

## NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LA ORALIDAD EN EL DOBLAJE AL ITALIANO DE ALMÓDOVAR

MARIA VALERO GISBERT  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

**Abstract** – Oral speech in audiovisual text is characterized by a series of features that lead to classify it as ‘prototypic’ oral speech (Briz 1998), rather than speech that was written to be spoken. The present study illustrates how dubbed films versions achieve the same level of spontaneity as the original film. The film clips chosen for this study have been selected from a number of Almodóvar’s movies. Our working hypothesis is that the degree of expressiveness in the original film dialogue is maintained in the process of translation and dubbing, and the paper discusses the implications of this.

**Keywords:** audiovisual translation, dubbing, orality, cinematographic dialog, Almodóvar.

### 1. Introducción

La distinción entre discurso oral y escrito alude a la dimensión diamésica, es decir, al medio a través del que comunicamos. Tradicionalmente se ha relacionado el primero con el registro informal y el segundo con el formal. En efecto, existen, y De Mauro (1994) nos lo recuerda, diferencias entre “norme e usi prevalenti nelle realizzazioni parlate e norme e usi prevalenti nelle realizzazione scritte” (1994, p. XIV). Sin embargo, esto no significa que la distinción sea neta, de hecho este autor afirma que “ci accade continuamente di saltare dalla produzione-ricezione dello scritto alla produzione-ricezione del parlato” (1994, p. XV). Por lo tanto, habría que hablar más bien de un uso formal/informal aplicado tanto a un discurso como al otro (De Mauro 1970). En efecto, por lo que se refiere al discurso oral, se distingue un uso formal de la oralidad en la oratoria, narraciones orales, plegarias, etcétera, por citar algunos ejemplos. Por otro lado, encontramos un uso informal de la oralidad en el cine o el teatro, es decir, una manifestación del discurso oral en el medio escrito cuyo objetivo último es ‘ser pronunciado’ como si se tratara de una realización espontánea. Como afirma Cano (1989, p. 239) “[...] todo discurso es mixto, impuro, y del mismo modo que la oralidad puede impregnar ciertos tipos de escritura, también los modos escriturarios pueden infiltrarse en la oralidad”.

Conscientes de la complejidad de los fenómenos lingüísticos esbozados, en esta investigación trataremos de evidenciar algunas formas de comunicación que caracterizan un uso informal del discurso oral en el diálogo cinematográfico y, específicamente, lo que queda de ello tras un proceso de transcodificación interlingüística.<sup>1</sup>

Se ha procedido de la siguiente manera: en primer lugar y por lo que se refiere a la elección del director, esta ha tenido en cuenta la prevalencia del discurso oral/coloquial en

<sup>1</sup> Contamos con un nutrida bibliografía sobre el tema, entre el inglés y el español destacamos los trabajos de Baños y Chaume (2009) y, entre el inglés y el italiano, Delia Chiaro, Christine Heiss, Chiara Bucaria (2008).

los diálogos de las obras seleccionadas. El corpus<sup>2</sup> con el que se ha trabajado procede de los filmes de Almodóvar que siguen: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984),<sup>3</sup> *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988),<sup>4</sup> *Hable con ella* (2002),<sup>5</sup> *Volver* (2006)<sup>6</sup> y *Los abrazos rotos* (2009).<sup>7</sup> Se trata de muestras representativas, no de un análisis pormenorizado del diálogo de cada película. El hecho de haber trabajado con distintas obras de este director obedece a la intención de mostrar aspectos diferentes de los hechos lingüísticos que tratamos aquí y que consideramos más claros en los ejemplos expuestos. La selección de los ejemplos responde a estos criterios, son, como hemos declarado, demostrativos. En un segundo momento y tras un visionado atento de la versión original y doblada, se han aislado los diálogos que nos han parecido más sobresalientes en el tratamiento de la oralidad para, sucesivamente, reflexionar sobre la versión traducida de estas piezas y, finalmente, extraer unas conclusiones.

Pasamos a continuación a evidenciar brevemente las peculiaridades de la oralidad y, en especial, de los rasgos orales en el texto audiovisual cinematográfico para pasar a la finalidad de esta investigación, es decir, observar la transposición de dichos aspectos en la versión en italiano.

## 2. Caracterización del lenguaje coloquial

A partir de los trabajos pioneros de W. Beinhauer (1929 [1963]), otros autores (Criado de Val (1964 y 1980), Vigara Tauste (1980), Hernando Cuadrado (1994), Briz (1995), entre otros, han seguido la línea de investigación abierta para el estudio del español coloquial desde distintas perspectivas, desde la Dialectología y Estilística, pasando por la Sociolingüística, el Análisis del Discurso, la Pragmática, etc. Como es de suponer, ello ha supuesto la publicación de numerosos trabajos<sup>8</sup> orientados a comprender cómo comunicamos, en otras palabras, a entender el funcionamiento comunicativo de la lengua.

La interacción verbal que se produce en un intercambio comunicativo define lo que se denomina ‘conversación’. Este intercambio lo explica Linell como sigue “In a normal speech communication situation, a speaker tries to exert an influence on a listener (or a

<sup>2</sup> Todas las transcripciones que aparecen en este trabajo han sido realizadas a partir del original fílmico por el autor del artículo.

<sup>3</sup> *¿Qué he hecho yo para merecer esto* es la problemática historia de una familia de estrato social bajo que vive en la periferia de Madrid. A esta se une la presencia de la madre del cabeza de familia en la casa y un vecindario poco convencional.

<sup>4</sup> En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se cuenta la desesperación de una mujer abandonada por su mujeriego amante.

<sup>5</sup> *Hable con ella* narra la historia de Benigno y Marco unidos por el trágico estado de coma –por razones diferentes- en que se encuentran dos personas, Alicia y Lydía, que marcarán sus vidas.

<sup>6</sup> *Volver* es la historia de dos hermanas que vuelven al pueblo para visitar a una tía enferma. A raíz de este encuentro, se desencadenarán una serie de acontecimientos –de regreso a la ciudad donde viven- que cambiarán sus vidas.

<sup>7</sup> *Los abrazos rotos* cuenta la historia de un famoso director de cine, ahora ciego, que recibe la visita de una persona que le hará volver con el recuerdo al pasado, a su historia de amor y las incidencias que tuvo en lo que es ahora su vida.

