentar meter las frases en la boca del adaptador.

LE Eso es labor del adaptador.

MTHM Yo tengo mi opinión, que me gustaría contrastar contigo. A mí me parece más importante que el traductor traduzca el texto íntegro, sin meterlo en boca.

LE Claro, es que esa es labor del ajustador, no del traductor. El traductor no va pensando en la longitud de la frase. La realidad es que el traductor traduce, y luego el director adaptador es el encargado de adaptar esa frase, tenga la medida que tenga, a la boca.

El traductor no está preparado normalmente para ello, salvo que sea ajustador también.

MTHM En los textos audiovisuales humorísticos, ¿sabes si se realizan muchos cambios?

LE Mi marido dirigió el doblaje de *La vida de Brian*. Imagínate si hubo que cambiar cosas. Adaptas el humor. El texto llega traducido, pero el director le da los giros. Ramiro ha sido muy creativo.

MTHM ¿Es diferente trabajar para cine, televisión, DVD? Cada cliente tiene sus protocolos, ¿no?

LE Yo ahora ya doblo muy poco. El cine se hace en pantalla grande, por lo que la sincronización de labiales es muy importante. Yo he hecho *Padre de familia*, aunque también en pantalla grande.

Esto es una industria, y ya el arte queda un poco de lado, ¿no? Ahora doblan con cascos. Tienen que locutar casi como si fueran videojuegos, fijándose en la onda de sonido, con la que tienen que coincidir. Ven la imagen, pero tienen poco tiempo para ensayar.

Yo eso no lo he hecho nunca, pero ahora sí que se hace así. Yo escuchaba el original en sala y ensayas con el original. Siempre se dobla en banda, cuando tú ya lo

tienes, nuestra coletilla es «¡Venga, va!» y entonces te quitan el sonido y ya te pasan la imagen muda y tú hablas.

Ahora parece ser que doblan con cascos, y tienen que hablar al mismo tiempo que escuchan, para ahorrar tiempo. Ahora todo corre mucha prisa, y el arte ha pasado a un segundo plano.

Por eso, cuando decías de traer la figura del traductor a la sala, ni hablar. Es imposible.

MTHM        ¿Hacéis audiodescripción?

LE        Alumnos nuestros han sido contratados para hacer una descripción para una empresa de audiodescripción.

MTHM        De acuerdo. Pues muchas gracias por todo. Ha sido muy ilustrativo y un placer hablar contigo.

LE        De nada. Lo que necesites.

**Entrevistas con profesionales de la subtitulación y del doblaje encargados de los productos audiovisuales objetos de estudio.**

**MIGUEL DE RIAÑO GOYARROLA**

Entrevista a través del correo electrónico (27/28 de abril de 2022)

**Entrevista al traductor, abogado y economista Miguel de Riaño Goyarrola, efectuado en un documento de Word a través del correo electrónico. Cuento con el consentimiento del entrevistado para publicar su nombre y sus respuestas en el marco de mi tesis doctoral en la Universidad Rey Juan Carlos, titulada *La traducción para doblaje, subtitulación y audiodescripción al español de series alemanas distribuidas a través de plataformas digitales de pago en España. Una aproximación lingüística a un fenómeno de masas.***

**1. ¿Has traducido otros productos audiovisuales del alemán?**

Sí, muchas series y películas de TV, documentales y películas de cine. Destacaría la serie Alerta Cobra (Alarm für Cobra 11) por su longevidad y su gran éxito comercial. Se estrenó en 1996 y ya llevo traducidos casi 400 episodios. Pero la mejor serie que he traducido es sin duda “Im Angesicht des Verbrechens”, además de “Babylon Berlin”, que también es muy buena. En cuanto a cine, he traducido largometrajes como “Aus dem Nichts”, “Barbara” o “Toni Erdmann”. Además he traducido cientos de películas románticas de sobremesa, que son muy populares en España.

**2. En esta serie me ha llamado la atención tu dominio del léxico y de la gramática española y tus conocimientos de la historia que se refleja en la serie, así como tu capacidad de transmitir oralidad en las frases. Así lo indico en mi tesis. Entiendo que el dominio de la lengua procede de tu faceta de escritor y periodista. ¿Y los conocimientos de alemán?**

En realidad, mi formación es de abogado y economista, pero estudié en el Goethe Institut, he vivido en Alemania y soy un gran lector y admirador de la historia y cultura alemanas.

**3. ¿Tradujiste directamente del alemán o a través de una lengua puente (inglés)?**

Directamente del alemán.

**4. ¿Has traducido tú todas las temporadas?**

Sí.

- 5. ¿Recuerdas de cuánto tiempo dispusiste para traducir la serie o te la fueron entregando por capítulos?**

Creo que me entregaron las temporadas enteras y fui traduciendo los capítulos poco a poco, sin prisas por fechas límite.

- 6. ¿Tradujiste sobre guion y dispusiste del vídeo de la serie para trabajar o solo sobre los diálogos en texto?**

Traduje con guión e imagen, ¡no se puede traducir sin imagen!

- 7. Los subtítulos para personas con discapacidad auditiva son muy similares por no decir iguales a los diálogos de doblaje. ¿Sabes si se basaron en tu traducción para hacerlos?**

No lo sé, pero me imagino que sí.

- 8. ¿Sabes quién ha hecho los subtítulos generales?**

Ni idea.

- 9. ¿Has visto la serie? ¿Has percibido muchos cambios con respecto a tu traducción?**

No, la verdad es que casi nunca veo el resultado final.

- 10. ¿Trabajaste con los ajustadores o ajustaste tú mismo el texto para doblaje?**

Solo me encargué de la traducción.

#### **Preguntas concretas (TCR capítulo MM:SS)**

**Estas preguntas concretas debes entenderlas como cuestiones puntuales que me han llamado la atención y que me gustaría saber cómo y por qué se ha tomado la decisión de traducir así y no de otra manera. En general, los estudios de investigación solo «juzgan» el resultado de la traducción y no el proceso, y a mí me gustaría tratar sobre este tema.**

- 1. En la secuencia de inicio de cada capítulo se indica que la serie está basada en una novela, pero no se subtitula ni audiodescribe, ni se ofrece voz en *off*, etc. ¿Tú viste esta secuencia cuando te dieron el trabajo?**

No, no me suena haber visto que estaba basada en una novela.

2. **TCR 1 07:55 En una redada se traduce *Aushebung!* por „se baja el telón“ cuando significa evacuación de un escondite / redada (donde se confiscan objetos ilícitos y se detiene a personas sospechosas). En mi tesis escribo: «A nuestro juicio, el traductor / el ajustador aquí se ha tomado la libertad de introducir una nota de humor para aprovechar la socarronería habitual de este personaje (Wolter).» (¿Es así?)**

Sí, así es.

3. ***Kommissar y Oberkommissar*. En España, los comisarios pertenecen a la escala técnica del organigrama policial, mientras que los personajes en cuestión están claramente en una escala ejecutiva, de manera que su función se acerca más a la de un subinspector, o inspector en el caso del Oberkommissar. No obstante, esta es la traducción habitual que hemos encontrado en general en los productos audiovisuales de trama policial y hay que comprobar de dónde procede esta elección. ¿Es tu traducción o del ajuste?**

En todas las series y películas policíacas siempre traduzco *Kommissar* como inspector. Luego el ajustador y el director deciden lo que prefieren... Una de las series más largas que he traducido, “Wolffs Revier”, cuyo protagonista es el *Kriminalhauptkommissar* Wolff, en España se llamó “Inspector Wolff”. En general en España se acortan todos los tratamientos alemanes, que son muy largos...

