

# **La ilusión del habla en las réplicas y en el subtulado al finés y la caracterización de personajes en la serie de Netflix El Chapo**

Marika Valtonen  
Trabajo de fin de máster  
Programa de Traducción Multilingüe, Español  
Instituto de Lenguas y Traducción  
Facultad de Humanidades  
Universidad de Turku  
Junio de 2021

*The originality of this thesis has been checked in accordance with the University of Turku quality assurance system using the Turnitin OriginalityCheck service.*

UNIVERSIDAD DE TURKU

Instituto de Lenguas y Traducción / Facultad de Humanidades

VALTONEN, MARIKA: La ilusión del habla en las réplicas y en el subtítulo al finés y la caracterización de personajes en la serie de Netflix *El Chapo*

Trabajo de fin de máster, 57 + 46 páginas

Departamento de Español, Línea de Traducción

Junio de 2021

---

En este trabajo de fin de máster analizamos el lenguaje ficcional de la serie de Netflix *El Chapo*. Nuestro enfoque está en los elementos lexicales y fraseológicos de los dos protagonistas que evocan la ilusión del habla tanto en sus réplicas originales en español como en sus subtítulos al finés. Con esta investigación procuramos entender primero cuáles son los elementos lingüísticos, utilizados por los guionistas de la obra original y por el subtítulador al finés, que evocan la ilusión del habla y, segundo, cómo estos elementos afectan en la caracterización de estos personajes, es decir, si la audiencia meta finohablante percibe los personajes de una manera distinta que la audiencia original hispanohablante teniendo en cuenta las selecciones lingüísticas tomadas por el subtítulador al finés.

El marco teórico de este trabajo consta del subtítulo, la ilusión del habla en las obras ficcionales y la caracterización de personajes. Para analizar los rasgos lingüísticos de los personajes, adoptamos una metodología de Cisneros *et al.* (2009) que adecuamos para nuestro corpus según las observaciones y los estudios de otros autores que revisaremos en este trabajo. Simultáneamente con los elementos lingüísticos, analizaremos el corpus a la luz de la imagen y el audio porque en las obras audiovisuales estos cuentan como elementos esenciales e inseparables del conjunto de la obra. Los resultados del análisis demuestran que tanto las réplicas en español como los subtítulos al finés presentan varios elementos lexicales y fraseológicos, como el léxico coloquial, el argot, interjecciones y locuciones que evocan y mantienen la ilusión del habla y que aportan a la caracterización de los personajes. Observamos que la cantidad de estos elementos es más reducida en los subtítulos que en las réplicas, que resulta en que el estilo personal del habla de los personajes en la obra subtitulada es menos destacable. Concluimos que, aunque los subtítulos evocaban la ilusión del habla, también contenían una sobre-representación de calcos provenientes del español poco idiomáticos en finés que ocasionalmente perjudicaban esta ilusión.

**Palabras clave:** caracterización de personajes, estilo, ilusión del habla, oralidad fingida, subtítulo, traducción audiovisual, series en streaming, Netflix

# ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Subtitulado.....	6
2.1. Definición y aspectos generales .....	6
2.2. Convenciones y aspectos técnicos.....	8
2.3. Funciones y objetivos del subtitulado .....	9
2.4. Subtitulado de la variación lingüística .....	14
2.5. Subtitulado en Netflix .....	17
3. Lenguaje en las obras ficcionales .....	19
3.1. El papel del diálogo .....	20
3.2. Ilusión del habla.....	22
3.2.1. Elementos de la ilusión del habla en español .....	24
3.2.2. Elementos de la ilusión del habla en finés.....	28
4. Caracterización de personajes .....	30
4.1. Caracterización de personajes en el contexto audiovisual .....	30
4.2. Caracterización de personajes y los subtítulos.....	31
5. Corpus y metodología.....	33
5.1. La serie El Chapo y los personajes.....	33
5.2. Compilación del corpus y delimitaciones .....	34
5.3. Metodología .....	37
6. Análisis .....	40
6.1. El Chapo en español.....	40
6.2. Conrado Sol en español.....	44
6.3. El Chapo en finés .....	46
6.4. Conrado Sol en finés .....	51
6.5. Comparación .....	53
7. Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	60
Apéndice 1 – Muestra de El Chapo en español.....	62
Apéndice 2 – Muestra de El Chapo en finés .....	76
Apéndice 3 – Muestra de Conrado Sol en español.....	90
Apéndice 4 – Muestra de Conrado Sol en finés .....	94
Apéndice 5 – Suomenkielinen lyhennelmä .....	98

## 1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día tenemos más material audiovisual en nuestra disposición que nunca, y utilizamos este material para entretenernos, para buscar información y para aprender. El desarrollo tecnológico y el acceso al internet han posibilitado la proliferación de redes sociales y servicios de streaming, como Youtube, Netflix, Amazon Prime, Hulu, HBO, para mencionar algunos. Estos servicios están en alcance de un público cada vez mayor y están evolucionando rápidamente, compitiendo y retando los medios tradicionales de comunicación. Especialmente en los servicios de streaming, las producciones son cada vez más elaboradas e incluyen más capítulos y temporadas lo cual permite una narración y descripción de personajes más detallados.

Los personajes son un elemento esencial en las obras ficticias. Por ello, los creadores, ya sean de películas, series televisivas o libros, prestan mucha atención en su construcción. Pensamos que el éxito de una obra ficcional depende en gran parte de cómo la audiencia percibe sus personajes: probablemente mantienen su interés en la obra si encuentran los personajes realísticos y creíbles y puede simpatizarse con ellos. Las acciones y las reacciones de los personajes llevan la historia adelante e invitan al lector o espectador a continuar leyendo o viendo la obra. Puesto el papel céntrico de los personajes, es lógico que los creadores de las obras ficticias procuran crear personajes creíbles utilizando diferentes recursos del mundo real, como inventar sus datos biográficos, gustos, disgustos, clase socioeconómico, apariencia, actuación, efecto en otros personajes y el estilo del habla.

El tema de este estudio surgió por nuestro propio interés en la ilusión del habla, el subtítulo y la caracterización de personajes en las obras ficcionales. En nuestro trabajo de fin de grado (2019) estudiamos el papel de las réplicas en la caracterización de personajes en la serie televisiva estadounidense-mexicana El señor de los cielos. Ahora, pretendemos ampliar el tema más allá de las réplicas y estudiaremos también cómo los subtítulos al finés afectan en la caracterización de dos personajes en la serie de Netflix El Chapo. Entonces, continuaremos nuestro trabajo de fin de grado, pero añadimos el tema del subtítulo.

Partimos de la idea de que la audiencia prefijada de la obra original en español percibe a los personajes de una manera distinta que la audiencia meta de la obra subtitulada al finés. Aunque la imagen y el sonido se mantienen iguales tanto en la obra original como en la subtitulada, el cambio del idioma, del contexto cultural y del canal auditivo al canal visual afectan inevitablemente cómo la audiencia meta percibe los personajes de la obra traducida.

Nuestro interés está en el habla de los dos protagonistas de la serie. Hemos visto la serie anteriormente y observado que el estilo del habla de los protagonistas se difiere de uno a otro. En este trabajo intentamos averiguar qué rasgos lingüísticos causan esa diferencia: por ejemplo, pueden ser elementos prosódicos, es decir, los sonidos, la entonación, el ritmo del habla, el registro coloquial o algún dialecto. Por otro lado, la actuación o apariencia física de los personajes también pueden haber contribuido en nuestra observación – probablemente es el conjunto de los elementos lingüísticos en el habla de los personajes, pero también sus otros rasgos audiovisuales.

Puesto que es necesario delimitar nuestro estudio, excluimos elementos prosódicos y nos enfocamos estudiar elementos textuales que esperamos poder encontrar tanto en el audio original en español como en los subtítulos al finés, concretamente, elementos lexicales y fraseológicos. Nuestra hipótesis es que los creadores de la serie han utilizado diferentes elementos lingüísticos como un recurso estilístico para caracterizar a los protagonistas de la serie y otorgarles una voz distinta. Queremos averiguar si esa voz individual se refleja también en los subtítulos. De nuestra hipótesis formamos dos preguntas de investigación:

- 1) ¿Cuáles son los elementos lingüísticos que evocan la ilusión del habla en los turnos de los personajes en la obra original en español y en la obra subtitulada al finés?
- 2) ¿Cómo estos elementos aportan en la caracterización de los personajes en la obra original y traducida al finés?

Con la primera pregunta pretendemos definir qué son los elementos lingüísticos que los escritores de los diálogos de la obra original y el subtitulador al finés han utilizado para evocar la ilusión del habla y crear un estilo de habla para ambos personajes. La segunda pregunta pretende analizar estos elementos identificados a la luz de todo el personaje: cómo su estilo de habla o el estilo de los subtítulos que representan su habla se relaciona con los otros elementos audiovisuales de su personaje como su actuación, apariencia física, el efecto a otros personajes y qué efecto podría tener eso en cómo la audiencia meta percibe estos protagonistas.

En la Universidad de Turku se han realizado varios trabajos de fin de máster sobre la traducción audiovisual, por ejemplo, Kolehmainen 2020<sup>1</sup>, Lassila 2019<sup>2</sup>, Reponen 2018<sup>3</sup>, Tolppanen 2018<sup>4</sup>, Fenina 2016<sup>5</sup>, Kauppila 2016<sup>6</sup> y Holopainen 2010<sup>7</sup>. Muchos de los estudios son comparativos y se enfocan en las estrategias de traducción de elementos elegidos, como elementos culturales, las palabrotas, el dialecto y muchos también enfocan en la calidad de los subtítulos. No hemos encontrado trabajos de fin de máster que estudian el tema de cómo el subtítulo afecta en la caracterización de personajes. Por ello, consideramos que nuestra investigación arroja luz sobre la traducción audiovisual desde una perspectiva diferente. Los resultados servirán para nuestro propio interés, pero también a los traductores/subtituladores principiantes que quieren aprender qué recursos lingüísticos se pueden utilizar para evocar la ilusión del habla y aportar el estilo del habla del personaje en los subtítulos. Cabe aclarar que con “estilo” entendemos todos los rasgos lingüísticos que caracterizan el uso de la lengua de un personaje y sirven como su huella dactilar.

Nuestro trabajo se sitúa en la intersección de tres áreas de las cuales componemos nuestro marco teórico: el subtítulo (epígrafe 2), la ilusión del habla en las obras ficticias (epígrafe 3) y la caracterización de personajes (epígrafe 4). Son temas extensos y, por lo tanto, pretendemos cubrir solamente lo esencial para este trabajo y explicar la relación entre ellas. En el quinto epígrafe introducimos nuestro corpus y la metodología aplicada para el análisis, y en el sexto epígrafe analizaremos nuestro corpus. Para terminar, en el séptimo epígrafe daremos nuestras conclusiones, observaciones y recomendaciones para futuras investigaciones.

## 2. SUBTITULADO

### 2.1. DEFINICIÓN Y ASPECTOS GENERALES

---

<sup>1</sup> Kolehmainen, Maria. 2020. *Comparación de subtítulos hechos por una traductora profesional y una traductora novicia en la película Julieta*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>2</sup> Lassila, Heli. 2019. *“Dinna Fash, Sassenach” – Subtitle Quality and Finnish Translations of Cultural References in Streaming Services*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>3</sup> Reponen, Assi. 2018. *“Turskatin nieriäiset”: Traducción de los culturemas en los subtítulos fineses del programa documental español Un país para comerselo*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>4</sup> Tolppanen, Jonna. 2018. *“Fuck yeah!”: Studying Functions and Translation Strategies of Swearing in English and Finnish Fansubtitles*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>5</sup> Fenina, Latifa. 2017. *Comparación del subtítulo por un traductor con formación profesional y un traductor no profesional de la película El Orfanato*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>6</sup> Kauppila, Anna. 2016. *Poliittisten ilmausten kääntäminen House of Cards -televisiosarjassa*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

<sup>7</sup> Holopainen, Tiina. 2010. *Av-tekstityksen tehtävistä ja ominaisuuksista ohjautuvuuden ja toimivuuden näkökulmasta*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

Consideramos pertinente empezar este trabajo revisando qué entendemos por el subtítulo, cuáles son sus características y funciones. Como traducción audiovisual (TAV) se entiende la traducción de material que se compone del audio y la imagen, por ejemplo, las películas o series televisivas (Díaz Cintas y Remael 2014: 12). Las tres modalidades principales de la TAV son el subtítulo, el doblaje y la voz superpuesta (op.cit.: 8). Generalmente, el subtítulo se compone de un texto que se coloca en la parte inferior de la pantalla y que alude información del diálogo original y de otros elementos discursivos que aparecen en la imagen, como letreros, pancartas, información auditiva, como las canciones o voces de personas que no están visibles en la imagen (ibíd.) Los subtítulos se pueden clasificar en tres grupos dependiendo de su audiencia prefijada y su función: los subtítulos intralingüísticos convierten el material oral al escrito en el mismo idioma que la obra original y sirven, por ejemplo, para la audiencia con pérdida auditiva y pueden tener como objetivo de enseñar o clarificar un habla dialectal, entre otros; los subtítulos interlingüísticos también convierten el material oral al escrito pero en un idioma distinto de la obra original y sirven tanto para la audiencia oyente como la audiencia con pérdida auditiva; el último tipo son los subtítulos bilingües que se utilizan en áreas donde se hablan más de un lengua, como Bélgica o Finlandia (Díaz Cintas y Remael 2014: 14–18). Puesto que nuestro objeto de investigación se compone de los subtítulos interlingüísticos estándares para la audiencia finohablante oyente, trataremos el tema del subtítulo principalmente desde la perspectiva de esta modalidad y las convenciones del subtítulo para la audiencia finohablante.

Las preferencias y tradiciones de la TAV varían entre países puesto a las decisiones políticas y económicas. Holopainen (2010: 66) anota que en Finlandia la modalidad preferida de la TAV es el subtítulo. Esto se puede corroborar simplemente revisando la oferta de los programas televisivos, los servicios de streaming y las películas en el cine: la mayoría de las obras cuya banda sonora está en idioma distinto del finés llevan subtítulos – salvo a los programas para niños. Además de Finlandia, entre los países subtítuloadores se figuran los otros países nórdicos, Holanda, la parte flamencohablante de Bélgica y Portugal, que son países con relativamente pequeño público (Vertanen 2007: 149). Por el contrario, entre los países que prefieren el doblaje son, por ejemplo, España, Alemania, Austria, Francia e Italia (Díaz Cintas y Remael 2014: 17). A pesar de las diferencias entre distintas áreas geográficas, en cuanto a las convenciones y aspectos técnicos del subtítulo, existen algunos elementos universales que afectan en el subtítulo. A continuación, trataremos brevemente estas convenciones y aspectos.

## 2.2. CONVENCIONES Y ASPECTOS TÉCNICOS

Los límites de tiempo y el espacio del subtítulo son aspectos relacionados a los productores, distribuidores y técnicos de las obras audiovisuales (Díaz-Cintas y Remael 2014: 81). Estos límites establecen el marco espacio-temporal en que el subtítulador tiene que redactar sus subtítulos. Hartama (2007: 192) observa que los subtítulos no pueden contener toda la información verbal de la obra original puesto que la velocidad del habla de los personajes en las obras originales es más rápida que la velocidad en que los espectadores leen los subtítulos. Av-kääntäjät (2020: 6) especifican que el subtítulo debería seguir el ritmo del habla, es decir, si un personaje habla durante cinco segundos, el subtítulo no puede durar más de ese tiempo. De esta manera el espectador entiende a quién le pertenece el texto del subtítulo (ibíd.) Remael (2003: 225), Jääskeläinen (2007: 116) y Vertanen (2007: 152) coinciden con la noción de Hartama de que los subtítulos no pueden y ni deben contener toda la información del texto de partida, sino que el subtítulador debe identificar la información esencial y presentarla en el tiempo que haya disponible. Entendemos que ver una obra audiovisual no se trata solamente de leer los subtítulos, sino contemplar también el material audiovisual, es decir, la imagen, los sonidos ambientales y las voces de los personajes. Además del tiempo, el otro aspecto importante es el límite de espacio: En los programas televisivos el espacio de los subtítulos es regularmente dos líneas de 30–35 caracteres incluyendo los espacios, en total 60–70 caracteres por el subtítulo (Hartama 2007: 192). Díaz-Cintas y Remael (2014: 84) coinciden con Hartama, pero anotan que a veces el espacio puede ser hasta de 39 a 41 caracteres, dependiendo de las instrucciones del agente que remita el programa y del software utilizado para el subtítulo.

Debido a los límites espacio-temporales, los subtítuladores toman decisiones constantemente sobre qué elementos incluir en los subtítulos y que descartar. Esto depende en gran parte del género del programa que se este traduciendo: si se trata de un programa puramente fáctico, como un documental, un boletín informativo o una entrevista, transmitir la información correctamente es primordial. Por el otro lado, si estamos traduciendo un programa ficcional, como una película o una serie televisivo, los subtítulos deberían contener información esencial para la narración (Vertanen 2007: 152). También, es importante observar que una obra audiovisual normalmente incluye una variedad de diferentes textos, por ejemplo, diálogo, noticias, poemas y canciones. Entender qué tipo de texto se está traduciendo afecta al estilo del subtítulo: el propósito del diálogo es evocar la ilusión del habla, mientras en las noticias el propósito es transmitir información; en las letras de las canciones el estilo depende de la situación (Holopainen 2010: 31–32). Además, saber qué información es esencial para la narración depende de varios factores, como la escena en cuestión y todo lo que haya pasado



anteriormente en la narración. En términos generales, Vertanen (2007: 152) observa que se puede considerar la eliminación de detalles o información que el espectador ya sabe por los eventos pasados o por el contexto, como los nombres que se suelen incluir solamente al introducir a los personajes, las oraciones introductorias (por ejemplo, “a mí me parece que, yo opino que”), los adjetivos cuando no proveen información esencial o se ve en la imagen (“atrás de aquella casa roja grande”), los topónimos y los atributos de tiempo cuando ya son conocidos por los espectadores.

Los límites espacio-temporales resultan en la convención de que los subtítulos suelen ser breves y compactos. La brevedad, según Jääskeläinen (2007: 120), ayuda a la audiencia a conceptualizar y leer los subtítulos más rápidamente y deja tiempo para observar la imagen. Holopainen (2010: 49 y 97) también anota que la brevedad ayuda evocar la ilusión del habla pero advierte que, aunque los subtítulos suelen ser breves, no es una finalidad absoluta, sino que siempre se debe tomar en cuenta la función del subtítulo en la obra y en la escena. En cuanto a los aspectos lingüísticos, el estilo y la calidad de los subtítulos están en gran parte regidos por las preferencias de los clientes que comisionan los subtítulos o las grandes compañías de televisión que producen los subtítulos. Por ejemplo, en *Yleisradio* (Compañía Finlandesa de Radiodifusión y Televisión) el estilo preferido en los subtítulos es de lenguaje estándar y gramáticamente correcto, y se opta siempre por lenguaje correcto y bien escrito, a menos de que haya alguna razón para desviarse del estándar (Holopainen 2010: 67 y *Avkääntäjät* 2020: 3). El lenguaje correcto está directamente vinculado con el concepto de la legibilidad que trataremos en el siguiente subepígrafe.

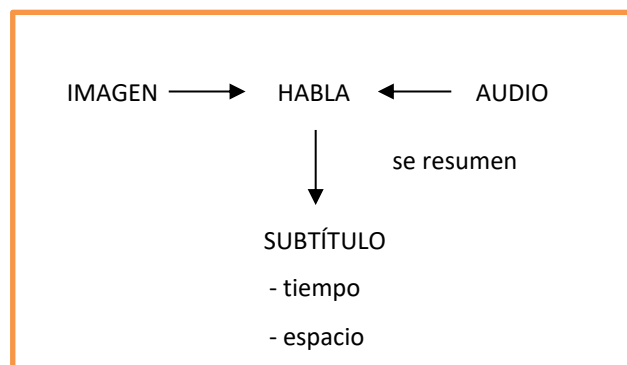
En este epígrafe hemos revisado cómo los aspectos técnicos, especialmente las limitaciones espacio-temporales, afectan a los subtítulos y establecen el marco en que los subtituladores deben redactar los subtítulos. En el siguiente epígrafe profundizaremos al tema de las funciones y los objetivos del subtítulo, que, como las limitaciones espacio-temporales, también son aspectos regidos por partes no-traductores pero que los subtituladores deben considerar cuando elaboran los subtítulos.

### 2.3. FUNCIONES Y OBJETIVOS DEL SUBTITULADO

A menudo el público y hasta los profesionales en el campo de la traducción perciben los subtítulos erróneos o carentes en cuanto su contenido o estilo. Es cierto que en muchos casos se podría encontrar una mejor solución, pero pensamos que esta idea de subtítulos de poca calidad puede ser causado por la ignorancia en cuanto a las funciones y los objetivos del subtítulo. En este subepígrafe pretendemos arrojar luz sobre las funciones y a los objetivos

del subtítulado y entender cómo estos afectan en los subtítulos. Aclaremos que con “funciones” entendemos la finalidad de los subtítulos, su razón de existir, por ejemplo, permitir que la audiencia que no habla el idioma original de la obra pueda entender y disfrutarla, y con “objetivos” entendemos el estilo que los subtituladores procuran a obtener, como la brevedad que tratamos en el subepígrafe anterior y la legibilidad que trataremos en este subepígrafe. Discutimos también qué se considera como el texto de partida y meta en una obra audiovisual. Para este propósito aprovechamos el trabajo de fin de máster de Tiina Holopainen (2010) quien ha estudiado el tema extensivamente. Nos referimos en gran parte al trabajo de Holopainen, pero también hacemos referencia a otros profesionales y estudios en el campo.

Holopainen (2010: 3) ha notado que muchas veces los subtítulos se evalúan comparando con las réplicas originales que se escuchan simultáneamente con los subtítulos, y que como una situación ideal se considera la equivalencia<sup>8</sup> semántica y estilística entre la réplica y el subtítulado. Tradicionalmente la percepción sobre la TAV y la función de los subtítulos se ha visto como un resumen de lo dicho por los personajes, tomando en cuenta la imagen, el audio, el tiempo y el espacio disponible (Holopainen 2010: 6). Como texto de partida se ha considerado el material lingüístico, ya sea hablado o escrito, y el subtítulo como un resumen del material lingüístico que porta el mismo contenido semántico en el mismo estilo que el texto de partida (ibíd.) Holopainen ilustra esta idea tradicional con la siguiente imagen:



**Imagen 1: La noción tradicional sobre el subtítulado**

*Adaptada de Holopainen 2010: 6.*

En la imagen vemos que el habla es un elemento central al que se le añade la imagen y el audio. Estos se resumen en un subtítulo que se debe ajustar en los límites espacio-temporales. Sin embargo, Holopainen (2010: 6–7) considera esta noción incompleta puesto que no refleja la realidad en su totalidad: por ejemplo, los subtituladores a menudo traducen frases o refranes

<sup>8</sup> Tieteen termipankki, 2021, s.v. *ekvivalenssi*.

de la obra original en algo totalmente diferente en la cultura meta, o incluyen en los subtítulos elementos que no se pueden regresar al material audiovisual ni lingüístico de la obra original, u omitan información a pesar de que haya tiempo y espacio disponible. Todas estas soluciones se aplican de una manera exitosa y su uso no se puede justificar solamente con la necesidad de resumir el material lingüístico (ibíd.). Contrariamente a Holopainen, Vertanen (2007: 150) observa que en todo tipo de traducción el traductor debería ser fiel a la expresión original e intentar plasmar el estilo y el ambiente de la mejor manera posible. Lo mismo aplica en los subtítulos, aunque a veces las limitaciones espacio-temporales convierten este objetivo demasiado ambicioso (ibíd.) El subtítulo debe proveer información, pero de la misma manera debe comunicar los sentimientos de los personajes, el humor y la lengua ambigua dentro de los límites espacio-temporales y en el ritmo del habla (Vertanen 2007: 150–151). Cuando los subtítulos están en armonía con el ritmo del habla y la imagen, el espectador siente una ilusión de que puede entender el idioma original y quizás no se da cuenta que está viendo una obra traducida (Vertanen 2007: 151).

Holopainen (2010: 7) continúa que en las partes teóricas de los estudios de la TAV se toman en cuenta bastante bien los elementos audiovisuales, pero muchas veces el análisis se concentra solamente en los elementos lingüísticos, especialmente en su contenido y la forma, y los elementos prosódicos, el lenguaje corporal y los elementos de la imagen y del sonido se quedan en un lugar secundario o hasta afuera del análisis. El objetivo de Holopainen es demostrar que las decisiones de los subtituladores están regidas por varios otros factores aparte de las limitaciones espacio-temporales y que el texto de partida para traducir es, de hecho, toda la obra audiovisual con su imagen y el audio, no solamente el material lingüístico. Oittinen (2007: 46) coincide con Holopainen destacando que la experiencia audiovisual de los espectadores es una parte inseparable de la obra y, por lo tanto, el subtitulador no traduce solamente palabras sino un conjunto que se compone de la información tanto verbal como audiovisual.

En Finlandia los subtítulos se redactan principalmente para la audiencia que no tiene conocimientos de la lengua de la obra original (Holopainen 2010: 13 y *Av-kääntäjät* 2020: 1). Por lo tanto, el subtítulo debe funcionar para la audiencia meta independientemente de la forma y contenido lingüístico de la obra original (Holopainen 2010: 13). En otros países subtituladores el punto de partida puede ser totalmente diferente: por ejemplo, en Holanda los subtituladores parten de la idea de que la audiencia meta tiene conocimientos de la lengua de partida y los subtítulos sirven como un soporte adicional para los espectadores (Remael 2003: 238). A pesar de que el punto de partida del subtítulo en Finlandia es que sirven para la

audiencia que no entiende la lengua de partida, Jääskeläinen (2007: 119) observa que los grandes productores de los programas audiovisuales a veces perciben los subtítulos como un apoyo adicional cuya calidad no es tan importante. La investigadora (ibíd.) subraya que se requiere más estudios e intervención por parte de los profesionales en la industria para corregir estas creencias. Por ejemplo, hacen falta más estudios de recepción en que se investiga las percepciones del público prefijado sobre los subtítulos (Jääskeläinen 2007: 118).