<sup>8</sup> Para una visión panorámica sobre la bibliografía existente en este tema, véase L. Cortés (1996) *Español hablado. Bibliografía sobre aspectos teóricos y empíricos (morfosintácticos y sintáctico-pragmáticos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura y (2002) *Los estudios del español hablado entre 1950 y 1999*, Madrid, Anejos de *Oralia*, Arco/libro, así como la base de datos del grupo ILSE <http://www.grupoilse.org/> (última consulta 20/9/2017).

group of listeners) by making him (or them) perceive, understand, feel or do something particular” (Linell 2005, p. 15). Cuando se produce en una situación de la vida cotidiana, en un contexto informal y de manera espontánea se habla de registro ‘coloquial’. En el discurso coloquial se pueden aislar una serie de rasgos caracterizantes o “coloquializadores”, ya identificados por Briz y el grupo Val.Es.Co (2003) y que se resumen en:

- + *relación social o funcional de igualdad* entre los interlocutores: acercamiento social o de los papeles comunicativos en un momento dado
- + *relación vivencial de proximidad* entre estos: saberes, experiencias y contextos compartidos
- + *marco interaccional familiar*: relación de cotidianidad de los participantes con el marco espacial en el que se sitúa la interacción
- + *cotidianidad temática* de la interacción: temas de la vida cotidiana, no especializados. (Briz 2010, p. 126)

Narbona (2012) pone en evidencia la dificultad de realizar un corte neto en lo que se denomina ‘coloquial’ y explica que habría que hablar de una escala de gradación dependiendo de las piezas que se empleen en la conversación. Briz señala que los elementos que pueden contribuir a “concretar lingüísticamente lo coloquial” consisten en:

la planificación sobre la marcha [que] supone un menor control de lo producido, ..., se manifiesta en frecuentes reducciones y pérdidas de elementos, vacilaciones, reinicios y vueltas atrás; ..., el tratamiento familiar (por ejemplo, el tuteo, los apelativos cariñosos...) se vincularía a la relación social de igualdad; el fin interpersonal explicaría que el léxico en general sea a veces menos preciso, etc. (Briz 2010, p. 128)

Estas son las estrategias comunicativas o rasgos típicos que permiten hablar de oralidad ‘coloquial’. Se trata, como explica Gabiño Rodríguez, de “la variedad más usada en nuestras comunicaciones diarias y cotidianas, cuando hablamos con familiares, amigos, conocidos...”. (Gabiño Rodríguez 2008, p. 14).

Si en un primer momento el conocimiento de los rasgos lingüísticos, característicos de la comunicación oral, nos han llegado a través de estudios literarios (Seco 1983; Bustos Tovar 1996, 2001; Iglesias 1998), posteriormente, la investigación ha tomado en consideración muestras orales de primera mano a través de corpus orales, como los ya mencionados del grupo Ilse o del grupo Val.Es.Co. Junto a estos trabajos cabe mencionar aquellos que profundizan este campo en el ámbito audiovisual como veremos a continuación.

### 3. Sobre la oralidad fílmica: versión original vs versión doblada

El diálogo cinematográfico original, tal como explica García Jiménez (1993, p. 227), al igual que cualquier otro diálogo “hace un uso perlocutivo del lenguaje e implica una dimensión pragmática.” En este sentido, nos parece interesante la distinción que introduce Nencioni (1976, p. 126) entre ‘parlato-parlato’ (para referirse a situaciones coloquiales) y ‘parlato-scritto’ (para el teatro) en el que se distinguen a su vez el ‘parlato citato’ y el ‘parlato recitando’. Este último subtipo puede aplicarse también al diálogo de los actores en el cine. Pues del mismo modo que el público es el destinatario de lo que acontece en la escena teatral; en el diálogo cinematográfico, como explica García Jiménez (1993, p. 227), “importa tanto el que habla como el que escucha”, y precisamente esta última figura, añade García Jiménez, “observa con placer las redundancias, solapamientos, matizaciones

y contrastes con que construye el realizador el juego interactivo entre el diálogo de los personajes y el diálogo del espectáculo filmico” (*ibidem*). Como es de esperar, pues, el texto fílmico no responde exactamente a lo que entendemos por lenguaje oral espontáneo ya que es fruto de un código escrito (guion cinematográfico) que debe realizarse oralmente. Se trata de una escritura sujeta a restricciones de tipo técnico que en parte queda modificada en su manifestación oral, no tanto en la versión original,<sup>9</sup> sino sobre todo en la doblada.<sup>10</sup>

Chaume (2004, p. 171) expone las pautas que deben seguir los doblajes – en su estudio aplicado al catalán de filmes en castellano –<sup>11</sup> y que afectan en gran medida al nivel prosódico, entre estas destacan una pronunciación clara, lo que implica borrar muchos de los aspectos caracterizadores del discurso espontáneo como los acortamientos léxicos, la caída de consonantes en posición intervocálica, etc., también en el nivel sintáctico con la prescripción de que se eviten construcciones agramaticales o dialectalismos en el plano léxico. Por lo tanto estamos ante una simplificación de las variantes lingüísticas – sean diatópicas, diastráticas o diafásicas – en favor de una estandarización de esos rasgos.

En el caso italiano no nos consta la existencia de dichas normas, aunque consideramos que se ha producido una aplicación similar a la catalana sobre todo pensando en el papel divulgador de la televisión, es decir, como instrumento de alfabetización. Este modo de operar ha contribuido a la eliminación – en el doblaje – de ciertos rasgos identificativos de lo oral coloquial como veremos a continuación.<sup>12</sup>

#### **4. Tratamiento de las peculiaridades del discurso oral en la versión doblada**

Respecto de la imitación del discurso oral en la traducción, consideramos válidas las palabras de García Jiménez (1993, p. 225) cuando explica: “Se ha dicho que el diálogo escrito en los libros y el diálogo hablado en la calle solo se diferencian en una cosa: en que el escrito no se habla nunca y el hablado no se escribe jamás. Inevitablemente algo así puede decirse de los diálogos cinematográficos”, sobre todo si se trata de diálogos que han sufrido un trasvase lingüístico. Pasamos a continuación a mostrar el resultado de ese proceso de traducción.

##### **4.1. Niveles fonético, léxicosemántico, morfosintáctico y pragmático**

Por razones funcionales, para este estudio presentamos los distintos niveles en conjunto ya que en numerosos momentos se superponen.

Destacamos en primer lugar el uso de vocativos en la versión original. Encontramos formas estándares como ‘hombre’, del lenguaje juvenil como ‘tío’, o del lenguaje femenino ‘Mari’, ‘chica’, la función de estos elementos es la de llamar la

<sup>9</sup> Véase al respecto autor del artículo.

