

[Full paper]

Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en *Gomorra*)

GIOVANNI CAPRARA
ALESSIA SISTI
UMA
España
✉

Resumen: En el presente artículo proponemos un acercamiento teórico-práctico sobre las principales características que definen la versión subtitulada y doblada al castellano de la película *Gomorra*, reflexión cuyo intento ha sido poner en evidencia la importancia y al mismo tiempo las dificultades representadas por las distintas variantes lingüísticas presentes en el largometraje que tanto éxito ha dado a la ya exitosa novela con el título homónimo del escritor Roberto Saviano. Tras una breve introducción acerca de los principales teoremas que postulan y definen la variación lingüística (y todas sus articulaciones), nuestro trabajo quiere ofrecer tanto un análisis de las soluciones adoptadas por los traductores como de las distintas tareas que componen el proceso de traducción con el fin de realizar una comparación crítica de los resultados obtenidos.

Palabras claves: Variación – Idiolecto – Código – TAV.

Linguistic Variation and Audiovisual Translation (Dubbing and Subtitling in *Gomorra*)

Summary: This article wants to be a theoretical and practical approach on the main characteristics that define the subtitled and dubbed into Castilian version of the Italian movie *Gomorra*, a reflection whose intent has been to highlight the importance as well as the difficulties represented by the different language variants present in the film that gave great fame to the already successful novel of the same title written by the writer Roberto Saviano. After a brief introduction about the main theorems formulated by renowned linguists on the main characteristics that define the linguistic variation, our work aims to provide an analysis of the solutions adopted by translators as well as of the various tasks of the translation process in order to perform a critical comparison of the results.

Key words: Variation – idiolect – Code – AVT.

Variación lingüística y traducción audiovisual

Que todas las lenguas naturales presenten en sus usos fenómenos de variación es un hecho irrefutable. Las lenguas cambian con el transcurso del tiempo y presentan características diferentes según la zona geográfica en las que se utilizan: cuantas más colectividades utilicen una lengua, más tipos de hablas distintas habrá.

Cada hablante hace un uso determinado del idioma relativo a la situación en la que se encuentra: el uso real que cada individuo hace del idioma se denomina *idiolecto*, y es el resultado de los empleos lingüísticos individuales que cada hablante realiza dentro de su propio repertorio lingüístico.

El idiolecto, sin embargo, se manifiesta en formas y aspectos diferentes según las exigencias de la situación: consta de diferentes registros y cambia según el tiempo, el espacio, la situación o el medio-canal, en particular.

El fenómeno de la variación ha sido objeto de estudio en distintos ámbitos, sobre todo en el lingüístico, sociolingüístico y en particular en el ámbito de la traducción (el estudio que nos interesa es demostración de ello). Los factores que pueden causar fenómenos de variación han sido ampliamente investigados: la edad, el sexo, la situación social y escolar, entre otros. Sin embargo, los distintos niveles de variación que se observan en una lengua pueden ser de difícil distinción al estar estrictamente relacionados entre ellos, así que, intentar hacer una separación definida entre la totalidad de las variedades de una lengua no será siempre tarea fácil.

La importancia de la variación dentro de un contexto lingüístico y su estudio está relacionada con los usuarios, con la cultura y con la sociedad de acogida, y obviamente la dificultad que conlleva la traducción de ciertas variantes lingüísticas de una lengua a otra (y a sus respectivas culturas) puede presentarse también en un producto audiovisual.

Hoy en día el aumento de fenómenos lingüísticos de varia naturaleza presentes en muchos sectores del mundo de la comunicación, nos obliga a reflexionar detenidamente sobre las importantes características que este proceso supone. El fin seguirá siendo siempre buscar soluciones que no reduzcan el valor del producto: en lugar de seguir viendo el fenómeno lingüístico de la variación como un problema de imposible solución, hay que poner en práctica todos los teoremas a nuestra disposición, para no llegar a soluciones rápidas y resbaladizas (como la excesiva estandarización que a veces se aprecia en muchas traducciones) que lo único que persiguen es una neutralización lingüística y cultural de los componentes más originales de un producto.

La traducción audiovisual ha ido ganándose su merecido espacio en el panorama académico de los estudios de traducción y muchos han sido los teóricos que han dedicado su atención hacia ella. En las últimas décadas han aumentado también los trabajos de investigación que han abordado desde

diferentes perspectivas cuestiones y aspectos relativos a esta especialidad, pudiendo ser analizada desde varios ángulos. A pesar de que muchos teóricos no quieran considerar todavía la traducción audiovisual como otra rama más de la traducción, desarrollamos este trabajo a partir de una idea opuesta, convencidos de la posición de pleno derecho que ocupa la traducción audiovisual (de ahora en adelante TAV) en los estudios de traducción, y considerando la misma como la expresión más alta y representativa de los estudios contemporáneos sobre traducción (si consideramos su naturaleza poli-semiótica).

Hemos aquí considerado la traducción como un acto comunicativo intercultural y al traductor como un mediador cuya labor se fundamenta en encontrar un punto de escape entre las culturas de y hacia las que traduce. En particular, en lo concerniente a la traducción audiovisual, no se puede obviar que todo producto audiovisual es al mismo tiempo tanto un producto cultural como un sistema semiótico complejo y, más concretamente, un sistema en el cual el componente verbal representa sólo una parte de las dificultades: esta característica conlleva todos los problemas típicos de la traducción de textos escritos, sin olvidar ulteriores condicionamientos que proceden de fuentes «ajenas» al traductor.

La traducción de los subtítulos y del doblaje

La idiosincrasia de los textos audiovisuales consiste en la convivencia, simultaneidad y continua interacción de todos los diferentes códigos de significación que presentan. Al traducir un producto audiovisual tenemos que considerar el significado global transmitido a través de la interacción de estos códigos, y el *unicum* que estos constituyen en la versión original tiene que ser recreado en la nueva versión, sea cual sea la modalidad que intervenga.