Ahora, pasamos al tema de los objetivos del subtítulo, es decir, el estilo que generalmente se considera ideal para los subtítulos y que los subtituladores pretenden a lograr. En sus estudios Remael (2003: 226) ha hecho la observación de que en todos los géneros audiovisuales la claridad y la concisión de los subtítulos es un objetivo principal. Este objetivo afecta directamente en el texto meta y su equivalencia con el texto de partida (ibíd.). Además, según Remael (2003: 226), el objetivo principal del traductor es verter diferentes tipos de habla en dos líneas de texto conciso y legible mientras procurar a conservar el contenido informático lo más posible. Como objetivos adicionales Remael nombra la adaptación en la sincronía de la imagen y el diálogo, traducir el registro, las jergas, las idiosincrasias<sup>9</sup> y los elementos interaccionales de los diálogos (ibíd.). Remael (2003: 230) observa que el propósito del diálogo guía las decisiones del subtitulador y que todo lo que se considera redundante se elimina. La estudiosa anota que eliminar ciertos elementos en los subtítulos no siempre afecta en la cohesión de la narrativa ya que los elementos visuales proveen coherencia también y rellenan los huecos que dejan los subtítulos (op.cit: 236). Remael (2003: 226) continúa que los subtituladores tienden a eliminar el contenido verbal que no consideran necesario para que se entienda el mensaje y que muchas veces los subtituladores están forzados a negociar entre traducir las idiosincrasias de los personajes u obtener claridad. Remael (2003: 226) subraya que la interacción entre los personajes y su registro forman una parte integral de la narrativa, pero en la práctica estos elementos tienden a reducirse en los subtítulos y se conserva solamente la información esencial. Esto causa que la trama principal se refuerza y acelera mientras los actos conversacionales, que a lo mejor parecen irrelevantes, se omiten y la narración de la obra subtitulada se cambia (ibíd.).

Como Remael, Holopainen (2010: 118) también recuerda que la imagen y el sonido también proporcionan información al espectador y, por lo tanto, no se debe llenar la imagen con subtítulos demasiado largos, sino el subtítulo debe respirar en el ritmo de los elementos audiovisuales. Zabalbeascoa (2008: 33) hace una aserción interesante de que la imagen de una

---

<sup>9</sup> DLE, 2021, s.v. *idiosincrasia*.

obra audiovisual no se puede considerar universal porque las diferentes audiencias, especialmente de diferentes grupos socio-culturales, se fijan en elementos diferentes en la imagen y entienden sus mensajes de una manera distinta. Por ende, el traductor audiovisual se vuelve como una nueva guionista creando un texto coherente y relevante en su entorno audiovisual y permite que la nueva audiencia meta puede disfrutar la obra (ibíd.). La noción de Zabalbeascoa sin duda es muy interesante y merece más investigación, pero será tema de otro estudio.

Holopainen (2010: 25) recuerda que los subtítulos deben funcionar en forma escrita. En la práctica significa que los subtítulos deben redactarse en el lenguaje estándar y gramáticamente correcto, como vimos en el epígrafe 2.2. De esta manera fomentamos la legibilidad que, además de utilizar el lenguaje gramaticalmente correcto, se obtiene utilizando estructuras simples y evitando las construcciones participiales y el exceso de signos de puntuación (Holopainen 2010: 94–95). A pesar de que la legibilidad es un objetivo común y central, puede haber razones para desviarse de ella: por ejemplo, en una obra ficcional un subtítulo gramaticalmente erróneo o difícil de leer puede reflejar que un personaje hable rápido, indistinta o incoherentemente y que no se le entiende nada (Holopainen 2010: 28). Por el otro lado, si este personaje fuera una persona real y la entrevistaran para un documental, un subtítulo ilegible y poco claro solamente molestaría a los espectadores. Entonces, el género del programa define en gran parte el estilo del subtítulo (ibíd.). Sin embargo, el estilo del subtítulo no proviene del estilo de una sola réplica sino el de toda la obra y del personaje completo (Holopainen 2010: 33–34).

Otro punto importante de Holopainen es que los subtítulos no incluyen solamente elementos provenientes de la lengua y cultura de partida sino también de la lengua, cultura y comunicación meta y, por lo tanto, el objetivo de los subtítulos no es una representación del contenido ni la forma de la obra original (Holopainen 2010: 3–4). En consecuencia, el subtítulo es un mensaje para la audiencia meta que cuenta con sus propias convenciones, condiciones y objetivos, y su significado lingüístico no se puede regresar tal cual al mensaje de partida de la obra original (ibíd.). Consideramos esta noción de Holopainen bastante revolucionario porque difiere de la idea tradicional de comparar la forma y el contenido de los subtítulos con lo que se escucha en la obra original y más bien se enfoca en analizar cómo los subtítulos funcionan para la audiencia meta, cómo aportan en mantener y crear coherencia con toda la obra audiovisual y qué factores fuera de la traducción afectan en el contenido y el estilo de los subtítulos.

Como resultado de las observaciones de Holopainen y de los otros estudiosos que hemos repasado en este epígrafe, consideramos que no es muy viable comparar directamente las réplicas originales con los subtítulos, por lo menos no por su forma sintáctica o contenido semántico puesto las diferencias entre las lenguas y culturas, el cambio de canal auditivo al canal visual, y el cambio de la audiencia. Estas observaciones afectan en gran parte en la selección de nuestra metodología de análisis que explicaremos en el epígrafe 5.

En este subepígrafe hemos visto que la función principal de los subtítulos, por lo menos en Finlandia, es permitir que la audiencia que no habla la lengua de la obra original pueda entender y disfrutarla. En cuanto a los objetivos del subtítulo, hemos visto que muchos eruditos consideran la legibilidad y la brevedad como objetivos primordiales mientras la traducción de los elementos estilísticos como las idiosincrasias y la jerga se consideran como objetivos adicionales que se pueden incluir en los subtítulos si hay tiempo y espacio y si se considera pertinente desde el punto de vista de la narración.

#### 2.4. SUBTITULADO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

Hasta aquí hemos tratado los aspectos técnicos, las funciones y los objetivos del subtítulo. Ahora entraremos más en el tema de nuestro estudio: subtítulo de la variación lingüística y el estilo. El propósito de este epígrafe es ofrecer un panorama sobre las diferentes estrategias de los traductores cuando encuentran variación lingüística en las obras audiovisuales y cómo se puede plasmar el estilo en los subtítulos. Empezamos citando a Díaz-Cintas y Remael (2014: 185) que definen el estilo de habla de los personajes de la siguiente manera:

The way characters speak tell us something about their personality and background, through idiosyncrasies and through the socio-cultural and geographic markers in their speech, which affect grammar, syntax, lexicon, pronunciation and intonation.

Vemos que el estilo del habla de los personajes provee información sobre ellos mismos a la audiencia. Este es el tema de la caracterización de personajes que trataremos más adelante en el epígrafe 5. Ahora, nos enfocamos examinar el tema desde la perspectiva de los subtituladores. Díaz-Cintas y Remael (2014: 185) observan que la variación lingüística se utiliza a menudo en las obras audiovisuales en una función connotativa y su uso puede reflejar las actitudes de los creadores de las obras hacia estas variantes. Cuando la obra original presenta variación lingüística, el subtitulador debe decidir que hacer: traducir la variación o no, y si sí, qué estrategias utilizar para verter la variación para la audiencia meta.

Díaz-Cintas y Remael (2014: 186) destacan que, si todos los personajes de la obra utilizan la misma variante lingüística y el subtitulador decide no plasmar esa variación en los

subtítulos, la pérdida de información no es necesariamente muy grave, pero si uno o dos personajes se distinguen por su forma de hablar, eso se debería reflejar en los subtítulos de alguna manera. Los escritores utilizan el término *marked speech* ‘habla marcado’ para referirse al habla que se distingue del habla estándar por su estilo o registro y que puede ser idiosincrático, social o geográficamente marcado e incluir palabras tabúes, palabrotas, enunciados emotivos como interjecciones y exclamativos (Díaz-Cintas y Remael 2014: 187). En una situación ideal la productora o el cliente que comisiona los subtítulos provee al subtitulador una lista de diálogos en donde se explica los elementos marcados u otras observaciones lingüísticas y culturales, pero al final el subtitulador toma la decisión de cómo traducir estos elementos (ibíd.). Los escritores observan que, además del origen geográfica, la situación en que se encuentran los personajes define en gran parte su estilo de habla. En las obras ficcionales se aprovechan los registros y otros elementos lingüísticos como un recurso estilístico (ibíd.). Cabe aclarar que “el estilo” engloba las selecciones lingüísticas en cuanto al léxico, construcciones gramaticales y las técnicas literarias (ibíd.).

Para ejemplificar la traducción de variación lingüística en el contexto audiovisual, revisaremos el estudio de Irene Ranzato (2015) *Dubbing Teenage Speech into Italian: Creative Translation in Skins*. El objeto de estudio es la serie televisiva *Skins* que cuenta la historia de unos adolescentes británicos que utilizan un lenguaje juvenil bastante marcado en comparación a la lengua de los adultos. El público prefijado de la serie consiste también de adolescentes, y Ranzato estudia cómo este lenguaje juvenil de la obra original en inglés se ha plasmado en la obra doblado al italiano. Aunque el género televisivo, los idiomas y la modalidad de la TAV son diferentes al nuestro estudio, consideramos que el objetivo de Ranzato es bastante parecido al nuestro: encontrar elementos del habla marcado que caracterizan a los personajes y ver cómo estos se han sustituido en la obra traducida con el objetivo de crear el efecto de la lengua marcada en la lengua meta.

Ranzato (2015: 159) observa que en las obras audiovisuales las diferentes comunidades del habla se presentan a menudo a través de los estereotipos. Estas comunidades de habla pueden variar entre un grupo profesional, como profesores, doctores, abogados, o grupos sociales, como los adolescentes (ibíd.) La estudiosa (2015: 161) continúa que como una comunidad del habla se entienden grupos de personas que están en contacto habitual entre sí y que han desarrollado un uso común de la lengua en cuanto al léxico y otros elementos lingüísticos para comunicarse entre sí. Los estereotipos, las representaciones simplificadas de personas reales, son difíciles de encontrar en la vida real, pero a menudo están presentes en las obras ficcionales (op.cit. 160). Ranzato analiza el lenguaje juvenil ficcional comparándola con

la lengua natural y detectando rasgos del lenguaje juvenil en la serie original y en su versión doblado en italiano (Ranzato 2015: 162). Los elementos que Ranzato considera característicos para la lengua juvenil son la metáfora, metonimia, hipérbole, apócope, formas dialectales, préstamos, jerga, términos técnicos o sectoriales, deformaciones humorísticas, formas de tratamiento informal, entre otros (ibíd.). La estudiosa (2015: 164) anota que los personajes de la serie casi nunca ajustan su registro según la situación comunicativa, sino que mantienen el mismo registro juvenil cuando hablan con sus profesores, sus padres o sus amigos. Esto reitera que los personajes representan estereotipos ya que las personas reales normalmente acomodan su registro y su manera de hablar conforme con la situación comunicativa (ibíd.). La estudiosa (2015: 166–167 y 173) descubrió que en el doblaje italiano se habían utilizado recursos creativos y exóticos, como neologismos, hipérbolos, elementos culturales de Italia, palabras dialectales, rimas y aliteraciones para compensar la omisión de los elementos típicos de la lengua juvenil británico y las referencias culturales británicas. El doblaje también presentaba adiciones como referencias a la cultura italiana o turnos cuyo origen no se puede rastrear en las réplicas de la obra original, y estas adiciones y referencias se habían utilizado con el propósito de lograr un diálogo más vivaz y creativo y que imita la lengua juvenil italiano (Ranzato 2015: 169). Además, uno de los personajes, Tony, se caracteriza por su habla en el doblaje italiano por utilizar elementos que riman, referencias culturales y palabras cultas (Ranzato 2015: 172). Esto ayuda al personaje a distinguirse de los demás y aumentar su carisma (ibíd.). La conclusión de la estudiosa es que el doblaje italiano presenta un lenguaje juvenil fabricada que no se puede considerar como un habla auténtico pero aporta crear una imagen de unos personajes excepcionalmente creativos en cuanto su habla (ibíd.). Pensamos que el caso estudiado por Ranzato es un excelente ejemplo de cómo los traductores, tanto los subtítulores como los otros, pueden aprovechar los recursos lingüísticos de la lengua meta con el fin de compensar un efecto estilístico de la obra original en la obra traducida.

Un estudio parecido al de Ranzato es de Igareda y Aperribay (2012) en el que analizan la traducción del lenguaje juvenil en los subtítulos y en el doblaje al catalán, castellano y vasco de la serie de películas *New Moon* (Luna Nueva). Las estudiosas presentan un planteamiento bastante parecido al de Ranzato y nuestro puesto que intentan identificar elementos lingüísticos propios para el lenguaje juvenil tanto en la obra original como en las versiones traducidas y definir si los tres grupos de audiencia (catalán, castellano y éuskaro) entiendan las películas de la misma manera (Igareda y Aperribay 2012: 336). Es decir, intentan a descifrar cómo los subtítulos y/o el doblaje cambian el estilo del habla de los personajes y cómo esto afecta en las percepciones de la audiencia.



Holopainen observa (2010: 54–55) que tradicionalmente en el subtítulado al finés se suele utilizar una estrategia domesticante<sup>10</sup> puesto las limitaciones temporales de la TAV: el público tiene que conceptualizar y percibir el contenido de los subtítulos rápidamente porque el ritmo de la obra audiovisual también es rápido. La estrategia domesticante también ayuda al espectador a sumergirse al mundo ficcional y simpatizarse con los personajes, e incluir conceptos exóticos en los subtítulos podría llamar la atención de los espectadores y romper la ilusión del mundo ficcional (ibíd.). Vertanen (2007: 153) hace una observación pertinente de que los subtítulos siempre representan el habla de alguien y, por lo tanto, no deben ser demasiado reducidos. Sin embargo, la traducción de los dialectos o el lenguaje no-estándar es problemático porque el contenido del subtítulado se debe poder leer y entender rápidamente (ibíd.) Por lo tanto, el uso de estos elementos no se puede hacer a costa de la legibilidad sino se debe hacer orientativa y coherentemente en toda la obra (ibíd.). Vertanen (ibíd.) recuerda también que las palabrotas suenan menos fuertes en el habla que escritos en los subtítulos y, por lo tanto, no hace falta repetir las todas en los subtítulos.

Concluimos que en la subtitulación la legibilidad a menudo precede la traducción de los elementos estilísticos del habla de los personajes. Cuando un subtítulado encuentra variación lingüística en una obra audiovisual, debe preguntarse ¿cuál es el papel de la variación en esta obra?, ¿es pertinente plasmar la variación para la audiencia meta?, si sí ¿con qué recursos lingüísticos? Los estudios de Ranzato y Igarreda y Aperribay nos han ejemplificado cómo se puede plasmar el habla marcado de los personajes en las obras dobladas y subtituladas, pero, como ya hemos visto, la traducción de los elementos marcados depende en gran parte del género de la obra y el papel de la variación lingüística en ella.

## 2.5. SUBTITULADO EN NETFLIX

Puesto que el programa y los subtítulos de nuestro estudio se encuentran en Netflix, uno de los servidores de streaming más grandes del mundo, consideramos relevante revisar algunos aspectos específicos para el subtítulado hecho para Netflix. También nos interesa conocer las instrucciones y recomendaciones que Netflix dispone a sus subtituladores, y queremos ver si estas se difieren de las recomendaciones, funciones y objetivos que hemos visto en los subepígrafos anteriores. Para este propósito, hacemos referencia a las guías de redacción de subtítulos para Netflix, disponibles en la página web *Netflix Partner Help Center* que es una plataforma que incluye guías e instrucciones para los socios y colaboradores de Netflix. Los

---

<sup>10</sup> Tieteen termipankki, 2021, s.v. *kotouttaminen*

subtituladores cuentan como un grupo de socios, y en este subepígrafe nos referimos en gran parte a las varias guías de redacción de los subtítulos para Netflix que se encuentran en *Netflix Partner Help Center*.

La guía para temporizar los subtítulos (Netflix 2021: Timed Text Style Guide: Subtitle Timing Guidelines) indica que “*We want our members to feel like they are watching our content, not reading it.*” lo cual sugiere que Netflix procura asegurar que sus suscriptores puedan disfrutar el contenido sin sentir que solo están leyendo los subtítulos, sino que haya tiempo para disfrutar la imagen y los sonidos también. Sin embargo, la guía para la redacción de subtítulos al finés *Finnish Timed Text Style Guide* indica que los subtítulos pueden contener máximo dos líneas de 42 caracteres por línea, lo cual excede las recomendaciones indicadas por Hartama y Díaz-Cintas y Remael (véase 2.2). En cuanto a la velocidad de lectura, para los programas de adultos es de 17 caracteres por segundo (cps) y para los programas de niños 13 cps (Netflix 2021: Finnish Timed Text Style Guide). La recomendación de Av-kääntäjät (2021: 2.2.2.) para la velocidad de lectura de subtítulos en finés es de 12–14 cps para adultos y 10–12 para programas de niños. Vemos, entonces, que las recomendaciones de Netflix permiten una velocidad de lectura mayor que las recomendaciones de Hartama, Díaz-Cintas y Remael y de Av-kääntäjät. Cuando la imagen presenta texto a parte de los subtítulos, como placas o cartillas, se debe dar preferencia al mensaje que es más importante para la narración y se debe evitar cortar el mensaje o reducir demasiado la velocidad de lectura con el fin de intentar incluir los dos (Netflix 2021: Finnish Timed Text Style Guide). Lo mismo recomiendan Av-kääntäjät (2021: 2.3.2.3.).

En cuanto al estilo de los subtítulos, la guía *Finnish Timed Text Style Guide* indica que en el diálogo no se deben censurar y las palabrotas y se deben traducir fielmente. En el diálogo se debe procurar replicar el tono, el registro, la clase, la formalidad de la lengua partida de forma equivalente en la lengua meta, pero teniendo en cuenta la audiencia meta (ibíd.) las formas con faltas de ortografía o la mal pronunciación no se debe traducir, al menos que estos sean relevantes para la narración y, además, para cumplir las expectativas de la audiencia finohablante, los subtítulos deben ser breves y se deben unir cuando un turno del personaje se extiende en varios subtítulos (ibíd.). Una vez que hayan sido introducidos suficientemente, los nombres de los personajes se deben omitir (ibíd.)

Las indicaciones de la guía son bastante interesantes en cuanto a la traducción del estilo y la voz de los personajes. Si leemos la guía al pie de la letra, parece que las idiosincrasias de los personajes se deben traducir independientemente del género y del hecho de que si es pertinente traducir la voz del personaje o no. Por el otro lado, la guía indica que el subtitulado

debe seguir las reglas de puntuación, lo cual sugiere que no se permiten desviaciones del estilo estándar y gramaticalmente correcto. En general, la guía deja bastante libertad para los subtituladores en elegir cómo plasmar las variantes lingüísticas en los subtítulos. Sobre la traducción de las palabrotas, Av-kääntäjät (2021: 3.4.) indica que se debería evaluar el uso de las palabrotas puesto que tienen un efecto más fuerte en forma escrita que oral y porque entre culturas hay diferencias en cómo se utilizan las palabrotas. La guía *Finnish Timed Text Style Guide* parece indicar lo contrario, lo cual es interesante. La guía *Timed Text Style Guide* considera el conjunto de la imagen, sonido y los subtítulos en el sentido de que los subtítulos deben estar sincronizados en el material audiovisual y seguir su ritmo del habla, pero no indican que los subtituladores podrían utilizar el material audiovisual en la redacción de los subtítulos (como observó Holopainen en 2.3.), y parece que como el texto de partida se considera solamente el material lingüístico de la obra original.

Habitualmente el nombre del subtitulador se incluye en el fin del programa, y Netflix también indica que el nombre del subtitulador debería aparecer en el final del programa, junto con la cartilla de derechos de autor (Netflix 2021: *General requirements: Translator credits*). Sin embargo, por nuestra experiencia los nombres de los subtituladores se omiten a menudo en los programas de Netflix – como en el caso de nuestro estudio puesto que el nombre del subtitulador no ha sido mencionado en nuestro corpus. Por el otro lado, Netflix (ibíd.) destaca también que “*Translator credits may be omitted only if the translator has submitted a formal waiver of rights to be credited.*”. Entonces, puede ser que en los casos que no aparece el nombre del subtitulador, este haya decidido renunciar sus derechos a los subtítulos. Esto no tiene realmente relevancia en nuestro tema, pero es un dato interesante.

Terminamos este subepígrafe destacando que algunas instrucciones para redactar subtítulos para Netflix parecen desviarse de las recomendaciones de los estudiosos que hemos visto a lo largo de este epígrafe. Estas diferencias conciernen al número de caracteres por línea y la velocidad de lectura que ambos exceden los límites recomendados por los estudiosos. Otras diferencias conciernen la traducción fiel de las palabrotas y la noción implícita de que el texto de partida del subtitulador es solamente el material lingüístico.

### 3. LENGUAJE EN LAS OBRAS FICCIONALES

En este epígrafe investigamos otra área céntrica de nuestro trabajo: el lenguaje y la ilusión del habla en las obras ficcionales, tanto audiovisuales como literarias. En el primer subepígrafe exploramos el lenguaje de las obras ficcionales y las funciones del diálogo para

entender el papel del diálogo en la narración y qué información se puede considerar esencial para incluir en los subtítulos. Luego, en los subepígrafos 3.2. y 3.3., exploramos la ilusión del habla presente en los diálogos, y vemos algunos recursos comunes para evocar la ilusión del habla en las obras en español y en finés.

### 3.1. EL PAPEL DEL DIÁLOGO

Para empezar, destacamos que el diálogo de las películas se distingue del habla real en el sentido de que está hecho para los terceros, es decir, para los espectadores y, aunque no sea interacción auténtica, incluye elementos de una conversación real (Remael 2003: 227). Catrysse y Gambier (2008: 52) están de acuerdo con Remael destacando que un diálogo bien hecho puede parecer natural como una conversación espontánea, aunque no lo es. Los elementos de una conversación real que se agregan a los diálogos son, por ejemplo, la redundancia, las repeticiones, los inicios falsos, los errores gramaticales y sintácticos y los enunciados sin terminar (Díaz-Cintas 2008: 100). Los elementos del habla natural causan que el diálogo parece espontáneo y, de este modo, transmite información a los espectadores sin que se dan cuenta, manteniendo la ilusión del habla (Catrysse y Gambier 2008: 52) El diálogo puede llamar la atención del espectador o lector, por ejemplo, por la selección del registro, la voz y las selecciones sintácticas de los personajes (ibíd.).

Catrysse y Gambier (2008: 50) identifican tres funciones importantes de los diálogos: primero, el estilo del diálogo se puede valorar en sí, por ejemplo, por una selección ingenioso de palabras o lenguaje poético etc., pero el valor formal del diálogo es avanzar la narración planteando ideas, hipótesis y razonamientos a los espectadores y, por último, el diálogo aporta en la caracterización de los personajes, es decir, ayuda a la audiencia entender y juzgar a los personajes en base de lo que dicen, cómo dicen o qué no dicen. A continuación, Catrysse y Gambier (2008: 52) hacen una distinción entre el diálogo y la conversación: el primero es relevante para la narración, es decir, contiene información esencial que no se puede omitir sin que afecte a la narración, y la conversación, es material lingüístico que se puede omitir sin que la historia se cambie. Sin embargo, la distinción entre estos no siempre es sencillo, como afirmar los estudiosos (ibíd.):

Some scenes may serve to characterise, illustrating one or more important character features without advancing the plot immediately. However, it may well be that these character features need to be shown first before more actions can take place, in which case, the function of the scene is indirectly plot relevant.

De este modo, pensamos que para poder distinguir entre el diálogo y conversación y saber qué información es relevante para la narración, el subtitulador debe ver la obra al traducir

completamente antes de empezar a redactar los subtítulos. De este modo puede evaluar mejor qué información dicho por los personajes es importante para la narración.

Remael (2003: 227) explica que la estructura dramática de las películas regularmente consta de cuatro partes: la exposición, el desarrollo, el clímax y el desenlace. Aunque Remael habla de películas, consideramos que la misma estructura dramática aplica a la mayoría de las narrativas en forma escrita o audiovisual, incluyendo las series televisivas o de streaming. Remael (ibíd.) continúa que siguiendo la estructura dramática se redacta un guion que es una narración construida en base de normas cuyo objetivo típico es presentar las relaciones entre personajes y los rasgos psicológicos de los personajes. Cabe destacar la diferencia entre un guion y una lista de diálogos: el guion es un documento en que se describe la idea de la obra, la trama, los protagonistas, las escenas, los posibles temas de los diálogos y la actuación mientras la lista de diálogos contiene el puro material lingüístico enunciado por los personajes (Catrysse y Gambier 2008: 39–42). En este sentido, el guion es un documento más amplio y detallado que la lista de diálogos. Varios estudiosos indican que la redacción de los diálogos consta como una de las últimas fases en la creación del guion, y los diálogos cuelgan sobre la sinopsis y las escenas (Remael 2003: 227; Catrysse y Gambier 2008: 50; Díaz-Cintas y Remael 2014: 48).

Aunque no es el enfoque de nuestro estudio, consideramos interesante profundizarnos un poco en la dinámica de las conversaciones entre los personajes en las obras audiovisuales. La dinámica de los diálogos se compone de la materia simétrica y asimétrica: la primera se refiere al acuerdo y la reciprocidad entre los interlocutores, lo cual es necesario para que pueda existir un diálogo, y la segunda se refiere al desacuerdo o el conflicto entre los interlocutores, lo cual, por su parte, lleva adelante la conversación y narración y, en la práctica, la simetría y asimetría se manifiestan, por ejemplo, en forma de preguntas y respuestas (Remael 2013: 228). En conjunto con todos los elementos semióticos de la película, el diálogo crea una narración que revela información y desarrolla los personajes gradualmente (ibíd.). El desarrollo de los personajes se refiere a la caracterización – el tema que tratamos en el epígrafe 4.

El diálogo se dirige a otros personajes, y los interlocutores lo desarrollan colectivamente cuando responden o inician un nuevo tema (Remael 2003: 229). Una intervención del personaje se conoce como “un turno”, una serie de turnos “un intercambio” y una serie de intercambios “un diálogo” (ibíd.). Aclaremos que en este trabajo utilizamos los términos “turno” y “réplica” indistintamente para referirnos a un enunciado audible de un personaje en la obra original. Para estudiar la interacción y las relaciones entre los personajes, Remael (2003: 230) ha distinguido cuatro conceptos de dominancia: la cuantitativa, semántica, interaccional y estratégica. No nos profundizaremos en estos conceptos en detalle, pero explicamos su significado ya que pueden

resultar útiles para el análisis de nuestro corpus. Cuando un personaje cuenta con dominancia cuantitativa quiere decir que tiene más turnos de habla que otros personajes; por su parte, un personaje con dominancia semántica introduce y mantiene los temas del diálogo; un personaje con dominancia interaccional a su vez presenta más asimetría o desacuerdo que los otros personajes; y, por último, un personaje con dominancia estratégica es él quién provee información más importante en cuanto a los eventos de la obra (Remael 2003: 230).

