

# Cuando lo cómico resulta ridículo: el doblaje y la recepción de Massimo Troisi en España

**Lupe Romero**

lupe.romero@uab.cat

Departament de Traducció i d'Interpretació. Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 05/06/2012 | Aceptado: 16/11/2012

## Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un estudio sobre el doblaje del director italiano Massimo Troisi en su faceta de cómico-autor y su incidencia en la recepción y difusión de su obra en España. Para ello analizaremos las versiones original y doblada de su primera película *Ricomincio da Tre* y las críticas recibidas en España al estreno de la misma. En relación con el análisis del corpus, tomaremos en consideración dos factores de estudio: el factor lingüístico, vinculado al lenguaje utilizado en las escenas cómicas y a las soluciones adoptadas en la versión doblada; y la gestualidad, y su coherencia o contradicción con las soluciones traductorales propuestas. El análisis de los datos lingüísticos y extralingüísticos revela que las soluciones traductorales de la versión española no mantienen los efectos cómicos y, este hecho, muy probablemente, condicionó negativamente la difusión de la obra de Massimo Troisi en España.

---

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, humor, recepción, variación lingüística.

---

## Abstract

*When Comical Becomes Ridiculous: The Dubbing of Massimo Troisi's Films and their Reception in Spain*

The aim of this article is to carry out a study of the dubbing of the films directed by the Italian comic actor and screenwriter Massimo Troisi and the effect of such dubbing on the way his works were received and distributed in Spain. For this purpose, we will analyse the original and dubbed versions of his first film *Ricomincio da tre* and the criticism received in Spain at the time of its release. As for the analysis of the corpus, we will take into account two factors: on the one hand, the language used in the comic scenes and, on the other, the consistency or contradiction of its translation with the characters' gestures. The study of linguistic and extralinguistic data reveals that the translation of the film into Spanish does not maintain the same comic effect as the original and this probably affected the reception and distribution of Troisi's works in Spain in a negative way.

---

Key words: Audiovisual Translation, Dubbing, Humour, Reception, Linguistic Variety.

---

## 1. Introducción

La conocida “*commedia all’italiana*” es un género que siempre ha obtenido una gran acogida entre el público español. Actores como Carlo Verdone, Alberto Sordi, Marcelo Mastroianni y Roberto Benigni, entre otros, son ampliamente conocidos en España, y sus trabajos se han proyectado regularmente en las salas de toda la península. Sin embargo, del listado anterior de cómicos italianos, falta Massimo Troisi, uno de los mayores representantes del cine cómico italiano de los años ’80, una ausencia incomprensible si tenemos en cuenta no sólo la trayectoria exitosa de Troisi en su faceta de cómico-autor en Italia sino también la distribución y presencia continuada de la comedia a la italiana en las salas españolas. Dicha ausencia nos lleva a plantearnos los siguientes interrogantes: ¿Por qué en las salas españolas sólo se proyectó la opera prima de Troisi, *Ricomincio da Tre (Empezar desde tres)*? ¿Por qué después de éste ningún otro film de Troisi en su faceta de cómico-autor se distribuyó en España? ¿Cuales fueron las circunstancias que pudieron condicionar la difusión de su obra entre el público español?

En los siguientes apartados intentaremos dar respuesta a estos interrogantes a partir de un estudio sobre el doblaje y la recepción de *Ricomincio da Tre* y su incidencia en la difusión de su obra en España. Los factores que tendremos en consideración en este estudio son: los instrumentos lingüísticos y extralingüísticos de la comicidad de Troisi, para conocer cuáles son los recursos utilizados por el autor para crear los momentos cómicos; la recepción de *Ricomincio da Tre* en España centrándonos fundamentalmente en los datos sobre el número de espectadores y de taquilla, y en las críticas que recibió la lengua original del film y la lengua del doblaje, para valorar si tales aspectos incidieron negativamente en la difusión de la obra de Troisi en España; y el cotejo de las versiones original y doblada de la película para analizar y verificar si las soluciones traductoras propuestas también incidieron negativamente en la difusión de la obra del cómico-autor.