4. ***En general, percibimos estandarización del lenguaje: no se recogen los registros vulgares (ejemplos: das ganze Pipapo = el dossier completo TCR 1 21:58 // conversación Lotte y hermana TCR 3 26:00).***

**Entendemos que los dialectos son complicados de verter porque se suele cometer el error de poner acento andaluz o murciano a personas alemanas, de manera que estamos de acuerdo con la opción de no incluir acentos extraños, pero me gustaría saber las instrucciones que recibiste del estudio de grabación o de la agencia de traducción que te dio el trabajo. ¿Os suelen pedir utilizar un español neutro, sin registros o pronunciaciones vulgares?**

El dialecto de clase baja berlinés es intraducible y nos suelen pedir un español neutro. Luego el director decide cómo adaptarlo, pero todos los localismos y acentos suelen perderse al traducir. Lo que prima es que suene natural en español.

**5. *Jeder einmal in Berlin* se traduce de forma diferente en los diferentes capítulos:**

- a. *TCR 1 39:08 Póster Había una vez en Berlín (subt. Érase una vez en Berlín)*
- b. *TCR 5 14:38 (Todo es posible en Berlín)*

Sí, a lo mejor fui yo mismo el que cambió de criterio de un capítulo para otro...

**6. *Hay dos AMBIENTES / AD LIBS que me han llamado la atención:***

**1) *TCR 4 04: Berlin bleibt rot!!***

*En las revueltas del Primero de Mayo, los manifestantes emiten una serie de proclamas que, en general, se traducen tal cual, pero hay dos cosas que nos han llamado la atención:*

- a) *En el metro hay alguien repartiendo panfletos pero en alemán no se entiende lo que dice, y en español dice: «¡Usted, el de verde! ¡Coja uno!». Luego, ya en la Hermannplatz hay otra persona repartiendo panfletos también pero no se escucha su voz en alemán. En español se oye claramente «¡Información, camarada! ¡Información!»*
- b) *Una de las proclamas que dicen al final es «Berlin bleibt rot!», que es una proclama relevante en nuestra opinión, ya que históricamente Berlín siempre ha sido de izquierdas. En cambio, en la versión doblada dicen: «¡Vamos a pasar! ¡No nos detendrán!»*

*Estos ad libs entendemos que son un ejercicio de creación discursiva, probablemente por parte del equipo de ajuste, si es que el traductor no lo tenía en el guion.*

*Puf, los ambientes se los inventan los ajustadores y los directores. Yo solo traduzco lo que se entiende, aunque no venga en el guión. En el caso de “Berlin bleibt rot”, seguro que me lo cambiaron porque les parecería que quedaba raro en español. Pero deberían haber mantenido lo de Berlín es rojo...*

**2) *TCR 4 27:00* Cuando Lotte se encuentra con Greta, que está buscando trabajo, en alemán no se entiende nada, pero en español las señoras que están sentadas**



**dicen: «¿Y se fueron? ¡Qué mala suerte! Mi hermana se ha tenido que ir con sus tres hijos».**

***Creemos que los ajustadores o el propio traductor han visto que se ve claramente en pantalla a la señora que está sentada hablando y, con buen criterio, se han inventado una frase.***

***Es posible también que se haya traducido desde guion. ¿Puedes aclarar estos dos ambientes, por favor?***

*Los ambientes se rellenan inventados cuando se ve que alguien habla a cámara, aunque no venga en el guión ni se entienda. Yo pongo ad lib y lo dejo al criterio del director.*

#### **7. TCR 2 26:15 Tote Oma bien y luego „und bei uns?“**

***Desde el punto de vista de la producción cinematográfica, se percibe en la versión original un truco que no se aprecia en la versión traducida. Se produce un cambio de escena con distintos personajes y en diferentes escenarios, pero la conversación en alemán continúa, como si se entremezclaran las dos escenas y los personajes hablasen entre sí. Cabría traducir literalmente el diálogo original así:***

***[Frau Behnke y Rath en la pensión]***

***-¿Qué hay hoy?***

***-Knödel.***

***[Cambio de plano. Erik (cuñado) y Lotte en su casa]***

***-¿Y aquí?»***

***En la traducción se ha preferido comenzar como si fuera una conversación nueva.***

***¿Recuerdas este fragmento?***

*No, no lo recuerdo. Pero seguro que tiene una explicación lógica. Y luego al ajustar y dirigir siempre me cambian muchas cosas...*

#### **8. TCR 4 17:05 Cambios continuos sobre guion original. Conversación Rath, Wolter e inspector de Homicidios.**

**Aquí transcribo la ficha en la que hablo sobre esta escena, a ver si tú puedes arrojar luz y decirme si mis suposiciones son correctas:**

<p><b>R.: <i>Der Mann ist gestern Nacht in meiner Wohnung eingebrochen.</i></b></p> <p><b>W.: <i>Bei Elisabeth? Hat er was geklaut?</i></b></p> <p><b>R.: [...]<i>Gesto</i></b></p> <p><b>MP.: <i>Was wollte er denn da?</i></b></p> <p><b>R.: <i>Etwas von meinem Vormitter, einem gewissenen Kardakov.</i></b></p>	<p><b>R.: Ese hombre entró ayer en mi casa.</b></p> <p><b>W. ¿Ah, sí? ¿Y qué buscaba?</b></p> <p><b>R.: Ni idea.</b></p> <p><b>MP.: [...]</b></p> <p><b>R.: Algo del anterior inquilino, un tal Kardakov.</b></p>
<p>La alusión a Elisabeth, la casera de Rath, se ha obviado y se ha sustituido por la interjección «¡ah!» seguida del interrogativo «¿sí?» en señal de extrañeza. Probablemente la decisión como decimos venga del ajuste, porque en español necesitaríamos una frase completa: «¿en casa de Elisabeth?», que cabría a duras penas en boca de Wolter, al que se ve en primer plano.</p> <p>A continuación, en la VO Wolter pregunta si el intruso ha robado algo, a lo que Rath contesta con un gesto negativo de la cabeza, pero está de espaldas, de manera que en la VD se le pone en boca una respuesta: «Ni idea».</p> <p>A continuación, se omite la pregunta del policía de Homicidios, que no aparece en pantalla, y se hace parecer que Rath contesta a la pregunta anterior de Wolter «¿Y qué buscaba?» diciendo que buscaba «algo del anterior inquilino...».</p>	

Sí, tiene toda la pinta de ser un cambio debido al ajuste. Los ajustes del alemán al español siempre tienden a acortar los diálogos, porque el alemán suele ser más largo, al contrario que el inglés, que es más corto. En cambio, el francés es casi idéntico en longitud.

¡Yo siempre traduzco *klauen* como mangar!

