

TRADUCIR EL CINE, TRADUCIR EL DIALECTO: ESTUDIO  
LINGÜÍSTICO DE LA PELÍCULA *ROMANZO CRIMINALE*

*Chiara Mantarro*

Universidad de Málaga

ABSTRACT

This article is based on the analysis of four scenes of the Italian movie *Romanzo criminale*, directed by Michele Placido in 2005. The aim of our article is the study of the translation of language variation in Spanish dubbing, particularly the translation of dialect, although also the other types of variation get analyzed and described.

KEYWORDS: language translation, cinema, translation.

RESUMEN

El presente artículo se basa en el análisis de cuatro escenas de la película italiana *Romanzo criminale*, dirigida por Michele Placido en 2005. El objeto principal de nuestro estudio es la traducción de la variación lingüística en el doblaje español, centrándonos sobre todo en el tratamiento del dialecto, aunque se describan y analicen todas las variedades encontradas en el texto.

PALABRAS CLAVES: variación lingüística, cine, traducción.

1. INTRODUCCIÓN

El italiano es una lengua muy rica en dialectos y variedades lingüísticas y con este estudio intentamos demostrar las dificultades que conlleva la traducción de los mismos al español, sobre todo en el caso del doblaje cinematográfico. El trabajo que a continuación presentamos vierte en la película italiana *Romanzo Criminale*, dirigida por Michele Placido en 2005, en su doblaje español. Basada en hechos reales, la acción transcurre en la ciudad de Roma entre finales de los años 70 y principio de los 90, y cuenta la historia de una banda de criminales, mejor conocida como la «Banda della Magliana» (el nombre procede del homónimo barrio de la capital italiana). La película, cuyo título original es el mismo de la novela escrita por Giancarlo De Cataldo, de 2002, ha sido elegida por la gran presencia en ella de ciertos elementos

lingüísticos, sobre todo a nivel diatópico. Por este motivo, el objeto principal de nuestro estudio es el tratamiento del dialecto, aunque queden analizadas también las demás variedades encontradas.

## 2. ITALIANO Y DIALECTO

La relación entre el italiano común y sus dialectos está caracterizada por dilalía. Gaetano Berruto (1995:246) define la *dilalía* como una situación lingüística, donde la lengua y sus dialectos, ambos elaborados, son usados por la comunidad lingüística sin subordinación funcional, tanto en los usos escritos formales como en la conversación informal.

El dialecto de Roma (conocido también como *romanesco*) forma parte del grupo de los dialectos «medianos», según la clasificación de los dialectos italianos, aunque tenga algunas características típicamente toscanas. De hecho, desde el Renacimiento el dialecto de Roma sufrió un proceso de acercamiento al dialecto toscano, a diferencia de los demás dialectos de la región del Lazio, por influencia de los muchos toscanos que vivían en la corte pontificia.

El dialecto romano se diferencia del italiano estándar sobre todo a nivel fonético. Incluso en la variedad alta, según la clasificación de D'Achille y Giovanardi (1995: 17 y ss.), el habla se caracteriza por rasgos típicos romanos, que se pensaban restringidos a las variedades más bajas. A nivel léxico, el dialecto romano se caracteriza por un uso extenso de lenguaje expresivo e incluso vulgar, aunque muchas veces las expresiones vulgares prescinden de su significado literal u ofensivo y adquieren un significado simbólico aceptado por todos. Por ejemplo, una de las expresiones típicas romanas, *li mortacci tua*<sup>1</sup>, puede asumir significados diversos según el tono y el contexto, manifestando tanto sentimientos positivos como negativos (lo mismo que ocurre en español con la expresión «qué hijo de puta»). En todo caso, la ofensa a los antepasados difuntos, que sería su significado original, no es normalmente perceptible.

## 3. EL CINE Y EL DIALECTO

El panorama sociolingüístico italiano asigna al uso del dialecto en el cine una multiplicidad divergente de sentidos. El concepto de dialecto tradicional tiene que ser ampliado en relación con los cambios del panorama lingüístico italiano, donde los límites entre italiano y lenguas locales son siempre más borrosos. Además, no hay que interpretar sólo en sentido expresivo la elección del dialecto o de una mezcla con el italiano, sino hay que

---

<sup>1</sup> “Tus muertos” en español

buscar la función del dialecto en el proceso de elaboración del consenso o del desarrollo social en los diferentes períodos.

De todas maneras, junto al término «dialecto», en el cine, hay que considerar primero toda manifestación dialectal, aunque mínima, y distinguir luego película por película el nivel de acercamiento al dialecto o al italiano (y seguidamente a qué variedad geográfica y socio-cultural pertenece cada uno de ellos).

El fenómeno de la «infidelidad» es inevitable en el cine por muchas razones: primero, por el procedimiento técnico-expresivo que da una representación manipulada y reconstruida de situaciones comunicativas reales; segundo, por la exigencia de comprensibilidad, que hace atenuar las expresiones más idiomáticas; y, tercero, por exigencias estéticas (Raffaelli 1985: 8-9). Lo que se llama uso del dialecto en el cine es muchas veces uso de un italiano regional, a veces popular, aunque con puntas dialectales verdaderas y enunciados plurilingües, que imitan el dialecto en la pronuncia, en la entonación y con formas típicas de la morfosintaxis y del léxico.