No hay que olvidar que aunque el diálogo se despliega a través del canal oral, la presencia de la imagen es determinante en cuanto acompaña, aclara, o en casos particulares, contradice el mensaje que se oye: el espectador está expuesto constantemente a las expresiones faciales del actor y a sus movimientos en general. Puesto que todos comunicamos también por medio de gestos, que pueden añadir significado a nuestros enunciados y a veces hasta contradecirlos, el traductor tiene que tener en cuenta esa información cinética y evitar así que su traducción contradiga lo que se ve en la pantalla produciendo “ruido” en la comunicación.

Otra consecuencia de la convivencia de imagen y palabras es la necesidad de sincronización de todos los enunciados de los actores con el texto que los representa.

En la definición de Mayoral Asensio (*cf.* 1984b), la técnica del subtítulo consiste en reproducir, en formato de texto escrito y generalmente en la parte

inferior de la pantalla, los diálogos de un producto audiovisual en sincronía con ellos, así como los elementos lingüísticos que forman parte de la fotografía (textos escritos que aparecen en pantalla y que constituyen parte de la información) y de la pista sonora (voces en *off*, canciones, etc.).

El hecho de que los subtítulos sean elementos transitorios que permanecen en la pantalla sólo algunos segundos, determina en primer lugar la necesidad de que sean mensajes sintéticos; es el aspecto más característico de los subtítulos y, en nuestra opinión, no tiene que ser visto como un defecto (sino como su peculiaridad), ni como un límite para el traductor (sino como un reto que requiere una particular atención). El traductor de subtítulos tiene que lograr transmitir un mensaje de una lengua/cultura a otra, conseguir el mismo efecto, reduciendo las palabras necesarias para expresarlo.

La palabra oral se percibe más rápidamente que la palabra escrita, así que los subtítulos no pueden reproducir exactamente los diálogos (ni esta es su función), en primer lugar por el cambio del código de oral a escrito, que no permite reproducir todos los elementos del discurso, y, en segundo lugar, por los límites de espacio que la pantalla supone. Sin embargo el subtítulo no tiene que ser un resumen sino, como sostiene también Ian Mason (Agost y Chaume 2001:20), una «reducción selectiva», o sea determinada por la intención de transmitir ciertos efectos en vez de otros.

Este problema no se presenta en la traducción para doblaje: aquí el traductor tiene más «libertad» dado que su tarea no está condicionada por los límites de espacio de la pantalla, pero sí por los temporales: la traducción tendrá que ajustarse a la duración del enunciado original y será necesario hacer coincidir el principio y final de los enunciados de los actores en las dos versiones, así como respetar las pausas que el actor hace y que sean visibles.

La técnica del doblaje, en efecto, consiste en sustituir la pista sonora original de una película (correspondiente a la pista de los diálogos), por otra pista correspondiente a la versión traducida en otro idioma, interpretada por actores que reproducen la manera de recitar de los actores originales y posteriormente sincronizada con los movimientos labiales de estos y con la duración de las conversaciones, en el intento de crear la ilusión de que los personajes estén hablando realmente el mismo idioma que el usuario espectador.

Sin embargo, el ritmo de producción de los sonidos varía de persona a persona y estará relacionado con el tema del que se hable, el contexto o la situación emocional del hablante, etc. El mensaje quedará reflejado a través de los gestos faciales de los actores y la velocidad de movimiento de sus labios.

Los factores principales que determinan la visibilidad de estos movimientos son el plano y el ángulo con los que la cámara enfoca al personaje: el caso que más restricciones determina es el primer plano/ángulo frontal, que torna claramente visibles las consonantes labiales, dentales, palatales y velares así

como todo tipo de vocales, a diferencia de un plano general o una voz en *off*. Así que habrá casos en que la traducción para doblaje supondrá más problemas que en otros (*cfr.* Mayoral Asensio 1984a).

La mayoría de los estudios sobre TAV han intentado deducir estrategias de traducción para subtítulos desde el análisis de diferentes aspectos de los textos audiovisuales (el humor, las expresiones idiomáticas, los referentes culturales, el lenguaje tabú, etc.), presentes también en otros tipos de textos y que suelen ser causa de problemas para el traductor, pero considerando los ulteriores factores que condicionan la traducción como la dependencia de la imagen, los límites de espacio y tiempo, las exigencias del cliente y las expectativas del público meta.

Escasos son los estudios realizados sobre la presencia de variación lingüística en los productos audiovisuales, aunque en las películas y series de televisión se aprecia un fenómeno en aumento en estas últimas décadas. En los casos en los que la variación lingüística es considerada como un elemento determinante de ciertos personajes, aumenta la necesidad de encontrar un modo de reproducir su habla, porque si ignoramos el idiolecto y neutralizamos a la lengua estándar, se corre el riesgo de que no se aprecie la profundidad de su carácter (*cfr.* Carreras I Goicoechea 2009). El idiolecto conlleva a veces elementos dialectales o *sociolectales* y puede ser medio de transmisión de comicidad, como en aquellos personajes que intentan parecer más cultos de lo que son y deforman las palabras. En estos casos y en los casos más evidentes de variación social, cuando la variedad lingüística es símbolo de falta de educación o de un estatus social bajo, se averiguan casos en los que se reproduce, por ejemplo, una mala pronunciación o «malapropismos» (*cfr.* Agost, 1999).