**Entrevista a expertos en audiodescripción.**

**FLORENCIA ROMERO GONZALO**

Entrevista a través del correo electrónico (29 de abril de 2022)

**Entrevista a la traductora y audiodescriptora Florencia Romero Gonzalo, efectuada a través del correo electrónico. Cuento con el consentimiento de la entrevistado para publicar su nombre y sus respuestas en el marco de mi tesis doctoral.**

---

**¿Cómo hacéis para describir colores que son relevantes para la trama? Banderas rojas = políticos de izquierda, comunismo, por ejemplo. ¿O para describir referentes culturales que son visuales, como el peinado de las flapper de los años 20 o los vestidos cortos? ¿Tenéis en cuenta las diferentes variedades de discapacidad visual?**

Una de las normas principales de la audiodescripción es que hay que describir todo de forma objetiva. Los colores pueden mencionarse si son relevantes para la trama o si son algo destacado, y las descripciones se realizan de la misma manera de la que se le describiría algo a un vidente, pues nunca sabemos si nuestro espectador va a ser ciego de nacimiento, ciego parcial, una persona mayor que ve poco o alguien vidente que simplemente pone la AD porque está realizando otras actividades mientras reproduce el contenido audiodescrito y utiliza la AD para enterarse de lo que pasa en la trama al no estar atento a la pantalla.

En referencia a los colores, se diría simplemente: «Los manifestantes enarbolan banderas rojas», por ejemplo, y se deja al espectador que deduzca la información derivada de ello, pues igual que un vidente no tiene por qué saber que el color rojo de las banderas se asocia al comunismo, el ciego tampoco, y no podemos «masticarle» el producto. Para los referentes culturales es igual. Se describirían los peinados y atuendos de forma objetiva y se puede mencionar que es de los años veinte, y el espectador puede imaginárselo en su cabeza o buscar más información.

En cuanto a la variedad de discapacidad visual, como he comentado antes, no sabemos qué tipo de público va a consumir la AD, por lo que hacemos el guion «genérico» y lo más descriptivo, detallado y objetivo posible. Si por desgracia el espectador es ciego de nacimiento, no podrá imaginarse los colores ni los elementos descritos, ya que no los ha visto nunca, pero tenemos que tener en cuenta a otros espectadores que quizá sí saben lo que es el color rojo o cómo es un árbol.

· **Me ha parecido que en ADS se cuenta mucho con la memoria y la atención de los invidentes hacia el texto oral. En una escena unas mujeres gritan «¡Hermann, sube!» un par de veces y dos minutos después la ADS describe «Hermann arrastra a la mujer...». En este ejemplo concreto el tal Hermann no es un personaje conocido y yo debo reconocer que, cuando escuché la audiodescripción, tuve que volver a buscar quién era Hermann. Me pareció maravilloso que los audiodescriptores sepáis qué esperar de vuestros destinatarios. ¿Recibís formación a este respecto?**

En este aspecto estoy de acuerdo contigo en que el espectador tiene que tener buena memoria y recordar quién es Hermann, pero, como norma, una vez que se nombra a un personaje en la trama, debemos referirnos a él en el guion por ese nombre y ya no debería recurrirse a la descripción física ni hacer menciones a momentos anteriores o describir en pasado. Siempre se describe en presente.

Por desgracia, no sabemos nada sobre los destinatarios de nuestras ADs. Por un lado, porque, como mencionaba antes, se realiza un solo guion de AD y se proyecta ese guion para todos los públicos (ya sea en plataformas de streaming, en televisión o en cines), por lo que nos resulta imposible saber qué clase de espectador va a disfrutar del producto. No recibimos ninguna información al respecto, por ello tenemos que hacerlo todo genérico, que no es lo ideal, pero desafortunadamente se invierte bastante poco en accesibilidad.

Un caso diferente sería si nos encargasen un guion para proyectar una película, por ejemplo, en una sala concreta para un público determinado en el que se sabe que todos son ciegos de nacimiento. En ese caso, quizá el cliente nos podría dar esa información para que nosotros podamos adaptar el guion. Pero, por lo general, nos mandan el vídeo y no nos dan más información aparte de la fecha de entrega. La mayoría de las veces ni siquiera nos dicen en qué plataforma o canal se va a publicar, simplemente lo deducimos o buscamos nosotros la información.

· **También he notado gestos que pueden pasar desapercibidos a un vidente, pero no así a los audiodescriptores: ¿en qué os fijáis concretamente para audiodescribir?**

Como te decía, intentamos describir la mayor cantidad de información posible dentro de las limitaciones temporales que proporcionan los silencios del producto, y teniendo también en cuenta el ritmo del contenido, ya que no por el hecho de existir un silencio hay que meter necesariamente texto en ese hueco. Hay que dejar que el espectador disfrute también del producto, y si el director quiso que la historia fuese lenta, por ejemplo, hay que intentar mantener algunos de los silencios para darle al espectador invidente las mismas sensaciones que al vidente. Se trata de un trabajo de equilibrio en el que el audiodescriptor tiene que tomar las decisiones de manera acertada, y tener ciertos conocimientos de lenguaje cinematográfico siempre es un plus. No se puede saturar de información al espectador, puesto que no es lo mismo estar viendo algo y procesándolo en el cerebro que estar escuchando un torrente de información constante, y tampoco se pueden dejar silencios muy prolongados y causar incertidumbre en el espectador.

En el caso de los gestos en concreto, es cierto que quizá nosotros, como audiodescriptores, observamos más detalles que un espectador vidente, ya que estamos atentos y vamos parando el vídeo. Hay que intentar describir la mayor cantidad de información posible, pero también teniendo en cuenta no darle más información al invidente que al vidente. Una vez más, un trabajo de equilibrio, por lo que los guiones de AD a veces son algo subjetivos dependiendo de qué profesional los realice, pues no todos nos fijamos en las mismas cosas, le damos prioridad a los mismos elementos o procesamos la información de la misma manera.

**Entiendo que no debéis adelantar información que un vidente no tiene, pero, cuando aparecen los personajes he visto que a veces se describe a la misma persona con diferentes calificativos. Ejemplo: en el primer episodio, se describe a Wolter en ADS como «hombre rollizo», luego como «compañero», «comisario rollizo», y en diálogos acústicos como «comisario jefe». ¿Hay algún impedimento para dar los nombres de cada uno a priori en audiodescripción? ¿Cuáles son vuestras directrices en este sentido?**

Normalmente, se intenta mantener la cohesión en las descripciones a lo largo de todo el producto (y a lo largo de todos los episodios si se trata de una serie o de un documental), sobre todo en cuanto a los personajes o lugares recurrentes. Si el espectador es invidente,

mantener la misma descripción y asociar al mismo personaje con ella es importante para que no se pierda y para no causarle confusión.

Como decía antes, una vez que se menciona el nombre de un personaje en la trama, en el guion de AD ya no se le llamaría «el hombre rollizo», sino que se diría «Wolter» todo el tiempo. Si es un personaje del que no se conoce el nombre, no suele ser recomendable adelantar información. No es que haya impedimentos en sí; simplemente no es recomendable, pues igual que el espectador vidente no sabe todavía cómo se llama ese personaje, el invidente tampoco debería tener por qué saberlo (y menos si es algo que destripe la trama de algún modo). A veces esto causa inconvenientes al audiodescriptor, porque, obviamente, es mucho más corto decir «Wolter» que «el hombre rollizo», pero es lo que hay 😊. Algunos clientes sí especifican que se mencione el nombre del personaje en cuanto aparece, y algunos hasta piden que se mencione a su vez al actor o actriz que lo interpreta, pero no suele ser lo habitual. Por lo tanto, para un personaje del que desconocemos su nombre, sí se haría referencia a él como «el hombre rollizo», o «el hombre del traje rojo», o «la mujer morena», pero siempre de la misma manera y utilizando la misma descripción para que el espectador identifique que «el hombre rollizo» es ese personaje en concreto. Si unas veces se lo menciona como «el hombre rollizo», otras como «el comisario rollizo» y otras como «el comisario jefe», el espectador no va a saber de quién se está hablando o va a pensar que se trata de un personaje distinto. También a veces conviene fijarse en cómo lo nombran en el doblaje, si se da el caso, para mantener también la cohesión con eso.