## 2. El cine de Troisi: instrumentos de su comicidad

Massimo Troisi (1953-1994) ha sido uno de los mayores representantes del cine cómico italiano de los años ’80. Con una dilatada experiencia en teatro, Troisi formaba parte de un grupo de autores-directores-actores que aún siendo heredero de la “*comedia all’italiana*”, género caracterizado por una temática costumbrista y amable, presentaron diversas innovaciones que se concretaban en la representación de la realidad social italiana, abordando problemáticas y situaciones más actuales desde una perspectiva irónica, grotesca o decididamente cómica; y en la introducción de variedades lingüísticas italianas, y en especial el uso de dialectos geográficos, evitando caer en la representación de estereotipos tradicionales.

En el caso concreto de Massimo Troisi, aunque algunos críticos consideraban que Troisi era un mero seguidor de la comedia napolitana costumbrista y perpetuaba los

estereotipos propios del género, otros —la mayoría— han querido ver en el autor a un heredero de la tradición del teatro napolitano que, a partir de la misma, modificó los estereotipos de la máscara, del gesto y del dialecto napolitano. De hecho, en la producción filmica de Troisi, la creación de *gags* partía siempre de una mirada irónica sobre los estereotipos, o sobre la imagen que el espectador tiene de las instituciones, la religión o la sociedad (Sommario: 120).

En los subapartados siguientes describiremos los recursos utilizados por Troisi para la construcción de momentos cómicos y que son una constante en su filmografía: el personaje del antihéroe, la lengua, el dialecto napolitano y la gestualidad.

## 2.1. El antihéroe

Como hemos visto anteriormente, la creación de *gags* en la filmografía de Troisi partía siempre de una visión irónica sobre los tópicos y estereotipos vinculados a elementos locales, como la religión, la sociedad, la cultura, etc. Desde este punto de vista, podríamos pensar que este tipo de humor fuertemente vinculado a un ámbito local, parece estar destinado únicamente a espectadores que conozcan bien las referencias locales para que puedan darse cuenta de la ironía y el *gag* sea eficaz, es decir, sólo los italianos o las personas con un buen conocimiento de la realidad sociocultural italiana podrían ser los destinatarios de este tipo de humor. Sin embargo, en el cine de Troisi lo local pasa a ser universal mediante la representación de un tipo de personaje que Troisi interpreta siempre en su producción filmica: el antihéroe.

El antihéroe, ha sido un tipo de personaje muy utilizado por los autores de la nueva comedia italiana. Esta tipología se caracteriza por representar al hombre corriente y sencillo que debe enfrentarse a los problemas cotidianos con naturalidad. Al contrario de lo que sucedía con los personajes del cine neorrealista, el objetivo no es destacar la actitud heroica de ciertos personajes oprimidos en su lucha contra las circunstancias adversas de la vida, sino mostrar la actitud de dichos personajes en situaciones cotidianas, situaciones que, en ocasiones, les enfrentan a su propia naturaleza de hombre, a veces débil e indefenso (Verardi: 1996). Este perfil de antihéroe coincide en Troisi con el perfil sociocultural del hombre corriente, sin demasiados estudios y con unas carencias lingüísticas que le impiden expresarse con “propiedad” a diferencia del personaje del héroe, tipo bello y triunfador, que se expresa en lengua estándar con la frase justa en el momento justo. Para Troisi, el antihéroe es un personaje mucho más real ya que, a pesar de su expresión imprecisa con repeticiones, silencios y reformulaciones, fruto de sus inseguridades por su falta de formación lingüística, es un personaje rico en la expresión de las ideas y los sentimientos (Troisi en Coluccia, 1996:27- 28).

Obviamente, en Troisi, el antihéroe es napolitano, aunque, en la creación de sus personajes, Troisi no cae en el estereotipo napolitano, es decir, en la representación del típico personaje de un sur deprimido que se lamenta inútilmente de su situación y que se convierte en cantor de sus innumerables problemas, aceptando filosóficamente y con resignación sus condiciones de vida o emigrando al norte en busca de fortuna.

De hecho, los protagonistas en el cine de Troisi, son todo lo contrario ya que aunque se expresan siempre en napolitano y son “culturalmente imprevisti” (Verardi, 1996), son personajes que se enfrentan a la vida con naturalidad, con sus dudas e incertidumbres, sus miedos y sus contradicciones, sin asumir actitudes derrotistas frente a la “superioridad” de la cultura oficial. Si bien al lado de estos personajes vacilantes e inseguros que se expresan siempre en dialecto, aparecen siempre otros personajes más cultos, más seguros de sí mismos y de sus conocimientos, que se expresan en lengua estándar, la contraposición entre ambos no suele resolverse a favor de estos últimos.