Se pueden encontrar tres tipologías de dialecto cinematográfico: la primera es la rendición casi integral del dialecto, que es la menos presente en el cine italiano. Son muy pocas las películas en las cuales se reproduce integralmente el dialecto como para necesitar la inserción de subtítulos, como por ejemplo *La terra trema* (Visconti, 1948), *L'albero degli zoccoli* (Olmi, 1978) o, recientemente, *Gomorra* (Garrone, 2008). No obstante su verosimilitud fonética y morfosintáctica, el dialecto, por ejemplo en el caso de *La terra trema*, resulta alterado en su función pragmática de interacción no programada. La segunda tipología es el *ibridismo* italiano-dialecto, que produce una normalización del dialecto en la fonética de la lengua estándar, proponiendo insertos regionales que a veces tienen incluso características incompatibles con la variedad diatópica reproducida, como es el caso de *Poveri ma Belli* (Risi, 1957). Hay, entonces, un uso simbólico de las variables diatópica y diastrática, siempre evitando las formas más bajas. Por último, podemos hablar de una tipología expresionista-lingüística cuando el dialecto caracteriza un tipo humano, según estereotipos clásicos, el uso del dialecto es en realidad limitado y no real, y hay por contra un uso expresionista de la lengua, como en las películas de Totò,<sup>2</sup> que, además de una pátina fonética napolitana, emplea muchas expresiones áulicas, dialectales, extranjeras, inventadas y sobre todo deformadas.

---

<sup>2</sup> Nombre artístico de Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno De Curtis di Bisanzio Gagliardi (Nápoles, 15 de febrero de 1898 – Roma, 15 de abril de 1967), actor y poeta italiano. Considerado uno de las figuras del espectáculo más importantes en la historia del cine italiano, el arte de Totò se desarrolló en todos los géneros teatrales, desde las variedades hasta la gran revista. Participó en noventa y siete películas y en nueve telefilms televisivos, entre los años 1937 y 1967.

#### 4. EL DOBLAJE

Según la definición formulada por Agost (1999: 58), “la técnica del doblaje consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora”. Una película doblada no es más que la suma de varias contribuciones: del traductor al ajustador, del director de doblaje y los actores de doblaje a los técnicos de sonido. Siguiendo la descripción realizada por Chaume (2004: 65 y ss.), el proceso de doblaje empieza en un estudio de doblaje, donde, una vez recibido el encargo, se organiza el trabajo: se trata de la fase de producción. La fase siguiente es la de traducción de los diálogos. El traductor es el profesional responsable de la transferencia lingüística de los diálogos originales: en una situación ideal, su material de trabajo son una copia del guión original (de postproducción) y una cinta (o versión digital) de la película. En esta fase, el traductor no se preocupa de guardar sincronismo visual, tarea que le corresponde al ajustador, pero sí intenta guardar cierto sincronismo de contenido. La fase siguiente es aquella en que interviene el adaptador o ajustador. El ajuste se puede distinguir en tres tipos:

- El ajuste labial o sincronía fonética: consiste en la adaptación de la traducción a los movimientos articulatorios de los labios de los personajes;
- La sincronía cinésica: la traducción debe ser adecuada a los movimientos del cuerpo de los personajes;
- El ajuste temporal o isocronía: la duración del enunciado tiene que corresponder a la del original, puesto que es una de las características que más contribuyen a la credibilidad y a la verosimilitud de la versión doblada.

Una vez que el ajustador ha completado su trabajo, el texto pasa a manos del director del doblaje que coordinará la actuación de los actores y actrices del doblaje, que sustituirán sus voces a las de los actores del original grabando la banda sonora definitiva. El proceso se concluye con la figura del técnico de sonido que realiza la fase llamada de mezclas, en la cual las bandas dobladas se mezclan con la banda internacional y con las músicas.

#### 5. LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA: EL DOBLAJE

La variación lingüística tiene siempre una función determinada en el texto, y la elección de un tipo de lenguaje en lugar de otro no es casual. Por eso,

si está presente en el texto original, hay que plantearse el problema de una posible equivalencia en la lengua y en el contexto meta. Los teóricos han propuesto distintos modelos de equivalencia, según el enfoque y la finalidad, de donde derivan diversos grados de reproducción de la variación en el texto traducido.

Sin embargo, tenemos que destacar la diferencia que existe entre las soluciones traductoras que se pueden adoptar en los diferentes casos de variación lingüística, con los respectivos grados de equivalencia que se desprenden. Por ejemplo, la traducción del registro resulta más simple: el traductor debe reproducir en la lengua meta el campo, el modo y el tenor del original, respetando su función y, si es necesario, optando por un lenguaje con marcas lingüísticas diferentes del original, adecuándose a los recursos y convenciones de la lengua meta.

Respecto a la variedad social, usada para caracterizar a uno o más personajes, es aceptado que las variantes sociales se pueden traducir siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos polisistemas (Rabadán, 1991: 115). En todas las culturas es presente una estratificación social y, por lo tanto, todas las lenguas están caracterizadas por rasgos diferentes según la clase social del hablante. El traductor tendrá entonces que encontrar en el contexto meta la variante más adecuada.

La variación diatópica ha sido constantemente objeto de reflexión por la dificultad de encontrar una equivalencia, sobre todo cuando se habla de dialecto geográfico. Rosa Rabadán excluye de manera categórica la posibilidad de la equivalencia y afirma que “las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de «equivalentes funcionales» en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable” (1991: 97).

Sin embargo, en ciertos casos, es posible lograr una equivalencia de tipo funcional, que mantenga en el texto de llegada la misma función comunicativa que el de partida y que, a pesar de las pérdidas inevitables que conlleva, tenga en cuenta todos los factores que entran en juego en el proceso traductor.

Josep Marco (2002) presenta las posibles soluciones construyendo un recorrido cuyas encrucijadas representan las diferentes posturas adoptadas en traductología. La primera disyuntiva se refiere a la posibilidad de neutralizar o no la variedad dialectal: una traducción no marcada estará caracterizada por un lenguaje estándar que oculta la peculiaridad del texto original.