Algunos estudios han analizado en profundidad los fenómenos típicos de variación diatópica presentes en una lengua y han puesto en relieve la importancia que obtienen los dialectos en la transmisión del humor. Existen también otros factores relacionados con la variación lingüística en los productos subtítulados. Entre todos destacamos:

- La distinción entre forma de cortesía/coloquial (con la que hay que tener cuidado en inglés, que no las diferencia, mientras que el problema no existe para el italiano);
- El lenguaje tabú (en el subtítulado es el que tiene la precedencia en ser eliminado, por la opinión general de que hay que ser discretos con los tacos porque son más ofensivos en letra impresa, mientras que el traductor para doblaje puede permitirse más libertad);
- Interjecciones y exclamaciones que transmiten estados de ánimo (dolor, sorpresa, irritación) que el traductor tiene que evaluar en base al contexto para

encontrar un equivalente que transmita la misma sensación y que no necesariamente tiene que reproducir la misma forma del original.

Lo que resulta de estos estudios es que los subtítulos se caracterizan por una estandarización del lenguaje que elimina todas las variaciones de uso y de usuario; dialectos, variaciones sociales, términos y expresiones soeces, registros diferentes se llevan a un estilo neutro y los elementos populares o errores son corregidos. Las diferencias de registros se sacrifican por un registro homogéneo y las diferencias de clase o de edad entre los personajes están apenas marcadas lingüísticamente. Sólo existen algunos ejemplos aislados en que los subtítulos intentan representar algún tipo de variación.

Todo esto es consecuencia de la necesidad de claridad y comprensibilidad de la traducción, más orientada hacia el espectador que hacia el original; otro factor que probablemente influye es el cambio de código, de oral a escrito.

Algo más se experimenta en las versiones dobladas: en cuanto a la traducción de las variedades diamésica y diafásica (Lomeña 2009:280) se observa que su traducción no plantea grandes problemas «ya que se acude a usar correlación lingüística con el canal o el campo de la lengua origen», es decir, se usan mecanismos lingüísticos propios de la lengua meta para dar cuenta del nivel coloquial de la versión original; en cambio, para la variación diastrática, la estrategia más usada consiste en compensar con el léxico la variación lingüística usada por los estratos socioeconómicos más bajos, para producir un efecto similar al del texto origen con los recursos de la lengua meta.

La variante que plantea mayores problemas de traducción es la diatópica: acentos y dialectos. La variación geográfica no suele reproducirse, por el evidente y muy debatido problema de encontrar un equivalente a un dialecto en otro idioma. En la mayoría de los casos se recurre a la estandarización de la variante, aunque esta sea un elemento característico del personaje. Aun así, las principales soluciones que se observan son las siguientes:

- El dialecto se transforma en registros o dialectos poco marcados desde el punto de vista geográfico;
- Se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta;
- La traducción del dialecto geográfico es imposible por lo que se realiza sin más una traducción plana a la lengua meta.

Otros estudios, como por ejemplo los de Diadori (2003 y 2004), han analizado distintas películas en sus versiones subtituladas y dobladas en las que se presentan fenómenos de *code-switching* y *code-mixing*: el resultado es que el cambio de un idioma a otro se pierde inevitablemente en la mayoría de los casos.

Más exactamente, por lo que concierne el *code-mixing*, la presencia en el discurso de palabras o grupos de palabras procedentes de otro idioma, se

observa el intento de mantener por lo menos algún rasgo exótico, por lo cual se puede insertar alguna palabra de procedencia extranjera, aunque no esté presente en el mismo punto que en el original, o reproducir una pronunciación extranjera, diferente de la estándar.

El cambio de un código lingüístico a otro (*code-switching*), que se averigua en ambientes bilingües, suele desaparecer, sobre todo cuando no se considera determinante en la caracterización de la película. En estos casos se recurre a la lengua estándar, no solamente a nivel fonológico, sino también morfosintáctico y lexical; sólo raramente se recurre al subtulado de una de las dos lenguas utilizadas para respetar el sincronismo de contenido.

Estudio de campo: *Gomorra*

Generalmente los trabajos que tratan sobre la TAV se desarrollan a partir del análisis del producto final, para intentar reconstruir y describir el proceso traductor, sobre todo debido a la dificultad de acceso a los ámbitos profesionales. Nuestro estudio se aproxima de manera opuesta, gracias a la disponibilidad y colaboración de la traductora, A.R.F. (respetamos, a nuestro pesar, la voluntad de la misma de querer mantener su anonimato), que no sólo ha contestado a muchas dudas conforme iban surgiendo durante la realización de nuestro análisis, sino que nos ha facilitado también la lista de diálogos original usada para la traducción de *Gomorra*, el texto final adaptado para subtítulos y el texto final del ajuste de doblaje (una gran cantidad de datos gracias a los cuales hemos podido llegar a las conclusiones que aparecen al final del presente estudio).

Hemos elegido la película *Gomorra* porque es representativa de la dificultad que la variación lingüística puede llegar a suponer en los productos audiovisuales en particular y en traducción en general. Siendo gran parte de los diálogos interpretados por actores nativos que se expresan en dialecto Napolitano, la película fue subtitulada también en su versión italiana, por la evidente necesidad de llegar al público de todo el país sin producir efectos de extrañeza.

Recordamos que el éxito conseguido dos años antes (2006) por el homónimo *best-seller* del escritor Roberto Saviano,¹ supuso grandes expectativas en su adaptación cinematográfica, que en efecto se reveló un gran éxito y recibió diferentes premios cinematográficos en el ámbito internacional.