## 2.2. La lengua

Como hemos visto en el apartado anterior, el personaje del antihéroe presenta una actitud vacilante e insegura por su falta de formación. Esta actitud se traduce lingüísticamente en una presencia continua de rasgos coloquiales informales, entendiendo este registro como una modalidad de habla caracterizada por un modo oral espontáneo (no escrito y sin preparación previa), un tono informal (entre iguales, sin relación jerárquica entre los interlocutores), una temática cotidiana (en contraposición a una temática especializada) y un tenor interactivo (en conversación).

Hay que tener en cuenta que aunque el origen de los diálogos de Troisi fuera escrito, el guión sólo servía para dotar a los diálogos de contenido ya que, en la fase posterior de rodaje, Troisi lo cambiaba con sus propias palabras (Pavignano en Sommario, 2004:187), con su modo de recitar, fragmentario, redundante, lleno de pausas, vacilaciones e interrupciones y, por ello, al definir la modalidad de habla de Troisi, podemos hablar de un registro oral espontáneo y no de un registro *written to be spoken as if not written* (Gregory and Carroll, 1978: 42).

Los rasgos lingüísticos más frecuentes en el habla coloquial informal de Troisi son, por orden descendente (Sommario, 2004: 178): suspensiones, repeticiones, marcadores del discurso, estilo directo, solapamientos entre enunciados, pausas y presencia del *cioè (o sea)*, que aún siendo también un marcador del discurso, se contabiliza aparte por ser uno de los marcadores más característicos de Troisi. Algunas de estas categorías contienen, a su vez, diversos tipos de marcas coloquiales informales que referimos en la Tabla 1.

Aunque los rasgos recogidos en la tabla son elementos que podemos encontrar en cualquier conversación coloquial informal, el uso que Troisi hace de dichos rasgos va más allá del uso conversacional convencional: sus constantes interrupciones, reformulaciones, repeticiones, etc., forman parte de un aparente desorden que refleja la introversión, el intimismo y las inseguridades que caracterizan a los protagonistas de sus películas.

Tabla 1: Tipos de rasgos coloquiales informales en la filmografía de Troisi (adaptado de Sommaro, 2004)

Suspensiones	Enunciados suspendidos.
	Falsos comienzos.
	Interrupciones.
Repeticiones	Repeticiones monológicas (en el mismo enunciado).
	Repeticiones dialógicas (repetición del enunciado del interlocutor).
	Repeticiones de deícticos.
Marcadores del discurso	Interjecciones: <i>eh; ehm; ah; oh; Mamma mia! Mannaggia!</i>
	Marcadores del discurso: <i>cioè; ma; no; e; allora; proprio; va bene, poi; pure, se; io; tu; niente.</i>
	Yuxtaposición de marcadores en un mismo enunciado: <i>cioè...mo...va be'.</i>
	Formas verbales con "sapere": <i>(lo) sai? / lo so.</i>
	Formas verbales con "capire": <i>(hai) capito? / capisco.</i>
	Nombres y pronombres personales utilizados como vocativos: <i>Gaetano! Tu!</i>
Estilo directo	Uso del estilo directo en la conversación en lugar del discurso indirecto.
Solapamiento	Superposición de enunciados o de elementos lingüísticos breves.
Pausas	Silencios o alargamientos fónicos (debidos a la falta de planificación del discurso o a la falta de destreza lingüística)
Uso del <i>cioè</i>	Marcador del discurso que frecuentemente se pronuncia a la napolitana: <i>cé</i>

### 2.3. El dialecto napolitano

Si tenemos en cuenta el origen napolitano de Troisi, la primera consideración acerca del uso del dialecto en este autor es obvia: piensa en dialecto y, por tanto, se expresa en este código lingüístico. De hecho, en las numerosas entrevistas en las que era interrogado sobre el uso del dialecto en su filmografía, Troisi abundaba en la idea de que hablar, e incluso escribir los diálogos en dialecto, para él era lo más fácil, natural y espontáneo ya que él pensaba en dialecto (Troisi en Coluccia, 1996:30-31).