Marco propone entonces la segunda encrucijada que lleva a elegir entre lenguaje convencional o trasgresor. El primer camino lleva a la adopción de un habla informal, que no viole de ninguna manera la norma lingüística. Podría tratarse, por ejemplo, de la traducción de un dialecto por un registro. También

se puede usar un lenguaje caracterizado por rasgos léxicos sencillos de captar y que no sean atribuibles a ninguna zona geográfica concreta. Si optamos, en cambio, por un lenguaje trasgresor tendremos que violar la norma a nivel ortográfico, gramatical o léxico.

En este caso, Marco plantea una nueva dicotomía que remite a la elección entre un lenguaje artificial, que sea subestándar pero no un dialecto específico, o uno natural, o sea un dialecto real. Mientras la elección de una lengua artificial puede correr el riesgo de llevar a una falta de autenticidad, con características estereotipadas o estilizadas en las que ningún lector se puede identificar, la opción dialectal puede producir una excesiva naturalización lingüística y cultural del texto original.

Cada texto presenta características peculiares y su relación con los contextos de partida y de llegada sugiere la traducción más adecuada para reducir la pérdida. En la elección de la estrategia hay que tomar en cuenta aspectos tanto lingüísticos como situacionales. Por lo tanto, hay que analizar el contexto de recepción de la traducción, en el que juegan factores relevantes como el mecenazgo y la situación lingüística de la comunidad para la que se traduce. Cabe considerar si la cultura meta está caracterizada por la presencia de muchas variedades lingüísticas, reconocidas y aceptadas, o si, por contra, se trata de una comunidad monolingüe donde no existen variantes fuertemente marcadas. También es importante considerar la situación literaria: si la literatura autóctona alimenta la tendencia a la normalización lingüística y los escritores rechazan el uso de la variedad no estándar, el público no estará acostumbrado a encontrarla, y esto contribuye a crear unas determinadas expectativas de tipo lingüístico y, por lo tanto, unas determinadas estrategias de traducción.

Otro factor vinculante puede ser el nivel de prestigio del autor, que condiciona las estrategias editoriales. Si un autor es famoso y ampliamente reconocido en la cultura meta es más probable que la editorial acepte soluciones traductoras más innovadoras y arriesgadas, como la de la traducción del dialecto por dialecto. En cambio, para lanzar a un autor nuevo preferirá una traducción más estandarizada.

En el caso del doblaje, el medio audiovisual pone mayores restricciones en cuanto a estrategias traductoras. La traducción conduce por lo general a una “nivelación”, suprimiendo las variedades lingüísticas presentes en el texto origen, tantos funcionales como geográficas, uniformándolas en una única variedad, que suele ser la más estándar o neutra (Zaro Vera, 2001: 59). Hoy en día coexisten en el doblaje de películas soluciones diversas, desde las que suprimen parcial o totalmente las variedades lingüísticas, hasta las que intentan reproducirlas por medio de variedades similares, aunque nunca equivalentes, de la cultura meta.

Tanto a nivel fonético como morfosintáctico existe la tendencia a ajustarse a la normativa lingüística, no emulando el registro del texto origen y

respetando al estándar. A veces se intenta subsanar estas pérdidas con el uso de un léxico marcadamente coloquial, aunque, por aparecer normalmente también en el texto origen, no se puede considerar ésta como una “compensación”. El nivel léxico-semántico es el único en que se permite emular más el registro oral, considerando más elementos de intersección entre discurso oral real y discurso oral elaborado. No obstante, se acerca también en este caso al estándar y se encuentran a menudo ejemplos de sustitución de términos no normativos por términos normativos en lengua meta (Chaume, 2004: 184).

## 6. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *ROMANZO CRIMINALE*

Nuestro análisis se articula en cuatro escenas de la película, que han sido elegidas para mostrar el trato que se le ha dado a las diferentes variedades lingüísticas presentes en el doblaje al español. En la primera escena existe el uso de una única variedad diatópica, el dialecto de Roma. En la segunda, siempre a nivel diatópico, encontramos una contraposición entre el dialecto de Roma y el siciliano. La tercera escena, en cambio, presenta un ejemplo de variación diafásica, ya que tiene lugar en un tribunal y hay una clara contraposición entre el lenguaje jurídico oficial y cierta jerga criminal. Finalmente, en la última escena, se presenta una intervención en perfecto italiano estándar, donde resulta más evidente la variedad diamésica de la lengua, ya que se trata de la lectura de una carta.

### 6.1. ANÁLISIS ESCENA 1

En esta primera escena se encuentra un tipo de variación lingüística a nivel diatópico, diafásico y diastrático. Se trata de una situación coloquial, en que todos los protagonistas tienen un nivel social medio-bajo y utilizan una mezcla entre italiano neo-estándar y dialecto romano. Los rasgos dialectales y coloquiales se aprecian tanto a nivel fonético como a nivel léxico y morfosintáctico. A menudo, en la misma expresión, está presente más de un nivel, aunque en el análisis se tratan por separado para que resulte más clara.

A nivel paralingüístico, hay que destacar que en el doblaje los protagonistas no se connotan por ninguna inflexión dialectal, al contrario de la versión italiana.

### 6.1.1. Nivel fonético

Por lo que concierne el nivel fonético, es típico del dialecto de Roma el cambio de /i/ por /e/ en artículos, pronombres, preposiciones y en el adverbio *ci*:

Ricotta: El gioco è de Bernardino Scapa.

Ricotta: El juego es de Bernardino Scapa.

Freddo: Nero fa come gle pare, erano i patti. Famme capi, noi adesso compriamo due miliardi e mezzo de robba, la mettemo su piazza, poi lo sai che succede?

Frío: Que el Negro haga lo que quiera, era el pacto. Que yo me aclare, entonces compramos dos millones y medio de material, lo colocamos en el mercado, ya sabes que pasará.

En el artículo *il* a menudo, además de cambiar la /i/ por /e/ se encuentra la neutralización de la /r/, pasando a ser *er*:

Libano: [...] Er sorcio per esempio, che ha assaggiato la droga dal Terribile, mo passa dalla parte nostra.