Concluimos que el diálogo tiene varias funciones importantes en las obras audiovisuales: proporciona información para la audiencia sobre las relaciones interpersonales, los rasgos de los personajes y los acontecimientos en la narración y, de este modo, lleva adelante la narración. El diálogo también se puede apreciar solamente por sus elementos estilísticos. El lenguaje de los diálogos no es auténtico, pero incluye elementos del habla auténtico para que los personajes parezcan verosímiles y creíbles para la audiencia. Esta autenticidad no se logra casualmente sino es resultado de esfuerzos premeditados de los escritores y los guionistas de las obras ficcionales para evocar y mantener la ilusión del habla. A continuación, pasamos a este tema.

### 3.2. ILUSIÓN DEL HABLA

Tiittula y Nuolijärvi (2013: johdanto) definen la modalidad utilizada para crear la ilusión del habla en las obras ficcionales como “el habla ficcional escrito”<sup>11</sup>, que es la modalidad utilizada en la media y en la literatura para representar el lenguaje hablado con el objetivo de lograr verosimilitud en el habla de los personajes. Las estudiosas (2013: 18) destacan que la oralidad<sup>12</sup> es un elemento esencial en la caracterización de personajes ya que los autores de obras literarias utilizan diferentes elementos y variantes lingüísticos para destacar las similitudes y las diferencias sociales y geográficas de sus personajes. En nuestro juicio, consideramos que lo mismo aplica para las obras audiovisuales, pero reiteramos que las funciones y los objetivos específicos para el ámbito audiovisual (véase el epígrafe 2) afectan en cómo estos elementos se pueden aplicar en el ámbito audiovisual. Brumme (2012: 13) utiliza el término “oralidad fingida” para referirse a las conversaciones que imitan el habla real entre los personajes en las novelas. Entendemos que los términos el habla ficcional escrito de Tiittula y Nuolijärvi y la oralidad fingida de Brumme se refieren al mismo tipo de texto: es una variedad ficcional escrito que utiliza los recursos del habla auténtico con el fin de evocar la sensación de

---

<sup>11</sup> Nuestra traducción del finés *kirjoitetun kielen keinoin luotu fiktiivinen puhe*.

<sup>12</sup> En finés, Tiittula y Nuolijärvi hablan de *puheenomaisuus*.

la verosimilitud en los personajes para los lectores de la novela, o, en nuestro caso, para los espectadores de una serie en streaming.

La ilusión del habla se puede lograr utilizando varios recursos en diferentes niveles de la lengua, por ejemplo, en el prosódico, sintáctico, morfológico, léxico y fraseológico, y en el habla ficcional bien construido se aprovechan varios recursos (Tiittula y Nuolijärvi 2013: 43). Aunque el habla ficcional no es habla auténtico, el escritor o el traductor puede señalar tanto las diferencias como las similitudes, el origen, la edad, el grupo socioeconómico de los personajes aprovechando las variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas del mundo real (Tiittula y Nuolijärvi 2013: 18). Las estudiosas (2013: 76) continúan que, si el habla de los personajes de la obra original presenta, por ejemplo, variación diatópica, en la traducción se puede sustituir, por ejemplo, por la variación diastrática. Los personajes también deberían poder ajustar su habla adecuadamente para la situación en qué se encuentran y con quién se interactúan – de la misma manera como hacen las personas reales (op.cit.: 18).

Los recursos lingüísticos para evocar la ilusión del habla son parcialmente compartidos entre lenguas, pero algunos recursos se utilizan más en una lengua que en otra. Por ejemplo, Tiittula y Nuolijärvi (2013: 75) apuntan que en alemán es común utilizar los títulos y nombres al saludar porque es considerado cortes, pero en el finés no se suelen usar los títulos o nombres tanto en el mismo contexto. Sin embargo, es común que estos elementos se transfieren en las traducciones causando una sobre-representación de elementos extraños provenientes de la lengua de partida mientras faltan los elementos propios de la lengua meta (ibíd.). Esto es un buen ejemplo de que los traductores deben poder identificar los rasgos coloquiales propios para la lengua de partida, y si es pertinente plasmarla en la obra traducida, deben alejarse de los recursos de la lengua de partida y más bien utilizar los recursos comunes en la lengua y la cultura meta. Una observación interesante de Tiittula y Nuolijärvi (2013: 41) es que los elementos coloquiales suelen aparecer más fuertes cuando se transfieren en forma escrito porque el público está acostumbrado escuchar y no ver estas formas lingüísticas. El resultado es que el uso los elementos marcados en el habla pueden causar que el personaje parezca más vulgar de lo que haya sido la intención de los creadores de la obra original (ibíd.). Esta observación está alineada con la de Av-kääntäjät sobre la traducción de palabrotas (véase el 2.5).

Pedersen (2011: 22) indica que entre el subtitulador y el espectador existe “un contrato de ilusión”<sup>13</sup> que significa que los espectadores que están acostumbrados a ver programas

---

<sup>13</sup> Nuestra traducción del inglés *contract of illusion*.

subtitulados creen que los subtítulos son el diálogo verdadero entre los personajes, aunque muchas veces el contenido del diálogo original y de los subtítulos es muy distinto. La noción de Pedersen implica que no hace falta incluir demasiados elementos coloquiales en los subtítulos porque los espectadores ya creen que los subtítulos representan el habla de los personajes. Holopainen (2010: 67) observa que para crear la ilusión del habla en los subtítulos se utilizan elementos alusivos. “Alusivo” quiere decir que los elementos utilizados son suficientes para crear la sensación del habla en el espectador, aunque no se produzcan de la misma amplitud y forma como en una conversación real. Un concepto parecido a los elementos alusivos es “el dialecto de ojo”<sup>14</sup>, cuya función es comunicarle al espectador que hay algo excepcional, marcado, vulgar o rústico en el habla del personaje (Tiittula y Nuolijärvi 2013: 36). Ranzato (2015: 160) también tiene un planteamiento parecido al de Tiittula y Nuolijärvi y Holopainen indicando que para evocar la ilusión del habla es suficiente utilizar elementos estereotipizantes.

Concluimos que evocar y mantener la ilusión del habla en las obras ficcionales es uno de los objetivos de los escritores de las obras y también de los subtituladores. La función de la ilusión del habla es apoyar en la creación de un diálogo y personajes verosímiles. Las técnicas para crear la ilusión del habla son parcialmente compartidas entre lenguas, pero también son diferentes y se sitúan en varios niveles de lengua. En los siguientes subepígrafes veremos más detalladamente con qué elementos lingüísticos se puede evocar la ilusión del habla en el español y el finés.

### **3.2.1. Elementos de la ilusión del habla en español**

En este subepígrafe aprovechamos en gran parte nuestro trabajo de fin de grado (Valtonen 2019), en el cual investigamos los recursos lingüísticos que evocan la ilusión del habla y caracterizan a los personajes en la serie televisiva *El señor de los cielos*. Puesto que los objetos de investigación de nuestro trabajo de fin de grado y el presente trabajo son muy parecidos en cuanto al género, el área geográfica de las escenas, la lengua española y el tema policiaco-narcotráfico, esperamos encontrar elementos lingüísticos parecidos en *El Chapo* que encontramos en *El señor de los cielos*. A continuación, introducimos los resultados de nuestro estudio de fin de grado para observar qué elementos de la ilusión del habla encontramos y para establecer las categorías en que analizaremos nuestro corpus en este estudio. Al mismo tiempo,

---

<sup>14</sup> Nuestra traducción del inglés *eye-dialect*.



hacemos referencia al estudio de Cisneros *et al.* (2009) que nos orientaba en el análisis del corpus en nuestro trabajo de fin de grado.

El estudio de caso de Cisneros *et al.* (2009) nos aportó información sobre los elementos lingüísticos que caracterizan a los personajes en una obra audiovisual en español. Las estudiosas analizaron los rasgos lingüísticos de los personajes en la telenovela colombiana *Los Reyes*, y constatan (2009: 12) que en *Los Reyes* se representan los estratos tanto bajos como altos en el modo de hablar, vestir y comportamiento de los personajes. El lenguaje de los personajes del bajo estrato social se caracterizaban por cometer errores de dicción, transgredir las normas lingüísticas, utilizar refranes populares, dichos y exageraciones con frases coloquiales, el uso abundante de apodos y apelativos rudos, mientras el lenguaje de los personajes del alto estrato se caracterizaban por hipercorrecciones, uso de voces arcaicos, selección léxica cuidadosa, uso de préstamos y modismos ingleses y el uso de apodos y apelativos estilizados (Cisneros *et al.*: 2009: 12–13). El lenguaje de los personajes estaba estereotipado y caracterizado por uso de las muletillas y los acentos con el fin de asegurar que la audiencia puede identificar los diferentes estratos sociales, recordar a los personajes y simpatizarse con ellos y, finalmente, engancharse con la telenovela (ibíd.). A continuación, vemos más en detalle y con ejemplos las ocho categorías de los rasgos lingüísticos que Cisneros *et al.* (2009: 14–15) detectaron en su corpus:

**1. Extranjerismos y modismos ingleses:** Se refieren a los enunciados en inglés, como *what's going on*, cuya función es diferenciar la clase alta y baja puesto que en la telenovela la clase baja no entiende el inglés.

**2. Arcaísmos, cultismos y eufemismos:** Son enunciados utilizados por la clase alta y tienen como objetivo de alejarse del estilo coloquial y lograr un estilo culto, por ejemplo, ¡Qué desgracia tan infinita la mía! y Espero que sepa dispensar mi tardanza.

**3. Apodos y apelativos:** Tanto la clase alta como la baja utilizaban apodos y apelativos distintos que aportaban en el estilo del personaje quién los utilizaba. Ejemplos de la clase alta eran Carebarbi y Diosa Coronada y de la clase baja Graciento y Vagabunda.

**4. Coloquialismos:** La audiencia recuerda mejor los personajes que usan muchos enunciados coloquiales, como Bueno también es cierto o ¡Deje de ser metida, mamita!

**5. Muletillas:** Son expresiones comunes asociados con el lenguaje particular de un personaje, por ejemplo, ¡Ay, Dios mío! o Hasta más, los haré papilla.

**6. Refranes y dichos populares:** En Colombia son usados por todas las clases sociales, pero en la telenovela su uso se ha delimitado en la clase baja para aludir la pobreza léxica y falta de discreción al hablar, por ejemplo, Dios le da pan al que no tiene dientes o Pidió pijama de madera.

**7. Disfemismos:** Son insultos enunciados por los personajes de clase baja en las situaciones de discusión.

**8. Barbarismos y transgresiones:** Son enunciados que transgreden la norma del español y son usados por la clase baja con el fin de mostrar su despreocupación por la norma y para crear comicidad en los personajes quienes los usan, por ejemplo, un personaje de la clase baja habla del “diagnóstico de la gimnasia” y el otro de la clase alta le corrige que es “diagnóstico de amnesia.”

Los resultados del estudio de Cisneros *et al.* nos sirven como un modelo orientativo para entender cómo los diferentes recursos lingüísticos se pueden utilizar para hacer una mimesis de diferentes clases sociales, caracterizar a los personajes y lograr un diálogo verosímil. Hay que tomar en cuenta que las escritoras estudiaron el género de la telenovela que difiere de la serie que nosotros estudiamos. En las telenovelas las relaciones interpersonales, la lengua y el diálogo dramáticos, las expresiones y los gestos de los personajes son elementos céntricos en la narración mientras en los géneros de suspenso o en acción los acontecimientos se pueden transmitir en gran parte a través de la imagen y el sonido.

Basándonos en los resultados del estudio de Cisneros *et al.* (2009) y en nuestro trabajo de fin de grado (Valtonen 2019), identificamos seis categorías de elementos lingüísticos que consideramos pertinentes en evocar la ilusión del habla y caracterizar a los personajes. A continuación, introducimos estas categorías y revisamos los resultados de nuestro trabajo de fin de grado:

**1. Refranes populares:** Un refrán se define como un “dicho agudo y sentencioso de uso común” y usan para establecer un argumento o comprobar una razón (Carbonell 1996: Introducción y Preface). Entendemos los refranes como parte de las unidades fraseológicas porque son unidades fijas, aunque en nuestro corpus detectamos también uso innovador y humorístico de los refranes, por ejemplo, *Lo que no te mata, te hace más Casillas*, haciendo referencia a la fuerza de la familia de Casillas. Otros refranes eran *El perro no come perro* y *De tal palo, tal astilla*, entre otros.

**2. Argot:** El argot es una variedad del lenguaje asociada con los delincuentes, consumidores de drogas u otros grupos marginales (Trudgill 2003: 9–10). Tiene el propósito de crear un habla exclusiva, es decir, que solo los que pertenecen en un grupo lo pueden entender (ibíd.) En este caso, el grupo marginal son los narcotraficantes que usan el argot como un código entre ellos para ocultar información de los demás. Como vocablos de argot identificamos, entre otros, los siguientes: *merca*, *melcocha*, *perico*, *gancho siego*, *patrón* y *sicario*. Recordamos que

estos se utilizan de una manera alusivo para imitar el habla de los narcotraficantes y crear una sensación de la lengua no-estándar.

**3. Interjecciones:** Las interjecciones se asocian con una sorpresa negativa o positiva, disgusto, pánico, alegría, admiración o una repentina realización de algo, y su significado se puede entender solamente en el contexto en que ocurren y tomando en cuenta los gestos, las acciones y el tono de la voz del personaje (Bednarek 2010: 85–86). Las interjecciones dan pistas sobre el estado emotivo del hablante y su uso depende de la edad y de la generación del personaje (op.cit.: 130). Nuestro corpus incluía varios ejemplos, como *aguas*, *arre*, *quiubole*, *que chincuentas*, *trucha*, *chimbos* y *fresco*.

**4. Locuciones verbales:** Según Robles-Sáez (2010: Introducción), una locución “es una secuencia fija de palabras con un sentido unitario que en muchos casos no se puede deducir del significado de cada una de las palabras por separado”. Nuestro corpus abundaba en locuciones verbales que agregaban idiomatismo y un tono coloquial en el habla de los personajes, como *hacerse el sueco*, *abrirse del parche*, *chupar gladiolo*, *morder tierra* y *soltar la lengua*, entre otros.

**5. Vocativos:** Estas son palabras que los hablantes usan para dirigirse a sus interlocutores y para confirmar que tengan su atención. También se usan para aportar al estilo individual del habla del personaje y para mostrar las relaciones entre ellos (Bednarek 2011: 202). Hemos excluido los nombres propios e incluido solamente sustantivos genéricos y títulos puesto que estos denotan la relación entre los personajes y dan pistas de su origen geográfico, clase social y oficio. Algunos ejemplos de nuestro corpus eran *batillo*, *baboso*, *morrilla*, *wey*, *mijo*, *papito*, *peladita*, *compa*, *jomi* y *sumercé*.

**6. Palabras de contenido:** Esta última categoría incluye verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios que no pudimos clasificar en otras categorías pero que en nuestro juicio son valiosos en cuanto a la caracterización de personajes. Muchos de estos son préstamos de otros idiomas como el inglés o el náhuatl y son regionalismos, es decir, vocablos provenientes de una zona geográfica particular. Entre estos vocablos se presentaban *bisné*, *champear*, *chingón*, *esquincla*, *feria*, *city*, *Gringolandia*, *berraquera*, *camellar*, *man*, *malparido*, *vacana* y *vaina*.

En este subepígrafe hemos ejemplificado el uso de diferentes recursos lingüísticos para plasmar la variación lingüística de los personajes en las obras audiovisuales en español. Nuestro enfoque ha sido en las unidades fraseológicas y léxicas. Aprovechamos los resultados de nuestro estudio de fin de grado (Valtonen 2019) para establecer las categorías en que analizamos el corpus de este presente estudio. Sin embargo, hacemos algunos ajustes en las

categorías para que nos sirva mejor en este trabajo. Las explicaremos más detalladamente en el epígrafe 5.

### 3.2.2. Elementos de la ilusión del habla en finés

En este subepígrafe pretendemos identificar los elementos para evocar la ilusión del habla en las obras ficcionales en finés. Procuramos incluir ejemplos del ámbito audiovisual, pero puesto la escasez de estudios exhaustivos sobre el tema en el contexto audiovisual, aprovechamos en gran parte la obra *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*, de Tiittula y Nuolijärvi (2013). Las escritoras investigan la creación de la ilusión del habla en la literatura cuyo idioma original es el finés y en la literatura traducida al finés. Como ya hemos indicado en este epígrafe, los métodos para crear la ilusión del habla en la literatura y en el ámbito audiovisual coinciden parcialmente, y aquí pretendemos enfocarnos en los recursos que consideramos relevantes para las obras audiovisuales y su subtitulación, como los elementos léxicos y fraseológicos.

En el subepígrafe 3.1. vimos que los elementos que evocan la ilusión del habla pueden colocarse en varios niveles de la lengua. Tiittula y Nuolijärvi (2013: 43) anotan que en el finés los recursos en el nivel prosódico y morfológico son esenciales para demostrar las características extralingüísticos, como la proveniencia, el dialecto, la edad o el estatus social de los hablantes. Los recursos prosódicos se refieren a la entonación, acentuación, el tono, el ritmo y las pausas de los hablantes, y en el finés, estos se representan en las obras literarias, por ejemplo, en las fusiones de palabras<sup>15</sup>, como *tuutsä* (en vez de *tuut sä*) y en formas reducidas, como *tullu* (en vez de *tullut*). Otro recurso común para evocar la ilusión del habla es la incongruencia del sujeto y el verbo (Tiittula y Nuolijärvi 2013: 52), como en la oración *tuolta ne tulee* (en vez de *tuolta ne tulevat*). La omisión del sufijo posesivo que es un fenómeno dialectal y común en algunas regiones de Finlandia, pero también puede indicar la edad del hablante puesto que los hablantes jóvenes omiten el sufijo posesivo a menudo (ibíd.). Un ejemplo de la omisión del sufijo posesivo es la expresión *minun koti* (en vez de *minun kotini*). En cuanto al nivel sintáctico, el efecto de la oralidad se presenta en las oraciones simples y cortas y en las formas elípticas: se evitan las construcciones participiales y compactas y se prefiere utilizar oraciones subordinadas, y las formas elípticas – aunque parezcan incompletas – crean coherencia e interacción en el diálogo (op.cit.: 53). El uso de los pronombres personales

---

<sup>15</sup> En finés, nos referimos a *syntagmaattinen sulauma* (VISK 2021: § 144 *Osaatsä, emmä, kuulittekste*) <https://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=144> consultado el 21 de junio 2021.

también puede dar pistas del origen geográfico del hablante, como la primera y la segunda persona de singular *mä* y *sä* o *mie* y *sie* (en vez de *minä* y *sinä*) o la tercera persona de singular y plural con los pronombres de *se* y *ne* (en vez de *hän* y *he*) (op.cit.: 46–47).

El léxico y la fraseología cuentan como recursos corrientes en la evocación de la ilusión del habla y para denotar las variantes geográficas o sociales (Tiittula y Nuolijärvi 2013: 58). El léxico encabeza un grupo de palabras que se relacionan en el habla espontáneo y que tienen varias funciones en el diálogo, como las palabrotas que a menudo se utilizan como intensificadores o un recurso estilístico, o las diferentes partículas, como las partículas conversacionales<sup>16</sup> entre otras (op.cit.: 59). Las primeras mencionadas se utilizan para responder, regular la conversación y demostrar la actitud del interlocutor hacia los enunciados anteriores o pueden servir como interjecciones o un marcador de un nuevo tema en la conversación (op.cit.: 59–61). Ejemplos de las partículas conversacionales son *ai*, *oho*, *joo*, *niin*, *no*, *hitto*, para mencionar algunos (ibíd.). Las partículas de atención, como *kato*, *kuule*, *tietsä*, tienen una función interactiva y su papel es intentar a llamar la atención del interlocutor (op.cit.: 63). De cara a la fraseología, en las obras ficcionales aparecen a menudo locuciones comunes para el lenguaje hablado, como *Olen pelkkänä korvana* y *Anna kun isäs näyttää* (op.cit.: 64).

En cuanto al ámbito audiovisual, en su estudio de fin de máster Holopainen (2010: 31) anotó que para evocar la ilusión del habla en los subtítulos al finés utilizó los siguientes recursos lingüísticos: los pronombres personales *se* y *ne*<sup>17</sup> en vez de *hän* y *he*; omisión de los sufijos posesivos (*missä se sinun punkkari on* en vez de *missä se sinun punkkarisi on*), formas verbales incongruentes (*ne menee*, *ne meni*), el léxico (*kämppä*, *kamat*, *hetsku*, *hompsu*) y locuciones verbales (*saada raivari*, *olla myrtsinä*, *vetää lärvit*, *mennä kimppaan*). De la misma manera que Holopainen, *Av-kääntäjät* (2021: Tekstitysten Laatusuosituksset: 3.3. Puhekieli, slang ja murteet) indica que los recursos para crear la ilusión del habla en finés son, por ejemplo, el léxico, la pasiva nosotros<sup>18</sup>, la incongruencia del sujeto y el verbo y la omisión del sufijo posesivo (ibíd.). Sin embargo, estos se deberían aplicar de una manera considerada que no distraiga a la audiencia (ibíd.). Tiittula y Nuolijärvi (2013: 234) anotan también que, para lograr un tono coloquial, no hace falta utilizar abundantes elementos coloquiales sino unos cuantos elementos colocadas en posiciones adecuadas son suficientes para crear un tono coloquial.

<sup>16</sup> En finés, Tiittula y Nuolijärvi hablan de *dialogipartikkelit* y *huomionkohdistimet*.

<sup>17</sup> Queremos destacar que *se* y *ne* funcionan como pronombres personales coloquiales cuando se usan solos y no en función del determinante como en *nämä ihmiset* (VISK 2021: § 717 *Kieliopilliset ominaisuudet vs. ihmiseen viittaaminen*) <https://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=717> consultado el 7 de mayo 2021.

<sup>18</sup> *Me-passiivi* en finés.

En este subepígrafe hemos visto qué elementos lingüísticos se pueden utilizar para crear la ilusión del habla en las obras ficcionales en finés. Hemos visto que en la literatura son varios recursos en niveles prosódico, morfológico, sintáctico, léxico y fraseológico, pero en el ámbito audiovisual y en los subtítulos los recursos más comunes parecen situarse en los niveles morfológico, léxico y fraseológico.

#### 4. CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

En este último epígrafe de nuestro marco teórico revisaremos qué es la caracterización de personajes en el contexto audiovisual. También revisaremos el estudio de recepción de De Pablos-Ortega (2015) para ejemplificar cómo el subtítulo puede cambiar la caracterización de los personajes.

##### 4.1. CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES EN EL CONTEXTO AUDIOVISUAL

Los personajes cuentan con ciertos rasgos físicos y características psicológicas y sociales (Catrysse y Gambier 2008: 48). Los rasgos físicos son externos y visibles, como el color de los ojos, mientras las características psicológicas se refieren a rasgos mentales, como la timidez o la inteligencia, y las características sociales se refieren a la manera de cómo los personajes interactúan con los otros personajes en la narración (ibíd.). Los estudiosos (ibíd.) dividen las características de los personajes en características estáticas y dinámicas. Las primeras se refieren a rasgos permanentes que regularmente no cambian durante la narración, por ejemplo, el color de los ojos, mientras las últimas mencionadas pueden cambiar en el transcurso de la narración (ibíd.). Las características psicológicas y sociales de los personajes son las más relevantes para la trama porque incitan a los personajes tomar ciertas decisiones y actuar (Catrysse y Gambier 2008: 48). Generalmente, las características de los personajes se demuestran a través de sus acciones y el habla: todo lo que hacen o no hacen, lo que dicen o no dicen, su estilo de habla o lo que los otros personajes o el narrador dicen sobre ellos (ibíd.).

Catrysse y Gambier (2008: 48) continúan que el comportamiento de los personajes debe ser coherente, y por ello los guionistas escriben biográficas breves que definen los rasgos, tanto estáticos como dinámicos, de los personajes. La coherencia es importante puesto que ayuda a la audiencia entender los motivos de los personajes, simpatizarse con ellos y considerar sus acciones creíbles (op.cit. 48–49). De este modo, entendemos la caracterización como un proceso mutuo entre los autores de las obras y sus audiencias: los primeros toman decisiones sobre los rasgos de los personajes con el fin de que estos evoquen ciertas ideas, percepciones y sentimientos en la audiencia. Finalmente, la caracterización se complementa en la mente de la

audiencia, de la manera prefijado por los autores o de otra manera, dependiendo de las condiciones y conocimientos previos de la audiencia.

Alvarez-Pereyre (2011: 53) anota que el habla de los personajes tiende a reflejar las estructuras sociales y es un instrumento utilizado sistemáticamente para definir a los personajes individuales y las relaciones entre ellos. Bednarek (2010: 118–119) también observa que los enunciados sobre las emociones, actitudes e ideologías y los valores aportan información que distingue a los personajes de uno a otro y les otorga rasgos personales. Estas unidades aportan a “la identidad expresiva” del personaje lo cual se compone, por ejemplo, de las interjecciones emotivas, los enunciados evaluativos como *estuvo muy buena la fiesta* o los enunciados sobre las creencias o ideologías como *no entiendo cómo puedes creer en esas bobadas* (ibíd.). La identidad expresiva combina la identidad individual y social, es decir, que simultáneamente expresa la personalidad del personaje y lo alinea con los otros personajes que comparten la misma identidad expresiva (Bednarek 2010: 125).

#### 4.2. CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES Y LOS SUBTÍTULOS

En este subepígrafe revisaremos los estudios De Pablos-Ortega (2015), Remael (2003) y Trupej (2019) para demostrar cómo los subtítulos pueden alterar la percepción de la audiencia sobre los personajes. Consideramos que estos estudios ilustran bien que el subtitulador puede aumentar, reducir o hasta ocultar, consciente o inconscientemente, ciertos rasgos de los personajes a través de los subtítulos.