<sup>10</sup> Sería interesante conocer las normas de la televisión italiana sobre la adaptación de los diálogos, información que arrojaría datos que nos ayudarían a entender algunas elecciones. Desgraciadamente no tenemos noticia de publicaciones sobre este aspecto y nuestro intento de entrevistar a dichos autores han sido vanos.

<sup>11</sup> Aunque no se limita exclusivamente a esta lengua.

<sup>12</sup> Ver sobre este aspecto Pavesi y Perego (2006).

atención y mantener la relación social con el interlocutor. En la versión doblada, se dan distintas opciones, en algunas ocasiones se omiten (ii y iii), en otros casos se mantienen (i), y en otros se sustituyen con el nombre del interlocutor, como se puede comprobar en las muestras iv y v:

i) y claro, *chica*, no hay color

*e chiaro, cara, non ci sono paragoni (Los abrazos rotos)*

ii) me quedé colgaíta, *Mari*, no podía pensar en otra cosa

*mi ero presa una cotta mortale, non riuscivo a pensare a nient'altro (Mujeres ...)*

iii) Lo flipo, tía, *pazzesco, però (Volver)*

iv) Benigno en la cárcel en la conversación telefónica que mantiene con su amigo Marco:

Benigno: oye, <i>tío</i> , ¿tú sigues siendo amigo mío? Marco: ¡pues claro hombre!, ¿qué crees que estoy haciendo aquí?  [...]  B: a mí el juicio me la suda, <i>tío</i> , necesito ver a Alicia y saber cómo ha terminado todo.	B: senti, Marco, tu sei ancora il mio amico? M: ma certo, Benigno, perché credi che sia qui?  [...]  B: ma del processo me ne frego io, devo capire Alicia e sapere come è finito tutto.  <i>(Hable con ella)</i>
---	--

v) en la entrevista con la torera (Lydia)

Lydia: le advertí en el camerino que no iba a hablar de este tema Entrevistadora: pero hablar es bueno, <i>mujer</i> , hablar es bueno y hablar de los problemas es el primer paso para superarlos, [...]	L: in camerino l'ho avvertita che non avrei parlato di questo argomento E: ma parlare fa bene, <i>Lydia</i> , parlare fa bene, e parlare dei propri problemi è il primo passo per superarli [...] <i>(Hable con ella)</i>
--	---

Respecto de la sufijación apreciativa, hemos observado que no siempre se conservan en la versión doblada y cuando lo hacen se pierde la indicación diatópica, en *Hable con ella* y referido a Benigno encontramos para 'pobrecillo' - *poveretto*, en *Volver* 'terrenico - pezzetto, mantiene el aumentativo en 'airazo' - *ventaccio*, mientras que en 'torpona' - *acciaccatella* lo pierde, aunque conserva el valor afectivo, en cuanto al significado quizá 'provato' hubiera sido una buena solución para mantener la denotación que alude tanto al estado físico como mental.

En el caso de 'está hecha una moziquilla' nos encontramos con dos sufijos -ico e -illa (regionales), el primero en posición intervocálica seguido de -illa, el sustantivo resultante tiene una connotación afectiva que intensifica el valor positivo, matices que se pierden en la versión doblada: *si è fatta una signorina (Volver)*.

El siguiente diálogo se desarrolla en el cementerio, se observan algunas particularidades sobre las que quisiéramos llamar la atención. En primer lugar destacamos el uso del 'que' expletivo, aquí usado como introductor del enunciado con función de enlace oracional coloquial, este uso queda eliminado en la versión doblada:

<p>Agustina: <i>que</i> he venido a darle una vuelta a mi tumba, con este airazo no hay manera de tenerla limpia.</p> <p>R: ay, horroroso</p> <p>S: la tienes muy hermosa</p> <p>A: <i>que</i> me <i>da como paz</i> cuidarla. Muchos días me vengo sola, me siento aquí y se me pasan las horas muertas</p> <p>R: <i>oye</i>, nosotras nos vamos que tenemos que ver a la tía Paula</p> <p>A: <i>oye</i>, pasaros después a verme</p> <p>R: <i>ssssí</i>, claro</p>	<p>A: ho pensato di fare un salto alla mia tomba, con questo ventaccio non c'è modo di tenerla pulita</p> <p>R: Ah, tremendo</p> <p>S: la tieni molto bene, <i>eh?</i></p> <p>A: <i>mi dà un senso di pace curarla</i>, molti giorni vengo, mi siedo qui e mi passano le ore morte.</p> <p>R: noi ce ne andiamo perché dobbiamo ancora andare a vedere zia Paula</p> <p>A, però, dopo, passate a trovarmi</p> <p>R: sì, certo</p> <p>(<i>Volver</i>)</p>
--	--

También señalamos la expresión coloquial ‘me da como + sustantivo’ usada para enfatizar un sentimiento, en este caso comparándolo con la ‘paz’. En efecto, en la versión en italiano se ha procedido a una explicitación del sentimiento.

Asimismo destacamos el marcador discursivo ‘oye’. En el primer caso funciona como reformulador digresivo (Briz, 1998) indicando un cambio de tema; en el segundo, en cambio, el interlocutor lo utiliza para recuperar su turno. En la versión italiana desaparecen estos elementos. Tampoco se mantiene la pronunciación enfática del adverbio ‘sí’ en la respuesta afirmativa de Raimunda.

Por otro lado, en el doblaje se ha introducido un elemento no presente en el original, nos referimos a la interjección ‘eh’, requiriendo así a su interlocutor la confirmación de lo que acaba de decir. Quizá se haya introducido para compensar la pérdida de parte de los recursos discursivos señalados.