Si en alguna ocasión has observado esta situación en la que no hay cohesión al nombrar a los personajes, es posible que sea porque el guion de cada episodio lo haya realizado una persona diferente. Lo ideal es darle toda la serie al mismo audiodescriptor, pero en ocasiones, por cuestiones de tiempo u otros motivos, el cliente reparte los capítulos entre varias personas y se generan esas incoherencias. También, en caso de saber que te han mandado el capítulo de una serie, lo recomendable es pedir (si no te lo ha enviado el cliente) un guion de referencia de capítulos anteriores, pues así nos aseguramos de mantener la cohesión de la mejor manera posible. Esto lleva tiempo y las ADs se suelen pagar por minuto de vídeo, no por el tiempo que tarda uno en hacer el guion, por lo que el tiempo que se tarda en leer información extra es tiempo en el que no estás

audiodescribiendo y, por lo tanto, no cobrando. Por ello es recomendable que lo haga todo el mismo audiodescriptor. Se ahorra tiempo y se gana en calidad.

En ocasiones también se puede dar el caso de falta de cohesión en una película. Podría ser porque la hayan audiodescrito dos personas diferentes (aunque no suele ser lo habitual, pero puede pasar), porque el audiodescriptor no haya prestado demasiada atención a cómo ha nombrado las cosas anteriormente o porque el audiodescriptor no tenga mucha experiencia. A veces no se contrata a profesionales, ya que, como decía antes, la accesibilidad no es algo en lo que se invierta demasiado dinero o esfuerzo por parte de los clientes y las tarifas tampoco suelen ser gran cosa. Como consejo, yo siempre suelo trabajar con un bloc de notas abierto en el ordenador para ir apuntando información relevante de los personajes recurrentes, lugares, entradillas, títulos de crédito, logos de las productoras y elementos que vaya a necesitar repetir para poder mantener esa cohesión.

**Me ha maravillado la precisión en la utilización de adjetivos calificativos en función de adyacentes atributivos del sujeto:**

**TCR 1 09:46: Un hombre desgarrado acicala a unos adolescentes.**

**TCR 1 13:23: El comisario joven retira incómodo la mirada. [...] Se asoma intrigado al antepecho de la azotea**

**También terminología muy específica para todo: claraboya, vertiente y antepecho (azotea), macilenta, tejadillo, puntear (instrumento)...**

**¿Disponéis de guías por parte del cliente u os basáis en la norma?**

Por lo general no tenemos directrices lingüísticas por parte del cliente. Suelen darnos pautas más bien técnicas (en qué formato quieren el guion, duración de los bocadillos, longitud del texto, tipo y tamaño de fuente...). Las cuestiones lingüísticas las aplicamos nosotros mismos partiendo de nuestros conocimientos profesionales y basándonos siempre las normas de la RAE.

Es recomendable utilizar diccionarios de sinónimos para no repetir siempre los mismos adjetivos, ya que en muchas películas los actores miran muchas veces con el ceño fruncido o serios o preocupados, y no queda bien repetirlo veinte veces consecutivas.

En cuanto a la terminología tan específica, como ya mencioné al principio, por norma se intenta ser lo más preciso posible y debemos emplear las palabras exactas que describen los elementos, ya sean cuestiones arquitectónicas, vehículos, herramientas, plantas, animales, razas de perro... Por ejemplo, es mejor decir «un labrador» que «un perro», «un agitador de pintura» mejor que «una máquina», «varias columnas corintias» mejor que «columnas» a secas, «un capitolio» mejor que «un edificio blanco y alargado», «el chapitel» mejor que «la parte superior del tejado una iglesia», etc. Esto es muy interesante, pero plantea un reto de investigación para el audiodescriptor, no solo para encontrar la terminología adecuada, ya que nos enfrentamos a todo tipo de productos y no siempre vamos a conocer la terminología de todo lo que se muestra en pantalla, sino también para identificar lo que se ve en la imagen y saber dar con la información necesaria si no sabemos cómo se llama. Por ejemplo, en el caso de las plantas, yo suelo saber identificar varias por las hojas, pero si alguna no la conozco (o si el audiodescriptor no tiene ni idea de plantas), es difícil encontrar la información, ya que poner en Google «planta de hojas verde y alargadas» puede dar miles de resultados 😊. También me pasa a veces con los gestos de los personajes, pues no puedes poner «Lo mira como diciendo "¿tú eres tonto?"», así que hay que rebuscar en el cerebro para dar con el término exacto que expresa ese gesto o esa expresión facial en concreto, y a veces cuesta.

**En esta serie la VO está mayoritariamente en alemán, pero hay escenas en ruso. En ADS se dejan las voces originales en segundo plano y se superponen voces neutras con la traducción en español. ¿Este procedimiento es el habitual en casos de multilingüismo? ¿quién decide qué se dobla y qué se locuta con voces superpuestas?**

En mi experiencia, cuando hay diálogo sin doblar en otros idiomas (que en general suele estar subtulado en castellano para espectadores videntes), el cliente nos da el guion de esos subtítulos (o los copiamos a mano si están incrustados en el vídeo y no tenemos guion) y los incluimos en la AD. Luego se locutan los subtítulos con voz neutra por encima de la voz en otro idioma como si fuera parte de la AD. Es parecido a la voz superpuesta, pero con voz más plana. Los locutores de AD no suelen actuar o imitar sus voces.



## CONCLUSIONES

Para probar nuestra hipótesis sobre el auge de los estudios universitarios en Traducción Audiovisual en España, hemos consultado la página web del Registro de Universidades, Centros y Títulos (RUCT)<sup>74</sup>, según el cual, en la actualidad, las universidades españolas, públicas y privadas, ofrecen un total de nueve programas de Doctorado en Traducción, 30 programas de Máster en Traducción y 31 programas de Grado en Traducción.

De ellos, tan solo dos programas de Máster universitario están especializados en Traducción Audiovisual: el Máster Universitario en Traducción Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona, de 60 créditos, y el Máster Universitario en Traducción Audiovisual y Localización por la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, un Máster conjunto de 72 créditos.

Teniendo en cuenta que estos estudios de Máster son de reciente creación y que hasta entonces no existía estudio universitario alguno de esta categoría, nos parece un logro considerable.

Asimismo, existen otras denominaciones de Másteres especializados en disciplinas semejantes, como el Máster Universitario en Traducción en Entornos Digitales Multilingües por la Universidad de Valladolid, y el Máster Universitario en Traducción Multimedia por la Universidad de Vigo, ambos de 60 créditos.

Prestigiosas universidades como la Universidad Rey Juan Carlos, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Alcalá, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Alicante, la Universidad de Valencia, la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, y un largo etcétera de entidades públicas, han integrado diversas asignaturas relacionadas con la Traducción Audiovisual en sus estudios de Grado.