Empezamos por el estudio de De Pablos-Ortega. El estudio (2015: 191) destaca que los subtítulos afectan en cómo la audiencia percibe el comportamiento y la personalidad de los personajes y que la percepción de la audiencia sobre los personajes siempre es bidimensional: la primera dimensión cuenta como las características del personaje, como los gestos, el lenguaje corporal, la voz, la entonación y el ritmo; la segunda dimensión es la cultural que afecta cómo la audiencia percibe el personaje como miembro de una cultura. Esta última se transmite a menudo por los estereotipos y puede causar malinterpretaciones sobre culturas (ibíd.). Consideramos la idea de la bidimensionalidad parecida a la de Bednarek (véase el subepígrafe anterior) de que la identidad expresiva de un personaje siempre se evalúa a la luz de los demás personajes de la misma cultura.

De Pablos-Ortega estudió las percepciones de la audiencia sobre tres personajes españolas en la película *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar (2005). La audiencia, que consistía en personas nativos en el español y de personas que no conocían el español, vio un fragmento de seis minutos de la película dos veces – primero sin el audio y después con él – y

eligieron adjetivos que consideraron más adecuados para describir las características de los tres personajes (De Pablos-Ortega 2015: 193–194). El escritor descubrió que los elementos prosódicos de las voces de los personajes, como su entonación y el tono de voz, aumentaban ciertos rasgos en los personajes, por ejemplo, el enfado o la brusquedad, y los espectadores que no conocían el español indicaron que los personajes parecían más bruscos (op.cit.: 200–201). La conclusión de De Pablos-Ortega es que las características de los personajes se transmitían en los subtítulos, pero cuando la audiencia vio el mismo fragmento con el audio, las percepciones de algunos rasgos de los personajes se intensificaban mientras otros se disminuían (ibíd.). Deducimos que, aunque los subtítulos pueden ser suficientes para transmitir información sobre los personajes, estos requieren su contexto audiovisual para que se puedan interpretar bien.

Remael (2003: 236) advierte que muchas omisiones o reducciones en los subtítulos pueden alterar la caracterización de los personajes, como fue el caso en su estudio: en una película subtitulada uno de los personajes parecía más brusco o antipático que en la película original. De la misma manera, el subtulado afectó en el habla de otro personaje perdiendo el tono y el matiz humorístico de su habla, resultando ser un personaje menos gracioso (Remael 2003: 237). También, las idiosincrasias y la jerga de los personajes habían sido traducidos en una lengua más estándar en los subtítulos (op.cit.: 244.). La escritora pretende que estos efectos se produjeron por la obediencia excesiva hacia las reglas por parte del subtitulador y con el objetivo de producir subtítulos claros y concisos (ibíd.). Kruger (2008: 81) sostiene la observación de Remael indicando lo siguiente:

Smoothing out language variation, idiolects and other elements in the dialogue essentially means that the characters are all made to speak in the same voice [...] For example, an eccentric character who habitually distorts expressions and idioms to comic effect could be rendered much less comic if the subtitler were to assign disproportionate weight to the norms of written discourse.

Kruger parece estar de acuerdo con Remael en que reducir las idiosincrasias en los subtítulos de los personajes altera cómo la audiencia percibe sus rasgos personales. Para terminar este epígrafe, revisaremos el estudio de Trupej (2019) sobre la traducción de la lengua ofensiva y palabrotas en 50 películas en inglés y en subtítulos eslovacos. El estudio (2019: 67) ejemplifica cómo los subtítulos pueden afectar en la caracterización de los personajes y en la comprensión de la narración: En la película *Primal Fear* el antagonista Aaron padece una personalidad dividida. La mayor diferencia entre Aaron y su otra personalidad, Roy, se presenta a los espectadores en la obra original por su manera de hablar. El habla de Aaron es suave, educado y respeta a sus interlocutores mientras Roy es arrogante y acude al uso de lenguaje



fuerte. En los subtítulos se ha reducido el tono vulgar de Roy, lo cual disminuye las diferencias entre el habla de estas dos personalidades, lo cual puede causar que la audiencia de la película subtitulada no puede diferenciar tan fácilmente cuál de las dos personalidades está hablando. El ejemplo de Trupej demuestra que las idiosincrasias y la voz del personaje pueden cargar información esencial en cuanto a la narración y que optar un estilo estándar en el subtítulo puede dificultar la comprensión de la trama para la audiencia de la obra subtitulada. Sin embargo, muchas veces las idiosincrasias de los personajes no afectan en la narración y su función principal es proporcionar información adicional. También tenemos que acordar que la imagen y el audio aportan mucho en la caracterización de personajes, no solamente los subtítulos.

En este epígrafe hemos visto cómo los subtítulos pueden alterar la percepción de la audiencia sobre los personajes. Puesto el conjunto de los diferentes canales semióticos en las obras audiovisuales, puede ser desafiante intentar a demostrar la procedencia de las características de los personajes porque muchas veces son resultado de elementos visuales y auditivos. Sin embargo, si el estilo de los subtítulos que representan el habla de los personajes se difiere mucho del original – es demasiado elevado o vulgar, por ejemplo – es de esperar que puede confundir o causar malinterpretaciones en la audiencia de la obra subtitulada.

## 5. CORPUS Y METODOLOGÍA

### 5.1. LA SERIE EL CHAPO Y LOS PERSONAJES

Nuestro objeto de investigación es la serie televisiva *El Chapo*, creado por Silvana Aguirre y Carlos Contreras y coproducida por Univision y Netflix en 2017. La serie pertenece en los géneros de drama, acción y suspenso y consiste en tres temporadas y 34 capítulos de aproximadamente 45 minutos cada uno. La serie relata la historia de uno de los narcotraficantes más notorios del mundo, Joaquín Guzmán Loera, “El Chapo”, y la trama principal enfoca en contar los acontecimientos más importantes de su vida: el comienzo de su carrera como sicario de Miguel Félix Gallardo, uno de los líderes más importantes del narcotráfico de México hacia Estados Unidos en los años 1980, y cómo llega a ser el líder del Cártel de Sinaloa y un narcotraficante mundialmente conocido.

Al mismo tiempo, la serie narra la historia del político Conrado Higuera Sol, el coprotagonista de la serie. De la misma manera que *El Chapo*, empieza su carrera política desde el escalón más bajo, siendo el asistente del partido político imaginario Partido Trabajador Institucional (PTI), inspirado por el partido real Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Conforme el tiempo, Conrado Sol trepa el organigrama político con el fin de llegar a ser el presidente de México algún día. Contrariamente al Chapo, su personaje no representa una sola persona real sino más bien es inspirado por muchos políticos y funcionarios públicos corruptos y asociados con el narcotráfico en México. Con el fin de lograr sus ambiciones personales, Conrado Sol está dispuesto en colaborar con los carteles, conspirar y ordenar operativos sin importar los daños colaterales.

En cuanto a sus características externas, los dos protagonistas se difieren bastante el uno del otro: Conrado Sol es abogado por su formación y sus interlocutores se dirigen a él con el título *licenciado*. El Chapo, por su parte, no ha terminado la primaria, y durante la serie se presentan varias escenas retrospectivas donde El Chapo está en un campo de cultivo de amapola lo cual da pistas de su procedencia rural. Creemos que el marco socioeconómico de los protagonistas se refleja en su habla, ya que hemos hecho la observación previa de que El Chapo suena más coloquial que Conrado Sol. Esta observación es el punto de partida para nuestra investigación: queremos investigar si esta observación es acertada y ver qué recursos lingüísticos causan el efecto coloquial y, después, intentamos a ver si el mismo efecto se haya vertido en los subtítulos. Por último, intentamos definir cómo los subtítulos afectan en la caracterización de los dos protagonistas.

## 5.2.COMPILACIÓN DEL CORPUS Y DELIMITACIONES

En nuestro análisis nos enfocaremos en los elementos lexicales y fraseológicos y excluimos los elementos prosódicos, como la entonación, el acento, el tono, las pausas y el tiempo. Aunque estos elementos también contribuyen en el estilo del habla de los personajes, estudiarlos todos está fuera del alcance de este trabajo. En la parte teórica hemos visto que la imagen y los sonidos son una parte inseparable de la obra audiovisual y que se deben considerar en el análisis. Sin embargo, no podemos describir todas escenas y sus detalles puesto que también excede el alcance de este estudio. Pero sí incluimos datos sobre la imagen y sonidos cuando los consideramos importantes para la caracterización de los personajes.

En Finlandia, la serie El Chapo se ha publicado también en el canal *Nelonen* y en su respectivo servicio de streaming *Ruutu.fi*, pero nosotros vimos la serie en Netflix puesto que ya teníamos la inscripción y consideramos que la recolección de datos era más fácil en Netflix porque contaba también con los subtítulos en español. Recopilamos una muestra de cuatro capítulos de la primera temporada, los capítulos 1, 2, 6 y 7. Decidimos empezar por los primeros capítulos porque, como indican Chesterman y Williams (2014: 25), los primeros capítulos o el primer escenario de las obras ficticias establecen el tono para el resto de la obra. Los primeros

capítulos son el punto de partida en que se introducen los personajes y la audiencia empieza a formar su percepción sobre ellos. Nuestra intención era analizar capítulos consecutivos, es decir, los capítulos 1, 2, 3 y 4, pero nos dimos cuenta de que Conrado Sol tenía muy pocos turnos en estos capítulos. Aunque Conrado Sol aparece en todos esos capítulos, su participación en el diálogo era casi inexistente. Él participa en los diálogos de manera activa hasta en los capítulos posteriores, cuando su personaje empieza tener puestos más altos y ganar más importancia en la narración. Por lo tanto, decidimos reemplazar los capítulos 3 y 4 por los capítulos 6 y 7 ya que en estos Conrado Sol tiene más turnos.

Vimos cada capítulo primero en español y al mismo tiempo anotamos las réplicas de los dos personajes en una hoja de Excel. Para captar mejor el contenido lingüístico, utilizamos los subtítulos en español para las personas con deficiencia auditiva. A parte de omitir algunos elementos pequeños, afirmamos que los subtítulos en español y los turnos enunciados fueron idénticos. Después vimos los capítulos con los subtítulos al finés y bajamos el volumen del audio español con el fin de apoyarnos más en los subtítulos para intentar a asimilar la experiencia de la audiencia que no entiende el español y ve la serie con los subtítulos al finés. Adicionalmente a los turnos y los subtítulos, anotamos datos sobre el hablante, el tiempo de inicio de la réplica, el número del capítulo, una pequeña descripción de la escena, posibles observaciones adicionales y también las categorías en que analizamos el material lingüístico. He aquí un fragmento de la muestra:

#	Personaje	Turno ES	Unidad marc	Léxico colo	Intercambio	Argumento	Locuciones y	Vocabulario	Subtítulo FI	Unidad marc
21	Chapo	Cuanto más crucemos, mejor para todos.	0						Mitä enemmän lähetämme, sen parempi.	0
22	Chapo	Yo no soy chofer.	0						En ole autonkuljettaja.	0
23	Chapo	¿Qué hubo, Barranquillero?	1	1					Mitä kuuluu?	1
24	Chapo	¿Vamos a hacer negocios? ¿Sí o no?	1	1					Teemmekö yhteistyötä vai ei?	1
25	Chapo	No me falles, <b>cabrón. Hazme el paro con Escobar.</b>	1				1	1	Älä petä minua. Kehu minua Escobarille.	0
26	Chapo	¡Arráncate, Rayo! Que el Barranquillero nos está esperando.	1		1				Mennään, Barranquillero odottaa meitä.	1
27	Chapo	Me dijo que él no me <b>abría la puerta con Escobar.</b>	1				1		Hän sanoi, ettei ota Escobarin yhteyttä,	0
28	Chapo	No que yo no pudiera <b>abrírmela solo.</b>	1				1		ei kieltänyt minua ottamasta.	0

*Imagen 2: Fragmento de la muestra*

En esta imagen vemos la muestra parcialmente: en el extremo izquierdo vemos el número de la unidad, el personaje, el turno en español, las columnas coloridas que son las

categorías analizadas y luego el subtítulo al finés. Después del subtítulo al finés, la tabla continúa así:

Subtítulo FI	Unidad	Léxico	Interción	Argot	Frases	Vocablo	Posesivo	Subjeto	Me-pas	Pronombre	Capítulo	Inicio de Contexto	Observaciones
Mitä enemmän lähettämme, sen parempi.	0										1	11:20	Chapo tapaa Felix Gallardon
En ole autonkuljettaja.	0										1	11:32	Chapo tapaa Felix Gallardon
Mitä kuuluu?	1					1					1	13:40	Chapo on vienynt Amado Carrillon
Teemmekö yhteistyötä vai ei?	1								1		1	13:42	Chapo on vienynt Amado Carrillon
Älä petä minua. Kehu minua Escobarille.	0										1	13:46	Chapo on vienynt Amado Carrillon
Mennään, Barranquillero odottaa meitä.	1									1	1	14:35	Chapo saapuu lentokentälle,
Hän sanoi, ettei ota Escobarin yhteyttä,	0										1	14:42	Chapo saapuu lentokentälle,
ei kieltänyt minua ottamasta.	0										1	14:45	Chapo saapuu lentokentälle,

*Imagen 3: Otro fragmento de la muestra*

Como vemos, los subtítulos al finés incluyen más categorías (en el 5.3. explicaremos por qué), luego tenemos el número del capítulo, el inicio del turno y el subtítulo, el contexto que incluye descripción pequeña de la escena y por último posibles observaciones. La muestra se encuentra en su totalidad en el apéndice de este trabajo, pero para poder acomodarla mejor en este documento, hemos tenido que dejar afuera algunas de las columnas que incluyen datos suplementarios como el tiempo, número de capítulo, contexto, etc. El resultado de la compilación de la muestra fueron cuatro textos, indicados en esta tabla:

Texto #	Personaje	Lengua	Número de unidades	Tipo de unidad	Canal
1.	El Chapo	español	409	turno/réplica	auditivo
2.	El Chapo	finés	389	subtítulo	visual
3.	Conrado Sol	español	113	turno/réplica	auditivo
4.	Conrado Sol	finés	102	subtítulo	visual

*Tabla 1: Cuatro textos de la muestra*

Como vemos en la tabla, tenemos dos textos por cada personaje: uno que representa sus turnos de habla original en español, en el canal auditivo, y otro que representa sus turnos en forma de los subtítulos al finés, en el canal visual. Vemos que el número de subtítulos de ambos

personajes es menor que el número de sus réplicas, lo cual es resultado de la tendencia de que el material lingüístico original se comprime y se redacta de una manera conciso en los subtítulos. También podemos observar un desequilibrio en el número de unidades entre El Chapo y Conrado Sol. A pesar de intentar elegir capítulos donde Conrado Sol tuviera más réplicas, no hemos podido evitar que el número de unidades de El Chapo sea mayor que el de Conrado Sol. De todas formas, aunque el corpus es reducido en cuanto a los turnos de Conrado Sol, consideramos que es suficiente para analizar sus rasgos lingüísticos.

### 5.3.METODOLOGÍA

Como hemos visto a lo largo de nuestro marco teórico, los subtítulos a menudo contienen elementos que no se encuentran en el material lingüístico de la obra original y hasta pueden desviarse totalmente del contenido semántico y la forma de la réplica original. También hemos visto que los efectos estilísticos, como la variación lingüística, pueden aparecer en los subtítulos, aunque en el habla del personaje no haya variación en ese momento. Puesto a estas observaciones, nos planteamos a analizar las unidades de cada texto de una manera independiente, en vez de comparar la equivalencia de una réplica con su subtítulo correspondiente. Esto no significa que no comparamos los textos, sino que primero hacemos un análisis de cada texto por separado con la ayuda de las categorías prefijadas para cada texto. Después, evaluamos el texto completo con el personaje correspondiente e intentamos analizar cómo el texto se alinea con el personaje y qué efecto podría tener en su caracterización. A lo largo del análisis, damos breves descripciones de las escenas y tomamos en cuenta los elementos audiovisuales también. Para terminar, comparamos los dos textos de cada personaje entre sí para evaluar si su huella lingüística de la obra original y la subtitulada se difieren y cómo esto podría afectar en la caracterización de los personajes.

Como variables para analizar nuestro corpus, utilizaremos los elementos para evocar la ilusión del habla en el español y el finés que introducimos en los subepígrafes 3.2.1. y 3.2.2. Vimos que en el español y el finés la ilusión del habla se evoca utilizando parcialmente elementos comunes, como el léxico y las frases, pero también diferentes, como la incongruencia entre el verbo y el sujeto en finés. Por lo tanto, necesitamos acomodar las categorías de la manera que encaja con los rasgos particulares de los dos idiomas. A continuación, proponemos las siguientes categorías para analizar los textos en español, basándonos en las nociones que hemos visto en el subepígrafe 3.2.1.:

<b>Categoría</b>	<b>Textos en español (audio original)</b>
<b>Léxico coloquial</b>	Palabras que consideramos pertenecer en el registro coloquial o dialectal, incluyendo formas diminutivas y aumentativas, que no se usan en función de interjección, argot o vocativo, por ejemplo, <i>bronca</i> o <i>gringo</i>
<b>Interjección</b>	Enunciados que denotan el estado emocional del hablante, por ejemplo, <i>¡órale!</i>
<b>Argot</b>	Vocablos que se asocian con el oficio del hablante. En nuestro corpus la mayoría de estos están relacionados con el narcotráfico, por ejemplo, <i>la nieve</i> y <i>el perico</i>
<b>Locuciones y frases</b>	Locuciones fijas y pintorescas para agregar un tono coloquial o para exagerar, por ejemplo, frases, refranes, metáforas, dichos y locuciones verbales, adjetivos, sustantivos etc., por ejemplo, <i>decir misa</i> y <i>vivir como Dios manda</i>
<b>Vocativo</b>	Voces genéricas o títulos que se utilizan para referir al interlocutor, por ejemplo, <i>licenciado</i> o <i>compa</i> . Excluimos los nombres de pila, a menos de que sean ápodos que caracterizan a los personajes, como <i>Güero</i>

*Tabla 2: Categorías para analizar los textos en español*

Para los textos en finés, proponemos las siguientes categorías basándonos en las nociones que hemos visto en el subepígrafe 3.2.2:

<b>Categoría</b>	<b>Textos en finés (subtítulos)</b>
<b>Léxico coloquial</b>	Palabras que consideramos pertenecer en el registro coloquial, por ejemplo, <i>porukka</i> en vez de <i>ryhmä</i> o <i>joukko</i> .
<b>Interjección</b>	Enunciados que denotan el estado emocional del hablante, por ejemplo, <i>helkkari sentään!</i>
<b>Argot</b>	Vocablos que se asocian con el oficio del hablante. En nuestro corpus la mayoría de estos están relacionados con el narcotráfico, por ejemplo, <i>koka</i> y <i>lumi</i>

<b>Locuciones y frases</b>	En la mayoría de nuestro corpus son locuciones verbales pero también dichos o descripciones metafóricas, por ejemplo, <i>kissasta leijonaksi</i> y <i>rakentaa pilvilinnoja</i>
<b>Vocativo</b>	Voces genéricas o títulos en función de referir al interlocutor, por ejemplo, <i>kusipää</i> y <i>herra tullivirkailija</i> . Excluimos los nombres de pila y los ápodos.
<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	Omisión del sufijo que denota la persona que posee un objeto, por ejemplo, <i>minun kirja</i> en vez de <i>minun kirjani</i>
<b>Pasiva nosotros</b>	Usar la forma pasiva de los verbos cuando el sujeto es nosotros, por ejemplo, <i>tullaan</i> en vez de <i>tulemme</i>
<b>Pronombres</b>	Uso de los pronombres <i>se</i> y <i>ne</i> en vez de <i>hän</i> y <i>he</i> cuando se refieren a personas
<b>Incongruencia verbal</b>	Incongruencia entre el sujeto y el verbo, por ejemplo, <i>he tulee</i> en vez de <i>he tulevat</i>

*Tabla 3: Categorías para analizar los textos en finés*

Como vemos en la tabla, las categorías para analizar los textos en finés son los mismos que en el español, pero también hemos incluido cuatro categorías relevantes para el habla coloquial finés en el contexto audiovisual, es decir, la omisión del sufijo posesivo, la pasiva nosotros, los pronombres *se* y *ne* y la incongruencia verbal. Decidimos mantener las mismas categorías que en español para facilitar la comparación y ver si el subtitulador ha aprovechado los recursos de la lengua meta para evocar la ilusión del habla o se ha mantenido en los recursos de la lengua de partida, que a veces es el caso en las obras traducidas (véase el 3.2.). También, vamos a presentar las unidades en su forma básica, por ejemplo, la en la réplica *Pasaste de gato al león más rápido que yo* presentamos la locución así: *pasar de gato al león*.

Existe solapamiento en algunas categorías, o sea que un elemento podría pertenecer en más que un solo grupo, por ejemplo, el vocablo *cabrón* se podría categorizar en las palabras coloquiales o en vocativos, dependiendo de su función en el contexto en que aparece y si un hablante lo dice directamente a su interlocutor o se refiere a un personaje que no participa al diálogo. En cuanto a la categoría de léxico coloquial, aprovechamos nuestro propio conocimiento lingüístico y el *Diccionario de la lengua española*<sup>19</sup> y el *Diccionario de*

<sup>19</sup> Real Academia Española. 2021. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>

*americanismos*<sup>20</sup> para apoyarnos en análisis de las unidades en español. En el caso de los subtítulos en finés, nos apoyamos en los diccionarios de la lengua finesa *Oikeeta suomee. Suomen puhekielen sanakirja*<sup>21</sup>, *MOT Sanakirjat*<sup>22</sup> y *Kielitoimiston sanakirja*<sup>23</sup> para analizar el tono coloquial de las unidades.

## 6. ANÁLISIS

Empezamos el análisis por los textos en español, es decir, las réplicas originales del Chapo y Conrado Sol. Después analizamos sus subtítulos en finés y, para terminar, hacemos una comparación entre los personajes.

### 6.1. EL CHAPO EN ESPAÑOL

Primero analizamos los turnos del Chapo en la obra original en español. La siguiente tabla suma los elementos lingüísticos que hemos detectado en su habla, tanto las unidades únicas y su número en total, incluyendo las repeticiones:

<b>Tipo de elemento lingüístico</b>	<b>Unidades únicas</b>	<b>Número total de unidades con repeticiones</b>
<b>Léxico coloquial</b>	abusado, ahí, ahorita, armar, aventar, a poco, a ver, balacera, berrinche, bronca, cabrón de mi papá, cabrón, chamba, chambear, chavalón, chingadazo, chingar, chingo, chingón, chula, colar, compa, echar, feria, Gabacho, gringa, harta, jale, jefa, jodido, lana, neta, no que no, otro lado, pedo, pendejada, pendejo, pinche, plaza, puta, qué hubo, verdes	62
<b>Interjección</b>	chingada, hijo de tu puta, pinche madre, pinche traidor, puta madre, qué chingón, órale	8

<sup>20</sup> Asociación de Academias de la Lengua Española. 2016. *Diccionario de americanismos*. <https://lema.rae.es/damer/>

<sup>21</sup> Jarva, Vesa y Timo Nurmi. 2009. *Oikeeta suomee. Suomen puhekielen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus Kustannus Oy

<sup>22</sup> Kielikone Oy. 2021. *MOT Sanakirjat*. [www.sanakirja.fi](http://www.sanakirja.fi).

<sup>23</sup> Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy. 2021. *Kielitoimiston sanakirja*. [www.kielitoimistonsanakirja.fi](http://www.kielitoimistonsanakirja.fi)



<b>Argot</b>	mercancía, nieve, patrón, perico, polvo	12
<b>Locuciones y frases</b>	abrir la puerta, comerse el pastel, como topos, dar un pitazo, decir misa, dejar bien parado, echar un grito, echarle ojo a, estar en la nómina, hacer el paro, ir de bajada, ir de subida, pasar de gato al león, sí o no, sí o sí, tener orejas puestas, traer cola, vivir cómo Dios manda	23
<b>Vocativo</b>	amigo, cabrón, carnal, chula, comandante, compa, director, don, Güerito, Güero, ingeniero, jefa, licenciado, man, mi hijo, mi inge, mi lic, mi vieja, oficial, pendejo, señor, señora	55
<b>Número de unidades marcadas (% del total)</b>	154 (38 %)	

*Tabla 4: Elementos lingüísticos en los turnos del Chapo*

De las 409 unidades de El Chapo hemos identificado 154 réplicas marcadas, es decir, réplicas que contienen por lo menos un elemento lingüístico en las categorías prefijadas. Esto corresponde a un 38 % del número total de sus réplicas. A continuación, analizaremos a través de algunos ejemplos con el contexto de las escenas, cómo afectan estos elementos lingüísticos en la caracterización del personaje de El Chapo.

Desde el primer capítulo el espectador ve que El Chapo tiene hombres en su cargo, como el ingeniero que le está construyendo un túnel para poder cruzar cocaína de México a Estados Unidos. Le está dando órdenes se dirige a él con el vocativo *ingeniero* o *mi inge* que es bastante informal y sugiere una relación amistoso y equivalente entre los interlocutores. En el primer capítulo también, El Chapo está intentando convencer a su jefe Miguel Ángel para que empiecen a cruzar la cocaína por el nuevo túnel que mandó a construir. Le dice a Miguel Ángel: *Estoy listo para aventar perico al otro lado*, lo cual consideramos una réplica bastante coloquial con el verbo *aventar*, la voz de argot *perico* y la forma metafórica de Estados Unidos *el otro lado*. Otro ejemplo en la misma escena es una réplica que incluye una locución verbal: *Solo falta que usted me abra la puerta con Escobar*. En otra escena, El Chapo le pide a su colega Barranquillero *hacerle el paro con Escobar*, es decir, ayudarlo a establecer lazos con él. En total, las réplicas del Chapo presentan varias locuciones verbales, como *Échame un grito*

cuando está por salir y ¿Y quién le **dio el pitazo** para el decomiso? o **Traemos cola**. El Chapo enuncia esta última locución para decir que la DEA<sup>24</sup> les está siguiendo para detenerlos. En una escena, El Chapo le ha comprado una casa a su novia y le dice: *Nada más deja cerrado el negocio en El Salvador y vas a ver lo que es vivir como Dios manda*. Es una forma bastante coloquial y pintoresca para decir ‘vivir bien’. Cuando El Chapo está en la cárcel, le dice a Conrado Sol que *Pasaste de gato a león más rápido que yo* haciendo referencia a que Conrado Sol subió de puesto más rápido que él.