Brevemente destacamos que tampoco se mantienen las supresiones que se observan en ciertas palabras como *colgaíta*, ni las apócopes como por ejemplo *pesá* ni los acortamientos en ‘na’, ‘mu’ que desaparecen en la versión doblada, como se puede observar en la historia que cuenta Candela sobre su encuentro chiita:

<p>Candela: Pepa, es que estoy metía en un apuro <i>mu’ gordo</i>// [...] cuando se fue yo no sabía ni su nombre ni <i>na’ de na’</i>. Pero me quedé <i>colgaíta</i>, Mari, no podía pensar en otra cosa [...]</p> <p>[...]</p> <p>P: ¡Qué pesada estás hoy, ¿no?</p> <p>C: Pepa, ¡no me digas <i>pesá</i>... que estoy muy sensible!</p>	<p>C: Mi sono messa in un brutto guaio, sapessi! // [...] il fatto è che non sapevo nemmeno come si chiamava, però mi ero presa una cotta mortale, non riuscivo a pensare a nient’altro [...]</p> <p>[...]</p> <p>P: Che scocciatrice che sei!</p> <p>Pepa! Non mi dire scocciatrice, sai che sono una persona molto sensibile!</p> <p>(<i>Mujeres al borde...</i>)</p>
---	---

Por otro lado, Candela expresa su estado de ánimo como consecuencia de su encuentro con los terroristas chiitas “estoy muy sensible”, mientras que en italiano se la califica como persona sensible.

En cuanto al uso del artículo acompañando a un nombre propio, curiosamente en la versión italiana se omite, como se puede ver en ‘*el Marco*’ (referido al amigo de Benigno de *Hable con ella*) o ‘*la Paula*’ (la hija de Raimunda en *Volver*), el diálogo continúa marcando los nombres propios con el artículo en la versión original:

Raimunda: ¡Tía paula! Tía: ¿Quién es? R: La Raimunda [...] T: ¿Y estas quiénes son? R: Pues, ¿quiénes van a ser? ¡la Sole y mi Paula! T: la Sole...	R: ¡Zia Paula! T: chi è? R: ¡Sono Raimunda! [...] T: e queste chi sono? R: ma chi volete che siano? Sole e la mia Paula T: Sole... ( <i>Volver</i> )
---	---

Este punto, es decir, el uso del artículo delante del nombre propio en español, pertenece a la variante diastrática – como los anteriores casos de supresiones o acortamientos –, mientras que la estándar o normativa no lo permite. El director de la obra original realiza un cuidadoso estudio para caracterizar a sus personajes tanto atendiendo al aspecto físico – por ejemplo – como al verbal, es decir, al modo en cómo se expresan sus personajes. En consecuencia, si dichos rasgos desaparecen en la versión doblada, la recepción de la obra no solo será distinta por efecto de la traducción, sino que quedará distorsionada al no respetar la intención del original. El resultado explica en parte por qué determinadas obras alcanzan un gran éxito en determinados países y en otros no.

De nuevo, en el marco de la variedad diastrática, en la intervención de Candela que citábamos arriba, encontramos:

Candela: estaba segura de que <i>vo[l]vería</i> Pepa: y volvió C: sssss, con dos <i>tíos</i> más P: y les abriste a los tres, claro C: a ver qué iba a hacer si venían con él... P: es un poco abuso, ¿no? C: espera, espera, que una vez instalaos, como yo notaba algo raro... me confiesa que son terroristas chiitas, aghhhhh, me puse <i>atacá</i> , Dios mío, ¡cómo me puse! yo suponía que podía ser peligroso pero en ese momento no lo pensé, hasta que a los dos días descubro que tenían armas y que preparaban <i>al(r)go</i> , bueno, yo, yo, le dije: “esto me lo deberíais haber consultao a mí”, ¿o no? ¿eh?, yo me di cuenta de que todo era mentira, que él no me quería, que simplemente me había utilizado.	C: ero sicura che sarebbe tornato e che avrei fatto quello che voleva P: ed è tornato? C: sì, due settimana fa con due suoi <i>amici</i> P: e tu li hai ospitato tutti e tre! C: e che potevo fare? Stavano insieme a lui! P: si è approfittato un po’ troppo, no? C: aspetta, aspetta, quando mi sono accorta che c’era qualcosa di strano, mi ha confessato di essere un terrorista sciita. Ahhhhhh, gli ho fatto una scenata... Dio mio quante gliene ho dette... certo, credo di aver corso un bel rischio...ma in quel momento non ci ho pensato, dopo un paio di giorni ho scoperto che avevano delle armi e che preparavano qualcosa, bene, allora gli ho detto: avresti dovuto confessarmelo fin dal principio, o no? eh?, allora mi ha risposto che mi aveva sempre mentito che non mi amava, che mi aveva semplicemente usato. ( <i>Mujeres al borde...</i> )
---	--

Todos los elementos que identifican a este personaje diastráticamente como las aspiraciones de la s, la disimilación r-l en *algo* o *volvería*, la apócope en *atacá*, *na’*, *mu’* se neutralizan en favor de una estandarización. Desde el punto de vista léxico los acompañantes del chiita son ‘tíos’, mientras que en italiano se convierten en ‘amici’, una relación bastante diferente en una y otra versión. Si tenemos en cuenta que el guionista ‘debería’ estudiar cuidadosamente “lo conversacional y coloquial” como explica Bustos Tovar (2001, pp. 201-202) y que los cambios se deben aplicar “solo [...] a momentos en que funcionalmente es necesario, o a modos, ocasionalmente convenientes, de

caracterización de los personajes”, no se entiende por qué no se presta mayor atención a las elecciones del original en la versión doblada.

Precisamente, desde el punto de vista de la traducción se produce aquí una alteración del significado que afecta a la caracterización del personaje, transmitiéndose así una imagen completamente diferente a la del original, de modo que se traiciona la intención del director al presentar a un personaje ingenuo y temeroso, frente al de la versión doblada que afronta el peligro, además de que se pierde el efecto de comicidad presente en la versión española. Se confirma la opinión de Zabalbeascoa (2010, p. 9) cuando afirma que “los doblajes [...] resultan menos creíbles o naturales en sus rasgos de oralidad con respecto al discurso oral de los hablantes reales”.