Sin embargo, estas asignaturas se imparten mayoritariamente con el inglés y el español (o la lengua oficial de cada comunidad autónoma) como lenguas de trabajo.

---

<sup>74</sup> Sitio web oficial del RUCT: <https://www.educacion.gob.es/ruct/consultaestudios.action?actual=estudios> [Última consulta: 15/04/2022]

Únicamente contadas instituciones universitarias públicas ofrecen la asignatura de Traducción Audiovisual con el alemán como lengua de trabajo, como es el caso de la Universidad de Alicante, con el Profesor Juan Antonio Albaladejo a la cabeza.

Diversas escuelas privadas, en colaboración con universidades públicas, como Tragora Formación (Universidad de Granada), o privadas, como Euroinnova (Universidad Antonio de Nebrija), también ofrecen cursos y títulos propios con el alemán como lengua de trabajo, lo que demuestra el incremento de la necesidad de formar traductores profesionales con el alemán como lengua de origen.

En la encuesta a profesionales hemos podido constatar asimismo la relevancia que ellos mismos otorgan a la formación universitaria para la preparación de futuros traductores.

Hemos comprobado que el auge de las series se ha incrementado en los últimos años, pero en la combinación con la que nosotros trabajamos el incremento no ha sido tan exponencial como el experimentado por los productos anglosajones. No obstante, hemos hecho una relación de series y películas estrenadas en los últimos 10 años de gran calidad y prestigio internacional y merecedoras de continuar con nuestra rama de investigación.

Como hemos podido constatar, existen diferencias en los controles de calidad de los productos audiovisuales que hemos analizado debido a unos presupuestos más reducidos, y eso se nota en el producto final.

Asimismo, mediante las entrevistas a los traductores y ajustadores, así como a través de la encuesta, hemos podido constatar que las relaciones de los traductores con el entorno de posproducción son restringidas, sobre todo en el periodo pospandemia, ya que en la actualidad ni siquiera se permite a los estudiantes conocer los estudios de grabación y presenciar en primera persona lo que ocurre con sus traducciones una vez pasan a manos de la siguiente fase del proceso.

Consideramos con nuestro trabajo hemos hecho una aproximación válida para la docencia y la práctica de la traducción audiovisual, y pensamos que de él se pueden extraer numerosos casos de estudio con una finalidad pragmática de identificación y análisis de problemas de traducción, con especial atención a los referentes culturales de entornos minoritarios, así como que puede servir de guía para la toma de decisiones traductológicas.

Nos ha interesado la búsqueda del significado de cada referente cultural detectado tanto para valorar las posibles propuestas de traducción, como por el conocimiento en sí mismo, y esperamos que, gracias a los glosarios que hemos elaborado con tanto tiempo y esfuerzo, podamos contribuir al trabajo de los profesionales.

Consideramos que, con los ejemplos aportados y el exhaustivo análisis realizado de cada uno de ellos, hemos demostrado que la atención a los referentes culturales en la traducción audiovisual es relevante de cara a la optimización de los resultados de traducción y a la difusión de los diferentes rasgos culturales propios de cada entorno lingüístico, así como que no se atiende a su trasvase con igual interés en todos los casos.

Esperamos haber contribuido a poner de relieve la dificultad de la traducción de referentes culturales entre dos culturas que, si bien no están muy alejadas en lo básico, no comparten una historia reciente común.

Asimismo, gracias a la identificación de las diferentes técnicas y estrategias de traducción aplicadas en cada uno de los productos analizados hemos podido extraer una serie de conclusiones:

En la serie *Deutschland 83* podemos afirmar que se encuentran equiparados los segmentos cuya estrategia es la domesticación y aquellos con la estrategia contraria: la extranjerización. No apreciamos una opción traductora global que recorra todo el texto y que afecte al proceso y al resultado, sino que se considera que la traductora ha aplicado una u otra técnica dependiendo de cada caso, que ha aplicado correctamente la compensación cuando en algún caso no ha podido plasmar un referente cultural en el mismo sitio en que se produce en la VO.

En las películas que hemos seleccionado como base de comparación, en cambio, sí pueden verse tendencias traductoras diversas:

En *Berlin is in Germany* el doblaje y la subtitulación discurren por caminos completamente diferentes. El doblaje es más respetuoso en general con los referentes culturales, mientras que la subtitulación tiende a la domesticación o elabora textos propios mediante la creación discursiva.

El doblaje es bastante correcto en lo que atañe a naturalidad y, por supuesto, a la labor de los actores de doblaje, que tienen una calidad excelente en España.

Sin embargo, en lo que atañe a la subtitulación, los errores de traducción y la separación general del texto de origen hacen sospechar que, por una parte, es posible que se haya traducido a través de una lengua puente, o bien se ha traducido sin imagen. En

todo caso, resulta evidente que esta película contaba con menor presupuesto que otras producciones, y no se aprecia tanta atención al control de calidad.

En *Das Leben der Anderen* se aprecia una tendencia a la domesticación y a la explicación, dado que la película contiene numerosos referentes de la Stasi compuestos por siglas o nombres técnicos que conllevarían mucho tiempo y espacio de aclaración concreta y se utilizan los nombres más genéricos posibles.

La película llega a España con unas críticas excelentes y con posibilidades de ganar el Óscar y el presupuesto para el doblaje y la subtitulación es probablemente mayor, de manera que también se nota en la gestión de calidad final del producto, aunque podemos percibir que los diálogos en subtitulación son demasiado e innecesariamente sucintos.

En la serie *Babylon Berlin* se ha detectado un gran dominio del lenguaje y de las estructuras orales por parte del traductor, si bien consideramos que a lo largo de los diálogos se aprecia una estrategia de estandarización de las variedades diastráticas y diafásicas debida a las instrucciones recibidas por parte del cliente, con el fin de que primara la naturalidad.

Creemos que la estandarización del lenguaje en doblaje, que es una de las directrices que reciben los traductores por parte de sus clientes, ocasiona la pérdida de información para los espectadores, ya que los registros diafásicos (vulgar/culto, coloquial/neutro, etc.) son relevantes para situar a los personajes en un entorno social determinado. Tanto más en el caso de los espectadores invidentes, que no pueden inferir esta información del contexto iconográfico (entorno doméstico del personaje en el caso, por ejemplo, de la familia de Lotte en *Babylon Berlin* o entorno social de los personajes del Este y del Oeste de Alemania, en el caso de *Deutschland 83*).

Para las traducciones de segmentos con intención humorística en los que tal intención se basa en referentes culturales la tendencia constatada es a aplicar técnicas de creación discursiva dentro de una estrategia de domesticación.

Dado que en esta investigación no hemos tenido posibilidad de obtener datos de recepción por parte de las plataformas, nos proponemos en futuras investigaciones en el ámbito de la recepción dirigirnos directamente a los consumidores de las películas o series alemanas, tanto de los productos más comerciales como de las producciones denominadas «de autor» o más experimentales, para lo cual adoptaríamos la nomenclatura y clasificación que Martínez Sierra propone para los elementos humorísticos, a saber,

«supuestos existentes», «supuestos contextuales», y «efectos cognitivos» o «efectos contextuales».

Nos gustaría profundizar en las estrategias de audiodescripción y de subtitulación para personas sordas y esperamos poder ser testigos de la evolución en las políticas de inclusión de las plataformas de *streaming* en virtud de la aplicación del Proyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual.