El habla de El Chapo presenta un buen número de palabras y expresiones coloquiales, como el *jale* ‘trabajo o tarea’. Entre los miembros del cartel los enunciados de El Chapo contienen bastantes voces coloquiales y de argot, como en esta réplica: *Pero ahorita, los gringos quieren nieve*. Consideramos las voces *ahorita* y *gringos* como voces coloquiales, mientras *la nieve* es palabra de argot para cocaína, de la misma manera que *el perico*. Otro ejemplo del argot está en la réplica *No hay mejor plaza que Tijuana para cruzar el Gabacho*. Primero, la voz *plaza* se refiere a un territorio bajo el control de un grupo de narcotraficantes que operan en una zona determinada y la voz *Gabacho* es otro sinónimo para Estados Unidos.

En una escena el hermano de El Chapo, El Pollo, le informa por teléfono que su padre está enfermo y le pide al Chapo que viniera a verlo. Después de la llamada, El Chapo le dice a su socio *El cabrón de mi papá se está muriendo*. El vocablo malsonante de *cabrón* aquí es interesante porque se refiere al padre del Chapo y proporciona información al espectador sobre la relación entre El Chapo y su padre. Más adelante en el primer capítulo, cuando El Chapo viaja a ver a su familia en su pueblo, utiliza el vocativo *jefa* ‘madre’ cuando conversa con su madre. Consideramos que es un vocablo bastante común pero coloquial para referir a la madre.

Las interjecciones demuestran las reacciones de El Chapo ante los acontecimientos en las escenas. Por ejemplo, cuando una avioneta choca en la pista de aterrizaje, grita *¡Putá madre!* En general, El Chapo expresa sus sentimientos abiertamente con interjecciones y vocativos malsonantes, sin que le importe insultar sus interlocutores. Si alguien se le opone o no quiere seguir sus órdenes, sigue insistiendo y aplica fuerza, como en una escena en que apunta su interlocutor con una pistola y le grita *¡Vas a hacer lo que yo te diga, por eso te pago, cabrón!*

Por el otro lado, El Chapo también utiliza vocativos que demuestran respeto, como *don*, *señor* y *señora*. Por ejemplo, cuando está hablando con Pablo Escobar, se dirige a él con el vocativo *don Pablo*. El tratamiento respetuoso hacia sus interlocutores se ve en el uso del pronombre *usted* en vez de *tú*. Otro ejemplo del mismo tipo situación es cuando El Chapo está

---

<sup>24</sup> Drug Enforcement Administration, la organización estadounidense para combatir el contrabando de narcóticos. <https://www.dea.gov/who-we-are> consultado el 11 de Mayo 2021.

en la casa del abogado de Miguel Ángel consiguiendo pruebas sobre los sobornos que Miguel Ángel ha estado pagando a los funcionarios públicos durante años. Le dirige la palabra al abogado con su título profesional *licenciado* y luego con su forma más corta *lic*. Consideramos que el uso de los títulos profesionales como vocativos es una manera de mostrar respeto hacia el interlocutor y acentúa la distancia social entre los interlocutores, por lo menos en el caso de El Chapo. Sin embargo, la versión *lic* es más amistoso e informal que *licenciado*. Cuando los interlocutores del Chapo están en el mismo nivel con él, cambia la forma de tratamiento *tú* y los vocativos que no denotan tanto respeto sino igualdad, amistad o desprecio. El vocativo *cabrón* es interesante porque no siempre es un vocablo despectivo sino también se puede interpretar amistosamente entre interlocutores cercanos. Sin embargo, en nuestro corpus interpretamos el vocativo *cabrón* despectivo porque El Chapo la usa con sus enemigos: en la réplica *Si tú mismo me lo dijiste, cabrón* el interlocutor es una agente de la DEA y en la réplica *Mercancía entregada, cabrón* el interlocutor es un trabajador de Pablo Escobar que está supervisando al Chapo. Con sus equivalentes y con los personajes de confianza utiliza vocativos más amistosos, como en estas réplicas:

- (1) Vamos adentro, **carnal**.
- (2) Puede ser, **man**.
- (3) Te tengo otra misión, **compa**.

Ahora, analizamos los rasgos audiovisuales del Chapo. En cuanto a su apariencia, en los primeros capítulos es bastante genérico e informal: tiene el cabello corto y bigote y se viste de pantalón de mezclilla y una camisa sencilla. Por su apariencia, no se distingue de los demás personajes de su alrededor que, en la mayoría, son miembros del bajo nivel en el organigrama del cartel. Por otro lado, los líderes y patrones del cartel se distinguen por vestirse en un estilo más llamativo con ropa de marca, joyas y relojes y de oro. A partir del segundo capítulo, El Chapo ya es nombrado patrón y, consecuentemente, cambia su estilo de vestir y empieza usar accesorios y ropa más elegante para demostrar su poder. En cuanto a sus rasgos audibles, podemos destacar que habla bastante rápido y a menudo levanta su voz, especialmente cuando está en una situación difícil. Su personaje es despabilado y no duda en contestar y dar ordenes. La mayoría de sus turnos son económicos y no dice más lo necesario, lo cual aumenta la sensación de inmediatez y espontaneidad en su habla.

En total, consideramos que el conjunto de los elementos lingüísticos en las categorías analizados le otorga al Chapo un tono coloquial, a veces vulgar y malsonante. Sin embargo, el

uso de estos elementos no es excesivo y ni llamativo, sino los elementos se han aplicado moderadamente y en lugares pertinentes. De esta manera evoca verosimilitud en el habla del Chapo y lo coloca en un contexto geográfico y sociocultural.

## 6.2. CONRADO SOL EN ESPAÑOL

Ahora, seguimos con el personaje de Conrado Sol en la obra original en español. Primero vemos la suma de los elementos lingüísticos que identificamos en su habla:

Tipo de elemento lingüístico	Unidades únicas	Número total de unidades con repeticiones
<b>Léxico coloquial</b>	Joder, madriza, periodicazo, sepultar, capo	6
<b>Interjección</b>	-	0
<b>Argot</b>	-	0
<b>Locuciones y frases</b>	abrir la boca, lamer huevos, jalar la cola al tigre, regresar al redil	4
<b>Vocativo</b>	general, sr. Director, señor General, señor Presidente, señor	13
<b>Número de unidades marcadas (% del total)</b>		27 (24%)

*Tabla 5: Elementos lingüísticos en los turnos de Conrado Sol*

De las 113 réplicas de Conrado Sol hemos identificado 27 turnos marcadas, que corresponde a un 24 % del total de sus réplicas. Vemos que la mayoría de los elementos detectados en su habla se sitúan dentro del léxico coloquial, las locuciones y frases y los vocativos. En las categorías de interjección y argot no identificamos ninguna unidad. A continuación, evaluamos el habla de Conrado Sol a través de unos ejemplos y vemos cómo su estilo de habla aporta en la caracterización de su personaje.

La mayoría de las palabras coloquiales enunciados por Conrado Sol son de estilo bastante suave, como el vocablo aumentativo *periodicazo* en la réplica *Un **periodicazo** donde se publique la información qué tenemos de que el Gobernador le lavaba dinero a Caro Quintero* y el vocablo diminutivo *sustito* en la réplica *Yo pienso que con este **sustito** usted lo **regresa al redil**, pero solo una verdadera **madriza** va a hacer que nunca más se le ocurra volverse a salir*. El vocablo *madriza*, por su parte, es más llamativo y malsonante y se distingue en el habla de Conrado Sol. *Regresar al redil* es una locución metafórica que Conrado Sol

utiliza para decir que se debería controlar mejor El Chapo. El vocablo *sepultar* en la réplica *Y no me gustaría perderme para nada el placer de leer la nota que **sepultará** al General* lo usa de forma metafórica y como una hipérbole. Al mismo tiempo, pensamos que usar un verbo tan fuerte comunica el odio que Conrado Sol guarda a su jefe General Blanco. El vocablo *capo* en el turno *Para los **capos**, el general es un líder impuesto, no elegido* aporta también, según nuestro juicio, a crear un tono coloquial a variedad en el habla de Conrado Sol. De las unidades de esta categoría, consideramos el verbo *joder* lo más fuerte y vulgar dentro de su habla. Utiliza el vocablo en una escena en la cárcel y dice a su interlocutor, al Chapo: *Tú nos **jodes**, y nosotros te **jodemos** 20 veces más. No le **jales la cola al tigre***. Además del vocablo *joder*, utiliza la locución verbal *jalar la cola al tigre* que consideramos como una locución bastante creativa. Además, le tutea al Chapo y utiliza su nombre como vocativo, como si fueran viejos amigos. Pensamos que Conrado Sol utiliza un estilo más informal cuando habla con El Chapo que cuando su interlocutor es profesionalmente más importante él, como su jefe, el general Blanco o el presidente del país. Sin embargo, esta observación no es totalmente correcta puesto que en la entrevista de trabajo con el general Blanco Conrado Sol enuncia una locución bastante malsonante cuando el general le pregunta por qué debería elegir a Conrado para el puesto: *Porque yo quiero llegar a ser presidente, pero no me importa empezar **lamiendo huevos***. Pensamos que esta locución resalta del estilo de habla de Conrado Sol y tal vez puede resultar sorprendente para el espectador. Por el otro lado, el general también utiliza algunos vocablos malsonantes en la misma escena y puede ser que eso le haya dado confianza a Conrado Sol para utilizar un lenguaje menos formal.

En el habla de Conrado Sol no hemos detectado ni una interjección ni palabra de argot. La falta de interjecciones nos sugiere que Conrado Sol es una persona que controla y guarda sus sentimientos y que mantiene la cabeza fría en cualquier situación. De hecho, en comparación al Chapo, Conrado Sol está raras veces en situaciones difíciles o estresantes en que se requeriría utilizar interjecciones. Tampoco nos sorprende que su habla no presente palabras de argot de los narcotraficantes puesto que no pertenece (implícitamente) en este grupo. Bien podría incluir palabras relacionadas a la política, pero no las hay tampoco. En cambio, Conrado Sol los utiliza abundantes vocativos, seguramente por los interlocutores que tiene. Por ejemplo, a pesar de su odio a su jefe, el general Blanco, siempre le contesta respetuosamente como en la réplica *Así será, **General***. Aunque le demuestra cortesía, desde el principio de la serie Conrado Sol está conspirando para traicionarlo y para poder ascender y llegar más cerca a su objetivo de ser el presidente del país.

Aunque no hemos estudiado elementos de estilo formal o elevado, queremos destacar unos ejemplos que, en nuestro juicio, otorgan un estilo bastante formal a Conrado Sol. Por ejemplo, en la réplica *Discúlpeme, general. Fue una imprudencia de mi parte* en vez de utilizar alguna forma más sencilla como *fui imprudente* que hubiera sido más económico y de esta manera evocado la ilusión del habla. Otro ejemplo parecido es *Mi contacto dice que será publicado el día de mañana* consideramos que Conrado hubiera podido decir simplemente *mañana*. En nuestro juicio, estos enunciados parecen planeados y demasiado bien formulados y, por lo tanto, no aportan en evocar un estilo elevado en el habla de Conrado.

Ahora, analizamos los rasgos audiovisuales relacionados a Conrado Sol. En cuanto a su lenguaje corporal y gestiones, es muy reservado y serio y no da pistas de su estado emotivo. A partir del primer capítulo, Conrado Sol se presenta como un personaje misterioso con pocos turnos de habla. Sin embargo, su personaje se desenvuelve poco a poco conforme avanza la narración. Su apariencia es arreglada, con traje y corbata y siempre lleva un portafolios. A partir de la primera escena en que aparece, el espectador recibe pistas de su carácter calculador y observador: Conrado Sol está en la sede del PTI y le está llevando un par de zapatos a su jefe. Se mantiene callado, salvo a saludar a unas personas en los pasillos de la sede. En la oficina, su jefe está hablando por el teléfono y Conrado le extiende los zapatos a su jefe quien no le presta atención. En ese momento Conrado se fija en unas fotografías en una carpeta abierta sobre el escritorio de su jefe. Después de terminar la llamada, su jefe cierra la carpeta y la lleva en un archivero y lo cierra con llave. Todo este tiempo el espectador ve como Conrado Sol se sigue fijando en dónde su jefe pone la carpeta para luego ir a robarla. Estos tipos de escenas, en donde Conrado actúa, pero no habla, se repiten a menudo en el transcurso de la serie y cada vez refuerzan las características calculador y planificador de Conrado Sol.

En general, consideramos que su estilo de hablar es estándar y económico, pero a veces cambia ser formal y elevado. Sin embargo, algunas palabras coloquiales y locuciones metafóricas agregan diversidad y un tono juguetón en su habla. Se podría considerar que algunos elementos son demasiado bruscos para un personaje de su estilo, pero pensamos que la variedad y su capacidad de regular su estilo de habla lo convierte en un personaje desarrollado y activo con quien los espectadores se pueden simpatizar más fácil.

### 6.3.EL CHAPO EN FINÉS

Ahora, pasamos a la obra subtitulada al finés. Empezamos por El Chapo y sumamos los elementos lingüísticos pertinentes en los subtítulos que representan sus turnos de habla:

<b>Tipo de elemento lingüístico</b>	<b>Unidades únicas</b>	<b>Número total de unidades con repeticiones</b>
<b>Léxico coloquial</b>	diili, eikö, gringo, helkkari, hitto, huora, keikka, kippis, kusipää, kusipää-isäni, milli, nätti, pari, paskapuhe, porukka, pomo, taatusti, tonni, tyyppi, vai mitä,	33
<b>Interjección</b>	helkkari sentään, hitto	2
<b>Argot</b>	kama, koka, lumi, tavara, päällikkö	9
<b>Locuciones y frases</b>	olla kusessa, olla samalla sivulla, rakentaa pilvilinnoja, aloittaa nollasta, elää kuin kuningatar, hinnalla millä hyvänsä, iso kasa, kerjätä vaikeuksia, kissasta leijonaksi, mitä asiaa, mitä kuuluu, mitä on meneillään, omin luvvin, ryhtyä myyräksi, tietty hitossa	16
<b>Vocativo</b>	don, herra, herra tullivirkailija, hyvät herrat, insinööri, johtaja, kaveri, kusipää, paskiainen, petturi, rouva, äiti	23
<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	ystävien(nsä)	1
<b>Incongruencia verbal</b>	ei (emme)	1
<b>Pasiva nosotros</b>	mennään, ollaan, ryhdytään, tarvitaan	8
<b>Pronombres <i>se</i> y <i>ne</i></b>	-	0
<b>Número de unidades marcadas (% del total)</b>		389 (20 %)

*Tabla 6: Elementos lingüísticos en los subtítulos del Chapo*

De los 389 subtítulos del Chapo hemos detectado 80 como unidades marcadas lo cual corresponde a 20 % de todos los subtítulos del Chapo. Este porcentaje es más bajo que de los turnos originales en español (38 %), lo cual indica que en los subtítulos del Chapo hay menos unidades que evocan la ilusión del habla que en sus turnos audibles. A continuación, analizamos las unidades más detalladamente.

El léxico coloquial es la categoría que presenta más unidades en los subtítulos del Chapo. Ahí encontramos voces pertinentes al registro coloquial, como *nätti*, *diili*, *milli*, *keikka*, *porukka*, *taatusti*, *tonni*, *tyyppi*, voces despectivas como *kusipää*, *huora*, *paskapuhe* y palabrotas suaves como *helkkari* y *hitto*. El Chapo también usa el gentilicio despectivo de los estadounidenses, *gringo*, que ha sido incluido en los subtítulos en su forma original – probablemente porque es una voz conocida por los finohablantes también. Aunque no pertenecen estrictamente en el léxico, en esta categoría hemos incluido las partículas *vai mitä* y *eikö* que se usan comúnmente al final de un turno hablado o escrito para solicitar una respuesta al interlocutor<sup>25</sup>. En total, pensamos que la selección de las palabras coloquiales agrega la idiomática de los subtítulos del Chapo y aportan en evocar la ilusión del habla, por ejemplo, los siguientes subtítulos:

- (1) Lakkaa **nalkuttamasta** ja auta minua tämän kanssa, **Ne kusipäät** voivat sanoa mitä haluavat.
- (2) Voimme lähettää **pari tonnia**.

De cara a las interjecciones, solamente tenemos las palabrotas *hitto* y *helkkari sentään*. El Chapo enuncia la interjección *hitto* cuando está en una pista de aterrizaje con sus hombres esperando una de sus avionetas con un cargamento de cocaína. La avioneta vuela rápidamente encima del Chapo y sus hombres y cae al lado de la pista de aterrizaje. Considerando la gravedad de la situación, pensamos que *hitto* es una reacción muy suave. Por el otro lado, el volumen de la voz del Chapo es bastante bajo y su lenguaje corporal también es bastante tranquilo. En este sentido, se puede justificar el uso de una interjección tan suave como *hitto*. En cambio, la otra interjección del Chapo, *helkkari sentään*, es idiomática y queda bien en su contexto: en la cárcel Conrado Sol le dice al Chapo que a partir de ese momento tiene que hacer todas las negociaciones con él. El Chapo reacciona a esto diciéndole *helkkari sentään*, con un tono sorprendido y divertido y al mismo tiempo sonríe y suelta una risita. Luego continúa felicitándole por haber recibido un ascenso más rápido que él: ***Kissasta leijonaksi nopeammin kuin minä. Onnitteluni.*** La locución *kissasta leijonaksi* es un calco de la réplica original *de gato a león* y, aunque no lo consideramos muy idiomático en finés, logra transmitir el mensaje y agregar un tono juguetón al subtítulo del Chapo.

---

<sup>25</sup> Kotimaisten kielten tutkimuskeskus 2008, VISK 2021, § 1058  
*Sehän on poliisin tehtävä, vai mitä?* <https://kaino.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=1058>



Las unidades de argot que hemos detectado son palabras que se refieren explícitamente a la cocaína, *koka* y *lumi* y los eufemismos *kama*, *kauppatavara* y *tavara*. Ejemplos de subtítulos que presentan esas unidades son:

- (1) Minulla on viisi tonnia **kokaa** El Salvadorissa.
- (2) Lähetämme ison kasan **lunta** rajan yli eivätkä he tule edes huomaamaan.
- (3) **Kauppatavaraa** tarkkaillaan.
- (4) Kerroitko **kaman** menetyksestä?

Consideramos el vocablo *päällikkö* como parte del argot porque se refiere al puesto *del patrón* que es un puesto superior en el cartel, pero no tan alto como *el capo*. Puesto que *päällikkö* es un vocablo bastante general en fines, no logra evocar la misma sensación connotativa que *el patrón* en español.

Los subtítulos del Chapo contienen un buen número de locuciones y frases que, en la mayoría, son locuciones metafóricas como la anteriormente mencionada *kissasta leijonaksi*. Otros ejemplos se presentan en los siguientes subtítulos:

- (1) Toimitus täytyy tehdä **hinnalla millä hyvänsä**.
- (2) Tulet näkemään, millaista on **elää kuin kuningatar**.
- (3) Claudio **rakens**i jo **pilvilinnoja** Fernandon kanssa.
- (4) Miguel Ángel **on kusessa**.

Pensamos que las locuciones de los tres primeros ejemplos son coloquiales, pero no malsonantes, pero el último tiene un tono malsonante. Otro ejemplo que consideramos bastante idiomático es cuando El Chapo habla con Conrado Sol en la cárcel y le dice: ***Ollaan sitten samalla sivulla***. Además de la locución *olla samalla sivulla*, el subtítulo presenta la forma pasiva nosotros *ollaan* (en vez de *olemme*), lo cual es uno de los recursos propios del fines para evocar la ilusión del habla en los subtítulos. Con estos dos efectos estilísticos, consideramos este subtítulo bastante idiomático para el fines hablado. El tercer ejemplo *Claudio **rakens**i jo **pilvilinnoja** Fernandon kanssa* es una locución metafórica e idiomático que aporta también en evocar la ilusión del habla y caracterizar la huella lingüística del Chapo.

En cuanto a los vocativos, igual que en las réplicas en español, hemos detectado varios que aluden la relación y la actitud del Chapo hacía su interlocutor. Los vocativos que sugieren que El Chapo está dirigiendo la palabra a su superior o a alguien quien le guarda respeto son *don*, *herra*, *hyvät herrat*, *herra tullivirkailija*, *johtaja* y *rouva*. Utiliza la forma *don* más el

nombre, como en el subtítulo *Don Pablo, kiitos, että tapaatte minut*, para denotar su respeto hacía su interlocutor. Es interesante que se ha mantenido el vocativo español en los subtítulos en finés, puesto que puede ser desconocido para los espectadores finohablantes si no entienden su significado. Por el otro lado, pensamos que *don* otorga un toque exótico a los subtítulos y ya que es una palabra corta y fácil de leer, no lo consideramos molesto.

El Chapo utiliza los vocativos *herra, hyvät herrat y herra tullivirkailija* como formas de cortesía con personajes desconocidos. Cuando su interlocutor le traiciona o hace algo que no le parece bien, El Chapo se dirige a ellos con vocativos despectivos, como en estos dos subtítulos:

- (1) Jäät minulle velkaa, **paskiainen**
- (2) Kuten olit sanomassa, **kusipää.**

El vocativo *äiti* es neutral en finés y su función es más que nada comunicarle al espectador quien es la madre del Chapo. Por el otro lado, su equivalente en las réplicas originales es el vocablo *jefa*<sup>26</sup> que denota el origen geográfico del Chapo y tiene un tono coloquial, en comparación al vocablo neutral *madre*. Consideramos que en los subtítulos se han guardado varios vocativos que no son naturales para el habla coloquial en finés, como *herra tullivirkailija* o algunas de las formas despectivas, como *kusipää y paskiainen*. En estos casos, sentimos que el subtitulador ha traducido los vocativos de una manera literal y, en vez de evocar la ilusión del habla, crean una sobre-representación de vocativos en finés que resultan artificiales.

En cuanto a los recursos propios para crear la ilusión del habla en los subtítulos en finés, hemos detectado algunas unidades: una omisión del sufijo posesivo en el subtítulo *Ernesto ja hänen veljensä Claudio juhlivat asiaan hyvien ystävien kanssa*. En este caso, entendemos que se trata de amigos de Ernesto y Claudio, y, por lo tanto, se debería añadir un sufijo posesivo *ystäviensä*; un caso de la incongruencia verbal *Teemme yhteistyötä vai ei* en vez de *emme*; ocho casos de pasiva nosotros, como en estos tres subtítulos:

- (1) **Mennään** sisälle.
- (2) **Ryhdytään** kumppaneiksi.
- (3) **Tarvitaan** kaksi konetta.

---

<sup>26</sup> Diccionario de americanismos, 2021, s.v. *jefa*

De estas formas pasivas *mennään* era el más recurrente puesto que se repite cinco veces en los subtítulos del Chapo. No hemos detectado ni un caso del uso del pronombre *se* y *ne*. Solamente en el subtítulo *Ne kusipääit voivat sanoa mitä haluavat* se utiliza *ne* para referir a personajes, pero en este caso se utiliza como un determinante y no como un pronombre, y por eso no vale.

Pensamos que los recursos propios del finés se hubieran podido aprovechar mucho más para evocar la ilusión del habla en los subtítulos del Chapo. No obstante, sabemos que por el contrato de ilusión (véase el 3.1.), no hace falta aplicar demasiados efectos coloquiales en los subtítulos.

#### 6.4. CONRADO SOL EN FINÉS

El último texto que analizamos consiste en los subtítulos al finés que representan los turnos originales de español de Conrado Sol. Primero, vemos la tabla de los elementos que hemos detectado:

<b>Tipo de elemento lingüístico</b>	<b>Unidades únicas</b>	<b>Número total de unidades con repeticiones</b>
<b>Léxico coloquial</b>	kusettaa, pari, selkäsauna, teilata, törmätä, tuuri	6
<b>Interjección</b>	-	0
<b>Argot</b>	-	0
<b>Locuciones y frases</b>	kaikella kunnioituksella, olla jonkun käsissä, leikkiä tulella, maksaa korkojen kera	4
<b>Vocativo</b>	herra presidentti, hra presidentti, herra, johtaja, kenraali	9
<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	-	0
<b>Incongruencia verbal</b>	-	0
<b>Pasiva nosotros</b>	nähdään	1
<b>Pronombres <i>se</i> y <i>ne</i></b>	-	0
<b>Número de unidades marcadas (% del total)</b>		19 (19 %)

*Tabla 7: Elementos lingüísticos en los subtítulos de Conrado Sol*

De los 102 subtítulos de Conrado Sol identificamos 19 marcados, un total de 19 % de sus subtítulos. Este porcentaje es más bajo que de los turnos originales en español (24 %), lo cual indica que en los subtítulos de Conrado Sol hay menos unidades coloquiales que en sus turnos hablados. A continuación, analizamos algunas de las unidades más detalladamente.

La mayoría del léxico coloquial de Conrado Sol son voces bastante cotidianas y de tono neutral, como *pari*, *selkäsauna*, *teilata*, *törmätä*, *tuuri*. Los verbos *teilata* y *törmätä* son verbos metafóricos. Conrado Sol usa el primero cuando está en un restaurante con una periodista que le está ayudando a Conrado Sol a descubrir los delitos del general Blanco. La periodista ha terminado su artículo sobre el tema y se publicará el día siguiente. Conrado Sol está planeando salir de México y no tendrá oportunidad de leer el artículo, y le pide una copia del artículo a la periodista y le dice *Haluaisin kokea sen ilon, että saan lukea kenraalin teilaavan artikkelin*. En esta ocasión, Conrado Sol utiliza el verbo *teilata* de manera metafórico para indicar el gran efecto que tendrá el artículo para la carrera del general Blanco. Después, Conrado Sol está en la oficina del presidente y le muestra el artículo y le dice: *Törmäsin siihen tuurilla*. El verbo *törmätä* también se usa en un sentido metafórico, y combinado con el sustantivo *tuuri* agregan un estilo coloquial que evoca la ilusión del habla. La voz *selkäsauna* en el subtítulo *Mutta vain kunnon selkäsauna tekee hänestä uskollisen* es también muy metafórico y una forma de castigo bien conocida por el espectador finohablante. El único vocablo vulgar de Conrado Sol es el verbo *kusettaa* en el subtítulo *Jos yrität kusettaa meitä, me maksamme sen takaisin isojen korkojen kera* que le dice al Chapo cuando está negociando en la cárcel con él.

Hemos identificado tres locuciones verbales. La primera aparece en el subtítulo *Ei, asia ei ole enää kenraalin käsissä* cuando Conrado Sol está en la oficina del general Blanco hablando por el teléfono. La locución *olla jonkun käsissä* para decir que alguien es responsable o tiene el poder decisorio sobre algo es una forma neutral pero coloquial de todas formas. Continuando con el mismo ejemplo que vimos anteriormente, en la cárcel Conrado Sol le advierte al Chapo que, si intenta a escaparse o hacer algo contra la voluntad de Conrado, tendrá graves consecuencias: *Jos yrität kusettaa meitä, me maksamme sen takaisin isojen korkojen kera*. Después, continúa reforzando su amenaza con la locución *Älä leiki tulella*. Todas estas locuciones logran a incrementar la expresividad y la idiomatidad de los subtítulos de Conrado Sol.