Líbano: [...] El Rata por ejemplo, probaba la droga para el Terrible, ese estará de nuestra parte.

La neutralización se encuentra también en otras ocasiones: afecta a dos sonidos en los que intervienen los mismos órganos articulatorios realizando movimientos similares y por eso fácilmente confundibles. Se trata de una variante polimórfica puesto que la neutralización no afecta a todas las palabras.

Scrocchiazepi: Voglio i sordi

Gorrón: ¡Quiero la pasta!

Otros rasgos típicos del italiano de Roma, y del italiano coloquial de nivel bajo en general, son la aféresis, sobre todo en los pronombres demostrativos, y la apócope, tanto de la parte final de los verbos en infinitivo, como del final de las preposiciones:

Dandi: Insomma, Libano, ‘sta base ci serve pe’ fa’ che?

Dandi: Bueno, Líbano, esa base nos sirve para qué?

Además, es típica la geminación, como asimilación de la segunda consonante en una secuencia consonántica como /nd/, o como reduplicación de consonantes solas, como la /b/:

Libano: [...] Chi comanna a Roma? Tutti... se comannano tutti non comanna nessuno.

Libano: [...] ¿Quién manda en Roma? Todos... si mandan todos no manda nadie.

Ricotta: La droga è del Terribbile, del Cencio.

Ricotta: La droga es del Terrible, del Cencio.

En una ocasión se encuentra también una debilitación de la doble /l/:

Ciro: Voglio aprì il bar con mi' fratelo.

Ciro: Quiero montar un bar con mi hermano.

Como se puede notar en los ejemplos propuestos, en el doblaje al español no se mantiene ninguno de los rasgos fonéticos enumerados, produciendo una traducción en español estándar. Por convención no se suele emular el registro coloquial del texto origen a nivel fonético (Chaume 2004: 174), pero se intenta en alguna ocasión compensar la pérdida de coloquialidad a nivel fonético con cambios léxicos, como en el caso de

Scrocchiazepi: Voglio i sordi.

Gorrón: ¡Quiero la pasta!

aunque en la mayoría de los casos no se ha producido ni siquiera esta adaptación.

### 6.1.2. Nivel morfosintáctico

En el texto se encuentran numerosas construcciones consideradas incorrectas en el italiano estándar, pero cuyo uso es bastante extenso a nivel local y coloquial.

Ejemplos de construcciones dialectales son el uso de la perífrasis verbal *stare + a + infinitivo*, en lugar de la correcta *stare + gerundio*, el uso del adjetivo posesivo pospuesto al nombre o el uso enfático de *ma* y *che* en las preguntas:

Libano: Stavo a pensà. Per carità, giusto, eh, ognuno c'ha li sfizi sua, Dandi, te mò te vai a fa el guardaroba nuovo se no ??? Dandi.

Libano: Estaba pensando... desde luego es justo, cada uno tiene sus caprichos. Dandi, tú te harás un guardarropa nuevo, si no no te llamarías el Dandi.

Scrocchiazepi: Ma che te sei impazzito? Ma 'o sai chi è il Terribile?

Gorrón: Es que te has vuelto loco. No conoces al Terrible.

Por otro lado, ejemplo muy común en todo italiano coloquial es el uso redundante de los pronombres posesivos, considerado incorrecto en el italiano estándar, al contrario del español:

Nero: A me di Roma non me ne frega un cazzo. Leva la mano. Tu parli di un gruppo, una banda, una collettività, a me la collettività me fa schifo.

Negro: A mi Roma me importa un carajo. Quita la mano. Hablas de un grupo, una banda, un colectivo, a mi los colectivos me dan asco.

Hay que notar también el uso incorrecto del verbo *stare*, utilizado a menudo en lugar de *essere*, característica típica dialectal:

Dandi: 2, 4, 6, 8, 10, 12, e ce stanno 700. [...]

Dandi: 2, 4, 6, 8, 10, 12 y hacen 700. Aquí hay 700. [...]

Otro rasgo típico del italiano coloquial es el uso de *ci*, que resulta en estos ejemplos innecesario:

Libano: Io c'ho un' altra proposta.

Libano: Yo tengo otra propuesta.

Scrocchiazepi: O ma così finisce che c'avemo tutti contro.

Gorrón: ¡Y al final los tendremos a todos en contra!

Muchos verbos están conjugados de manera incorrecta, siguiendo la flexión dialectal, como *avemo* o su forma apocopada, *emo*, en lugar de *abbiamo*:

Scrocchiazepi: O ma così finisce che c'avemo tutti contro

Gorrón: ¡Y al final los tendremos a todos en contra!

Libano: [...] Invece d'averci poco en tanti, c'emo tanto insieme.  
Questa è un'ottima base, eh?  
Libano: [...] En vez de tener poco para muchos tenemos mucho  
juntos. Es una buena base, ¿eh?

Todos los rasgos descritos en este nivel no se mantienen en el doblaje y se traducen siempre utilizando la equivalente expresión correcta en español estándar.

### 6.1.3. Nivel léxico-semántico

A nivel léxico están presentes numerosas palabras tanto diatópicamente limitadas al contexto romano como utilizadas a nivel coloquial en toda Italia. Las palabras utilizadas son a menudos vulgares o malsonantes:

Dandi: [...] E l'emo sistemati. 500 a Freddo e 500 a me, avanzano... 1300 milioni. Ammazza te li sei fatti i conti, li mortacci... 1300, da dividere.

Dandi: [...] Hemos terminado. 500 para el Frío, 500 para mi, hacen... 1300 millones. Cágate, ¿has hecho las cuentas? ¡Tus muertos! 1300, a dividir...

Dandi: Se li andiamo a sputtanà, bische, mignotte e cocaina.