La peculiaridad del largometraje y sobre todo del dialecto que en él se utiliza ha sido lo que ha despertado nuestras dudas sobre la recepción en culturas dife-

¹ *Gomorra*, que no es una novela (como en muchos lugares se ha dicho) sino más bien un libro denuncia escrito por Roberto Saviano, ha sido publicado en Italia por la editorial Mondadori en 2006. En España ha sido publicado por la editorial Debate y la traducción ha sido a cargo de Teresa Clavel y Francisco J. Ramos Mena.

rentes a la italiana de la realidad y de las temáticas que se representan en dicha película. Nuestras dudas iniciales fueron aclaradas tras largas conversaciones mantenidas con la traductora, como mencionábamos anteriormente; ella nos confirmó, como imaginábamos, que la lista de diálogos para llevar a cabo la traducción le llegó transcrita en lengua italiana, sin presencia alguna de elementos dialectales (contrariamente a la versión cinematográfica en la que la presencia de éstos elementos era prácticamente constante). Es decir: nos sorprendió considerablemente saber que las traducciones de los subtítulos de dicha película se llevaron a cabo con un texto ya «manipulado» del cual habían desaparecido todo tipo de variaciones lingüísticas. No entraremos en el análisis pormenorizado de este fenómeno por razones de brevedad, pero sí queremos destacar la peculiaridad de cómo se ha realizado el trabajo que estamos aquí analizando.

Gracias al material proporcionado por la traductora y a nuestros conocimientos directos del dialecto napolitano y de todas las hablas locales de la región Campania (los autores de este trabajo somos de orígenes napolitanos), hemos podido desarrollar el análisis que de otra forma sólo hubiera conducido a suposiciones.

Convencidos de que cada producto audiovisual es un caso único y no comparable a otros, ni siquiera del mismo género, nuestro estudio no quiere llegar a conclusiones generales ni normativas, nuestro principal interés será analizar de ahora en adelante las condiciones de partida, los problemas de traducción y los mecanismos del proceso de adaptación para subtítulos y doblaje, exclusivamente relacionados a la película *Gomorra*.

Consideramos que el análisis de la traducción de un texto audiovisual ha de tener en cuenta, en primer lugar, el texto y el contexto de la película original y su función dentro de la cultura origen; en segundo lugar, ha de considerar todo el conjunto de las condiciones que determinan la traducción, es decir, tanto el material del que dispone el traductor, como todas las fases del proceso de adaptación, en el que influyen diferentes personas.

Eliminando a priori la opción de utilizar un dialecto de la lengua meta para traducir el dialecto del original (Caprara 2004), el objetivo principal fue averiguar si por lo menos otros tipos de variación se reproducían de algún modo en los subtítulos y a través del doblaje, dentro de los límites que estas dos modalidades suponen.

Queremos precisar que el análisis lingüístico de las traducciones no tiene en consideración la equivalencia formal sino la situacional (o funcional), que no considera las diferentes unidades de traducción por separado, sino la transmisión del sentido global, acentuado en la mayoría de los casos por las imágenes, elemento fundamental del texto audiovisual. Además, el hecho de confrontar la versión subtitulada con la doblada no tiene que ser considerado como un intento de reconocer errores de traducción o diferencias entre ellas, con el fin de subestimar una u otra: las eventuales diferencias sólo ponen de

manifiesto las diversas posibilidades expresivas que cada modalidad permite, confirmando la opinión de que ninguna de las dos es superior a la otra.

En el análisis de la película *Gomorra* no tuvimos obviamente en cuenta la variación diacrónica y dimos por supuesta la variación diamésica, por ser una característica común a todo producto audiovisual. El texto audiovisual reproduce oralmente un texto previamente escrito y la comunicación se realiza simultáneamente a través del canal oral y visivo; en una versión subtitulada, además, tenemos un texto escrito como valor añadido; sin embargo, pusimos en evidencia las diferencias entre el texto recitado por los actores y el texto reproducido en la lista de diálogos.

No sabemos si el guión original fue escrito en italiano para ser recitado en dialecto o como mejor se expresara el actor, o si estaba ya escrito en dialecto y fue traducido al italiano antes de ser distribuido. De todas formas, el hecho de que la lista de diálogos para traducir estuviese en italiano, supone una oralidad todavía más prefabricada, que pierde *a priori* mucho de la expresividad del dialecto y mucho de la realidad sufrida por los protagonistas. El caso de *Gomorra* es particular también debido a que los diálogos originales presentan un alto grado de espontaneidad, no solo por el hecho de que los actores se expresan en su propio dialecto sino también por la procedencia de los mismos, algunos de los cuales no son profesionales. El dialecto napolitano además es muy expresivo y presenta una gestualidad particular y una «teatralidad» bastante evidente. Sin embargo, todo esto se pierde en el texto escrito que la traductora tenía a su disposición.

Conscientes de las dificultades que conlleva el análisis de la variación, sobre todo por la imposibilidad de encontrar un límite bien definido entre las diferentes tipologías ni una relación biunívoca entre situación y registro, intentamos analizar principalmente las variaciones de tipo diafásico y diastrático presentes en la película, aunque éstas supusieran en la mayoría de los casos la utilización del dialecto. Mostramos algunos ejemplos en los que se realizaron cambios de códigos e intentamos identificar las causas. El dialecto, en efecto, también se puede considerar un sistema lingüístico aparte, independiente y totalmente funcional tal como la lengua estándar. Por consecuencia dentro del polisistema del dialecto es posible identificar todos los tipos de variaciones que se averiguan en la lengua.

Breve análisis de algunos diálogos de *Gomorra*

La lista de diálogos, además de ser el único material puesto a disposición de la traductora, era a primera vista de las más simples que se hubiera podido imaginar: nombre/dos puntos/enunciado. Era evidente la falta de cualquier tipo de explicación en el texto. La lista constaba simplemente de los nombres

propios, apodos o nombres comunes (señora, empresario, etc.) de los locutores y de sus enunciados, y además no definía la ambientación ni el cambio entre escenas, divididas simplemente por una línea en blanco.

El texto a disposición de la traductora ya estaba adaptado al italiano y presentaba por lo tanto una síntesis *a priori* del sentido del enunciado original. Neutralizaba todas las diferencias entre los hablantes y eliminaba todos los elementos redundantes del discurso oral. El ejemplo más evidente es el del protagonista chino, Xian: la lista de diálogos original neutralizaba también los errores típicos de un chino que habla italiano, por ejemplo la no concordancia gramatical, la omisión del verbo auxiliar, errores en la conjugación de los verbos, errores de sintaxis y léxico.