Por otra parte, Troisi afirmaba que el uso del dialecto en su filmografía, sobre todo en los comienzos, se debía también a un factor ideológico relacionado con la negación a rechazar su cultura y a adecuarse a las normas establecidas por productores y directores que proponían un modelo uniforme de hacer cine (Troisi en Coluccia, 1996:30). Troisi era consciente de que la decisión de adoptar el napolitano como re-

curso expresivo podía haber implicado que una gran parte de la población italiana no le entendiera, y, por tanto, no aceptara su obra. Sin embargo, el cómico apostó por la opción a favor del dialecto ya que consideraba que éste era precisamente el vehículo expresivo adecuado para que el espectador se sintiera identificado con los personajes propuestos y pudiera pensar que lo que le estaba pasando a un napolitano en una situación determinada podía pasarle también a él independientemente de su origen.

El carácter universal de sus historias radicaba no sólo en el perfil de personajes recreado por Troisi, el antihéroe, sino también en la naturaleza de los sentimientos que expresaba (Pavignano en Sommaro, 2004:186) y en la representación de hechos cotidianos con reacciones que tienen que ver con una cultura más popular y sencilla. Por ello, el dialecto no representó un problema de comprensión, ya que aunque en muchas ciudades italianas, el dialecto de Troisi pudiera ser incomprensible a un nivel lingüístico, los momentos cómicos funcionaban igualmente porque hablaba de cosas que interesaban a todos (Arena en Sommaro, 2004:192)

Al igual que sucedía con el uso del registro coloquial informal, el uso del dialecto en Troisi también era un uso personal destinado a redundar en la capacidad expresiva de un registro alejado del estándar, un registro versátil que, en la filmografía Troisi, sirve para vehicular sentimientos y comicidad.

#### 2.4. La gestualidad

La comicidad de Troisi se manifiesta a través de la voz y también mediante el cuerpo. De hecho la creación de los momentos cómicos de Troisi no podría explicarse sin tener en cuenta dos recursos gestuales típicos del autor.

El primer rasgo está relacionado con las técnicas del lenguaje cinematográfico, sobre todo en sus primeras películas: la mayoría de las escenas se ruedan con planos largos, cámara fija y con pocos personajes que se mueven en un espacio determinado; en estas escenas, el peso narrativo está concentrado en los diálogos y responde a una puesta en escena típicamente teatral (Sommaro, 2004:104). En este tipo de escenas, Troisi muestra una actitud corporal contenida que contrasta con la exuberancia de los códigos gestuales típicamente napolitanos (Quaresima, 1985:123) y refleja la introversión y la inseguridad de sus personajes (Sommaro, 2004:106).

El segundo rasgo gestual tiene que ver con los movimientos de las manos. Al contrario de lo que sucede con el cuerpo, las manos de Troisi no están nunca quietas, acompañan las intervenciones del cómico, muchas de ellas rodadas en primeros planos, reforzando sus palabras, anticipándolas e incluso sustituyéndolas, como si quisiera asegurarse de que aquello que quiere expresar se entienda bien y, por ello, las manos al igual que las palabras también juegan un papel “narrativo” en su filmografía (Sommaro, 2004:107).

Lengua, dialecto y gestualidad forman el universo expresivo y peculiarísimo de Massimo Troisi y son los recursos utilizados por el autor para crear los momentos cómicos en su filmografía. En los siguientes apartados veremos cómo se recibieron

estas características del cine de Troisi – lengua, dialecto y gestualidad – y cómo fueron tratadas en la versión doblada.

### 3. La recepción de *Ricomincio da Tre* en España

*Ricomincio da tre* fue la opera prima de Massimo Troisi como actor, director y coguionista de la película (junto con Anna Pavignano). Estrenada en 1981, la película se convirtió en uno de los mayores éxitos de la historia del cine en Italia, baste mencionar que el film estuvo en la cartelera de un cine de Roma durante más de 600 días. Junto al éxito de taquilla y de crítica (Il Mattino: 1981; Il Corriere della Sera: 1981; Il Manifesto 1981; Cineforum: 1981), *Ricomincio da tre* fue premiado en diversas categorías (mejor película, mejor guión, mejor director novel, mejor actor) con el Globo de Oro, el Nastro d'Argento, el David de Donatello y el premio Rizzoli, iniciando así, una exitosa carrera cinematográfica como cómico-autor.<sup>1</sup>

En España, *Ricomincio da Tre* (*Empezar desde tres*) se presentó en la *Sección Oficial* del *Festival de San Sebastián* el mismo año, cosechando un gran éxito de crítica y público. Sin embargo, su posterior estreno en versión doblada en las pantallas españolas en 1983 no obtuvo una buena acogida entre los espectadores y la crítica.