Las formas de tratamiento son también un aspecto importante en las relaciones sociales. La influencia de la realidad socio-cultural – extralingüística – se observa en el comportamiento verbal de sus usuarios, en la interacción comunicativa donde un hablante con una intención determinada se dirige a un interlocutor con el que comparte un sistema que no es solo lingüístico, además de un saber común que los identifica como pertenecientes a una misma cultura, un conocimiento extralingüístico que ambos comparten en un espacio y un tiempo específico. Comprender el marco en el que los actantes realizan ese intercambio comunicativo, la intención, su relación social, inferencias, implicaciones, etc., son aspectos fundamentales para la interpretación de ese acto de habla. En palabras de Escandell (1996b, pp. 98-99), los hablantes “comparten una serie de supuestos básicos sobre un conjunto de aspectos que resultan centrales para la comunicación” y que son “de naturaleza social y cultural”. Entre las características que se destacan en el desarrollo de la comunicación, se encuentra la interacción entre los interlocutores que no necesariamente respeta el turno de palabra, aunque esta se mantiene si la situación en la que se desarrolla la interlocución es formal, como en el caso que sigue:

Pepa acude a una abogada ‘feminista’ para ayudar a su amiga Candela en su aventura con los terroristas chiitas	
Abogada: su compañera ha cometido un delito	A: la sua amica ha commesso un crimine, no?
Pepa: su único delito ha sido enamorarse como una idiota y haber tenido miedo, yo, en su lugar, habría hecho lo mismo	P: il suo unico crimine è stato quello di innamorarsi come un’idiota e aver avuto paura, io avrei fatto lo stesso al suo posto
A: estoy segura	A: ne sono sicura.
P: bueno, no doy crédito	P: cosa? ma che cosa dice?
A: mire, vamos a hablar claro, ¿por quién ha estado llorando? ¿por su amiga? ¿mm?	A: bene allora parliamo chiaro, per chi stavi piangendo? per la tua amica? mm?
P: no, no ha sido por ella	P: no, non piangevo per lei
A: ¿lo ve? ¿no será a usted a quien han engañado?	A: lo vedi? non sarà te che hanno ingannato?
P: pues sí, a mí también me han engañado	P: ma sì, anche me hanno ingannato
A: un terrorista	A: un... terrorista!
P: se le puede llamar así, pero no es chiita, es de aquí, de Madrid.	P: sì, lo puoi chiamare così, però non è sciita, è di qui, di Madrid
A: pues se ha equivocado de sitio, esto no es un consultorio sentimental	A: ho l’impressione che tu abbia sbagliato indirizzo, questa non è la rubrica dei ‘cuori spezzati’
P: y usted tampoco es una abogada, usted es una hija de perra	P: e tu non sei per niente un’avvocatessa, sei solo una figlia di puttana
A: váyase o llamo a la policía.	A: vattene, sai? o chiamo la polizia! ( <i>Mujeres al borde...</i> )



Lo que queremos destacar en esta secuencia doblada es el cambio en la forma de tratamiento, como se puede observar se produce un paso del usted (versión original) al tú (versión doblada) justamente en el momento en el que la conversación se desliza hacia el terreno de lo personal.<sup>13</sup> Contrasta, como decimos, con la versión original donde toda la secuencia mantiene la forma de cortesía. Sorprende precisamente por ser el italiano menos dado al empleo de la forma ‘tú’ en situaciones formales. De modo que el receptor de la versión doblada recibe una imagen distinta a la intención que se quiere transmitir en el original. Esta elección se debe – creemos – a la subjetividad del ajustador y a su desconocimiento de la realidad extralingüística que supone un uso generalizado de la forma ‘tú’ en español. La figura del ajustador en Italia no coincide, por lo general, con la del traductor y, por tanto, puede llegar a realizar cambios dejándose guiar por su propia subjetividad si no existe un asesor lingüístico.<sup>14</sup>

En lo que se refiere al aspecto léxico, y más específicamente, a la fraseología, se observan en italiano algunas combinaciones poco usuales, a propósito de la locución de la portera:

- vi) la última vez que vino no me *dijo* a mí *ni pío*  
l'ultima volta che è venuto non gli è *scappato un fiato* (*Hable con ella*)

Observamos que combina *scappare* con *fiato* creando una expresión poco realista, lo suyo habría sido ‘fiatare’ (*non ha fiatare/* o la UF *aprire bocca* o *spiacciato una parola*); más adelante, en la misma película, nos encontramos con lo que Escandell (1996a, p. 99) denomina “interferencia pragmlingüística”, es decir, la utilización de una fórmula que es característica de otra lengua. Puede observarse en el uso de la expresión coloquial ‘vais a flipar’ empleada por la profesora de ballet de Alicia cuando anuncia un tema musical, la versión italiana utiliza *vi farà flippare*, un calco que en italiano carece de sentido, lo suyo habría podido ser: *ne andrete-diventerete matti/vi farà impazzire/lo amerete/lo apprezzere molto*.

Lo mismo se puede decir de la expresión ‘ver a alguien’ en el sentido de ‘visitar’ cuando Raimunda se despide de Agustina:

- vii) oye, nosotras nos vamos que *tenemos que ver* a la tía Paula  
*noi ce ne andiamo perché dobbiamo ancora andare a vedere zia Paula* (*Volver*)

Se ha producido un calco léxico, quizá por distracción, donde deberíamos haber encontrado *andare a trovare* ya que no se trata de visitar a alguien que se encuentra ingresado en un hospital, sino, sencillamente, a alguien que vive en otro lugar.

En la misma línea, es decir, relativa a la pérdida de numerosas variedades diatópicas y diastráticas<sup>15</sup> nos encontraremos después con una transformación de la percepción de los personajes en la versión doblada, como sucede por ejemplo en el caso del diálogo de la portera con Marco (*Hable con ella*) donde se pierde el rasgo diastrático identificativo de falta de instrucción, neutralizando en italiano el incorrecto ‘masa-media’. En este contexto, incluso, el espectador italiano puede suponerle al personaje de la portera

<sup>13</sup> La abogada, en realidad, es la amante del ex de Pepa, y ha reconocido a esta; mientras que Pepa no conoce todavía a su rival.

<sup>14</sup> No hemos logrado recabar información sobre las figuras que han intervenido en la realización de estas traducciones.

<sup>15</sup> Ver Roberto Mayoral Asensio (1999, p. 79).

una cierta cultura al poner en su boca una terminología más acorde con los lenguajes de especialidad, pues emite la colocación *tassativamente proibito* en lugar de *assolutamente vietato/proibito* como correspondería al nivel lingüístico del original. Se trata de casos de desubicación producidos por una omisión de rasgos coloquializadores que caracterizan a los personajes. El espectador del texto meta no es capaz de percibir dichas modificaciones ni, por lo tanto, identificar el diálogo como poco verosímil (Zabalbeascoa 2008). En esta línea se sitúa la expresión de *Los abrazos* “guarda come mi si rizzano i *pele*” (versión original: “se me pone el *vello* de punta”) donde se utiliza el término *pele* en lugar del usual *capelli* pero asociada aquí a emociones negativas, es decir, un sentimiento completamente opuesto al de la versión original. Estos enunciados están anclados en una situación contextual muy concreta y un saber compartido específico, de modo que solo conociendo y aplicando las llamadas reglas sociopragmáticas puede comprenderse el uso de la expresión y la intención comunicativa de su emisor.