Los vocativos de Conrado Sol son formas de cortesía que hacen referencia a sus iguales o superiores o al oficio de su interlocutor: *herra/hra presidentti*, *herra, johtaja, kenraali*. El uso de estos vocativos sugiere que Conrado Sol mantiene una relación estrictamente profesional y formal con sus interlocutores. Por ejemplo, el vocativo *herra presidentti* o su variante *hra*

*presidentti* se repite cinco veces en sus subtítulos lo cual indica que su interlocutor a menudo es el presidente. Aunque no hemos investigado las formas de tratamiento en este corpus, podemos afirmar que Conrado Sol utiliza la forma *usted* en vez de *tú* junto con estos vocativos, como en estos subtítulos:

- (1) En tule pettämään **teitä, hra presidentti**.
- (2) Kuten **haluatte, kenraali**.

Por otra parte, cuando Conrado Sol habla con El Chapo le tutea y utiliza su apodo como vocativo. Esto demuestra que Conrado Sol es un personaje con tacto y capaz de adaptar su habla según su interlocutor:

- (1) Tämä on hyvin yksinkertaista, **Chapo**.
- (2) Kenestä **sinulla** on tietoa?

En cuanto a los elementos específicos para evocar la ilusión del habla en los subtítulos al finés, no hemos podido detectar ningún elemento, salvo un caso de pasiva nosotros en el subtítulo *Nähdään pian*. Es una forma muy común en la lengua hablada y, por lo tanto, no se distingue mucho ni aporta particularmente en el estilo del habla de Conrado Sol. La falta de los elementos coloquiales propios al finés nos indica que los subtítulos que presentan los turnos de Conrado Sol son gramaticalmente correctos y de estilo estándar.

En general, la forma de expresarse de Conrado Sol es seria y formal. Es bien articulado, y sus turnos son reducidos, pero bien pensados. A veces el estilo de su habla parece demasiado planeado, con palabras de estilo elevado y construcciones largas y complicadas que se alejan del estilo económico de lengua hablada, como en los subtítulos *Tulet kertomaan kaiken tuon yleisen syyttäjän toimistolle*, que consideramos que se podría expresar en forma más económico, por ejemplo, *Kerrot kaiken tuon syyttäjälle*. Puede ser que con las formas largas y complicadas el subtitulador haya querido acentuar la formalidad de este personaje y otorgarle un estilo elevado, lo cual encaja con su apariencia, la clase social y las características psicológicas. Ocasionalmente Conrado Sol dirige una sonrisita despectiva a los comentarios del Chapo, pero aparte de eso sus expresiones son muy reducidas y dan pocas pistas de sus sentimientos, lo cual explica la falta de interjecciones en sus turnos y subtítulos.

## 6.5.COMPARACIÓN

En este subepígrafe pretendemos comparar, cómo el material lingüístico identificado en los cuatro textos se difiere de uno a otro y qué efecto podrían tener en cómo el público original hispanohablante y el público meta finohablante perciben a los personajes.

Empezamos la comparación por El Chapo. De sus turnos originales en español el 38 % eran marcados, o sea, incluyan por lo menos una unidad que evocaba la ilusión del habla y caracterizaba su estilo del habla. En comparación, 20 % de los subtítulos en finés presentaban algún elemento coloquial, lo cual es 18 puntos porcentuales menos que en la obra original. He aquí una tabla comparativa:

<b>El Chapo</b>	<b>Número de unidades en turnos en español</b>	<b>Número de unidades en subtítulos al finés</b>
<b>Léxico coloquial</b>	62	27
<b>Interjección</b>	8	2
<b>Argot</b>	12	11
<b>Locuciones y frases</b>	22	16
<b>Vocativo</b>	55	23
<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	0	1
<b>Incongruencia verbal</b>	0	1
<b>Pasiva nosotros</b>	0	8
<b>Pronombre <i>se</i> o <i>ne</i></b>	0	0

*Tabla 8: Comparación de elementos lingüísticos en los turnos y subtítulos del Chapo*

Las tres categorías en que más se presentaban unidades tanto en los turnos en español como en los subtítulos en finés eran el léxico coloquial, los vocativos y las locuciones y frases. En todas las categorías el número de unidades coloquiales era menor en los subtítulos que en los turnos en español, y los subtítulos también presentaban algunos elementos propios para evocar la ilusión del habla en los subtítulos al finés. Estos elementos compensaron algunos de los elementos coloquiales del español y aportaban en crear idiomática en los subtítulos.

En su totalidad, el estilo de los turnos originales españoles del Chapo es coloquial y a veces vulgar con palabras coloquiales, interjecciones, vocativos despectivos y locuciones y frases metafóricas. En los subtítulos al finés se ha intentado plasmar el mismo estilo utilizando en gran parte los mismos recursos léxicos y fraseológicos que en el español, lo cual, en nuestro juicio, funciona bien en algunos casos, pero en otras ha creado una sobre-representación de elementos extraños, por ejemplo, en los vocativos (*herra tullivirkailija, kusipää-isäni*) y

algunos calcos (*de gato a león* → *kissasta leijonaksi*). La aplicación de los efectos propios para evocar la ilusión del habla en los subtítulos al finés ha sido muy reducida, y consideramos que se hubieran podido aprovechar más estos recursos en los subtítulos. No obstante, consideramos que los subtítulos al finés logran evocar y mantener la ilusión del habla y otorgarle un estilo coloquial, a veces vulgar y brusco y juguetón al personaje del Chapo. En este sentido, no consideramos que su estilo del habla en los subtítulos en finés sea drásticamente diferente que en la obra original en español.

En cuanto al personaje de Conrado Sol, teníamos mucho menos material lingüístico que en el caso de El Chapo. A pesar de esto, hemos podido identificar algunos rasgos coloquiales y vulgares en su habla y en los subtítulos. De los turnos originales en español el 24 % y de los subtítulos al finés 19 % presentaban algún elemento coloquial, es decir, los subtítulos al finés presentaban 5 puntos porcentuales menos elementos coloquiales que los turnos en español. He aquí una tabla comparativa:

Conrado Sol	Número de unidades en turnos en español	Número de unidades en subtítulos en finés
<b>Léxico coloquial</b>	7	6
<b>Interjección</b>	0	0
<b>Argot</b>	0	0
<b>Locuciones y frases</b>	3	4
<b>Vocativo</b>	13	9
<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	0	0
<b>Incongruencia verbal</b>	0	0
<b>Pasiva nosotros</b>	0	0
<b>Pronombre <i>se</i> o <i>ne</i></b>	0	0

*Tabla 9: Comparación de elementos lingüísticos en los turnos y subtítulos de Conrado Sol*

Como vemos, el material lingüístico de Conrado Sol presenta pocas unidades marcadas, las únicas categorías siendo *vocativos*, *léxico coloquial* y *locuciones y frases*. Conrado Sol se dirige a sus interlocutores con vocativos respectivos y utiliza un lenguaje bastante estándar que carece de interjecciones y elementos vulgares y malsonantes, salvo a dos casos en los turnos *Tú nos jodes* y *nosotros te jodemos 20 veces más* y *Pero no me importa empezando lamiendo huevos*. En la obra subtitulada al finés solo hemos encontrado un elemento malsonante en el subtítulo *Jos yrität kusettaa meitä, me maksamme sen takaisin isojen korkojen kera*. Todos los

de más elementos que identificamos en el material lingüístico de Conrado Sol eran coloquiales, pero no malsonantes o vulgares.

La cantidad reducida de los elementos coloquiales indica que el estilo de los turnos y de los subtítulos de Conrado Sol es más estándar (aunque no totalmente) y que tanto en la obra original como en la subtitulada se ha optado por las formas lingüísticas más neutrales. Además, consideramos que algunas construcciones y voces que utiliza representan un estilo elevado, lo cual acentúa el estilo formal de Conrado Sol. Sin embargo, las pocas unidades malsonantes, como las que hemos mencionado en este subepígrafe, rompen su imagen controlado y formal. Se podría considerar que estos elementos son inesperados y que no quedan bien para el personaje de su perfil, pero consideramos que más bien demuestra una reserva lingüística amplia y la capacidad de este personaje a moderar su registro conforme a la situación y su interlocutor. Concluimos que el estilo de los subtítulos logra caracterizar Conrado Sol de una manera parecida a la obra original otorgándole una voz ocasionalmente coloquial y expresiva, pocas veces vulgar y a menudo formal y educada.

Lo notable es que el porcentaje de los elementos que evocan la ilusión del habla en los subtítulos es bastante parecido en el caso de ambos personajes: El Chapo 20 % y Conrado Sol 19 %. Los porcentajes correspondientes en los turnos en español eran 38 % y 24 %. Esto nos sugiere que en la obra original se presenta una mayor diferencia en cuanto a los elementos lingüísticos detectados en el habla de los personajes y que en la obra subtitulada esta diferencia se ha reducido de 14 puntos porcentuales a un punto porcentual. Esto se podría explicar con la tendencia de que las traducciones tienden a ser de un estilo más estándar que sus textos de partida<sup>27</sup>. Además, tenemos que acordar que traducir las idiosincrasias de los personajes cuenta como parte de los objetivos adicionales del subtitulado (véase el 2.1.) y que los recursos que se aplican para este propósito son alusivos (véase el 3.2.). Considerando estas nociones, concluimos que en los subtítulos se ha vertido lo suficientemente el estilo personal del habla de los personajes.

## 7. CONCLUSIONES

Ahora, retomamos nuestras preguntas de investigación para ver si hemos logrado tener respuestas en ellas. La primera pregunta era

---

<sup>27</sup> Nos referimos a las universales de la traducción de Gideon Toury (1995). Tieteen termipankki. 2015. *Kääntämisen universaalit / käänösuniversaalit*. [https://tieteen termipankki.fi/wiki/Käännöstiede:kääntämisen\\_universaalit](https://tieteen termipankki.fi/wiki/Käännöstiede:kääntämisen_universaalit) consultado el 12 de mayo 2021.



- 1) ¿Cuáles son los elementos lingüísticos que evocan la ilusión del habla en los turnos de la obra original en español y en la obra subtitulada al finés?

En cuanto a la obra original en español, hemos visto que los turnos del Chapo que evocaban la ilusión del habla y el estilo coloquial contenían el léxico coloquial, las interjecciones, el argot, las locuciones y frases y los vocativos. En cuanto a la obra subtitulada al finés, los elementos utilizados eran los mismos que en español, sin embargo, más reducidas. Además, los subtítulos del Chapo presentaban algunos elementos utilizados para evocar la ilusión del habla en los subtítulos al finés, es decir, la omisión del sufijo posesivo, la incongruencia del sujeto y el verbo y la pasiva nosotros. En cuanto al personaje de Conrado Sol, los elementos que detectamos en sus turnos en español se encontraban en el léxico coloquial, las locuciones y frases y los vocativos. Es decir, las categorías del argot e interjecciones se quedaron sin elementos y, en total, sus turnos incluían relativamente pocos elementos coloquiales. La misma tendencia se repetía en sus subtítulos que presentaban solo unos cuantos elementos en el léxico coloquial, en las locuciones y frases, los vocativos y un caso de pasiva nosotros.

La segunda pregunta de investigación estaba relacionada con la caracterización de personajes. Habiendo analizado sus rasgos lingüísticos, pretendemos definir cómo estos aportaron establecer y desarrollar el conjunto del personaje y cómo se relacionaban con los otros elementos audiovisuales del personaje, es decir, sus las características físicas y psicológicas y su actuación en la serie. La segunda pregunta de investigación era

- 2) ¿Cómo estos elementos afectan en la caracterización de los personajes en la obra original y subtitulada al finés?

A la luz de los resultados que hemos tenido, podemos afirmar nuestra observación inicial de que el personaje del Chapo suena más coloquial que Conrado Sol en la obra original. No obstante, no podemos afirmar lo mismo en la obra traducida puesto que los elementos que causan el efecto coloquial en el habla de los personajes se han emparejado en los subtítulos. Debemos considerar que aquí hemos analizado solamente los elementos lexicales y fraseológicos y hemos dejado fuera los elementos sintácticos y prosódicos que también afectan en el estilo del habla de los personajes y, consecuentemente, cómo los espectadores los perciben.

El Chapo de la obra original y la subtitulada al finés es un personaje que se desarrolla a lo largo de la serie. Al principio es solo uno miembro medio del cartel, pero poco a poco empieza a crecer y tener más poder gracias a su carácter activo y persistente. Su apariencia también cambia de un estilo humilde a más ostentoso cuando empieza a ganar más dinero y luego acaba llevando un uniforme de la cárcel. En los términos de Remael (véase el 3.1.) podemos decir que el Chapo tiene la dominancia cuantitativa y estratégica en los diálogos porque es el personaje que habla más y quien da ordenes y, en gran parte, define lo que va a suceder. Cuando se presentan problemas o cuando alguien intenta impedirle en lograr sus objetivos, El Chapo sigue adelante destrozando los obstáculos y sin demostrar empatía hacia los demás. Esa perseverancia a menudo se convierte en indiferencia y frialdad hacia los personajes en su alrededor, de los cuales muchos acaban en la cárcel o muertos por sus acciones. A lo largo de la serie, el espectador entiende que El Chapo es capaz de cometer atrocidades a costa de lograr sus objetivos y derrotar sus enemigos. Consideramos que su lenguaje está en acorde con sus acciones y personalidad puesto que a menudo insulta sus interlocutores con vocativos despectivos, utiliza voces e interjecciones vulgares. Por el otro lado, como un personaje bien desarrollado, es capaz de moderar su habla y utiliza vocativos respectivos con sus amigos o con los personajes desconocidos. Las palabras de argot acentúan su papel como un miembro del cartel y aportan en crear un efecto del “lenguaje criminal” para los espectadores tanto hispanohablantes como finohablantes. En conclusión, podemos decir que la huella lingüística del Chapo refleja sus características personales tanto en la obra original como en la subtitulada al finés.

El estilo de habla de Conrado Sol está bastante en acorde con lo que uno esperaría de un personaje de su perfil, salvo a algunos elementos malsonantes que se podría considerar atípicos para él. Al principio su papel en los diálogos no es muy céntrico, pero conforme avanza la serie, llega tener más dominancia en los diálogos y empieza controlar más los personajes en su alrededor. Aunque el habla de Conrado Sol presenta elementos coloquiales y metafóricos, también presenta algunas expresiones y palabras que le otorgan un estilo elevado. En nuestro juicio, la consecuencia de esto es que los pocos elementos coloquiales y malsonantes se distinguen claramente en su habla porque contrastan con su apariencia y actuación formal.

En retrospectión, pensamos que El Chapo no ha sido una serie ideal para estudiar el lenguaje de los personajes puesto que el diálogo no tiene un papel tan céntrico en esta serie sino las acciones de los personajes y los acontecimientos son los elementos principales que llevan adelante la narración. En nuestro juicio, en esta serie el diálogo es un apoyo que proporciona información esencial para explicar lo que se demuestra a través de la actuación y recursos

audiovisuales en la escena. Considerando eso antes, quizás hubiéramos elegido una serie de otro género, por ejemplo, la telenovela, donde el diálogo es un elemento esencial en la narración. También, para analizar la caracterización de personajes desde una perspectiva más objetivo, hubiéramos hecho un estudio de recepción como la de De Pablos-Ortega (véase el 3.1.) para una audiencia hispanohablante y finohablante. Así hubiéramos tenido una visión más objetivo de las percepciones de la audiencia sobre los personajes. Esto sería nuestra sugerencia para las futuras investigaciones. Otra sugerencia que queremos proporcionar es estudiar la calidad de los subtítulos a través de las categorías que establece Holopainen en su trabajo de fin de máster (2010). En este trabajo no hemos tratado la calidad puesto que, a pesar de ser un tema importante e interesante, hubiera excedido el alcance de este trabajo. En fin, consideramos que a través de este pequeño estudio hemos logrado arrojar algo de luz sobre cómo se pueden aprovechar diferentes recursos lingüísticos para evocar ilusión del habla y caracterizar a los personajes en una obra audiovisual.

## BIBLIOGRAFÍA

### Referencias primarias

Aguirre, Silvana y Carlos Contreras. 2017. *El Chapo*. 1<sup>ra</sup> temporada, capítulos 1, 2, 6 y 7. Netflix.

### Referencias secundarias

Av-kääntäjät. 2020. *Käännöstekstitysten laatusuosituksset*. <https://www.av-kaantajat.fi/gallery/laatusuosituksset%20taitettu%20ei%20allek.pdf> consultado el 29 de enero de 2021.

Bednarek, Monika. 2010. *The language of fictional television: drama and identity*. New York, NY: Continuum International Pub. Group.

Brumme, Jenny. 2012. *Traducir la voz ficticia*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Catrysse, Patrick y Yves Gambier. 2008. "Screenwriting and translating screenplays", en Jorge Díaz-Cintas (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 39–55.

Chesterman, Andrew y Jenny Williams. 2014. *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. London: Taylor and Francis.

Cisneros Estupiñán, Mireya, Giohany Olave Arias, Ilene Rojas García. 2009. "El lenguaje de la telenovela en la conducta lingüística de televidentes jóvenes: un estudio de caso" en *Perspectivas de la Comunicación*, 2:2. 7–17. <http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/71> consultado el 15 de marzo 2019.

De Pablos-Ortega, Carlos. 2015. "Audience perception of characters in Pedro Almodóvar's film *La flor de mi secreto*", en Jorge Díaz Cintas y Josélia Neves (eds.) *Audiovisual translation: Taking Stock*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher. 190–208.

Díaz-Cintas, Jorge. 2008. "Teaching and learning to subtitle in an academic environment", en Jorge Díaz-Cintas (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1–18.

Díaz-Cintas, Jorge y Aline Remael. 2014. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Oxfordshire, England: Routledge.

Hartama, Marko. 2007. "Elokuvakääntäminen av-kääntämisen lajina", en Riitta Oittinen y Tiina Tuominen (eds.). *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press. 187–201.

Holopainen, Tiina. 2010. *AV-tekstityksen tehtävistä ja ominaisuuksista ohjautuvuuden ja toimivuuden näkökulmasta*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de máster [inédito].

Igareda, Paula y Maite Aperribay. 2012. "New Moon: aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los adolescentes" en *Quaderns*, 19 (2012). Universitat Autònoma de

- Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació. 321–339. [https://utuvolter.fi/permalink/358FIN\\_UTUR/1rsgc7g/cdi\\_proquest\\_journals\\_2258088618](https://utuvolter.fi/permalink/358FIN_UTUR/1rsgc7g/cdi_proquest_journals_2258088618) consultado el 7 de mayo de 2021.
- Kruger, Jan-Louis. 2008. "Subtitle training as part of a general training programme in the language professions", en Jorge Díaz-Cintas (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 71–87.
- Jääskeläinen, Riitta. 2007. "AV-kääntämisen tutkimus ja tutkimustarpeet Suomessa", en Riitta Oittinen y Tiina Tuominen (eds.). *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, 116–130.
- Netflix Partner Help Center. 2021. Finnish Timed Text Style Guide. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215087558-Finnish-Timed-Text-Style-Guide> consultado el 7 de marzo de 2021.
- Netflix Partner Help Center. 2021. Timed Text Style Guide: General Requirements. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements> consultado el 7 de marzo de 2021.
- Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Ranzato, Irene. 2015. "Dubbing Teenage Speech into Italian: Creative Translation in Italian", en Jorge Díaz Cintas y Josélia Neves (eds.) *Audiovisual translation: Taking Stock*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 159–175.
- Remael, Aline. 2003. "Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling: A case study of Mike Leigh's 'Secrets and Lies' (1996)" en *Translator* 9.2 (2003). Manchester, England. 225–247.
- Robles-Sáez, Adela. 2010. *3,000 locuciones verbales y combinaciones frecuentes*. Washington D.C.: Georgetown University Press.
- Oittinen, Riitta. 2007. "Peukaloliisasta Nalle Puhiiin", en Riitta Oittinen y Tiina Tuominen (eds.). *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, 44–70.
- Tiittula, Liisa ja Pirkko Nuolijärvi. 2013. *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Trupej, Janko. 2019. "Avoiding Offensive Language in Audio-Visual translation: A Case Study of Subtitling from English to Slovenian" en *Across Languages and Cultures*. Vol 20, issue 1, 2019. 57–77.
- Valtonen, Marika. 2019. *Ánàlisis de la lengua en la caracterización de los personajes en la serie televisiva El señor de los cielos*. Turku: Universidad de Turku. Trabajo de fin de grado.
- Vertanen, Esko. 2007. "Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina", en Riitta Oittinen y Tiina Tuominen (eds.). *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, 149–170.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2008. "The nature of the audiovisual text and its parameters", en Jorge Díaz-Cintas (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 21–37.

## APÉNDICE 1 – LA MUESTRA DEL CHAPO EN ESPAÑOL

#	Réplicas del Chapo	Unidad marcada	Léxico coloquial	Interjección	Argot	Locuciones y frases	Vocativo
1	Qué chingón.	1		1			
2	A la siguiente háganle algo para que no esté tan caliente.	0					
3	Muchas más, <b>mi inge</b> .	1					1
4	Este es solo el primero	0					
5	Téngamelo listo para cuando regrese.	0					
6	Hoy.	0					
7	Para quejosas, <b>mi vieja, chula</b> .	1					2
8	Ahora sí seguro <b>la armo</b> con Don Miguel Ángel.	1	1				
9	Las dos	0					
10	¿Qué pasó, <b>mi inge</b> ?	0					1
11	<b>Pues a ver</b> cómo le haces porque no hay más tiempo.	1	1				
12	<b>Oye</b> , vámonos.	1					
13	<b>Ahí</b> le encargo mi túnel. No me falle.	1	1				
14	Ya tengo el túnel terminado	0					
15	Estoy listo para <b>aventar perico</b> al otro lado.	1	2		1		
16	Se pueden cruzar varias toneladas.	0					
17	Solo falta que usted me <b>abra la puerta con</b> Escobar.	1				1	
18	Es la forma más rápida y segura para cruzarla.	0					
19	Cocaína es lo que sobra, Miguel Ángel.	0					
20	Cuanto más crucemos, mejor para todos.	0					
21	Yo no soy chofer.	0					
22	¿Qué hubo, Barranquillero?	1	1				
23	¿Vamos a hacer negocios? <b>¿Sí o no?</b>	1	1				
24	No me falles, <b>cabrón. Hazme el paro con</b> Escobar.	1				1	1

25	¡Arráncate, Rayo! Que el Barranquillero nos está esperando. ¡Órale!	1	1			
26	Me dijo que él no me <b>abría la puerta con</b> Escobar.	1				1
27	No que yo no pudiera <b>abirmela</b> solo.	1				1
28	Soy Joaquín Guzmán Loera.	0				
29	Avísele al Barranquillero que llegaron sus amigos de Guadalajara.	0				
30	Ya te dije. Ávisale al Barranquillero.	0				
31	¿Me va a recibir?	0				
32	<b>Don Pablo.</b> Gracias por recibirme.	1				1
33	Entonces, mejor sepa que no me manda Miguel Ángel.	0				
34	Vengo por mi propia cuenta.	0				
35	Garantizado, <b>don Pablo.</b>	1				1
36	Amado lo hace en cinco días, yo se lo hago en tres.	0				
37	48 horas.	0				
38	Hago el cruce y la entrega en 48 horas.	0				
39	Sí, <b>don Pablo.</b>	1				1
40	Hay que cruzar una tonelada. Que vaya bien repartida en las dos avionetas.	0				
41	<b>Échale un ojo</b> al García. Que no corra el tiempo hasta que las avionetas despeguen.	1				1
42	Yo me encargo de que no haya <b>pedos</b> para aterrizar en Cancún.	1	1			
43	<b>Bueno,</b> Rayo, ¿me oyes?	1				
44	El director del aeropuerto está alienado	0				
45	<b>Échame un grito</b> cuando está por salir.	1				1
46	Usted hubiera hecho lo mismo.	0				
47	Déjeme hacer el <b>jale.</b>	1	1			
48	Si lo logro, usted como jefe sale ganando.	0				
49	Si fallo...igual soy hombre muerto.	0				
50	Miré la oportunidad...y la tomé.	0				
51	Escobar no está contento con el tiempo que Amado se tarda.	0				
52	Si hago el cruce en 48 horas, hará más negocios con nosotros.	0				

53	Todos salimos ganando, <b>don Miguel</b> .	1					1
54	Nos vamos en <b>veinte</b> .	1					
55	¡García! ¡Bienvenido a México! ¿Listo para ir a Tecate?	0					
56	Me vas a quedar debiendo, <b>cabrón</b> .	1					1
57	<b>Ingeniero</b> , vamos entrando a Sonora.	1					1
58	Ápurese con el túnel.	0					
59	Güerito.	1					1
60	Pásame el radio.	0					
61	Vienes muy rápido. ¡ <b>Bájale!</b>	1					
62	¡Bájale, <b>cabrón!</b>	1					1
63	¡Bájale! ¡Bájale!	1					
64	¡Putá madre!	1		1			
65	¿Qué pasó, mi García?	0					
66	García, este es el Güero	0					
67	Güero, García.	0					
68	¿Qué pasó, Pollo?	0					
69	El <b>cabrón de mi papá</b> se está muriendo.	1	1				
70	Quiere que lo vaya a ver.	0					
71	Son los judiciales. Están con nosotros.	0					
72	¿Qué pasó, <b>Comandante?</b>	1					1
73	¿Se le atrasaron con su pago?	0					
74	No hay necesidad de preguntar nada, <b>hombre</b> .	1					1
75	Aquí hay <b>lana</b> suficiente para que usted y su jefe queden bien contentos, ¿eh?	1	1				
76	¿Le dijiste que perdimos la <b>mercancía?</b>	1			1		
77	¡Me quedan 20 horas!	0					
78	Me quedan 20 horas, ¿sí o no?	1					1
79	Si en ese tiempo no he cruzado el <b>perico</b> , yo mismo llamo a tu jefe.	1			1		