Asimismo, consideramos como posible vía de investigación la traducción del lenguaje moderno en todas sus posibles vertientes en series alemanas actuales, como las ya citadas *Dogs of Berlin*, *Beat* o *4 Blocks*.

**Bibliografía citada**

- Agost, R. (1998). «Traducció i intertextualitat: el cas del doblatge», en Meseguer, Ll. y Villanueva, M.L. (eds.) *Intertextualitat i recepció*, Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. pp. 219-243.
- (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- Arkin, W. M. (1983) «Why SIOP-6?», en *Bulletin of the Atomic Scientists*, 39:4. pp. 9-10, DOI: 10.1080/00963402.1983.11458973
- Bandrés, Javier, Eva Zubieta, y Rafael Llavona (2014) «Mujeres Extraviadas: Psicología Y Prostitución En La España De Postguerra», en *Universitas Psychologica* 13 (5): 1667-1679. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.upsy13-5.mepp>
- Bengoechea, S. (2020) «Milicias paramilitares, blutmai (“mayo sangriento”, 1929) y socialfascismo en Alemania», en *Catxipanda, diari no diari d'Historia* (revista online de Tot Història Associació Cultural (2020) <https://catxipanda.tothistoria.cat/blog/2020/06/03/milicias-paramilitares-blutmai-mayo-sangriento-1929-y-socialfascismo-en-alemania/> [Última consulta: 03/02/2022].
- Botella, C. (2009) «El intertexto audiovisual cómico y su traducción», en *Tonos digital. Revista de estudios filológicos* (n.º 17), Universidad de Murcia (2009), p. 3.
- Bowlby, C. (1986) «Blutmai 1929: Police, Parties and Proletarians in a Berlin Confrontation», en *The Historical Journal*, vol 29. No.1 (1986) pp. 137-158. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0018246X00018653>
- Boyer, D. (2003) «Censorship as a Vocation: The Institutions, Practices, and Cultural Logic of Media Control in the German Democratic Republic», en *Comparative Studies in Society and History*; Cambridge, Tomo 45, n.º 3 (Jul 2003), pp. 511-545. DOI:10.1017/S0010417503000240
- Brecht, B. *Poemas y canciones. Antología*. Alianza Editorial. Madrid, 1986. **brecht**
- Cadera, S. M. (2011) «Reflexiones sobre la traducción de la oralidad fingida en la narrativa», en *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*. Romana García, M. L., Sáenz Rotko, J.N y Úcar Ventura, P. (coords.), Universidad Pontificia de Comillas. pp. 37-58.

- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Casas-Tost, H. y Ling, N. (2014) «La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti», en *TRANS. Revista de Traductología* 18, pp. 183-197. doi: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3252>
- Chaume Varela, F. y Agost, R. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.
- Chaume Varela, F. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- (2005) «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual». *Puentes. Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*, no. 6. Ed. Roberto Mayoral Asensio. Granada: Editorial Atrio. pp. 5–12.
- Corrius Gimbert, M.; Zabalbeascoa Terrán, P. (2011) «Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation», en *Target: International Journal of Translation Studies*, 23(1). pp. 113-130.
- Cuéllar Lázaro, C. (2006) «Die Wende a través de la gran pantalla: *Good bye, Lenin!*», en *Forum 12*, pp. 115-136.
- Delabastita, D. (1989) «Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics», en *Babel*, 35 (4), pp. 193-218. DOI <https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del>
- Grutman, R. (2009) «Multilingualism», en Baker, M. y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. pp. 182-185.
- Diago Hernando, M. (1997) «El papel de los linajes en las estructuras de gobierno urbano en Castilla y en el Imperio alemán durante los siglos bajomedievales», en *En la España Medieval*, vol. 20. Servicio de publicaciones Univ. Complutense de Madrid, pp. 143-197.
- [<https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM9797110143A>
- Última consulta: 02/12/2021]
- Díaz Cintas, J. (2008). «Teaching and learning to subtitle in an academic environment», en Díaz Cintas, J. (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 89-105.

- (2012) «Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera», en *Abehache*, año 2, n.º 3. pp. 95-114.
- Forczyk, R. (2012) *Georgy Zhukov Leadership, Strategy, Conflict*, Oxford: Osprey Publishing.
- Hatim, B. & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Essex y Nueva York, Longman.
- Henckel von Donnersmarck, F. (2018) *Das Leben der Anderen – Filmbuch*, Fráncfort: Suhrkamp Verlag.
- Hermans, Th. (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.
- Herranz Moreno, M. T. (2021) «Doce segundos, una eternidad. Estudio de caso en traducción audiovisual alemán-español/francés/italiano». *Estudios de Traducción*, 11. pp. 171-181.
- Hübner, Astrid (2010) *Freiwilliges Engagement als Lern- und Entwicklungsraum*, Wiesbaden : Springer Fachmedien.
- Hurtado Albir, A. (2011): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hurtado Albir, A., dir.; Beeby, Allison; Fernández Rodríguez, Mònica; [et al.] (2003) «Building a translation competence model», en *Triangulating translation: perspectives in process oriented research*. Ámsterdam: John Benjamins. (*Versión preprint*) pp. 43-66. DOI 10.1075/btl.45 <<https://ddd.uab.cat/record/158624>>.
- Izquierdo Echevarría, L., Davara Rodríguez, F. (1993) «La estrategia nuclear norteamericana», en *Cuadernos de estrategia*, n.º 63. pp. 85-132.
- Kackman, M. (2005) *Citizen Spy: Television, Espionage, and Cold War Culture*. University of Minnesota Press.
- Kutz, W. (1977) «Gedanken zur Realienproblematik (I)», en *Fremdsprachen* 21, 4. pp. 254-259.
- Jones, P. J. (2018) «*The Lives of the Other(s): The Instability of Foreignness in Deutschland 83*», Presentado en la Popular Culture Association National Conference 2018, Indianapolis, Indiana [Última consulta 02/09/2021:



<https://scholarworks.uark.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=libpub> ]

- Luque Nadal, L. (2009) «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», en *Language Design* 11. pp. 93-120.
- Markstein, E. (1998) «Realia», en: Snell-Hornby, M., Hönig, H. G., Kußmaul, P. y Schmitt, P. A. (eds.), *Handbuch Translation*. Tübinga: Stauffenburg Verlag. pp. 288-291.
- Martín Salgado, L., (2008) «Ronald Reagan El Imperio del Mal y otros discursos», en la colección *Las voces de la democracia, así hablan los grandes políticos*, vol. 21, Edición: Centro Editor PDA. pp. 33-49.
- Martínez Sierra, J.J. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de "Los Simpson"*. Tesis doctoral depositada en la Universitat Jaume I de Castellón [Última consulta: 25/02/2019 <http://hdl.handle.net/10803/10566> ].
- Mayoral Asensio, R. (1999-2000) «La traducción de referencias culturales», en *Sendebarr* 10/11. pp 67-88.
- Mendoza, I. (2018) «Unidades de traducción culturalmente marcadas: propuesta de clasificación dinámica con fines traductológicos», en *Hermes* 58. pp. 193-213.
- Molina, L. (2001) *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral depositada en la Universitat Autònoma de Barcelona [Última consulta: 18/04/2019 <http://hdl.handle.net/10803/5263>].
- Molinillo Jiménez, S. (coord.) (2014) *Distribución comercial aplicada* (2.<sup>a</sup> edición). Madrid: ESIC, Libros profesionales de empresa.
- Naimark, Norman M. (1996) *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP.
- Newmark, P. (1988) *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, E. A. & Taber, C. R. (1969) *The theory and practice of [Biblical] Translation*, vol. 8, Helps for translators series, United Bible Societies, University of Michigan,.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- Olalla, C., y Hurtado, A. (2014) «Estudio empírico de la traducción de los culturemas