Este uso inadecuado de ciertas fórmulas más o menos fijas o expresiones coloquiales en determinadas situaciones impiden que la interacción comunicativa se perciba, en parte, como un discurso espontáneo y verosímil por lo que se refiere a la oralidad. Por otro lado, este aspecto es mucho más grave si tenemos en cuenta la importancia que revisten los diálogos para Almodóvar, ya que, como él mismo explica, pueden cumplir la misma función que un efecto especial bien construido o que las canciones, que son una parte más del guion y con el resto “tienen una función dramática y narrativa” (Almodóvar 2008).

Esta otra secuencia se desarrolla en el ascensor, donde suben cuatro personas:

Antonio: esto no arranca Vecina: como que vamos uno más, ¿e[s] no ha visto usted el cartel? Anda, Vanessa, <i>abájate</i> tú	A: porca miseria, non va V: per forza, siamo in troppi, non ha letto il cartello? Muoviti, Vanessa, esci tu (¿ <i>Qué he hecho yo...?</i> )
---	--

También el personaje de la vecina de Gloria, además de que su enunciación está marcada diatópicamente (aspiración de la -s, entre otros rasgos característicos del sur), también lo está desde el punto de vista diastrático con formas agramaticales como ‘abájate’, rasgos que se pierden en la traducción.

No deja de ser una cuestión delicada tanto la traducción de variantes diatópicas, por no decir imposible, como la de las diastráticas, aunque en este caso quizá sí se pueda intervenir mediante compensaciones u otros usos lingüísticos no normativos. Los aspectos analizados nos obligan a reflexionar sobre la opinión del cineasta cuando afirma “no creo en el doblaje si no es para poner parches” Almodóvar (2010) y, sin duda, a afinar el análisis y su versión doblada en pro de soluciones que respeten su intencionalidad narrativa.

Respecto de la traducción de la fraseología, son de sobra conocidas las dificultades que plantean, Baker (1992) enumera las problemas que se pueden encontrar en la transposición de este tipo de expresiones, en primer lugar a) el hecho de no encontrar un equivalente en lengua meta; b) o que, aun siendo similar, se utilice, desde un punto de vista pragmático, en un contexto y con un uso diferente total o parcialmente; c) que la unidad fraseológica tenga sentido denotativo y connotativo al mismo tiempo; d) que la frecuencia de uso sea diferente en una y otra lengua. Entre las estrategias que indica para traducirlas señala la de utilizar una expresión cuya forma y sentido sea similar o con sentido similar y forma diferente, otras opciones para cuando no existe equivalente sería parafrasearla o incluso omitirla.

Extraemos de nuestro corpus algunas fórmulas para observar su tratamiento en la versión italiana. En diferentes ocasiones nos hemos encontrado con calcos de la unidad fraseológica original como en la siguiente muestra en la que Raimunda, a punto de marcharse después de haber visitado a la tía, descubre que esta le ha preparado unos paquetes de comida con sus nombres y, dirigiéndose a su hermana, dice:

- viii)            mira, con tu nombre y *to'*  
                  *guarda, con il tuo nome e tutto (Volver)*

La locución adverbial ‘y todo’ se utiliza para reforzar y completar la enunciación, además en este caso expresa sorpresa – teniendo en cuenta las condiciones físicas y mentales de la tía –, una posible solución a la falta de sentido de la traducción propuesta sería: *persino/addiritura con il tuo nome!*

En *Mujeres*, ante el sonido del timbre de casa, oímos a Candela:

- ix)             ¡La policía, *estoy perdida!*  
                  la polizia! *Sono perduta! (Mujeres al borde...)*

Traducción pragmáticamente inadecuada, lo suyo en esa situación habría sido: *non ho scampo!*

En otros casos, la traducción no denota lo mismo que el original, la situación que sigue tiene lugar en casa de la tía, en el momento de la despedida, cuando Raimunda, su hija Paula y su hermana Sole se marchan, la tía Paula exclama:

- x)              ¡Que tengáis cuidaíco!  
                  *abbiate giudizio! (Volver)*

En este contexto, la actitud de la tía es la de expresar un deseo que pretende evitar que su sobrina corra en la carretera. La expresión utilizada en la traducción es anticuada y marcada diastráticamente. Pensamos que una posible traducción que mantenga el registro podría ser: *fate attenzione! / andate piano!*

El siguiente ejemplo recoge un momento de la entrevista ‘6 toros y una mujer’:

Entrevistadora: ¿por qué una <i>decisión tan drástica?</i> Lidya: Mi trabajo es torear, dos toros, seis, <i>los que me echen</i>	E: Come mai una decisione così drastica? L: Il mio lavoro è torear con due tori, con sei, quelli che mi danno ( <i>Hable con ella</i> )
---	---

Por lo que se refiere a la colocación *decisión drástica*, se mantiene en italiano, sería la situación ideal de equivalencia total. Sin embargo, la expresión *quelli che mi danno* en italiano es un claro calco de la forma en español cuya función es la de informar que se está dispuesto a aceptar cualquier cosa, pero pasivamente. Desde un punto de vista pragmático, el hablante exterioriza su estado de ánimo, pero solo puede entenderse atendiendo a la situación contextual y teniendo en cuenta la información que se proporciona. También esta expresión resulta polisémica, pues podría interpretarse como signo de valentía, no le tengo miedo a nada y por tanto acepto lo que me echen; sin embargo, en este caso es todo lo contrario, la actitud del emisor, su condición psicológica, es la de una persona que siente que su vida no vale nada y, en consecuencia, lo que me echen vale, enmascarado con la excusa del trabajo “mi trabajo es torear”. Posibles traducciones serían: *qualsiasi cosa mi danno/quelli che sono/ quello che passa il convento/ quello che capita/quello che viene*.

Otros calcos dignos de mención:

- xi) se me pasan las hora muertas  
*mi passano le ore morte (Volver)*

la versión italiana carece de sentido, quizá se haya optado por el calco debido a la situación contextual en la que tiene lugar el diálogo, pues se encuentran en el cementerio. Una posible solución que mantuviera la denotación podría ser: *trascorro il mio tempo qua/ qua il tempo vola*.