80	Vámonos.	0				
81	¿Le entras?	0				
82	Tú vienes con nosotros.	0				
83	Se va tener que esperar.	0				
84	¡Jálate, jálate!	0				
85	Usted elige, <b>Director</b> .	1				1
86	¿Sigue con su día o se vuelve su sepelio?	1				
87	¡La mercancía!	1			1	
88	¿Y quién le <b>dio el pitazo</b> para el decomiso?	1				1
89	Esta es la bodega <b>gringa</b> donde desemboca el túnel.	1	1			
90	90 % seguro.	1				
91	Te veo del <b>otro lado</b> , <b>Güerito</b> .	1	1			1
92	¿ <b>Qué hubo</b> , Pollo? Soy yo.	1	1			
93	¿Cómo sigue mi papá?	0				
94	<b>Ahorita</b> imposible, <b>jefa</b> .	1	1			1
95	<b>Neta</b> que si pudiera, ya estaría allá.	1	1			
96	Le juro que apenas pueda, salgo para allá.	0				
97	Rayo, ¿me copias?	0				
98	Traemos cola.	1				1
99	¡Son los de la DEA!	0				
100	No vienen por la droga, vienen por nosotros.	0				
101	¡Jálate, jálate!	0				
102	¡Rayo! ¡Rayo! ¿Me oyes? ¡Rayo!	0				
103	¿ <b>Qué hubo</b> , Peter?	1	1			
104	Te vas a meter en <b>broncas</b> , <b>cabrón</b> .	1	1			1
105	<b>Un gringo</b> no puede andar arrestando gente aquí en México.	1	1			
106	Lo de Camarena fue cosa de Caro Quintero. Y ya está preso.	0				
107	¿Por qué nos tenemos que perjudicar tú y yo?	0				

108	No, si al que se le olvida eres tú.	0				
109	¿A poco ya no te interesa asegurarte tu futuro?	1	1			
110	Sí tu mismo me lo dijiste, <b>cabrón</b> .	1				1
111	Que te retirabas con una pensión que no te alcanza ni para las putas.	1	1			
112	¿Un bono de diez millones de dólares?	1				
113	Libres.	0				
114	Y cinco extras para tu gente.	0				
115	Diez millones.	0				
116	Y lo único que tienes que hacer... es olvidarte de mí.	0				
117	¿Todo listo?	0				
118	Vayan pasando las pancas. ¡Rayo!	0				
119	¡Rayito, métele!	0				
120	¡Échale, mi hijo!	1				1
121	¡Rápido, rápido!	0				
122	¿Llegaste, Güero?	1				1
123	¡Vamos, cabrones!	1	1			
124	Dale, <b>cabrón</b> .	1				1
125	Ya bájale. Jálate.	0				
126	Vámonos, <b>Güero</b> .	1				1
127	<b>Mercancía</b> entregada, <b>cabrón</b> .	1			1	1
128	<b>Don Cheto</b> .	1				1
129	Me tengo que ir al aeropuerto.	0				
130	Me llevo su carro.	0				
131	Güero.	1				1
132	Deshazte de los que construyeron el túnel.	0				
133	De todos menos el ingeniero.	0				
134	No quiero rastro de dónde está.	0				

135	¡Pollo! Traje la avioneta para llevar a mi papá al hospital.	0				
136	Perdóneme, <b>jefa</b> .	1				1
137	¿Para qué me llamaba mi papá?	0				
138	¿Qué me tenía que decir?	0				
139	¿Se lo dijo a usted?	0				
140	Es el dueño.	0				
141	¡Ramón!	0				
142	¡Soy yo, soy yo, soy yo!	0				
143	¿Qué te hizo?	0				
144	Vamos adentro, <b>carнал</b> .	1				1
145	Tengo un negocio que propomerles.	0				
146	Perico.	1			1	
147	Puede ser, <b>man</b> .	1				1
148	Pero <b>ahorita, los gringos</b> quieren <b>nieve</b> .	1	2		1	
149	No hay mejor <b>plaza</b> que Tijuana para cruzar el <b>Gabacho</b> .	1	2			
150	Y no hay nadie mejor que yo para cruzar.	0				
151	Asociémonos.	0				
152	Ustedes me dejan operar en su territorio, y yo me encargo del pase.	0				
153	Todos salimos ganando.	0				
154	¿Y cómo es?	0				
155	Esos <b>pendejos</b> pueden <b>decir misa</b> .	1	1			1
156	Vamos a cruzar un <b>chingo de polvo</b> por su frontera, y ni <b>cuenta se van a dar</b> .	1	1		1	1
157	Necesito a alguien de confianza que me haga un cruce por Tijuana.	0				
158	Es un cruce sin permiso de los Avendaño	0				
159	Por eso te lo pido a ti, <b>compa</b> .	1				1
160	Si alguien se les puede <b>colar</b> , eres tú.	1	1			
161	Las latas pequeñas van limpias, Rayo.	0				

162	La mercancía la llevas en las grandes.	1			1		
163	Te luciste, <b>compa</b> .	1					1
164	Les dimos un <b>chingadazo</b> a los Avendaño.	1	1				
165	Aquí.	0					
166	Toma.	0					
167	Para que te compres lo que se te antoje.	0					
168	Agradéceles a los Avendaño.	0					
169	Esas dos ya están.	0					
170	¿Cuál <b>bronca</b> ?	1	1				
171	Si los <b>pendejos</b> ni se enteraron.	1	1				
172	Ya deja el <b>berrinche</b> y ayúdame aquí. <b>Ándale</b> , mételos.	1	2				
173	No es por eso ¿qué?	0					
174	Deja de hablar <b>pendejadas</b> .	1	1				
175	Por la pura celebración.	0					
176	Y hay más.	0					
177	15 millones para la organización.	0					
178	Nómbreme <b>patrón</b> .	1			1		
179	Ya he esperado mucho.	0					
180	Solo estoy pidiendo lo justo, Miguel Ángel.	0					
181	¿Y el niño?	0					
182	<b>Pues</b> , Miguel Ángel convocó la junta.	1					
183	Eso dijo el Güero.	0					
184	No me sales, <b>cabrón</b> .	1					1
185	¿Qué hubo, Güerito?	1	1				1
186	Don Emilio.	0					
187	¿Y los Avendaño?	0					
188	Buenos días, <b>don Ismael</b> .	1					1

189	Espero que doña Rosaura esté mejor de su catarro.	0				
190	<b>Bien.</b> El Quino es de la misma edad del <b>chavalón</b> .	1	1			
191	No suelta la pelota.	0				
192	<b>Chingón</b> hubiera sido que me nombrara cuando se lo pedí.	1	1			
193	Miguel Ángel está <b>jodido</b> .	1	1			
194	En cambio, yo...	0				
195	Ahora sí, nadie me para.	0				
196	Ale, la charola.	0				
197	¿Sigues enojada?	0				
198	¡Mi hijo!	1				1
199	Vete a jugar con tu hermano.	0				
200	Ven para acá.	0				
201	¿Bueno?	0				
202	¿Ramón?	0				
203	¿Va a ser en Tijuana?	0				
204	Te tengo otra misión, <b>compa</b> .	1				1
205	Vas a ir a una fiesta.	0				
206	Vas a ir en mi representación	0				
207	pero compras un regalo bien <b>chingón</b> .	1	1			
208	Me disculpas con los Avendaño, les dices que tuve una emergencia familiar	0				
209	o inventas lo que sea, pero me <b>dejas bien parado</b> .	1				1
210	Porque tú y yo vamos a estar <b>chambeando</b> .	1	1			
211	Lo contrario, <b>mi Güero</b> .	1				1
212	Quiero disfrutar un <b>chingo</b> .	1	1			
213	Pero mientras más arriba, más se goza.	0				
214	Con el Miguelón encerrado, se puede correr, <b>cabrón</b> .	1				1
215	Sus gentes andan huérfanas.	0				

216	Mientras mi <b>compa</b> está en la fiesta, nosotros los reclutamos	1	1				
217	antes de que se nos adelanten.	0					
218	Camina.	0					
219	¡Tranquilos! ¡Tranquilos, <b>señores!</b>	1					1
220	Solo queremos hablar con su jefe.	0					
221	¡Que nadie se mueva!	0					
222	Solo queremos platicar.	0					
223	Tu jefe está en la cárcel, <b>¿si o no?</b>	1					
224	¿Quieres seguir distribuyendo?	0					
225	La decisión es tuya.	0					
226	Sigues trabajándole a Miguel Ángel que <b>va de bajada...</b>	1					1
227	o lo mandas a la chingada y te vienes conmigo que <b>voy de subida.</b>	1					1
228	¿Tienes miedo de que te mate?	0					
229	Pero no tienes miedo de que te mate yo.	0					
230	Desde este momento, trabajan para mí.	0					
231	¿Dónde está su seguridad, <b>licenciado?</b>	1					1
232	De que su gente nos está esperando para <b>chingarnos.</b>	1	1				
233	<b>Mi lic.</b> y no vamos a salir solos.	1					1
234	Usted se viene con nosotros.	0					
235	¿ <b>No que no, pendejo?</b>	1	1				1
236	Bájenlas.	0					
237	Si no, su jefe se muere.	0					
238	Tranquilo, <b>compa.</b>	1					1
239	Agarra el portafolios.	0					
240	Primero me hacen menos y luego matan a mi representante.	0					
241	Hasta aqui llegan los Avendaño, <b>Güero.</b>	1					1
242	Déjaselo a Toño.	0					

243	Gracias, oficial.	1					1
244	Ya no estés amargado. Échate una.	0	1				
245	Buenas.	0					
246	Abusado.	1	1				
247	No me vayan a reconocer mis admiradoras.	0					
248	¿Cómo te trata Guatemala?	0					
249	Tu organización es la más fuerte aquí.	0					
250	Y este va a ser mi nuevo centro de operaciones.	0					
251	Quiero ser socio.	0					
252	¿Con tan poco te asustas?	0					
253	Tengo cinco toneladas de <b>perico</b> en El Salvador.	1				1	
254	Te doy el 40% de las ganancias.	0					
255	Son como 40 millones de <b>verdes</b> .	1	1				
256	Una buena <b>feria</b> para empezar nuestra sociedad, ¿no?	1	1				
257	Cuando la cruce.	0					
258	Necesito que me consigas gente en El Salvador.	0					
259	Para mañana.	0					
260	Necesito un grupo grande.	0					
261	Pero no quiero llamar la atención en la frontera.	0					
262	Tenemos que hacer ese cruce <b>sí o sí</b> , Toño.	1					1
263	Nos estamos jugando el negocio con los colombianos.	0					
264	No hay de otra.	0					
265	O nos <b>chingan</b> ellos o nos los <b>chingamos</b> nosotros.	1	1				
266	Conmigo vas a conocer el <b>pinche</b> mundo.	1	1				
267	Te tengo otro encargo.	0					
268	Voy a cambiar mi centro de operaciones para acá.	0					
269	Pero antes, necesito resolver una <b>chama</b> en El Salvador.	1	1				

270	¿Te gusta?	0				
271	Ya después te compro una más grande.	0				
272	Nada más deja cerrar el negocio en El Salvador.	0				
273	y vas a ver lo que es <b>vivir como Dios manda</b> .	1				1
274	Toma.	0				
275	Para que la pongas bien <b>chula</b> .	1	1			
276	¿No tiene llenadera?	0				
277	Dale lo que pide.	0				
278	¿Entonces qué, Toño?	0				
279	¿Cuánto tiempo se hace para la frontera?	0				
280	El cargamento está vigilado.	0				
281	Necesito saber cuánta gente <b>le tiene puesto el ojo</b> .	1				1
282	Sacamos <b>el perico</b> de aquí.	1			1	
283	Lo llevamos a Cuba.	0				
284	Y directamente a Miami.	0				
285	Tenemos que hacer crecer esta ruta, Toño.	0				
286	¿Están 100% seguros?	0				
287	Pinche Amado.	1		1		
288	Prepara a tus hombres.	0				
289	Vamos por el cargamento.	0				
290	¡Vas a hacer lo que yo te diga!	0				
291	¡Por eso te pago, <b>cabrón!</b> ¿Uh?	1				1
292	Siempre hay un modo, Toño.	0				
293	Nadie me creyó lo del túnel, pero siempre hay un modo.	0				
294	Vamos a tener que entregar <b>la lana</b> que nos queda a Herrerías	1	1			
295	para que nos deje trabajar para él.	0				
296	Es empezar de cero, pero si nos acepta,	0				
297	vamos a estar protegidos por su organización.	0				
298	Entiendo que si te quieres ir para México y seguir tu camino.	0				



299	Bueno, pues...	1				
300	Vamos a buscar otra forma de cruzar la frontera.	0				
301	Aunque sea <b>como topos</b> .	1				1
302	Y a la <b>pinche</b> cajuela no me vuelvo a meter.	1	1			
303	Ni por treinta minutos.	0				
304	<b>Órale</b> , vámonos.	1		1		
305	¿Qué pasó con la reunión?	0				
306	Gracias por todo, Lora.	0				
307	Millón y medio.	0				
308	¿Por qué tanta seguridad?	0				
309	¿Desconfías de Herrerías?	0				
310	¿Y Herrerías?	0				
311	Si es por dinero, sentémonos a negociar.	0				
312	Yo soy más generoso que el gobierno.	0				
313	Te doy un millón y medio de dólares si me dejas ir.	0				
314	Medio millón más que la recompensa.	0				
315	Con esa <b>feria</b> , te jubilas.	1	1			
316	¡Ey! ¡Ey!	1				
317	¡Pinche traidor! ¡Hijo de tu puta...!	1		2		
318	Rayito.	0				
319	Por la <b>pinche</b> buena vida.	1				
320	Esto es el mero poder.	0				
321	¡La mera libertad, <b>Güerito</b> ! ¡Mira!	1				1
322	¡Sígale! ¡Siga tocando, <b>amigo</b> !	1				1
323	Este es el mero poder.	0				
324	¡La mera libertad!	0				
325	Dígale al General que quiero hablar con él.	0				
326	Quiero negociar.	0				
327	Tengo pruebas que el Subprocurador Federico Pozo <b>está en mi nómina</b> .	1				1
328	Pero sí para el Presidente.	0				

329	¿Cómo quedaría su imagen si sale a la luz que cada dos meses	0				
330	yo le entregaba a Pozo 1 millón de dólares?	0				
331	Para la protección de mis cargamentos.	0				
332	Larrazolo.	0				
333	El amigo íntimo del hermano del Presidente.	0				
334	¿Ese sí le parece un vínculo cercano?	0				
335	Quiero hablar con el general Blanco.	0				
336	Necesito ver al General Blanco.	0				
337	Por favor, avísale.	0				
338	Quiero hablar con tu jefe.	0				
339	¡Ah, chingada!	1		1		
340	Pasaste <b>de gato a león</b> más rápido que yo.	1				1
341	Felicidades.	0				
342	<b>Pues entonces</b> , vámonos entendiendo.	1				
343	¿Qué me vas a dar a cambio de mi silencio?	0				
344	Me cae que ustedes son los que deberían estar en la cárcel.	0				
345	¿Cómo te llamas?	0				
346	Mira, Conrado.	0				
347	Yo no quiero tener <b>broncas</b> .	1		1		
348	Ni quiero causarles <b>broncas</b> a ustedes.	1		1		
349	Me van a encerrar aquí por el asesinato del cardenal	0				
350	y por lo que se les antoje.	0				
351	Pero tú bien sabes	0				
352	que yo valgo más como aliado...	0				
353	que aquí refundido y olvidado.	0				
354	La información vale oro.	0				
355	Tengo algo que destruiría	0				
356	a uno de los mayores enemigos del Presidente.	0				
357	A mí también me gusta <b>estar al tanto</b> de la política de mi país.	1				1

358	Por algo se empieza.	0				
359	Ernesto Rubio.	0				
360	El primer candidato del partido opositor	0				
361	en ganar una gubernatura en 60 años.	0				
362	Como ya dije, por algo se empieza.	0				
363	Mientras Ernesto festejaba junto con su hermano, Claudio	0				
364	y sus grandes amigos...	0				
365	el empresario, Fernando Gutiérrez,	0				
366	y el procurador, Pancho Lagos...	0				
367	Claudio y Fernando ya <b>se estaban comiendo el pastel.</b>	1				1
368	Planeaban su gran negocio.	0				
369	Un centro comercial bien <b>chingón.</b>	1	1			
370	Los dos sabían que necesitaban un inversionista con <b>harta feria</b>	1	1			
371	para meterle al proyecto.	0				
372	Y Fernando dijo conocer a la persona adecuada.	0				
373	Ese mero.	0				
374	Le dijeron a Benjamín que necesitaban 30 millones de dólares.	0				
375	Claudio y Fernando le prometieron	0				
376	que el centro comercial iba a estar en cuatro meses.	0				
377	Pero tanto dinero en mano...	0				
378	es demasiada tentación.	0				
379	Los socios no contaban con que los Avendaño	0				
380	<b>tenían mil orejas puestas</b> en sus intereses.	1				1
381	No les gusta que no cumplan sus tratos.	0				
382	Y menos que se gasten su <b>lana.</b>	1	1			
383	Benjamín le perdonó la vida a cambio de que su hermano,	0				
384	el gobernador de Baja California,	0				
385	les diera placas de la Policía Judicial.	0				

386	Placas para poder operar con tranquilidad.	0					
387	Seguro así escapó Ramón de lo del cardenal.	0					
388	Siempre y cuando me garantice que no me va a dejar aquí olvidado.	0					
389	¿Y a qué digo que me dedico?	0					
390	Mi nombre es Joaquín Guzmán Loera.	0					
391	Tengo 36 años y me dicen "El Chapo".	0					
392	Soy casado. Soy católico y padre de familia.	0					
393	Soy originario de Culiacán, Sinaloa.	0					
394	Y estudié hasta tercero de primaria.	0					
395	Todo lo que pasó sobre la <b>balacera</b> en el aeropuerto	1	1				
396	fue igualito como lo presentaron en televisión cuando lo explicó la PGR.	0					
397	Tampoco sé qué pasó en la discoteca Christine.	0					
398	Me enteré de lo ocurrido a través de las noticias.	0					
399	Sí, <b>señora</b> .	1					1
400	Ernesto Rubio tiene vínculos con los Avendaño.	0					
401	Soy agricultor.	0					
402	Yo cultivo maíz y frijol.	0					
403	No, <b>señora</b> ...	1					1
404	¿Cómo?	0					
405	No, <b>señor</b> .	1					1
406	No, <b>señor</b> , yo nunca he usado armas.	1					1
407	Sí.	0					
408	Sí, <b>señor</b> .	1					1
409	Sí, <b>señor</b> .	1					1
	<b>Total</b>	<b>154</b>	<b>62</b>	<b>8</b>	<b>12</b>	<b>23</b>	<b>55</b>
		<b>Unidades marcadas</b>	<b>Léxico coloquial</b>	<b>Interjección</b>	<b>Argot</b>	<b>Locuciones y frases</b>	<b>Vocativo</b>







84	Valinta on <b>teldän, johtaja...</b>	1					1			
85	Jatkat päiväsi tai kuolet.	0								
86	<b>Kaman,</b>	1				1				
87	sekä <b>tyypin</b> nimen, joka antoi määräyksen takavarikoida se.	1	1							
88	Tunnelin päässä on tämä amerikkalainen varasto.	0								
89	Olen 90 prosenttisen varma.	0								
90	Nähdään toisella puolella.	0								
91	Hei Pollo, minä tässä.	0								
92	Kuinka isä voi?	0								
93	Se ei onnistu, <b>äiti.</b>	1					1			
94	Jos voisin, olisin jo tullut.	0								
95	Vannon tulevani mahdollisimman pian.	0								
96	Rayo, kuuletko?	0								
97	Meitä seurataan.	0								
98	Se on DEA!	0								
99	He eivät tulleet huumeen, vaan meidän takiamme.	0								
100	Pysy liikkeellä.	0								
101	Rayo, kuuletko minua? Rayo!	0								
102	Hei, Peter.	0								
103	<b>Kerjät vaikeuksia.</b>	1					1			
104	<b>Gringo</b> ei voi vain pidättää ihmisiä Meksikossa.	1	1							
105	Camarenan tappoi Caro Quintero. Hän on vankilassa.	0								
106	<b>Ei ole tarpeen</b> vahingoittaa toisiamme.	0								
107	Sinä tässä olet unohtanut.	0								
108	Jos et ole kiinnostunut turvaamaan tulevaisuuttasi.	0								
109	Sinä minulle tästä kerroit, <b>kuspää.</b>	1					1			
110	Eläkkeesi ei tule riittämään edes <b>huorin.</b>	1	1							
111	Kymmenen <b>millin</b> bonus?	1	1							
112	Kokonaisuudessaan.	0								
113	Sekä viisi miljoonaa teille.	0								













264	Mutta ensin minun täytyy hakea viisi <b>tonnia lunta</b> El Salvadorista.	1	1	1					
265	Pidätkö siitä?	0							
266	Ostan sinulle vielä isomman.	0							
267	Odotas, kunhan olen hoitanut El Salvadorin <b>diilin</b> ,	1	1						
268	tulet näkemään, millaista on <b>elää kuin kuningatar</b> .	1			1				
269	Ota nämä ja tee talosta <b>nätti</b> .	1	1						
270	Eikö hänellä ole tarpeeksi?	0							
271	Anna hänelle, mitä hän pyytää.	0							
272	Mitä mieltä olet, Toño?	0							
273	Kuinka pitkään rajalle pääsyyn menee?	0							
274	Kauppatavaraa tarkkaillaan.	0							
275	Haluan tietää, kuinka monta miestä sitä vartioi.	0							
276	Kuljetamme <b>kokan</b> täältä.	1			1				
277	Viemme sen Kuubaan -	0							
278	ja sitten suoraan Miamiin.	0							
279	Meidän täytyy kehittää tämä reitti, Toño.	0							
280	Oletko täysin varma?	0							
281	<b>Helkkarin</b> Amado	1	1						
282	Hoida miehesi valmiiksi.	0							
283	Me haemme lastin.	0							
284	Teet, kuten käsken, siitä sinulle maksetaan, <b>pasklainen</b> .	1				1			
285	Aina löytyy keino, Toño.	0							
286	Kukaan ei uskonut minun tunnelini, mutta keino löytyy aina.	0							
287	Täytyy antaa jäljellä olevat rahat Herrerialle,	0							
288	jotta hän antaa meidä tehdä töitä hänelle.	0							
289	Joudumme <b>aloittamaan nolasta</b> , mutta jos hän suostuu, hän suojelee meitä.	1				1			
290	Ymmärrän kyllä, jos haluat palata Meksikoon ja jatkaa elämäsi.	0							
291	Hyvä, keksitään toinen tapa ylittää raja,	0							
292	vaikka se vaatisi <b>myyräksi ryhtymistä</b> .	1				1			
293	En mene takaisin tuonne <b>helkkarin</b> takaluukuun.	1	1						



324	Eikö se sinusta ole läheinen suhde?	0								
325	Haluan puhua kenraali Blancolle.	0								
326	Haluan nähdä kenraali Blancon.	0								
327	Pyydän, kertokaa hänelle.	0								
328	Haluan puhua <b>pomollesi</b> .	1	1							
329	<b>Holkkari sentään</b> .	1		1						
330	<b>Kissasta leijonaksi</b> nopeammin kuin minä.	1				1				
331	Onnitteluni.	0								
332	<b>Ollaan sitten samalla sivulla</b> .	1				1				1
333	Mitä tarjoat minulle vastineeksi vaikeudesta?	0								
334	Minusta te olette niitä, joiden pitäisi olla vankilassa.	0								
335	Mikä nimesi on?	0								
336	Kuuntele Conrado, en halua olla vaikeuksissa.	0								
337	Enkä halua aiheuttaa sinulle vaikeuksia.	0								
338	Voit lukita minut tänne kardinaalin murhasta ja mistä muusta haluatkin.	0								
339	Mutta tiedät hyvin, että minä olen arvokkaampi liittolaisena,	0								
340	kuin tänne hukattuna ja unohdettuna.	0								
341	Tieto on kullannarvoista.	0								
342	Minulla on tietoa, joka tuhoaisi yhden presidentin suurimmista vihollisista.	0								
343	Minäkin <b>pysyn</b> mielelläni <b>ajan tasalla</b> maani politiikan suhteen.	1				1				
344	Se on hyvä alku.	0								
345	Ernesto Rubiosta.	0								
346	Ensimmäinen oppositio puolueen ehdokas 60 vuoteen,	0								
347	joka on valittu kuvernööriksi.	0								
348	Kuten sanoin, jostain <b>sitä</b> on aloitettava.									
349	Ernesto ja hänen veljensä Claudio juhlivat asiaa hyvien <b>ystävien</b> kanssa,	1						1		
350	jotka olivat liikemies Fernando Gutierrez ja yleinen syyttäjä Pancho Lagos.	0								
351	Claudio <b>rakens</b> i <b>jo pilvilinnoja</b> Fernandon kanssa.	1				1				
352	He suunnittelivat suurta liikehanketta:	0								
353	vaikuttavaa ostoskeskusta.	0								





384	En, rouva...	1					1					
385	Mitä sanoit?	0										
386	En ole koskaan käyttänyt aseita.	0										
387	Kyllä.	0										
388	Kyllä, herra.	1					1					
389	Kyllä, herra.	1					1					
	<b>Total</b>	<b>80</b>	<b>33</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>16</b>	<b>22</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>0</b>	
		<b>Unidades marcadas</b>	<b>Léxico coloquial</b>	<b>Interjección</b>	<b>Argot</b>	<b>Locuciones y frases</b>	<b>Vocativo</b>	<b>Omisión del sufijo posesivo</b>	<b>Incongruencia verbo- sujeto</b>	<b>Pasiva nosotros</b>	<b>Pronombres se o ne</b>	

### APÉNDICE 3 – LA MUESTRA DE CONRADO SOL EN ESPAÑOL

#	Réplicas de Conrado Sol	Unidad marcada	Léxico coloquial	Interjección	Argot	Locuciones y frases	Vocativo
1	Buenos días. ¿Cómo está?	0					
2	No. En este caso, yo lo que recomiendo es el escándalo.	0					
3	Un <b>periodicazo</b> donde se publique la información que tenemos	1	1				
4	de que el Gobernador le lavaba dinero a Caro Quintero.	0					
5	Con eso lo debilitamos seguro.	0					
6	Y digo, aprovechando que tenemos fresca la noticia del arresto de Quintero.	0					
7	Hasta lo podemos amenazar con enviarlo a prisión unos días.	0					
8	Con su ex socio.	0					
9	Perdón, <b>señor</b> , pero alguien que ya probó ser desleal una vez nunca será lo contrario.	1					1
10	Sí, si me permite. Yo pienso que con este sustito, usted lo <b>regresa al redil</b> ,	1				1	
11	pero solo una verdadera <b>madriza</b> va a hacer que nunca más se le ocurra volverse a salir.	1	1				
12	Buenas tardes.	0					
13	Gracias.	0					
14	Sí, <b>señor</b> .	1					1
15	Ninguno.	0					
16	Porque yo quiero llegar a ser presidente.	0					
17	Pero no me importa empezar <b>lamiendo huevos</b> .	1					1