Diálogo original	Texto de la lista de diálogos
Complimenti signore Pasquale.	Complimenti signor Pasquale.
Noi già visto ieri eh?	Ci siamo già visti ieri.
Io bisogno di signore Pasquale aiutare me,	Signor Pasquale avrei bisogno del suo aiuto.
io adesso lavoro diventa un po' di problemi.	Ho un po' di problemi con il lavoro.

Estos errores, aunque fácilmente entendibles por un italiano-parlante, no estaban reproducidos en el texto destinado a ser traducido. Si la lista de diálogos no reproduce el habla del actor chino, que de todas formas puede ser comprendida por un italiano aunque no sea correcta (en la versión original de la película no se subtitula en italiano), es evidente la pérdida de todos los términos y expresiones dialectales.

Otra característica que se aprecia en la lista de diálogos es la omisión de la mayoría de los elementos coloquiales (a veces significativos), apodos y epítetos que por consecuencia no se traducen ni en los subtítulos ni en el doblaje. En el siguiente ejemplo se puede ver como los apodos «o' Luongo» y «o' Chiatto» («el largo» y «el gordo») se omiten en el texto que llega a la traductora, además del epíteto «frà» (hermano) y de la exclamación «mamma mia».

Texto del diálogo original	Texto de la lista de diálogos
<i>O' Luongo, frà, ce vo' tiempo?</i>	Oh, quanto ci metti?
<i>Sto ascenn, ja, mamma mia comme si' pensante, o' Chiatto!</i>	Sto uscendo! Come sei pesante!

En estos casos, mientras es posible «tolerar» estas omisiones en los subtítulos por no resultar «imprescindibles» (en la mayoría de los casos) y porque se intenta transmitir en ellos el mensaje de forma breve y eficaz, para el doblaje, en cambio, es necesario añadir a la traducción otros elementos de «relleno» de las palabras que faltan en la lista por razones de sincronismo visual, sobre todo si el actor está en primer plano, como en el ejemplo anterior, por lo cual el resultado será:

Subtítulos	Doblaje
¡Eh!, ¿cuánto te falta?	Bueno, ¿qué? ¿Te falta mucho? ¡Eh, tú!
¡Ya salgo! ¡Qué pesado!	¡No, ya salgo, ya salgo! ¡Eres un pesado! ¡Anda, pelma, entra ya! Pasa.

Este ejemplo demuestra cómo en muchas ocasiones no se traducen elementos (como los apodos) presentes en el audio, sino que se prefiere la repetición y la introducción de elementos no presentes en el original que sin embargo contribuyen a caracterizar el discurso con elementos del lenguaje oral y coloquial. Es lo que pasa también en el solapamiento de las voces.

Por lo que concierne a este problema, la lista de diálogos sólo presentaba las intervenciones de los actores principales y ni siquiera todas. Esto puede no presuponer un problema para los subtítulos, que suelen representar necesariamente las intervenciones principales, pero sí para el doblaje: en estos casos se ha averiguado que en el doblaje se suele ser menos preciso en la correspondencia entre original y traducción. En algunos casos se llega hasta a «inventar» las intervenciones de los actores que no están en la lista de diálogos: durante el ajuste para el doblaje, probablemente al no saber si todas las intervenciones van a ser dobladas, es preferible inventarlas. En una escena de un atraco, por ejemplo, en la que todos gritan a la vez pero que en la que la lista de diálogos se ve resumida en dos enunciados, el problema de que se vea gente hablando y gritando se resuelve así:

Subtítulos	Doblaje
Dámela toda.	¡Dámela toda! ¡Que nadie se mueva! ¡Eh! ¡Joder! ¡Mierda!
Coge el dinero.	¡Corre, corre! Coge el dinero. ¡Vamos, corre, tío! ¡No mires atrás! ¡Corre, coño! ¡Vamos, vamos, Marco! ¡Corre, vamos! ¡Corre, joder! ¡No me jodas, vamos! ¡Coge la pasta! ¡Arranca, arranca!

Análisis de los principales aspectos lingüísticos presentes en *Gomorra*

En este capítulo trataremos en particular los aspectos lingüísticos de la película *Gomorra* y, sobre todo, las variaciones que la lengua presenta. Considerando el italiano y el dialecto napolitano como idiomas principales de esta película, podemos averiguar diferentes usos de ambas lenguas según el hablante y el contexto.

Aunque consideramos poco oportuno detenernos sobre el análisis del dialecto napolitano como variación diatópica del italiano, en primer lugar porque esta variante lingüística se pierde por completo en el texto de la lista de diálogos original y, en segundo lugar, porque compartimos la opinión de que no es oportuno buscar equivalentes dialectales en la lengua meta como hemos consignado anteriormente, es posible evidenciar en esta película otros ejemplos que sí marcan la presencia de variación diatópica.

Para el italiano existen algunos ejemplos de variaciones diatópicas no sólo en los diálogos del actor chino Xian, anteriormente mencionado, sino también de otros dos protagonistas extranjeros que hablan el idioma transalpino. Se trata de frases poco coherentes desde el punto de vista sintáctico, casi sin sentido, que representan la dificultad del hablante extranjero para comunicarse en italiano, o errores como la falta del verbo auxiliar «ser», la inexistencia del verbo principal y algunos cambios de registro bastante significativos.