En otros casos, la unidad fraseológica de la versión doblada tiene diferente marca como se puede observar en el diálogo entre el padre de Paula y la niña:

Padre: ¿Os habéis divertido? Paula: ¿en el cementerio? ¿Te estás quedando conmigo?	P: vi siete divertite? P: al cimitero? Cos'è? <i>mi sfotti?</i> (Volver)
---	---

Donde la expresión en español pertenece al lenguaje juvenil pero no contiene connotaciones como deja entrever la expresión italiana.

En otros casos se opta por la explicitación como en el caso siguiente:

- xii) Está todo *manga por hombro*, es que mi mujer y yo nos dedicamos a la literatura non *si spaventi per il disordine*, sa, io e mia moglie ci occupiamo di letteratura (*¿Qué he hecho yo...*)

Se dan casos en los que incluso cambia el significado denotativo de la expresión:

- xiii) ¡Qué *cara de sota* tiene la Sole...!  
*Che faccia da pesce lessso che ha Sole* (Volver)

Pues mientras en español se alude a una persona antipática, en italiano se refiere a alguien no muy inteligente.

Por último, se producen cambios que estandarizan la expresión coloquial de lenguaje juvenil en italiano:

Raimunda: se compran primero su terrenico y lo cuidan en vida, como si fuera un chalé Paula: <i>lo flipo</i> , tía Sole: son costumbres	R: comprano prima il pezzetto di terra e lo curano da vivi come se fosse un villino P: <i>pazzesco</i> , però S: è l'usanza di qui! (Volver)
---	--

## 5. Conclusiones

En definitiva, cambiar, sustituir o neutralizar ciertas expresiones modificará la información, la intención pragmática y su efecto será una pérdida si la expresión está marcada como lenguaje juvenil, de la delincuencia, de la drogadicción, del mundo del toreo o del fútbol, por citar diferentes ámbitos.

En principio, no todos los rasgos que caracterizan lo coloquial prototípico tienen cabida en el discurso cinematográfico ya que en la escritura del guion, el texto sigue un modelo que debe tener coherencia, cohesión y un contenido comunicativo, limitando por tanto la aparición de una parte de los rasgos privativos del diálogo coloquial. La

coloquialización de la conversación implica una pérdida de la cohesión discursiva que, en el cine, nunca puede llegar a ser total porque se parte, como ya hemos apuntado, de un texto escrito sujeto a unos moldes sintácticos. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico se sirve de otros mecanismos como el comportamiento proxémico, prosódico e icónico que influye en la percepción del discurso como oral espontáneo.

Las reflexiones de Nencioni (1976, p. 176) para el teatro son válidas en el discurso cinematográfico, cuando afirma: “Le battute scritte dall’autore, senza dubbio spontanee come ogni fatto creativo, non sono più tali quando vengono assunte, allo stato di enunciato definitivo, dall’attore; ma tornano parzialmente e diversamente spontanee nel suo profferimento, [...]”, nos obliga en cierto modo a esperarnos algo similar en la versión doblada.

En nuestro estudio, la versión doblada presenta una neutralización de los rasgos que en el original marcaban la oralidad, por ejemplo en los fragmentos que hemos seleccionado se observa que aquellos elementos que caracterizan una variante diatópica o diastrática, en el doblaje han sufrido un proceso de limpieza, del mismo modo se han pulido también las apócope y otros elementos como los vocativos que contribuyen a dar esa impresión de verosimilitud. Con la eliminación de estos recursos típicos de la oralidad y fundamentales en la caracterización de los personajes se obtiene un resultado falseado donde todos los protagonistas tienen el mismo nivel sociocultural, tendencia que choca con la voluntad expresa del director que declara (citado en Gallero, p. 215): “El tono en que [mis personajes] se expresan es tan importante como los vestidos que llevan”. En efecto, si como explica García Jiménez (1993, p. 231) “los diálogos significan, construyen, caracterizan, expresan, informan, relacionan y comunican a los personajes entre sí y con el público lector-oyente-espectador”, una versión que anula dichos rasgos tendrá una consecuencia evidente en la recepción de esa obra.

En definitiva, lo conversacional, en las muestras que hemos presentado, se manifiesta fundamentalmente a través de la selección léxica mediante el uso de coloquialismos y unidades fraseológicas, también gracias a la sufijación, pero sobre todo en el nivel fónico mediante pronunciaciones enfáticas, marcadas, sonidos no lingüísticos, alargamientos y apócope. Mientras que en el doblaje se pierden gran parte de las expresiones coloquiales, la sufijación apreciativa y las variantes diatópicas y diastráticas que caracterizan a determinados personajes. Quizá sea cierto lo que opina García Jiménez (1993), quien precisamente considera que solo es analizable un diálogo original, y descarta, pues, los que resultan de un proceso de doblaje o subtitulación. Sin embargo, teniendo en cuenta la difusión que ha alcanzado el doblaje y con miras a mejorar las traducciones para el doblaje y las adaptaciones de dichos diálogos, consideramos necesarios estos tipos de estudios con el fin de respetar la intención del director y/o guionista original.

Nos hemos limitado a presentar algunos rasgos de la oralidad conversacional en un tipo de texto específico y observar cómo se transforman al activarse el proceso de traducción, por tanto sería interesante ampliar el análisis a otros textos de estas características que confirmen o añadan nueva luz a lo ya observado.

**Bionota:** María J. Valero Gisbert, Doctora en Lingüística por la Universidad de Valencia (España). Profesora Titular de Lingua e Traduzione Spagnola L-LIN/07 de la Universidad degli Studi di Parma, Departamento DUSIC (Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali), unidad de Lingue e Letterature Straniere. Sus áreas de investigación son: Lexicografía, Fraseología Hispánica y Traducción Audiovisual. Dirige el Máster oficial ‘MTAV’ en Traducción Audiovisual (<http://mastermetav.unipr.it>).