18	Con su permiso, <b>señor presidente.</b>	1					1
19	Sí, <b>señor.</b>	1					1
20	Está ya todo listo para iniciar los operativos.	0					
21	El encargado de vigilancia sobrevivió, <b>general.</b>	1					1
22	Él vio cuando ingresaron.	0					
23	Fue Guzmán Loera, el Chapo.	0					
24	Eliminarlo sería un error, <b>señor.</b>	1					1
25	Con todo respeto, <b>señor presidente...</b>	1					1
26	para los <b>capos</b> , el general es un líder impuesto, no elegido.	1	1				
27	Considero que, si eliminamos tan pronto a uno de los suyos,	0					
28	el hilo se puede romper.	1					
29	Conrado Higuera Sol, <b>señor presidente.</b>	1					1
30	Por favor, discúlpeme, <b>general.</b>	1					1
31	Fue una imprudencia de mi parte.	0					
32	No volverá a ocurrir, se lo juro.	0					
33	Adelante, por favor.	0					
34	Ya me arriesgué para cumplir mi parte.	0					
35	Ahora le toca a usted.	0					
36	¿Consiguió lo que le faltaba?	0					
37	Perfecto.	0					
38	Hasta pronto.	0					
39	Muchas gracias por venir.	0					
40	Quería despedirme personalmente.	0					
41	Parto ahora mismo fuera de México.	0					
42	Cuando salga su artículo publicado ya de mañana,	0					
43	el General Blanco no descansará hasta no saber	0					
44	quién filtró toda la información.	0					
45	Lo sé.	0					

46	Y se lo agradezco en verdad.	0					
47	Quisiera pedirle un favor personal antes de irme.	0					
48	¿Sería posible que me diera una copia del artículo?	0					
49	Me temo que donde voy a estar, no tendré acceso a su periódico.	0					
50	Y no me gustaría perderme para nada	0					
51	el placer de leer la nota que <b>sepultará</b> al General.	1	1				
52	Así será, <b>General</b> .	1					1
53	Logré descubrirlo por un <b>golpe de suerte</b> .	0					
54	Mi contacto dice que será publicado <b>el día de mañana</b> .	1					
55	Aún estamos a tiempo de pararlo.	0					
56	Quisiera pedirle un favor personal antes de irme.	0					
57	No lo defraudaré, <b>señor Presidente</b> .	1					1
58	Sí, habla Conrado Sol.	0					
59	Quiero un boletín para informar a los medios	0					
60	que El Chapo ha sido capturado.	0					
61	Habrà una conferencia de prensa hoy en el Penal de Almoloya	0					
62	No, esto ya no le ve el General.	0					
63	Desde ahora me encargo yo.	0					
64	Sí, <b>señor Presidente</b> .	1					1
65	Muchos gusto, <b>señor...</b>	1					1
66	Entendemos que este es su penal y que usted pone las reglas.	0					
67	Pero Guzmán Loera no es un criminal cualquiera.	0					
68	Son órdenes del Presidente, <b>Sr. Director</b> .	1					1
69	Así que le aconsejo que se calme	0					
70	y que prepare todo para recibir a Guzmán.	0					
71	El Presidente quiere hablar contigo.	0					
72	Muchas gracias.	0					
73	En un momento empezaremos.	0					
74	Abran.	0					
75	Retírense, por favor.	0					
76	El General Blanco ya no es mi jefe.	0					
77	Si quieres negociar, ahora lo vas a tener que hacer conmigo.	0					
78	A mí tampoco se me da eso de obedecer.	0					
79	Por eso creo que nos vamos a entender muy bien.	0					
80	Escúchame bien.	0					
81	No quiero que repitas nada	0					
82	de lo que le dijiste al General en el avión.	0					

83	A tu familia.	0				
84	Si repites algún nombre...	0				
85	tus dos mujeres y tus niños van a ser los daños colaterales en la nota.	0				
86	Y eso no es todo.	0				
87	En tu declaración ante el Ministerio Público	0				
88	vas a dejar en claro que el cardenal murió producto de un fuego cruzado	0				
89	entre los Avendaño y tú.	0				
90	Eso no va a suceder nunca.	0				
91	Es muy sencillo, Chapo.	0				
92	Tú nos <b>jodes</b> ...	1	1			
93	y nosotros te <b>jodemos</b> 20 veces más.	1	1			
94	No le <b>jales la cola al tigre</b> .	1				1
95	Conrado.	1				
96	Las negociaciones se hacen cuando las dos partes	0				
97	tienen algo que ofrecer.	0				
98	En este caso, tú no tienes nada que dar.	0				
99	Lo siento, Chapo.	0				
100	Pero la verdad no creo que tengas información tan valiosa	0				
101	como para poder liberarte de esta.	0				
102	Lo más que puedo hacer por ti...	0				
103	es trasladarte de Almoloya a otro penal.	0				
104	Más amigable.	0				
105	Muy bien.	0				
106	¿Sobre quién es la información?	0				
107	Benjamín Avendaño.	0				
108	Vas a repetir todo esto tal cual ante el Ministerio Público.	0				
109	Mira, tú embarra a Rubio.	0				











## APÉNDICE 5 – SUOMENKIELINEN TIIVISTELMÄ

### JOHDANTO

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen puheen illuusiota luovia kielellisiä keinoja El Chapo -Netflix-sarjan kahden päähenkilön espanjankielisissä repliikeissä sekä repliikkejä vastaavissa suomenkielisissä tekstityksissä. Lisäksi tarkastelen aineistoa henkilökuvauksen eli karakterisaation näkökulmasta. Tutkimuksen taustalla on havaintoni siitä, että alkuperäisen espanjankielisen sarjan kahden päähenkilön, El Chapon ja Conrado Solin, puhetyylit poikkeavat toisistaan ja luovat hahmoille yksilöllisen ja tunnistettavan puhetyylin. Sarjan tekijät ovat todennäköisesti pyrkineet luomaan näille kahdelle hahmolle oman tunnistettavan puhetyylinsä, jonka espanjankielinen katsoja tunnistaa ja joka sopii hahmon audiovisuaaliseen kokonaisuuteen eli ulkomuotoon, käyttäytymiseen, luonteenpiirteisiin ja puhetapaan. Puheen illuusiota ja henkilöahmoja karakterisoivia kielellisiä keinoja on kielen eri tasoilla, kuten leksikaalisella, syntaktisella tai prosodisilla tasoilla, mutta tässä tutkielmassa keskityn leksikaalisen ja fraseologisen tason elementteihin, sillä niitä käytetään usein tyylikeinoina tekstityksissä. Havaintojeni perusteella muodostin kaksi tutkimuskysymystä:

1. Millä kielellisin keinoin kahden henkilöahmon alkuperäisiin espanjankielisiin repliikkeihin ja repliikkejä edustaviin suomenkielisiin tekstityksiin on pyritty luomaan puheen illuusiota?
2. Miten nämä kielen keinot vaikuttavat henkilöahmojen karakterisaatioon alkuperäisessä espanjankielisessä sarjassa ja suomeksi tekstitetyssä sarjassa?

Ensimmäisen kysymyksen avulla pyrin tunnistamaan henkilöahmojen espanjankielisestä puheesta sekä suomenkielisistä tekstityksistä puheen illuusiota luovat leksikaaliset ja fraseologiset elementit. Toisen kysymyksen avulla pyrin analysoimaan sitä, miten kyseiset elementit sopivat kunkin henkilöahmon audiovisuaaliseen kokonaisuuteen ja näyttävätkö alkuperäisen ja suomeksi tekstitetyn sarjan henkilöahmot eri tavalla kohdeyleisöilleen kielellisten valintojen seurauksena. Tekstittämisen ja dubbauksen vaikutusta henkilöahmojen karakterisaatioon on tutkittu jonkin verran (esim. Remael 2003, Ranzato 2015 ja De Pablos-Ortega 2015), mutta yleisesti karakterisaatiota on tutkittu enemmän kaunokirjallisuudessa kuin audiovisuaalisten teosten yhteydessä.

## TAUSTATEORIA

Tutkielman teoreettinen viitekehys muodostuu kolmesta osa-alueesta: tekstittämisestä, puheen illuusion luomisesta fiktiivissä teoksissa ja henkilöhahmojen karakterisaatiosta. Ensimmäiseksi käsittelen tekstittämistä ja siihen liittyviä käytänteitä, rajoituksia ja tavoitteita pääasiassa Suomessa vallitsevan tekstittämisperinteen näkökulmasta. Yleiset tekstittämistä koskevat rajoitukset liittyvät aikaan ja merkkimäärään: yksi ruututeksti muodostuu enintään kahdesta 30–35 merkkiä sisältävästä rivistä, joiden on seurattava alkuperäisen puheen rytmiä. Merkkimäärän ja käytettävissä olevan ajan perusteella lasketaan lukunopeus, joka Av-kääntäjien (2021) suosituksen mukaan on 12–14 merkkiä sekunnissa<sup>28</sup>. Aika- ja tilarajoitusten tehtävänä on varmistaa, että tekstitys ei peitä koko kuvaruutua ja että katsoja voi rauhassa seurata ohjelmaa ja sen kaikkia audiovisuaalisia elementtejä eikä vain lukea tekstityksiä. Tekstittämisen yhteydessä käsittelen myös kielellisen variaation kääntämistä audiovisuaalisissa teoksissa. Käännöksen toimeksiantaja voi määritellä, tuodaanko kielellistä variaatiota tekstityksissä esiin vai ei, mutta kääntäjän harkinnan varassa on päättää, millä keinoin mahdollinen variaatio luodaan. Tähän on olemassa useita keinoja, kuten slang-, murre-, tabu- ja kiro sanojen sekä tunnetiloja kuvaavia ilmaisuja eli interjektioden käyttö (Díaz-Cintas y Remael 2014: 187).

Teoriakehyksen toinen osa käsittelee puheen illuusiota fiktiivisissä teoksissa, jota Tiittula ja Nuolijärvi (2013: johdanto) kutsuvat *kirjoitetun kielen keinoin luoduksi fiktiiviseksi puheeksi*. Fiktiivinen puhe eroaa aidosta puheesta, sillä se on tehty ulkopuolisia eli katsojia tai lukijoita varten (Remael 2003: 227). Fiktiivinen puhe kuitenkin sisältää aidon puheen elementtejä, jonka vuoksi puhe voi vaikuttaa aidolta eli luoda puheen illuusion. Käytännössä fiktiivinen puhe eroaa aidosta puheesta siten, että siinä on vähemmän epäselvää puhetta, uudelleen aloituksia, keskenjääneitä lausumia, epäröintiä ja kieliopin vastaisia ilmaisuja. Näitä ja muita kielellisiä elementtejä, kuten sanavalintoja, kuitenkin lisätään fiktiiviseen puheeseen luomaan autenttisuutta ja karakterisoimaan henkilöhahmoja (Catrysse y Gambier 2008: 52). Dialogin tarkoitus fiktiossa on paljastaa hiljalleen katsojalle tai lukijalle tietoja tarinan tapahtumista sekä henkilöhahmoista ja heidän välisistä suhteistaan ja tällä tavoin kuljettaa tarinaa eteenpäin (Remael 2003: 230). Dialogilla voidaan katsoa olevan itseisarvo esimerkiksi siinä käytettyjen tyyllillisten keinojen vuoksi. Teoriaosuudessa tarkastelen myös, millä konkreettisilla keinoin tyyliä ja puheen illuusiota voidaan luoda suomen- ja espanjankielisissä teoksissa. Pyrin keskittymään audiovisuaalisiin teoksiin, kuten sarjoihin ja elokuviin, mutta vähäisen

---

<sup>28</sup> Merkkirajoitukset ja lukunopeussuosituksukset vaihtelevat, esim. Netflixin aika- ja merkkimäärärajoitukset ovat hieman korkeampia kuin Av-kääntäjien suosituksukset (ks. 2.5.).

tutkimuksen vuoksi olen käsitellyt asiaa myös kaunokirjallisuuden näkökulmasta, lähinnä Tiittulan ja Nuolijärven (2013) teoksen kautta. Kirjoittajat (2013: 43) toteavat, että puheen illuusiota ja variaatiota voidaan luoda puheeseen prosodisin, syntaktisin, morfosyntaktisin, leksikaalisiin ja fraseologisiin keinoin. Näitä elementtejä käyttämällä voidaan yhtäältä tuoda esiin esimerkiksi yksittäisen puhujan maantieteellistä taustaa, ikää tai sosioekonomista asemaa ja toisaalta osoittaa henkilöahmojen välisiä samanlaisuuksia ja eroavaisuuksia (op.cit.: 18). Käännöksessä voidaan myös käyttää eri variaation muotoa kuin alkuperäisessä teoksessa: jos alkuperäisen teoksen henkilöahmojen puheessa esiintyy maantieteellistä variaatiota, se voidaan käännöksessä korvata esimerkiksi sosiaalisella vaihtelulla (op.cit.: 76). Ruututeksteissä ei kuitenkaan ole aina mahdollista eikä tarkoituksenmukaista tuoda esiin variaatiota, sillä se saattaa hankaloittaa tekstitysten luettavuutta, joka on yksi tekstittämisen ensisijaisista tavoitteista (Remael (2003: 226). Luettavuus tarkoittaa sitä, että katsojan on pystyttävä mieltämään ruututeksti yhdeltä lukemalta ja että tekstitys toimii nimenomaan luettavana tekstinä ja osana audiovisuaalista kokonaisuutta. Tämän vuoksi tekstittämisessä käytetyt puheen illusion luomisen keinot ovat rajoitetumpia kuin kirjallisuudessa – ne ovat viitteellisiä eli luovat katsojalle mielikuvan variaatiosta (Holopainen 2010: 67). Katsojan ja tekstittäjän välillä vallitsee niin kutsuttu illuusiosopimus, joka tarkoittaa sitä, että ruututekstitysten avulla ohjelmia seuraamaan tottunut katsoja uskoo lähtökohtaisesti, että tekstitykset edustavat jonkun puhetta (Pedersen 2011: 22). Tämänkään vuoksi tekstityksiin ei ole tarpeellista lisätä runsaasti puheen illuusiota luovia elementtejä, sillä ne saattaisivat häiritä luettavuutta ja ohjelman katsomista. Suomenkielisissä tekstityksissä puheenomaisuutta voidaan luoda leksikaalisten ja fraseologisten keinojen lisäksi myös morfosyntaktisin keinoin subjektin ja verbin inkongruenssilla (*he tulee*), jättämällä pois possessiivisuffiksi (*minun koti*), persoonapronomeineilla (*se* tai *ne* ihmisiin viitatessa) ja me-passiivilla (*me tullaan*) (Holopainen 2010: 31 ja Av-kääntäjät 2021).

Teoriakehyksen kolmas osa käsittelee henkilöahmojen kuvausta eli karakterisaatiota audiovisuaalisissa teoksissa. Henkilöahmojen kuvauksella tarkoitetaan kaikkia hahmoon liitettäviä audiovisuaalisia piirteitä, jotka yhdessä luovat hahmon kokonaisuuden katsojalle. Henkilöahmojen piirteet voidaan jakaa staattisiin eli pysyviin ja dynaamisiin eli muuttuviin piirteisiin (Catrysse y Gambier 2008: 48). Pysyviä piirteitä voivat olla esimerkiksi silmien tai hiusten väri ja muuttuvia hahmon persoonaan ja käyttäytymiseen liittyvät piirteet. Käsitellen karakterisaatiota tapaustutkimusten (De Pablos-Ortega 2015, Remael 2003 ja Trupej 2009) avulla, jotka osoittivat, että tekstitysten kieli voi korostaa tai häivyttää henkilöahmojen luonteenpiirteitä sekä heikentää hahmojen välistä vuorovaikutusta. Tämä voi aiheuttaa sen, että

hahmot näyttäytyvät esimerkiksi vähemmän humoristisilta tai töykeämmiltä tekstitettyä ohjelmaa seuraavalle katsojalle kuin alkuperäisellä kielellä ohjelmaa katsovalle.

## TUTKIMUSKOHDE JA METODOLOGIA

Valitsin tutkimuksen kohteeksi El Chapo -Netflix-sarjan päähenkilöiden eli El Chapon ja Conrado Solin espanjankieliset repliikit ja suomenkieliset tekstitykset ensimmäisen tuotantokauden jaksoilta 1, 2, 6 ja 7. Katsoin jaksot ja keräsin kielellisen aineksen eli repliikit ja tekstitykset Excel-taulukkoon. Aineiston keruun tuloksena oli neljä tekstiä: 1) El Chapon espanjankieliset repliikit, 2) Conrado Solin espanjankieliset repliikit, 3) El Chapon suomenkieliset tekstitykset ja 4) Conrado Solin suomenkieliset tekstitykset. Tämän jälkeen analysoin jokaisen tekstin erikseen ja pyrin tunnistamaan niistä eri kategorioiden mukaisia kielellisiä elementtejä. Tunnistaakseni puheen illuusion luomisen keinoja alkuperäisessä espanjankielisessä sarjassa sovelsin Cisneros Estupiñánin, Olave Ariaksen ja Rojas Garcían (2009) tapaustutkimukseen perustuvaa luokittelua. Kirjoittajat tutkivat kolumbialaisen telenovelan henkilöahmojen puhetyylejä ja tunnistivat henkilöahmoja karakterisoiviksi elementeiksi englanninkieliset lainasanat, lempinimet ja vokatiivit, puhekieliset sanat ja lausumat, täytesanat, sananlaskut, kieliopin vastaiset ilmaukset, eufemismit ja alatyyliset ja halventavat ilmaisut. Sovelsin samaa Cisneros et al.:in havaintoihin perustuvaa luokittelua kandidaatintutkielmassani, jossa pyrin tunnistamaan puheen illuusiota luovia ja henkilöahmoja karakterisoivia kielen elementtejä *El señor de los cielos* -tv-sarjassa, ja käytin samaa luokittelua tässäkin tutkielmassa espanjankielisten repliikkien analysointiin. Suomenkielisten tekstitysten analysointiin käytin samoja kategorioita ja lisäsin kategoriat myös suomen kielelle ominaisille, puheenomaisuutta luoville morfosyntaktisille keinoille eli subjektin ja verbin inkongruenssille, possessiivisuffiksin poisjätölle, pronomineille se ja ne ja me-passiiville, sillä arvelin aineistosta löytyvän näitä elementtejä.

## ANALYYSI

El Chapon espanjankielisiä repliikkejä oli yhteensä 409 ja niistä 154 eli 38 % sisälsi vähintään yhden ”merkityn” eli puheen illuusiota luovan ja henkilöahmoa karakterisoivan yksikön. Yksiköt jakautuivat luokkiin seuraavalla tavalla: puhekielinen sanasto (62 kpl), vokatiivit (55 kpl), sanonnat ja fraasit (23 kpl), slangi (12 kpl) ja interjektiot (8 kpl). Conrado Solin espanjankielisiä repliikkejä oli puolestaan 113, joista 27 eli 24 % oli merkittyjä, ja yksiköt jakautuivat luokkiin seuraavasti: vokatiivit (13 kpl), puhekielinen sanasto (6 kpl) ja sanonnat ja

fraasit (4 kpl). Interjektiot- ja slangiluokkiin kuuluvia yksiköitä ei Conrado Solin repliikeistä löytynyt lainkaan.

Suomenkielisiä El Chapon ruututekstejä oli yhteensä 389, joista 80 eli 20 % oli merkittyjä. Tämä on 18 prosenttiyksikköä vähemmän kuin alkuperäisessä espanjankielisissä El Chapon repliikeissä. Merkityt ruututekstit jakautuivat luokkiin seuraavasti: puhekielinen sanasto (33 kpl), vokatiivit (22 kpl), sanonnat ja fraasit (16 kpl), slangit (9 kpl), me-passiivi (8 kpl), interjektiot (2 kpl), possessiivisuffiksin poisjätö (1 kpl), subjektin ja verbin inkongruenssi (1 kpl). *Se* tai *ne* pronomien käyttöä persoonapronominina ei löytynyt El Chapon ruututeksteistä lainkaan. Conrado Solin suomenkielisiä ruututekstejä oli yhteensä 102 ja niistä 19 eli 19 % oli merkittyjä, mikä on 5 prosenttiyksikköä vähemmän kuin espanjankielisissä repliikeissä. Merkityt ruututekstit jakautuivat luokkiin seuraavasti: vokatiivit (9 kpl), puhekielinen sanasto (6 kpl), sanonnat ja fraasit (4 kpl) ja me-passiivi (1 kpl). Interjektioita, slangia, possessiivisuffiksin poisjätöä, subjektin ja verbin inkongruenssia ja *se-* ja *ne-* pronomien käyttöä persoonapronominina ei Conrado Solin ruututeksteistä löytynyt lainkaan.

El Chapon espanjankieliset repliikit sisälsivät 14 prosenttiyksikköä enemmän merkittyjä eli puheen illuusiota luovia ja henkilöähahmoja karakterisoivia yksiköitä kuin Conrado Solin repliikit. Täältä osin voidaan todeta, että alkuperäisen espanjankielisen sarjan henkilöähahmojen puhetyylit eroavat toisistaan ja että El Chapon tyylin voi tulkita puhekielisemmäksi kuin Conrado Solin, sillä hänen puheessaan oli määrällisesti enemmän puheelle ominaisia elementtejä ja useammassa kategoriassa kuin Conrado Solilla. El Chapon suomenkieliset ruututekstit puolestaan sisälsivät vain yhden prosenttiyksikön enemmän merkittyjä yksiköitä kuin Conrado Solin ruututekstit. Tämä osoittaa, että tekstitetyn teoksen henkilöähahmojen välinen puhetyylin ero on kapeampi kuin alkuperäisessä espanjankielisessä teoksessa. Kaventuneesta erosta huolimatta El Chapon ruututekstit sisälsivät hieman enemmän merkittyjä yksiköitä ja useammassa kategoriassa kuin Conrado Solin ruututekstit, esimerkiksi puhekielisiä ja alatyylisiä sanoja, sanontoja ja fraaseja sekä me-passiivia. Lisäksi El Chapon ruututekstit sisälsivät slangia, joita ei Conrado Solin ruututeksteissä ollut lainkaan.

Karakterisaation näkökulmasta henkilöähahmojen ulkomuoto sekä käyttäytyminen olivat yhdenmukaisia heidän käyttämänsä kielen kanssa ja näin ollen tarjosivat molemmista hahmoista uskottavan kuvan katsojalle. Conrado Solin espanjankielisissä repliikeissä esiintyi muutama alatyylinen ilmaisu, jotka rikkoivat hahmon tavanomaista sujuvapuheista ja korrektia kielenkäyttöä ja totista olemusta. Toisaalta tämä tyylillinen vaihtelu teki Conrado Solin hahmosta vähemmän karikatyyrimaisen ja mielenkiintoisemman. Samanlaista tyylin vaihtelua oli havaittavissa Conrado Solin suomenkielisissä tekstityksissä, joskin vähemmän.

## JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksessa halusin ensinnäkin selvittää, millä kielellisin keinoin kahden henkilöhaahmon alkuperäisiin espanjankielisiin repliikkeihin ja repliikkejä edustaviin suomenkielisiin tekstityksiin on pyritty luomaan puheen illuusiota. Rajasin tarkastelun leksikaalisiin ja fraseologisiin keinoihin, jotka espanjankielisten repliikkien osalta olivat puhekieliset sanat, interjektiot, slangit, sanonnat ja fraasit ja vokatiivit. Suomenkielisten tekstitysten osalta keinot olivat samoja ja lisäksi tekstityksissä esiintyi morfosyntaktisina keinoina possessiivisuffiksin poisjättöä, subjektin ja verbin inkongruenssia ja me-passiivia. Yhtenä mahdollisena keinona oli myös se- ja ne-pronominien käyttö persoonapronominina, mutta aineistosta ei löytynyt yhtään tämän kategorian esimerkkiä. Toiseksi halusin selvittää, miten aineistosta tunnistamani kielen keinot vaikuttivat henkilöhaahmojen karakterisaatioon. Sekä alkuperäisen että tekstitetyn teoksen kohdalla voidaan todeta, että kunkin henkilöhaahmon puhetyyli tuki haahmon audiovisuaalista kokonaisuutta eli ulkomuotoa, käyttäytymistä, puhetapaa ja persoonan piirteitä. Rikollisjärjestöön kuuluva El Chapo käytti slangisanoja, alatyylisiä ilmaisuja sekä interjektioita, joiden voisi stereotyyppisesti olettaa sopivan tällaisen henkilöhaahmon ilmaisutyyliin. Samoja tyyllillisiä elementtejä oli tunnistettavissa El Chapon suomenkielisissä tekstityksissä, joskin vähemmän. Conrado Solin tyyli puolestaan oli muodollisempaa ja toisinaan ylätyylistä sekä alkuperäisessä että tekstitetystä teoksessa, mutta muutamia alatyylisiä sanavalintoja oli havaittavissa sekä repliikeissä että tekstityksissä. Suomenkieliset tekstitykset tavoittivat varsin hyvin El Chapon alkuperäisen, rustiikkisen puhetyylin, mutta toisaalta ilmaisu jäi toisinaan hieman laimeaksi tai epäidiomaattiseksi, esimerkiksi joidenkin metaforien ja vokatiivien osalta, jotka oli käännetty kirjaimellisesti espanjasta suomeen.

Vaikka henkilöhaahmojen puhetyylien ero kaventui tekstityksissä, eroa oli kuitenkin havaittavissa niin merkittyjen yksiköiden määrässä kuin eri kategorioiden käytössä. Tekstityksessä olisi voinut hyödyntää enemmän suomelle ominaisia morfosyntaktisia puheen illusion luomisen keinoja, mutta on muistettava, että yksi tekstittämisen ensisijaisista tavoitteista on luettavuus ja että henkilöhaahmojen persoonallisen puhetyylin esiin tuominen lukeutuu toissijaisiin tavoitteisiin (ks. 2.1.). Näin ollen arvioin, että analysoimissani tekstityksissä on onnistuttu luomaan puheen illuusiota ja tuomaan esille henkilöhaahmojen persoonallista tyyliä siinä määrin kuin se tekstittämisperinteen ja -käytännöt huomioiden on mahdollista ja tarpeellista.