Dandi: Vamos a armarla, ???, fulanas y cocaína.

Scrocchiazepi: Io c'ho un Rolex con i contro coglioni che mi sta aspettando.

Gorrón: Y a mí me está esperando un Rolex de cojones.

Libano: Poi tra sei mesi un anno, la moto s'arruginisce, el bazuca te se ingrippa, la figa te se secca per mancanza di liquidi e stiamo di nuovo al palo.

Libano: En seis meses un año la moto te se oxida y el bazuca se gripa, el chocho se seca por falta de liquidez y otra vez a dar el palo.

En este nivel la traducción respeta por lo general la variación, manteniendo expresiones coloquiales y tacos, aunque no se caractericen a nivel diatópico, al contrario de la versión original. No obstante, como se puede ver

en el ejemplo siguiente, no siempre se traduce una expresión coloquial italiana por una coloquial en español, sino por su equivalente estándar:

Libano: Per  pigliasse  quello che ce volemo  piglià  tutti.

Líbano: Para  conseguir  lo que todos queremos  conseguir .

## 6.2. ANÁLISIS ESCENA 2

En esta segunda escena hay el contraste entre las dos variedades diatópicas habladas por los protagonistas. Tío Carlo es de Sicilia y además del fuerte acento típico de esta región emplea a menudo ciertos dialectalismos, aunque de manera más limitada que los demás. De hecho, por otro lado, los otros hablan casi siempre en dialecto de Roma. El registro es un poco más formal de la escena precedente, ya que se tratan de usted. Tío Carlo es un viejo mafioso, canoso, que ciertamente produce respeto en los jóvenes delincuentes romanos, respeto por la edad del anciano, por la sabiduría con la que este personaje parece lucirse hacia sus interlocutores y por ser el representante del viejo sistema mafioso.

### 6.2.1. Nivel fonético

Tanto Tío Carlo como los otros personajes hacen uso de la elisión, tanto en forma de aféresis, como en la primera vocal de los artículos indeterminados:

Zio Carlo: [...] ‘na  montagna di piccioli. [...]

Tío Carlo: [...] Un montón de palomas. [...]

Freddo: A me del giusto non me ne frega ‘n  cazzo.

Frío: Lo justo me toca los cojones.

cuanto en forma de apócope del final de los verbos, pero sólo por parte de los romanos:

Secco: Zio Carlo ma quanto bisognerebbe investì?

Seco: Tío Carlo, ¿cuanto haría falta invertir?

Como ya se notaba en la otra escena por el romano, es rasgo dialectal también de Sicilia la geminación, como asimilación de la primera consonante en grupo consonánticos como /rn/ o /rd/, entre otros:

Zio Carlo: C'è la possibilità di investire in Saddeгна, terreni sicuri, soldi volati in Svizzera in autunno e tonnati come l'acidduzzo a primavera. [...]

Tio Carlo: Existe la posibilidad de invertir en Cerdeña, terreno seguro, el dinero vuela a Suiza en otoño y vuelve como las golondrinas en primavera. [...]

Además, se encuentran muchos cambios vocálicos, aunque hay una diferencia de uso entre el siciliano y el romano: de los ejemplos se puede ver como en romano haya cambios de /e/ por /i/ y /uo/ por /o/, mientras en siciliano se encuentran cambios de /o/ por /u/:

Freddo: Gemito viene prima de tutto

Frío: El Gemido está antes que nada.

Dandi: Oh, sta bono!

Dandi: ¿Adonde vas?

Zio Carlo: Ma è maleducazione parlare a uno cui capiddi bianchi cu' chistu tono.[...]

Tio Carlo: Es de mala educación hablarle en ese tono a alguien que ya peina canas [...]

El cambio vocálico está a veces acompañado por un cambio consonántico, como en:

Freddo: [...] Non se podemo move da Roma noi.

Frío: [...] No podemos movernos de Roma.

Freddo: Me ne vado, mi so' rotto er cazzo.

Frío: ¡Estoy hasta la polla, me largo!

Además, se encuentra una debilitación de la doble /l/, en el artículo contracto *nell'*, la llamada *lex Porena*:

Dandi: [...] Ma ne l'affare ce stamo dentro.

Dandi: [...] Pero en los negocios somos de fiar.

Como comentado antes, no se suelen mantener estos rasgos fonéticos en el doblaje al español. Además, hay ocasiones en que la frase italiana se encuentra totalmente diferente en español:

Dandi: Oh, sta bono!

Dandi: ¿Adonde vas?

### 6.2.2. Nivel morfosintáctico

En este nivel hay que notar la conjugación errónea de algunos verbos por parte de los romanos, respetando la flexión típica dialectal, en particular en la primera persona plural del indicativo:

Freddo: Al momento non famo affari. Non se podemo move da Roma noi.

Frío: Por el momento no hacemos negocios. No podemos movernos de Roma.

### 6.2.3. Nivel léxico-semántico

El habla de Tío Carlo se caracteriza por el empleo de algunos términos en dialecto de Sicilia:

Zio Carlo: C'è la possibilità di investire in Saddegna, terreni sicuri, soldi volati in Svizzera in autunno e tonnati come l'acidduzzo a primavera. 'na montagna di piccioli. Gente di Milano...

Tío Carlo: Existe la posibilidad de invertir en Cerdeña, terreno seguro, el dinero vuela a Suiza en otoño y vuelve como las golondrinas en primavera. Un montón de palomas. Gente de Milán.

Zio Carlo: Figghiu mio sono mesi che lo cecchi, fai male a insistere.[...]

Tío Carlo: Hijo mío, hace meses que lo estás buscando, haces mal en insistir. [...]

Zio Carlo: Ma è maleducazione parlare a uno cui capiddi bianchi cu chistu tono. [...]

Tío Carlo: Es de mala educación hablarle en ese tono a alguien que ya peina canas. [...]