En relación con los espectadores, la película pasó totalmente desapercibida para el gran público obteniendo un escaso rendimiento comercial. De hecho, en la base de datos del MCU (Ministerio de Cultura y Deportes), que contiene la información de las películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas españolas, cifran el número total de espectadores desde su estreno hasta la actualidad (mayo 2012) en 60.171 y, los beneficios obtenidos no llegan a los 85.000 euros. Un número de espectadores y de taquilla claramente insignificante sobre todo si tenemos en cuenta el enorme éxito que supuso el estreno de la película en Italia, donde en alguna de las salas donde se proyectó se llegó a mantener en cartelera durante más de 600 días.

Respecto a la crítica española, en líneas generales y al contrario que en Italia, la mayoría de críticos negó el carácter innovador de la comicidad de Troisi en el ámbito de la comedia italiana:

(...) muy poco queda de interés, máxime cuando el mayor logro del film nada tiene de “novedoso”, sino que es herencia directa de toda la tradición de la comedia italiana, con el agravante de que lo es, además, de aquella particularmente inclinada al viejo retratismo costumbrista, (...) hoy ya decididamente desfasado en manos de jóvenes punteras de quienes se presupone que son nuevos cineastas o cineastas nuevos. Ejem.

E incluso aquellos que reconocieron la innovación, lo hicieron en términos de «intento fracasado»:

Amb aquest film ens trobem, evidentment, amb un nou estil de comèdia italiana. Una comèdia que s'allunya de l'humor costumista o vodevilesc que ha caracteritzat l'estil italià, per cercar un humor a partir de situacions quotidianas. (...) En resum, *Empezar desde tres* és una comedieta discreta amb aspiracions a canvi en la qual no s'han sabut buscar situacions coherents, el resultat és un producte arítmic, amb algun valor aïllat.

Punt Diari: 1983

En relación con la lengua utilizada por Troisi, aunque hubieron algunas críticas que se referían positivamente a la lengua empleada en el original, la mayoría de críticas se centraron en la versión doblada (la versión subtitulada sólo se realizó para su proyección en el festival y no para las salas comerciales) calificando el lenguaje de Troisi de “verborrea” (*El Noticiero Universal*: 1983) y tildando el lenguaje de los protagonistas de “ridículo y absurdo” (*Punt Diari*: 1983):

(...) *Empezar desde tres* fou parlada en bona part en napolità i Troisi intentava jugar amb diversos matisos lingüístics. Com cal suposar *Empezar desde tres* ha estat doblada sense respectar res i el llenguatge dels protagonistes queda molt ridícul i absurd.

Punt Diari: 1983

Otras críticas relacionadas con la lengua y el cine de Troisi las encontramos a una distancia de más de 10 años del estreno de *Ricomincio da Tre*, con motivo del estreno de la famosísima cinta *Il Postino* (*El cartero y Pablo Neruda*) estrenada en España en 1995. Durante ese intervalo de tiempo, Troisi siguió con su exitosa carrera en Italia como cómico-autor mientras que en España siguió siendo un desconocido puesto que no se proyectó ninguna otra película suya en las salas españolas. A raíz de las nominaciones al Oscar de *Il Postino*, la película se distribuyó comercialmente en España (doblada y subtitulada) y los medios de comunicación españoles dedicaron páginas enteras a la figura de Massimo Troisi - muerto precisamente unas horas después de haber finalizado el rodaje de *Il Postino* - dando cuenta de su filmografía, su trayectoria como director, guionista y actor en Italia y comentando en positivo las peculiaridades lingüísticas del cine de Troisi:

Lo que M. Troisi dice en sus películas lo entiende aproximadamente la mitad de los italianos. Y esta mitad comprende, a su vez, sólo la mitad de sus palabras. Troisi no hablaba italiano, sino un dialecto suburbano del ya enrevesado y estupendo dialecto de Nápoles: el de San Giorgio a Cremano.

“El Dominical” de *El Periódico*: 1996



Y criticando de nuevo, la lengua del doblaje de su primera película y su distribución en España:

*Empezar desde tres*, en versión doblada y estrenada por cauces indiscriminados, perdió su gracejo popular.