Audio	Guión	Subtítulos	Doblaje
Tu si sbagliato, perchè mi dai cosa che no pueda fare no lavoro questo lavoro no faremo questo lavoro.	Immigrato: (<i>parole confuse</i>) Tu hai sbagliato, ci hai fatto fare un lavoro che non si deve fare...	Tú te has equivocado al darnos / un trabajo que no se debía hacer.	No, te has equivocado tú. Te has equivocado tú, porque nos has hecho hacer un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no se debe hacer así.
Lei venuto qua io molto contento, prego vieni.	Sei venuto... Sono molto contento, vieni.	Has venido. Estoy muy contento. Ven.	Has venido a mi casa. Estoy muy contento. Por favor, ven.

En la versión traducida al castellano, los subtítulos reproducen el sentido de los enunciados, caracterizados por una sintaxis simple y clara, aunque en el guión se precisa entre paréntesis «palabras confusas». Es evidente que la necesidad de que los subtítulos sean claros y fácilmente comprensibles, supone que no convenga representar errores como los del personaje chino, que podrían dificultar la lectura. En la versión doblada, en cambio, aunque hubiera sido

posible, tampoco se reproducen dichos errores; sólo la intervención del actor contribuye a la caracterización del personaje con una pronunciación similar a la de un hablante chino y con una manera de hablar no segura, muchas pausas y frases muy simples.

Existen algunos ejemplos en los que la variación diatópica parece «afectar» al dialecto mismo: hay una escena, por ejemplo, en la cual encontramos a dos chicos que «toman el pelo» a un *boss*² local. Imitan su particular pronunciación y reproducen un clarísimo ejemplo de variación o koiné del dialecto napolitano, próxima a la zona de Caserta.

La lista de diálogos obviamente no tiene en cuenta este aspecto lingüístico, sino que representa sólo que los chicos repiten la frase del hombre para tomarle el pelo, señalándola con comillas. Por consecuencia, en el caso de los subtítulos, el problema se ha solucionado utilizando las comillas para representar lo que el hombre ha dicho anteriormente. Aun así, como en la versión doblada, no se entiende que los chicos repiten la frase del hombre y se ríen de cómo lo ha dicho, sino que parece que se ríen de lo que ha dicho.

La variación diastrática se manifiesta en muchas expresiones coloquiales típicas del habla de los jóvenes y de la jerga utilizada por miembros de organizaciones delictivas: insultos y expresiones coloquiales se reflejan en las traducciones para subtítulos y doblaje a través de expresiones equivalentes que consiguen transmitir el sentido eficazmente; los únicos casos de traducción literal se averiguan sólo cuando la expresión italiana coincide con la castellana.

Original	Subtítulos	Doblaje
-Hai visto da che scemi ci ha fatto venire a prendere?	¿Has visto a qué idiotas envía para buscarnos?	Es que eso es lo que es. ¿Has visto a qué idiotas envía a buscarnos?
-Andiamo a farci una tirata alla faccia sua.	Vamos a hacernos una raya en sus narices.	Vamos a hacernos una raya en sus narices.
-Macche'... quello si fa una doccia a settimana!	-¡Qué va! ¡Ése es un cerdo!	¡Qué va! ¡Si es un guarro de mierda!

Diferente tratamiento reciben los apodos e interjecciones apelativas como *frà* (fratello), *paisà* (paisano), *compà* (amico), *guagliù* (ragazzi), muy frecuentes en los discursos y que en muchos casos también se presentan en la lista de diálogos, sin embargo no se reproducen en la traducción.

² *Boss* es el apodo que se da al cabecilla de la organización delictiva.

Original	Subtítulos	Doblaje
-Piselli, sembrava un poveraccio.	-Tío, parecía un pringao.	Ha sido muy fuerte. Joder tío, parecía un pringao.
-...un pezzente.	-...un pordiosero.	Sí, muy fuerte. / Un pordiosero.

Otros elementos analizados en este ámbito son los lexicales, es decir, las palabras típicas del habla juvenil que se respetan en las dos versiones traducidas, aunque estas a veces no coinciden, probablemente debido a razones de sincronismo.

Original	Subtítulos	Doblaje
My friend! ce l'hai la roba? Ce li hai i soldi ?	Amigo, ¿tienes material? ¿Tienes dinero?	My friend, ¿tienes farla? ¿Tienes pasta?
'O Zi, non state parlando con le guardie.	Tío, no está hablando con polis.	Tío, no está hablando con polis.

La variación diafásica es evidente en algunos diálogos que presentan un lenguaje especializado, sobre todo en los diálogos en que toma parte Franco y que tratan de residuos tóxicos. Las versiones castellanas también en este caso utilizan el léxico correspondiente pero parecen coincidir más que en el caso del léxico juvenil. Para algunos términos más específicos, como la traductora afirmó, fue necesario consultar la debida documentación; por ejemplo, para una escena en la que Franco lee dos definiciones de la lista de residuos peligrosos según la *Normativa Europea: Bagni di sgrassatura esauriti contenenti solventi senza fase liquida y Rifiuti contenenti composti alogenati da operazioni di confezionamento e finitura*; las respectivas traducciones son «Residuos de desengrasado que contienen disolventes sin fase liquida» y «Residuos halogenados de la confección y acabado».

Además, a lo largo de toda la película, las diferentes situaciones comunicativas que se nos presentan, presuponen diferentes niveles de formalidad y diferentes maneras de hablar de los personajes. Hay diálogos entre amigos, colegas de trabajo, entre madre e hijo, entre jefe y dependiente etc. Franco, el empresario que se dedica a la eliminación de residuos tóxicos, es el personaje que mejor representa la variedad de lengua en esta película, en cuanto es el que más varía dentro de las posibilidades expresivas. Franco utiliza el dialecto en diferentes medidas, según el contexto y la persona con la cual habla. En algunas situaciones habla siempre en dialecto, y en otras alterna italiano y dialecto en diferentes medidas (alterna palabras o frases enteras). Al hablar con un empresario del norte para ofrecerle sus «servicios», Franco llega a hablar un italiano impecable, estándar (el actor es un profesional, así que no es

extraño que conozca la dicción, neutralizando también aquellos rasgos fonéticos típicos de Nápoles).