En la traducción no se deja ningún rasgo léxico de la variación diatópica. Hay que notar como en el primer ejemplo propuesto, mientras el

primer término dialectal es traducido con un hipónimo (*aciduzzo* significa “pajarito”), el segundo ha sido del todo modificado: *piccioli*, en lugar de traducirse por su equivalente español estándar “dinero”, ha sido traducido por “palomas”, siguiendo con la metáfora precedente y respetando de esta manera la sincronía labial, reproduciendo la bilabial inicial.

Por lo que concierne el léxico vulgar, utilizado más que nada en fraseología, se notan las diferentes realizaciones diatópicas del mismo término: mientras los romanos utilizan el término *cazzo*, el siciliano opta por *minchia*, ambos términos indicando el órgano sexual masculino:

Freddo: A me del giusto non me ne frega ‘n cazzo.

Frío: Lo justo me toca los cojones.

Freddo: Me ne vado, mi so’ rotto er cazzo.

Frío: ¡Estoy hasta la polla, me largo!

Zio Carlo: [...] È come diggli che le sue parole non valgono una minchia, che non le sta più a sentire nessuno.

Tio Carlo: [...] Es como decirle que sus palabras no valen un pimiento, que ya no le escucha nadie

Los términos vulgares son tratado de maneras diferentes según los casos: mientras *cazzo* es traducido con un término vulgar equivalente en ambas ocasiones en que aparece (“cojones” y “polla”), *minchia* se traduce como “pimiento”, neutralizando el vulgarismo, en lugar de utilizar una expresión equivalente como podría haber sido “no valen un carajo”, por ejemplo.

### 6. 3. ANÁLISIS ESCENA 3

Esta escena se desarrolla parte en la cárcel y parte en el tribunal. Hay por supuesto variación diafásica, en el habla del juez, que emplea palabras y formas típicas del lenguaje jurídico. Se sigue detectando variación diastrática y diatópica en las intervenciones de los demás, que emplean tacos y expresiones dialectales.

#### 6.3.1. Nivel fonético

A nivel fonético se encuentran los mismos rasgos observados en las otras escenas, es decir la elisión y el cambio vocálico:

Ricotta: Grazie, superiò.

Ricotta: Gracias, jefe.

Ricotta: Freddo! Anvedi ce sta pure il Bufalo. [...]

Ricotta: Frío. Mira, también está el Búfalo. [...]

### 6.3.2. Nivel morfosintáctico

Incluso en este nivel, el habla del juez se distingue de la de los demás por el uso de construcciones típicas del lenguaje jurídico:

Giudice: (off) 83 488 Codice di Procedura Penale, la Corte di Assise di Roma dichiara gli imputati Avorio Francesco detto Freddo, Sopranzi Carlo detto Ricotta, Moneta Giovanni detto Fierolocchio, Calisi Marcello detto Scrocchiazepi, Buffoni Ciro, Mirabelli Romolo detto Sorcio colpevoli dei reati loro ascritti e condanna ciascuno alla pena che segue: Avorio Francesco detto Freddo alla pena di anni 30 di reclusione, Sopranzi Carlo detto Ricotta alla pena di anni 30 di reclusione, Moneta Giovanni detto Fierolocchio anni sette di reclusione, Calisi Marcello detto Scrocchiazepi anni cinque di reclusione, Buffoni Ciro anni 2 mesi 4 di reclusione, Mirabelli Romolo detto Sorcio anni uno mesi tre di reclusione. Condanna tutti in solido al pagamento delle spese processuali.

Juez: (off) 83 488 del Código Penal, el tribunal de asís de Roma declara los imputados Avorio Francesco llamado el Frío, Sopranzi Carlo llamado el Ricota, Moneta Giovanni llamado el Ojofiero, Calisi Marcello llamado el Gorrón, Buffoni Ciro y Mirabelli Romolo llamado el Rata culpables de los delitos de los que se les acusa y condena cada uno a las penas siguientes: Avorio Francesco llamado el Frío a la pena de treinta años de prisión, Sopranzi Carlo llamado el Ricota a treinta años de prisión, Moneta Giovanni llamado el Ojofiero a siete años de prisión, Calisi Marcello llamado el Gorrón a cinco años de prisión, Buffoni Ciro a dos años y cuatro meses de prisión, Mirabelli Romolo llamado el Rata a un año y tres meses de prisión. Y condena a todos ellos al pago de las costas procesales.

En el lenguaje jurídico italiano, es costumbre llamar a los imputados antecediendo el apellido al nombre, al contrario de lo que se hace en el habla común, rasgo respectado en el doblaje al español. Por contra, la inversión de *anni* y el número correspondiente (*anni 30*, *anni 7*, etc.) de la pena, así como con *mesi* (*mesi 4*), no ha sido respectada, traduciéndola con razón por su realización estándar, con el número antes del nombre (*30 años*, *7 años*, *4 meses*, etc.).

Los demás personajes, como en las otras escenas, utilizan construcciones típicas del habla dialectal, como *stare + a + infinitivo*, siempre acompañado por la elisión fonética de la parte final del infinitivo, y el uso de *stare* en lugar de *essere* :

Poliziotto: Oh, state a diventà famosi

Policia: Oh, vais a ser famosos.

Ricotta: Freddo! Anvedi ce sta pure il Bufalo. [...]

Ricotta: Frío. Mira, también está el Búfalo. [...]

Como en las demás ocasiones, estos rasgos no se reflejan en el doblaje al español, en cuanto es costumbre utilizar una morfosintaxis estándar en este tipo de traducción.