*Cartelera Turia*: 1995

De los datos relacionados con el bajo número de espectadores y de beneficios podemos interpretar que el fracaso comercial de *Ricomincio da Tre* probablemente determinó que ninguna de las películas posteriores de Troisi se distribuyera en España siendo un completo desconocido hasta el éxito internacional obtenido por *Il Postino* (*El cartero* y *Pablo Neruda*). Sin embargo, de los datos relacionados con las críticas al doblaje, se nos plantean ciertos interrogantes: ¿Realmente el doblaje de la película dotó a los personajes de un lenguaje ridículo? ¿Pudo, este factor, propiciar el fracaso comercial de *Empezar desde Tres*?

#### 4. La traducción de *Ricomincio da Tre*

*Ricomincio da Tre* narra las vicisitudes de Gaetano (Massimo Troisi) un joven napolitano, tímido e introvertido, que viaja a Florencia en busca de nuevas experiencias. A raíz de su encuentro con un conductor suicida, conoce a una enfermera con vocación literaria de la que se enamora, su relación con ella y el enfrentarse a unas costumbres diferentes de las suyas, constituyen el eje central de la película.

En este apartado analizaremos una intervención de Gaetano (Massimo Troisi) en las versiones original y doblada, a partir de los tres factores que inciden en la creación de momentos cómicos: el registro de lengua y el dialecto del original, y las soluciones adoptadas en la versión doblada; y la gestualidad de Troisi, y su coherencia o contradicción con las soluciones traductorales propuestas. El objetivo último de este análisis es verificar si las soluciones traductorales del doblaje han mantenido la comicidad del original.

La intervención que analizamos forma parte de una de las escenas más famosas de la película: Gaetano está conversando con Frank, un sacerdote americano que ha conocido en Florencia. Frank aconseja a Gaetano que, para vencer su timidez, debe hablar con todo el mundo, al igual que hacía San Francisco con los pájaros. Este simple comentario da pie a una de las más célebres y cómicas intervenciones de Gaetano (Massimo Troisi) en la película, donde la lengua, el dialecto napolitano y la gestualidad se ponen al servicio de la creación de momentos cómicos basados, en este caso, en una mirada irónica sobre San Francisco y la religión. Parodiando a San Francisco, Troisi consigue también desmitificar la imagen estereotipada del napolitano devoto y fanático.

Tabla 2.: Escena de San Francesco. Versiones original y doblada al español

Versión original	No, Frank, <u>aggi pazienza!</u> <u>N'a...</u> <u>N'ata vota 'stu fatto 'e San Francesco che parlava agli ucce'...</u> ! <u>Cè!</u> <u>Nun ce 'a faccio cchiù a senti' sempe 'sta cosa...</u> che che faceva San Francesco? Parlava sempre agli uccelli!? <u>Steva</u> continuamente 'int' 'e 'rrecchie 'e 'sti povere bestie <u>ca...</u> si chelle vulevano <u>sta' 'nu poco tranquille</u> , no, s'avevano 'a senti' San Francesco 'int' 'e 'rrecchie! Guar'... Non lo so, cioè, secondo me, gli uccelli <u>nun 'o supputavano cchiù</u> , a San Francesco, eh! Cioè, appena 'o verevano arriva', qualcuno: "Sta arrivanono San Francesco!" <u>ciu ciu ciu!</u> Cioè, non ce.... Appena 'o verevano..."Sa', San Francesco"!!!! <u>ciu ciu ciu!</u> Tutti quante <u>ca fujevano 'a ngopp'a gli alberi</u> , cioè, secondo me, guarda, pe... per colpa 'e San Francesco è nata 'a migrazione 'e gli uccelli!
Versión doblada	¡Oye Frankie, no seas paliza! ¡Deja en paz a San Francisco y a los pajaritos! Estoy harto de oír siempre esa historia ¿pero es que San Francisco no hacía más que hablar a los pájaros? Él venga a hablar y los pobres animalitos sólo querían estar un poco tranquilos pero no, ¡San Francisco, dale que dale! no lo sé pero estoy seguro de que los pájaros no aguantaban a San Francisco, en cuanto alguno lo veía llegar avisaba a los demás: "¡Qué viene San Francisco!" ¡fuu, fuu! y en cuanto se daban cuenta de que llegaba San Francisco ¡fuu, fuu! volaban a las copas de los árboles. Si te digo la verdad, ¡por culpa de San Francisco, las aves empezaron a emigrar!