**Recapito autore/i:** [mariajoaquina.valerogisbert@unipr.it](mailto:mariajoaquina.valerogisbert@unipr.it)

## Bibliografía

- Agost Canós R. 1999, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.
- Almodóvar Caballero P. 2008, *Almodóvar: las canciones en mi cine tiene[sic] una función dramática y narrativa*. <http://independenciaculturalx.blogspot.it/2008/01/almodovar-las-canciones-en-mi-cine.html> (10.01.2017).
- Almodóvar Caballero P. 2010, *Luis y sus actores de reparto*. [http://elpais.com/diario/2010/11/15/cultura/1289775603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/15/cultura/1289775603_850215.html) (10.01.2017).
- Autor 2016
- Baker M. 1992, *In Other Words. A coursebook on translation*, Routledge, London.
- Baños Piñero R. and Chaume F. 2009, *Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation*. “Intralinea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia”. [http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated\\_Orality](http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality) (10.01.2017)
- Bazzanella C. 1994, *Le facce del parlare: un approccio pragmatico all'italiano parlato*, La Nuova Italia, Firenze.
- Beinhauer W. 1929 [1963], *El español coloquial*, Gredos, Madrid.
- Briz Gómez A. 1998, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Ariel, Barcelona.
- Briz Gómez A. 2010, *Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística*, en Castañer Martín R.M., Lagüéns Gracia V. (eds) *De moneda nunca usada. Estudios dedicados a José M<sup>a</sup> Enguita Utrilla*. Instituto Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza, pp. 125-133.
- Briz Gómez A. (coord.), 1995, *La conversación coloquial (Materiales para su estudio)*, Universidad de Valencia [Anejo XVI de la revista *Cuadernos de Filología*], Valencia.
- Briz Gómez A., Grupo Val.Es.Co. 2003, *Las unidades de la conversación: el acto*. *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, en Girón Alconchel, J.L. et al. (eds.) *Estudios ofrecidos al profesor J.J. de Bustos Tovar*, vol. II, Editorial Complutense, Madrid, pp. 953-968.
- Bustos Tovar J.J. (de), 1996, *La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo*, en Th. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), pp. 359-374.
- Bustos Tovar J.J. (de), 2001, *De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional*, en “*Criticón*” 81-82, pp. 191-206.
- Bustos Tovar J.J. 2001, *De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional*, en “*Criticón*” 81-82, pp. 191-206.
- Cano Aguilar R. 1998, *Presencia de lo oral en lo escrito: la transcripción de las declaraciones en documentos indios del siglo XVI*, en Oesterreicher W., Stoll E. y Wesch A. (eds.), *Competencias escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 219-242.
- Cortés Rodríguez L. 2002, *Los estudios del español hablado entre 1950 y 1999*, Arco Libros - La Muralla, Madrid.
- Cortés Rodríguez L. 1996, *Español hablado. Bibliografía sobre aspectos teóricos y empíricos (morfosintácticos y sintáctico-pragmáticos)*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- Criado de Val M. 1964, *Encuesta y estructuración gramatical del español hablado*, en *Presente y futuro de la lengua española, II, Actas de la asamblea de filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas*, Cultura Hispánica, Madrid, pp. 463-470.
- Chaume Varela F. 2004, *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Chiaro D., Heiss C., Bucaria C. 2008, *Between Text and Images. Updating research in screen translation*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- De Mauro T. (1994), *Prefazione*, in Bazzanella C. (ed.), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato. Biblioteca di italiano e oltre*. La Nuova Italia, Firenze, pp. XI-XV.
- De Mauro T. 1970, *Tra Thamus e Teuth. Note sulla norma parlata e scritta, formale e informale nella produzione e realizzazione dei segni linguistici*, en “Lingua parlata e scritta, Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani” 1, pp. 167-169.
- Di Giovanni E., Diodati F., Franchini G. 1994, *Il problema della varietà linguistiche nella traduzione filmica*, en Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (eds.) *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche nella traduzione filmica*, CLUEB, Bologna, pp. 99-104.
- Escandell Vidal M.V. 1996a, *Introducción a la pragmática*, Ariel, Barcelona.
- Escandell Vidal M.V. 1996b, *Los fenómenos de interferencia pragmática*, en “Didáctica del español como lengua extranjera, Expolingua” 3, pp. 95-109.
- Gabiño Rodríguez V. 2008, *Español coloquial: pragmática de lo cotidiano*, Universidad, Servicio de Publicaciones, Cádiz.

- Gallero Díaz J.L. 1991, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid.
- García Jiménez J. 1993, *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- Hernando Cuadrado L.A. 1994, *Aspectos gramaticales del español hablado*, Ediciones Pedagógicas, Madrid.
- Iglesias Recuero S. 1998, *Elementos conversacionales en el diálogo renacentista*, en Oesterreicher W., Stoll E., Wesch A. (eds.), *Competencias escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 385-420.
- Linell P. 2005, *The written language bias in Linguistics. Its nature, origins and transformations*, Routledge, Nueva York.
- Mayoral Asensio R. 1999, *La traducción de la variación lingüística*, Diputación Provincial de Soria, Soria.
- Narbona Jiménez A. 2012, *Los estudios sobre el español coloquial y la lingüística*, en "RSEL" 42 [2], pp. 5-31.
- Nencioni G. (1976), *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, en "Strumenti critici" 29, Torino, pp. 126-179.
- Paolinelli M. e Di Fortunato E. 2005, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica nell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano.
- Pavesi M., Perego E. 2006, *Profiling film translators in Italy: A preliminary analysis*, en "The journal of Specialised Translation" 6, pp. 99-114.
- Romero Fresco P. 2008, *Corpus-based Study on the Naturalness of the Spanish Dubbing Language: The Analysis of Discourse Markers in the Dubbed Translation of Friends*, Tesis doctoral, Heriot-Watt University.
- Romero Ramos L. 2013, *La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad*, en "Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación" 15, pp. 191-249.
- Seco Reymundo M. 1983, *Lengua coloquial y literatura*, en *Bol. Inf. de la Fund. Juan March* 129, pp. 3-22.
- Vigara Tauste A.M. 1980, *Aspectos del español hablado. Aportaciones al estudio del español coloquial*, SGEL, Madrid.
- Zabalbeascoa Terrán P. 2008, *The nature of the audiovisual text and its parameters*, en Díaz Cintas J. (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, pp. 21-37.
- Zabalbeascoa Terrán P. 2010, *La oralidad perdida: o cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de Traninspotting*, en Andújar G. y Brumme J. (eds.) *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Frank@Timme, Berlin, pp. 1-20.

## Filmografía utilizada

- Almodóvar Caballero, P.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Tesauro, 1984.
- Cosa ho fatto io per meritare questo*. MEDUSA DISTRIBUZIONE, 1989.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El Deseo S.A., 1988.
- Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. CDI, 1988.
- Hable con ella*. El Deseo S.A., 2002.
- Parla con lei*. Warner Bros, 2002.
- Volver*. El Deseo S.A., 2006.
- Tornare*. Warner Bros, 2006.
- Los abrazos rotos*. El Deseo S.A., 2009.
- Gli abbracci spezzati*. Warner Bros, 2009.