- según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio», en *Sendebarr: Boletín de la E.U.T.I. de Granada*, 25. pp. 9-38.
- Olsen, V., (2004) «Playing games with words. Cultural transfer in David Lynch's Blue Velvet», en: Eguiluz, F., Merino, R., Olsen, V., Pajares, E. y Santamaría, J. M. (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción I*. Vitoria: Universidad del País Vasco. pp. 375-384.
- Pan, G. (2005). «Interkultureller Bezug sozial markierter Wörter und Phraseologismen», en *Usbekisch-deutsche Studien*, 3, pp. 331-340.
- Petter, W., (1979) «Der Reibert: Das Handbuch für den Soldaten. Ausgaben Heer, Luftwaffe, Marine», en *Militär-geschichtliche Mitteilungen* 25, 1. pp. 292-294.
- Poljak, N. (2017) «El anti-Versalles: Alemania, la Unión Soviética, y el Tratado de Rapallo de 1922». En *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Prüfer Leske, I. (1993) «La traducción de las partículas modales del alemán al español y al inglés». Tesis doctoral. Universitat d'Alacant.
- Ramírez Quesada, E. (2017) «Una propuesta de aplicación de la tricotomía "sistema, norma y habla" a la tipología de transcripciones del plano fónico», en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 20; pp. 243-259.
- Revista Española de Defensa (2001) «El código de las maniobras OTAN», n.º 383. pp. 38-39.
- Rodríguez Camacho, E. (2003) «La terminología y la adquisición de conocimiento especializado», en *Lenguaje* 31. Cali, Colombia. pp. 93-117.
- Rossbacher, B. (2001) «Memory and the Politics of Emotion in "Das Leben der Anderen"», en *Colloquia Germanica*, 44(1), (2001), pp. 35-53.
- Santana López, B. (2005) «La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión», en Romana García, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI pp. 834-851. Obtenido de la versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

- [http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_BSL\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf) [Última consulta: 04/04/2020].
- Sauer, B. (2008) «Die Schwarze Reichswehr und der geplante „Marsch auf Berlin“», en *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2008, pp. 113–150.
- Saussure, F. (1945 [1916]) *Curso de lingüística general*, edición digital. 24.ª edición. Buenos Aires: Editorial Losada. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. [https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=59](https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59) [Última consulta: 28/03/2020]
- Sinn, H.-W. y Westermann, F. (2001) *Two Mezziogiornos*. Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Cambridge, Harvard U.P.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción / Georges Steiner* (2ª ed., 1ª reimp. ed., Lengua y Estudios Literarios). México: Fondo de cultura económica.
- Thomas, C. (2009). «Friend, Foe and Friend: The German Image in American World War II Films», en *Performing Difference: Representations of “the Other” in Film and Theater*, Jonathan C. Friedman (ed.), UP of America. pp. 237–56.
- Torre, de la, T. (2016) *Historia de las Series*. Barcelona, Rocaeditorial.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Uhlig, C. (1995) «Tradición de la escuela unitaria en la RDA y problemas de la transformación del sistema educativo después de la Unificación alemana», en *Revista Española de Educación Comparada*, I. Traducción de Pablo Díaz Díaz. pp. 57-94.
- Valdés, Cristina & Fuentes-Luque, Adrián (2008) «Coherence in translated television commercials», en *European Journal of English Studies*. 12. pp. 133-148. DOI:[10.1080/13825570802151389](https://doi.org/10.1080/13825570802151389).
- Vermeer, H. J. (1983) «Translation theory and linguistics», en: Roinila, P., Orfanos, R. y Tirkkonen, S. (eds.), *Häkökohtia kääntämisen tutkimuksesta*. Joensuu: University.

pp. 1-10.

Victoroff, D. (1959) «El Aplauso, una Conducta Social» en *Revista Mexicana de Sociología*, 21(2), pp. 703-739. doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.1959.2.59021>

Welter, Volker M. (2011) *Ernst L. Freud, Architect: The Case of the Modern Bourgeois Home*. Nueva York: Berghahn Books.

Wiedmann, R. (2012). *Die Dienstleistungen des MfS 1950–1989. Eine organisatorische Übersicht* (MfS-Handbuch). Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU) (eds.) Berlin.

Wolf, B. (2000). *Sprache in der DDR: ein Wörterbuch*. Nueva York: de Gruyter.

Wolff, L. (1994). *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

Yuste Frías, J. (2011) «Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen», en: *Di Giovanni, E. (ed.), Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Frankfurt: Peter Lang. pp. 57-88.

Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production* (Tesis doctoral). Universidad de Lleida, Lleida.

— (2001) «La traducción del humor en textos audiovisuales», en M. Duro (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra. pp. 251-263.

Zschiesche, A. y Errichiello, O., (2009) «Spee – Die Ostdeutsche Waschkraft», en: Zschiesche, A. y Errichiello, O. (eds.), *Erfolgsgeheimnis Ost. Survival-Strategien der besten Marken – und was Manager daraus lernen können*. Wiesbaden: Gabler Verlag. pp. 165- 166. doi: [https://doi.org/10.1007/978-3-8349-8294-0\\_22](https://doi.org/10.1007/978-3-8349-8294-0_22).

## **Fuentes primarias**

*Deutschland 83*, vista en Amazon Prime Video (2015). Dirección Berger E. y Radsch S. Traducción para doblaje: Patricia Franco Lommers. Subtitulación: desconocido.

*Babylon Berlin*, vista en Amazon Prime Video (2015). Dirección Berger E. y Radsch S.  
Traducción para doblaje: Patricia Franco Lommers. Subtitulación: desconocido.

### Revistas y periódicos:

*der Spiegel*:

- (1989) «98 Prozent gegen die Funktionäre», en n.º 51/1989. Consultado en línea: <https://www.spiegel.de/politik/98-prozent-gegen-die-funktionaere-a-26492ea6-0002-0001-0000-000013498034> [Última consulta: 03/02/2019]
- (2017) Buß, C. «"Babylon Berlin": Serienmeisterwerk Von Tom Tykwer», accessed Apr 20, 2022, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/babylon-berlin-von-tom-tykwer-serienmeisterwerk-ueber-die-weimarer-republik-a-1170044.html>

*Die Welt*:

- Rodek, H.-G. (2015) «Als Stanley Kubrick Edgar Reitz engagieren wollte», Sección *Kultur / Film* [Cultura / Cine]. Consultado en línea: <https://www.welt.de/kultur/kino/article136477336/Als-Stanley-Kubrick-Edgar-Reitz-engagieren-wollte.html> [Última consulta: 01/12/2021]

*Eldiario.es*:

- Luna, J. A. «Traductores en la era “Streaming”, precarios al servicio de un negocio multimillonario», en *Eldiario.es*, enero de 2022, [https://www.eldiario.es/cultura/condiciones-trabajo-traductores\\_130\\_8668800.html](https://www.eldiario.es/cultura/condiciones-trabajo-traductores_130_8668800.html). [Última consulta: 30/04/2022]

### Webgrafía:

- Armas, M. (2016) «El Café Josty», en *Bifurcaciones – Literatura, traducción, arte y filosofía* <https://montserratarmas.wordpress.com/2016/01/27/el-cafe-josty/> [Última consulta: 07/02/2022]
- Berkenkopf, K. (2019) «Der Kommissar Und Das Ominöse Zittern», en *AerzteZeitung.de*. <https://www.aerztezeitung.de/Politik/Der-Kommissar-und-das-ominoese-Zittern-253025.html> [Última consulta: 12/11/2021]

BStU, Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (Organismo Federal encargado de la documentación del Servicio de Seguridad Nacional de la antigua República Democrática Alemana). Glosario del Ministerium für Staatssicherheit (MfS o StaSi):

—HVA: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/hauptverwaltung-ahv-a/> [Última consulta: 26/07/2021]

—Operative Personenkontrolle: <https://www.bstu.de/mfs-lexikon/detail/operative-personenkontrolle-opk/> [Consulta: 28 de noviembre de 2019]

—Operativer Vorgang: <https://www.bstu.de/mfs-lexikon/detail/operativer-vorgang-ov/> [Consulta: 28 de noviembre de 2019]

—Medida A: < <https://www.bstu.de/mfs-lexikon/detail/telefonueberwachung/> >

—Medida B: <https://www.bstu.de/mfs-lexikon/detail/abteilung-26-telefonkontrolle-abhoermassnahmen-videoueberwachung/> [Consulta: 14 de noviembre de 2019]

—Hauptabteilung: <https://www.bstu.de/mfs-lexikon/detail/hauptabteilung-xx-staatsapparat-kultur-kirchen-untergrundha-xx/> [Consulta: 28 de noviembre de 2019]

—Die Juristische Hochschule: <https://www.bstu.de/informationen-zur-stasi/publikationen/publikation/die-juristische-hochschule-des-ministeriums-fuer-staatssicherheit/> [Consulta: 22 de enero de 2020]

Bundesgesetzblatt 1984 Teil I, n.º 34 de 02.08.1984 [Última consulta 09/04/2020]  
[http://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger\\_BGBl&jumpTo=bgbl184s1036.pdf](http://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBl&jumpTo=bgbl184s1036.pdf)

Bundeswehr (Página web del Ejército Federal): Laufbahnen (carreras militares)  
<https://www.bundeswehr.de/de/ueber-die-bundeswehr/dienstgrade-laufbahnen-bundeswehr/laufbahn-offiziere> [Última consulta 15/09/2020].

CNMC, «Consulta pública sobre las obligaciones de accesibilidad para los medios audiovisuales» (Expediente: INF/DTSA/152/21).  
[https://www.cnmc.es/sites/default/files/editor\\_contenidos/Audiovisual/202202\\_INF\\_DTSA\\_152\\_21\\_CP\\_Obligaciones\\_accesibilidad.pdf](https://www.cnmc.es/sites/default/files/editor_contenidos/Audiovisual/202202_INF_DTSA_152_21_CP_Obligaciones_accesibilidad.pdf) [Última consulta:

28/04/2022]

DDR Duft Museum 1949-1989.

—«1985 ‘ACTION’ Florena Jugendkultserie». [Última consulta: 06/04/2020]  
<https://www.ddr-duftmuseum-1949-1989.de/florena-serie-action/>.

—«Florena Damenserie ‘LIDOS’». [Última consulta: 12/06/2020] <https://www.ddr-duftmuseum-1949-1989.de/florena-serie-lidos/>.

DDR MUSEUM:

—Hall, R. «Kaffee Mix und die Kaffeekrise» [Kaffee Mix und die Kaffeekrise | Blog \(ddr-museum.de\)](https://www.ddr-museum.de) [Última consulta: 27/07/2021]

DPMA – Deutsches Patent- und Markenamt (Oficina Alemana de Patentes y Marcas).

— Overstolz. INID 540 Identidad de marca  
<https://register.dpma.de/DPMAregister/marke/register/216958/DE> [Última consulta: 02/12/2021]

DUDEN (Bibliographisches Institut GmbH - Dudenverlag)

— *Gebrauch* [Última consulta: 15/07/2021] <https://www.duden.de/hilfe/gebrauch>

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

— «Apfelsine». [Última consulta: 29/05/2020] <https://www.dwds.de/wb/Apfelsine>.

— «Klassenstandpunkt» [Última consulta: 22/06/2021]  
<https://www.dwds.de/wb/Klassenstandpunkt> .

— «Supermarkt». [Última consulta: 09/04/2020] <https://www.dwds.de/wb/Supermarkt>.

— «Tacheles». [Última consulta 12/11/2021] <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Tacheles>

García Higuera, G. «Trotsky exiliado en Turquía». Centro de Estudios, Publicaciones e Investigaciones Leon Trotsky. <https://ceip.org.ar/Trotsky-exiliado-en-Turquia> [Última consulta 27/12/2021]

Gieseke, J. (2017) «Von der Gründung bis zum Untergang». Sitio web de la Bundeszentrale für politische Bildung (Oficina Central Federal para la formación en materia política). Área: Geschichte (Historia).  
[\[https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/stasi/218940/geschichte](https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/stasi/218940/geschichte)

[Última consulta: 26/11/2021]

Goldstein, P. (2007). «Rückblick: 80 Jahre Werbung für Berlin», en *Die Welt* (29/05/2007). 80 Jahre Werbung für Berlin. [Última consulta: 02/12/2021]

Lockot, Regine (2011) «Kurze Geschichte der Deutschen Psychoanalytischen Gesellschaft», en sitio web oficial del Psychoanalytisches Institut Berlin (<https://www.paib-dpg.de/kurze-geschichte-der-deutschen-psychoanalytischen-gesellschaft/#c89>) [Última consulta: 12/11/2021]

Ministerio de Defensa. Sitio web. *Empleos y divisas en el Ejército*. <https://ejercito.defensa.gob.es/personal/divisas-empleos.html> [Última consulta 25/10/2021]

Mitteldeutscher Rundfunk (MDR).

—«Die gute alte Kaufhalle», sección *Zeitreise*. <https://www.mdr.de/zeitreise/kaufhalle-100.html>. [Última consulta: 12/06/2020]

—«HO – der staatliche Einzelhandel der DDR», sección *Zeitreise*. <https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/ho-handelsorganisation-ddr-106.html>. [Última consulta: 28/03/2020]

—«Von ‘Vita Cola’, ‘Mandora’ und ‘Margonwasser’», sección *Zeitreise*, <https://www.mdr.de/zeitreise/ddr-vita-cola-brause-100.html>. [Última consulta: 09/04/2020]

Nummert, D. (2000). «Buddah oder Der volle Ernst. Der Kriminalist Ernst Gennat (1880-1939)», en *Berlinische Monatschrift* 10/2000. <https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt00/0010porb.htm> [Última consulta: 15/09/2021].

Twilley, N. y Graber, C., «The Medical Origins of Seltzer», *The Atlantic*, sección: *Science*. [Última consulta: 29/05/2020] <https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/12/gettin-fizzy-with-it/510470/>.