### 6.3.3. Nivel léxico-semántico

El habla del juez se distingue por el uso de términos que pertenecen al lenguaje jurídico:

Giudice: (off) 83 488 Codice di Procedura Penale, la Corte di Assise di Roma dichiara gli imputati Avorio Francesco detto Freddo, Sopranzi Carlo detto Ricotta, Moneta Giovanni detto Fierolocchio, Calisi Marcello detto Scrocchiazepi, Buffoni Ciro, Mirabelli Romolo detto Sorcio colpevoli dei reati loro ascritti e condanna ciascuno alla pena che segue: Avorio Francesco detto Freddo alla pena di anni 30 di reclusione [...] Condanna tutti al pagamento delle spese processuali.

Juez: (off) 83 488 del Código Penal, el Tribunal de Asís de Roma declara los imputados Avorio Francesco llamado el Frío, Sopranzi Carlo llamado el Ricota, Moneta Giovanni llamado el Ojofiero, Calisi Marcello llamado el Gorrón, Buffoni Ciro y Mirabelli Romolo llamado el Rata culpables de los delitos de los que se les acusa y condena cada uno a las penas siguientes: Avorio Francesco llamado el Frío a la pena de treinta años de prisión [...] Y condena a todos ellos al pago de las costas procesales.

En el doblaje se respeta el uso de terminología jurídica, aunque parezca un poco menos puntual que en italiano. Por ejemplo el término costas se refiere en español exclusivamente a los gastos procesales, con que el adjetivo procesales resulta en este caso redundante y se podría quizás haber quitado, ya que la intervención está en *off* y no necesita sincronía fonética, aunque habrá

que mantenerse la isocronía. Hay que notar como *Corte di Assise* ha sido traducido como “Tribunal de Asís”, aunque el término italiano *Assise* nada tenga que ver con la ciudad umbra *Assisi* (Asís en español). Además, el término *Codice di procedura penale* no está traducido correctamente: la traducción exacta sería “ley de enjuiciamiento criminal”, ya que este y el “código penal” de que habla la traducción son dos códigos diferentes, tanto en el sistema jurídico español como en el italiano. Como se comentaba antes, la intervención está en *off* y el error no puede por lo tanto ser justificado por las necesidades de sincronía, además que *codice di procedura penale* y “ley de enjuiciamiento criminal” tienen más o menos la misma longitud, mientras que “código penal” es bastante más corto.

Las demás intervenciones presentan palabras dialectales, a menudo malsonantes, traducidas por equivalentes palabras malsonantes o coloquiales españolas, aunque no caracterizadas diatópicamente:

Ricotta: Freddo! Anvedi ce sta pure il Bufalo. [...]

Ricotta: Frío. Mira, también está el Búfalo.

Fierolocchio: Mo so' cazzi tua!

Ojofiero: ¡Los cojones, los tuyos!

Fierolocchio: A figlio di una mignotta!

Ojofiero: ¡Cabrón!

Por lo que concierne la traducción de los apodos de los protagonistas, en español se intentó dar una traducción de los mismos, aparte de *Ricotta*, que se adapta sólo fonéticamente, perdiendo la doble t, ya que su traducción al español (requesón) le habría dado un doble sentido no presente en italiano. No obstante, uno de los nombres resulta mal traducido: *Scrocchiazeppi* ha sido traducido como “el Gorrón”, aunque este apodo en dialecto romano se refiere a alguien muy flaco, y no a un gorrón. El error es debido probablemente a la asonancia del término *scrocchiazeppi* con *scroccone*, término que por contra significa gorrón. Además, todos los apodos han sido traducidos al español siempre con artículo, que por lo contrario no siempre se encuentra en italiano.

#### 6.4. ANÁLISIS ESCENA 4

Esta escena se diferencia de las demás por ser totalmente en italiano estándar. Además, se trata de la lectura de una carta, que se nos presenta mediante la voz en *off* del autor de la misma. Por lo tanto nos encontramos con una variación diamésica, ya que el medio utilizado no es el oral sino, el escrito.

Por lo que concierne su traducción, esta no presentaba particulares problemas. Hay que subrayar como en español la lengua de esta escena no se diferencie en nada de la lengua de las demás escena analizadas, por haber sido traducidas todas en un perfecto español estándar.

A nivel fonológico no se encuentran rasgos particulares, tanto en italiano como en el doblaje español ha sido respectada la fonología estándar.

A nivel morfo-sintáctico, se puede notar como *verrà*, un futuro simple en italiano, ha sido traducido con una perífrasis verbal, “está por llegar”. La perífrasis, aunque represente un futuro, no es exactamente lo mismo que en italiano, además la misma construcción (*stare per* más infinitivo), con el mismo significado del español, existe también en italiano y habría podido ser utilizada en esta ocasión, pero no está. Por lo demás, no se encuentran particulares problemas en este nivel.

A nivel léxico-semántico, el italiano ha sido respectado casi totalmente. Lo único que resulta traducido de manera diferente respecto al original es *capitani di ventura*, cuya traducción sería “capitanes de mercenarios”, o más simplemente “mercenarios”. Por contra, el doblaje español, traduciendo como “creadores de riqueza”, no respecta el significado italiano.

## 7. LA JERGA

Un tipo especial de variación diastrática es la jerga. En lingüística y sociolingüística, por jerga se entiende *la lingua parlata dai gruppi sociali marginali: vagabondi, mendicanti, ambulanti, malviventi* (Sobrero 1997: 151). La característica principal de la jerga es la de ser críptica, no accesible a los que no pertenecen al grupo marginal. La jerga utiliza la gramática y la fonética de la lengua o del dialecto local (“lengua huésped”) y inserta su propio léxico, generalmente común a toda Italia y en parte incluso a las demás jergas europeas (Sanga, 2003: 158).