El dialecto napolitano por supuesto tiene su forma de cortesía que, a diferencia del italiano *lei*, es *voi*, seguido por el verbo en segunda persona plural. Aparte de utilizar o no el dialecto según el contexto, Franco utiliza según el caso una u otra forma de cortesía. En la traducción siempre se utiliza la forma de cortesía Usted.

Original	Subtítulos	Doblaje
Se lei ha delle perplessità, le posso dire che l'intero ciclo di smaltimento finisce direttamente nelle discariche di Marcianise.	Si tiene algunas dudas, le confirmo que el ciclo completo termina en Marcianise.	Si tiene alguna duda, le puedo confirmar que el ciclo de eliminación acaba directamente en el vertedero de Marcianise.
Ma siete tali e quali, vi somigliate moltissimo, <i>tal' e qual'</i> .	-Son iguales.	<i>Omisión</i>

Este último ejemplo además pertenece a una escena que faltaba completamente de la lista de diálogos, por lo cual salta a la vista que hay carencias en la traducción; para esta escena fue necesario recurrir al audio y fue la mayor dificultad que se le presentó a la traductora, como ella misma nos afirmó, debido a algunas frases o palabras dichas en dialecto (en cursiva) y al solapamiento de muchos enunciados.

Conclusiones

El análisis de esta película y del lenguaje utilizado en ella ha intentado poner en evidencia una vez más la importancia de la variación lingüística en traducción audiovisual, donde el proceso de traducción está influenciado por numerosos factores externos al traductor; en particular, hemos intentado demostrar la necesidad del traductor de disponer de listas de diálogos de calidad, detalladas y acompañadas por ulteriores informaciones imprescindibles para garantizar la «fidelidad» de la traducción, que no depende exclusivamente de la «fidelidad» al texto escrito en el guión, siendo el texto escrito sólo una parte del discurso audiovisual.

El estudio ha demostrado que las faltas (carencias) de la lista de diálogos constituyen un problema mayor para el doblaje, dado que la falta de texto obliga a «rellenar» de algún modo los movimientos labiales del actor, en el caso en que éstos sean visibles. Por este motivo, el doblaje tiene que recurrir a

la repetición o a la introducción de elementos no presentes en la versión original, aunque sin duda, siempre muy coherentes.

Para los subtítulos, al contrario, esto no supone el mismo problema, dado que la tendencia general de los subtítulos es sintetizar y evitar repeticiones, aunque en algunos casos también aclaren o expliciten. Cuando hay voces que se solapan, el subtítulo no coincide exactamente con cada enunciado, sino que en un proceso de selección y ordenamiento de los conceptos principales, se cambia la secuencia de las frases por la necesidad de transmitir lo más relevante del intercambio de frases sin comprometer la comprensión.

En lo que concierne a las variaciones de la lengua, hemos podido comprobar que la variación dialectal se pierde en las dos versiones, por la ya mencionada dificultad de encontrar un dialecto equivalente en la lengua meta.

Por otro lado, consideramos que otros ejemplos de variación diatópica (como el italiano hablado por los ciudadanos extranjeros) hubieran podido recibir en castellano un tratamiento distinto, es decir, hubieran podido ser reproducidos por lo menos en el doblaje. Por ejemplo, considerando los ejemplos reportados anteriormente, se hubieran podido añadir algunos errores leves para denotar una lengua no hablada perfectamente:

Lista De Diálogos	Doblaje	Solución Alternativa
Immigrato: (<i>parole confuse</i>) Tu hai sbagliato, ci hai fatto fare un lavoro che non si deve fare...	No, te has equivocado tú. Te has equivocado tú, porque nos has hecho hacer un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no se debe hacer así.	No, tú equivocado. Tú equivocado, porque has dado nosotros un trabajo... que no se debe hacer. Este trabajo no puede hacer así.
Sei venuto... Sono molto contento, vieni.	Has venido a mi casa. Estoy muy contento. Por favor, ven.	Tú venido a mi casa. Yo muy contento. Por favor, venir.

En los otros tipos de variación analizados se intenta respetar cada uno con su correspondiente tipo de variación en la lengua meta, sobre todo desde el punto de vista léxico y de las expresiones coloquiales. Sólo en algunos casos, como por ejemplo, para algunos términos extraídos de la jerga criminal, hay una mayor dificultad para encontrar equivalencias plausibles. Se podría decir que todo lo que el texto de la lista de diálogos representa se ve reflejado en la traducción, menos los apodos y algunas interjecciones que, aun estando en la lista de diálogos, se omiten en las traducciones.

Los ejemplos propuestos, comparando el texto de la pista sonora original con el de la lista de diálogos, han evidenciado que las pérdidas en la traducción se averiguan no sólo en los casos en los que falta el texto de la lista de diálogos, sino también cuando ésta es demasiado ambigua o sintética, o cuando atenúa el significado de cierta palabra o expresión dialectal. Es probable que el interés del emisor fuera transmitir el contenido más estricto de los conceptos, sin tener en cuenta los elementos significativos que del lenguaje se desprenden, pero desde el punto de vista de cualquier traductor, esa lista de diálogos sería inaceptable. Por consiguiente, sólo podemos respetar las soluciones adoptadas por la traductora, sobre todo en los casos en los que tiene que basar su traducción en la pista sonora en vez de en el texto escrito. Recordamos que en la lista de diálogos faltaba inexplicablemente una escena entera, que además contenía intervenciones en dialecto, por lo cual imaginamos la dificultad que esa escena supuso para la traductora, a la que agradecemos también el hecho de haber traducido una canción que no sólo no venía en la lista de diálogos, sino que estaba en dialecto: según nos contó, tuvo la suerte de encontrar el texto en Internet y consideró interesante incluirlo por medio de los subtítulos para evidenciar más el contraste entre las melosas canciones «neorrománticas» napolitanas y la dureza de las actividades de la Camorra, contraste que también se expresa en el libro de Saviano. ■