Como los personajes en análisis son por la gran mayoría criminales, era normal esperarse un uso abundante de jerga. No obstante, en la película este uso es bastante limitado, sobre todo con respecto a los diálogos del libro, en los cuales por contra se encontraba mucha, y se trata en algunos casos de palabras ya bastante comunes. Esta situación puede depender de la exigencia de inteligibilidad por parte de un público vasto en el caso de la adaptación fílmica. A pesar de esta exigencia, algunas de estas palabras son muy marcadas diatópicamente, en relación con el área de Roma: incluso la jerga común a toda Italia se encuentra siempre con una adaptación fonética a la variedad diatópica romana. Se puede notar como no siempre en el doblaje se ha traducido un término jergal por otro término jergal. Por las palabras que se presentaban más

veces a lo largo del texto, como *roba* o *pappa*, se ha recurrido a traducciones diferentes, en relación con el contexto y con las necesidades de sincronía.

A menudo ha sido utilizado el equivalente término en español estándar (“armas” por *ferr*), mientras que en otras ocasiones ha sido utilizada una expresión coloquial (“entre rejas”, “llenar a uno de plomo”). Además, se encuentra en ocasiones una pérdida del significado figurado (“préstamos” por *strozzo*, “material” por *roba*) o una expresión que no es normalmente utilizada con aquel sentido, pero que puede ser entendida por el contexto (“padre”, “protector” por *pappa*).

Como ya subrayado en el resto del análisis, en la versión española no se deja nunca rastro de la variación diatópica que caracteriza la jerga italiana, ni a nivel fonético ni en los demás niveles.

Es interesante el caso de *cappotto de legno*. Esta expresión es utilizada normalmente con el sentido de ataúd, no obstante, en la situación particular tiene un sentido diferente:

Freddo: Che sarebbe sto favore?

Dandi: Un cappotto de legno, er falegname è er Negro.

Frío: ¿Cual es ese favor?

Dandi: Una caja de pino, y el carpintero es el Negro.

De hecho, por *cappotto de legno* se entiende en este caso concreto un “asesinado”, y por *falegname* el “ejecutor material”. En español se ha con razón respetado la metáfora, traduciendo el primer término como “caja de pino”, expresión coloquial para decir ataúd, y el segundo como “carpintero”, su traducción literal.

Por lo que concierne el término *stecca*, este se refiere en la jerga criminal al lote de lo robado. No obstante, el doblaje al español no respeta el significado original: “guita” es de hecho un término coloquial para “dinero contante”, como señala incluso el DRAE, sin ninguna referencia a un robo y a la partición de los resultados del mismo, como es por contra en italiano.

De todas formas, hay expresiones que ni siquiera en italiano están utilizadas normalmente con el sentido dado en el texto: es el caso de *dá er ora pro nobis*, utilizado para referirse a un homicidio. El *ora pro nobis*, verso del Ave María y de las Letanías Lauretanas en latín, no es una expresión que se utiliza habitualmente para referirse a la muerte de alguien, y no se encuentra normalmente acompañado por el verbo *dare*. Además, si el rosario se reza por un difunto el *ora pro nobis* de las Letanías tendría que transformarse en *ora pro eis* (o *pro eo/ea*), es decir “ruega por ellos” (o “por él” o “ella”), en lugar de “ruega por nosotros”. En este caso, el doblaje se ha dejado la expresión en latín tal

qual, traduciendo sólo el verbo inicial, manteniendo así la ambigüedad del original.

## 8. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos querido demostrar lo difícil que es transferir a otro idioma, el español en nuestro caso, los matices, los dialectos y las jergas del italiano. A través del análisis de algunas escenas de la película *Romanzo criminale*, se ha intentado mostrar, aunque resumidamente, una panorámica de las diferentes variedades del italiano y las estrategias traductológicas llevadas a cabo en el doblaje.

El estudio de la variación lingüística nos muestra la gran riqueza de la lengua y sus posibilidades de experimentación: sin embargo, comparando los dos códigos (italiano y español) se ha demostrado la poca elasticidad de la traducción en nuestro caso concreto. Como queda claro en el análisis realizado, la traducción audiovisual, y el doblaje en particular, ponen mayores restricciones que otros tipos de traducción en cuanto a estrategias traductológicas. De hecho, las exigencias de sincronía y las estrategias comerciales limitan las posibilidades del traductor, llevando a una traducción que tiende a la nivelación y al uso de un español estándar o neutro.

Confrontando la traducción al castellano de todas las escenas hemos verificado si ha sido respetada la presencia de las variaciones lingüísticas. Mientras por las demás variedades se ha intentado obtener una equivalencia, por lo menos en ciertos niveles, con las variedades españolas correspondientes, la variación diatópica ha desaparecido del todo, haciendo perder un rasgo importante de la caracterización de los personajes de la película. Por lo que concierne la jerga, que es otro rasgo caracterizador de los protagonistas, se han encontrado soluciones diversas, de la neutralización al utilizzo de jerga equivalente o de lenguaje coloquial, a según del término y del contexto.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces, imágenes*. Barcelona, Ariel
- BERRUTO, G. (1995): *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari, Laterza.
- CHAUME VARELA, F. (2004): *Cine y Traducción*. Madrid, Cátedra.
- DE CATALDO, G. (2002): *Romanzo Criminale*. Turín, Einaudi
- D'ACHILLE P., GIOVANARDI C. (2001): *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*. Roma, Carocci.
- MARCO, J. (2002): *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic, Eumo Editorial

- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción, Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora, Universidad de León.
- RAFFAELLI, S. (1985): “Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio”, en *Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica*, Roma, 7-13.
- ROSSI, F. (1999): “Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano”, Florencia, LABLITA Università di Firenze, edición en línea: <http://lablita.dit.unifi.it/> [18-1-2010]
- SANGA, G. (2003): “Gerghi” en A. Sobrero: *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Bari, Laterza.
- ZARO VERA, J. J. (2001): “Conceptos para el análisis del doblaje y la subtitulación” en M. Duro Moreno (coord.): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid, Cátedra.