REFERENCIAS

- AGOST Rosa y CHAUME Frederic (eds.)
 2001 *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Univesitat Jaume I.
- AGOST Rosa
 1999 *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- CAPRARA Giovanni
 2004 «Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor» *Trans Revista de Traductología*, 8: 41-52.
- CARRERAS I GOICOECHEA Maria
 2009 «Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo». *Intralingua* [en línea] Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, [citado 20 de noviembre de 2011], disponible en:
 <http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=748_0_49_0_M>
- DIADORI Pierangela
 2003 «Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi mistilingui», *Italica*, 80, 4: 531-41.
- 2004 «"È tutto per today": traduzione di testi mistilingui fra doppiaggio e sottotitoli», en ANCKAERT Philippe e HOPPE Edmond (cur.), *Italianissime. Mélanges offerts à Michael Bastiaensen*. Liège: Editions du Céfal, pp. 59-77.
- LOMEÑA GALIANO María
 2009 «Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios», *Entreculturas* [en línea], 1, (citado 11 de noviembre de 2011, disponible en <<http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf>>
- MAYORAL ASENSIO Roberto
 1984a «El doblaje de películas y la fonética visual [reseña]». *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, (mayo), 2:7-15.
- 1984b «La traducción y el cine. El subtítulo», *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, mayo, 2:16-26.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ANTONINI Rachele
 2009 «The perception of dubbed cultural references in Italy», *Intralingua* [en línea], 11, (consultado 10 de noviembre de 2011), disponible en:
 <http://www.intralingua.it/volumes/eng_more.php?id=752_0_2_0_M67%>
- BACCOLINI Rafaella, BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa María, GAVIOLI Laura
 1994 *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: Editrice Clueb.
- BALDO Michela
 2009 «Dubbing multilingual films. "La terra del ritorno" and the Italian-Canadian immigrant experience». *Intralingua* [en línea], Special Issue: *The Translation of Dialects in Multimedia*, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en:
 <http://www.intralingua.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=824_0_49_0_M>
- BAZZANELLA Carla
 2008 *Linguistica e pragmatica del linguaggio*. Roma-Bari: Laterza.
- BERNAL MERINO Miguel Ángel
 2002 *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CHAUME VARELA Frederic
 2005 «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual» *Puentes* [en línea], 6:5-12, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en:
 <<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/01%20Frederic%20Chaume.pdf>>

- CORTÉS MORENO Maximiano
 2001 «Fenómenos originados por las lenguas en contacto: cambio de código, préstamo lingüístico, bilingüismo y diglosia», *Wenzao Journal* [en línea], 15: 295-312 (citado 10 de noviembre de 2010), disponible en: <http://www.sinoele.org/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=57>
- DAVIES Christie
 2009 «Reflections on Translating Dialect in Jokes and Humour», *Intraline* [en línea], Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, (consultado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <http://www.intraline.it/specials/dialectrans/ita_more.php?id=747_0_49_0_M>
- DÍAZ CINTAS Jorge
 2001 *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Salamanca: Ediciones Almar.
 2003 *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés – Español*, Barcelona: Ariel.
- DURO Miguel (coord.)
 2001 *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Catedra.
- DUCAR Cindy
 2003 «El “Code-Switching” y el efecto de los elementos funcionales», *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* [en línea], otoño, 1:19-28, (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <<http://www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/fall2003/Code-Switching.pdf>>
- FUENTES LUQUE Adrián
 2001 «Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España», *Trans: Revista de Traductología*, 5:143-52.
- GOTTLIEB Henrik
 1997 *Subtitles, translation and idioms*. Copenhagen: Copenhagen: University of Copenhagen.
- IVARSSON Jan & CARROLL Mary
 1998 «Code of Good Subtitling Practice» [on line], in European Association for Studies in Screen Translation (ESIST), (citado 10 de noviembre de 2011), disponible en: <<http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code.htm>>
- JIMÉNEZ CARRA Nieves
 2004 «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros Caramelo or Puro Cuento», *Trans: Revista de Traductología*, 8:37-59.
 2009 «The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies». *Vial, Vigo International Journal of Applied Linguistics*, 6: 51-71.
- LORENZO GARCÍA Lourdes y PEREIRA RODRÍGUEZ Ana María (Eds.)
 2001 *Traducción subordinada (I): el doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidad de Vigo.
 2001 *Traducción subordinada (II): el subtitulado (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidad de Vigo.
- MAYORAL ASENSIO Roberto
 1993 «La traducción audiovisual», *Sendeban*, 4: 45-68.
 1996 «La traducción para doblaje de películas, traducción “impura”», en IÑESTA Eva María (ed.), *Perspectivas hispanas y rusas sobre la traducción, Actas del II Seminario Hispano-Ruso de Traducción e Interpretación, Granada, 3-7 de abril de 1995*, *Sendeban* (número extraordinario), Granada: Facultad de Traducción e Interpretación Universidad de Granada: 115-25
 1998 «Traducción Audiovisual, Traducción Intercultural, Traducción Subordinada» [en línea] (citado 11 noviembre de 2011), disponible en <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf>

1999 *La traducción de la variación lingüística*. Valladolid: Uertere (Monográficos de la revista *Hermeneus*, 1).

MAYORAL Roberto, NELLY Dorothy y GALLARDO Natividad

1986 «Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en FERNANDEZ F. (Ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España (Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia 16-20 de abril de 1985, Valencia: Aesla, pp. 95-105.*

PEREGO Elisa

2005 *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.

SPADAFORA Alessandra

2007 *Inter media. La mediazione lingüística negli audiovisivi*. Viterbo: Edizioni Sette Città.