#### 4.1. Análisis de la traducción del habla coloquial informal

En la tabla podemos observar que la versión original presenta numerosos rasgos coloquiales informales característicos de Troisi (cf. supra 2.2.). De hecho, la intervención de Gaetano está salpicada constantemente de pausas, interrupciones y suspensiones del discurso (*N'a... N'ata vota 'stu fatto 'e San Francesco che parlava agli ucce'...* / *Cioè, non ce...*); repeticiones (*che che faceva San Francesco?* / *Steva continuamente 'int' 'e 'rrecchie 'e 'sti povere bestie..* / *s'avevano 'a senti' San Francesco 'int' 'e 'rrecchie!*); marcadores del discurso, sobre todo del marcador italiano *cioè* (*Cè!* / *Guar'... Non lo so, cioè, secondo me* / *eh! Cioè* / *Cioè, non ce....* / *cioè, secondo me, guarda*): uso del estilo directo ("*Sta arrivanono San Francesco!*" / "*Sa', San Francesco*"!!!!), etc.

En la versión doblada, sin embargo, hay una drástica y previsible reducción de los rasgos coloquiales más "extremos" ya que, tal y como señalan diversos autores (Chaume, 2001 y 2004; Mason, 1989; Whitman, 1992) el registro utilizado en la traducción audiovisual suele ser un registro escrito con la intención de que *suene* como oral y de que sea aceptable para los clientes que encargan la traducción, ya que ellos son quienes marcan las directrices y los criterios lingüísticos de aceptabilidad. Los diálogos, por tanto, tienen que resultar verosímiles, naturales y aceptables para la audiencia, mediante la inclusión de ciertos rasgos de oralidad y la exclusión explícita de otros rasgos orales, que, aún siendo característicos de la conversación espontánea "real", no son aceptables bien porque no responden a las características del discurso preparado o en palabras de Chaume (2004:168) "prefabricado" (como las redundancias o las digresiones), o bien porque se alejan de la corrección lingüística (como las incorrecciones, las palabras tabú o ciertas pronunciaciones relajadas propias del oral).

Por ello, aunque la versión doblada se mantiene dentro de los parámetros léxicos y sintácticos señalados por los expertos, mediante la presencia de léxico y estructuras

coloquiales propias de la conversación oral (*¡no seas paliza!* / *¡Deja en paz a...!* / *él venga a hablar...* / *¡dale que dale!* / *Si te digo la verdad...*), la reducción de pausas, repeticiones, interrupciones, anacolutos, marcadores del discurso, etc. resta naturalidad y expresividad al discurso de Troisi, que, recordemos no se ciñe al discurso escrito preparado sino a un registro oral espontáneo más improvisado que “prefabricado” (cf. Supra 2.2.).

Otros factores que restan naturalidad y que inciden en la reducción de los efectos cómicos son: la utilización de registros mucho más formales que en la versión original como por ejemplo (*Tutti quante ca fujevano 'a ngopp'a gli alberi*, (todos se escapaban/volaban/se iban volando arriba/encima de los árboles) por *volaban a las copas de los árboles*) debido, probablemente, a un error de traducción por la semejanza fonética entre la forma napolitana “ngoppa” y la española “copa”; y el uso de diminutivos (*uccelli* por *pajaritos*; *povere bestie* por *pobres animalitos*) que, en español, remiten a un lenguaje infantil o dirigido a niños y, en boca de Gaetano suena ridículo.

#### 4.2. Análisis de la traducción del dialecto napolitano

En la tabla anterior podemos observar que el original presenta numerosos rasgos del dialecto napolitano (elementos subrayados) que en la versión doblada han traducido por rasgos estándar.

Esta opción traductora era previsible ya que, por lo general, la traducción de los dialectos supone siempre un problema de traducción. De hecho, varios autores señalan los problemas en términos de connotación, del uso de los dialectos (Catford, 1965; Slobodnik, 1970; Hatim y Mason, 1990; Rabadán, 1991; Di Giovanni et al., 1994; Zabalbeascoa, 2008). La utilización de un determinado dialecto en personajes con perfiles socioculturales concretos, causa “suspicias” u “ofende” a la comunidad receptora identificable con tal variedad dialectal y, por ello, se considera que su uso puede causar el rechazo del espectador. Por este motivo, y al igual que sucedía en el caso del habla coloquial, los clientes que encargan la traducción (editoriales, distribuidoras, televisiones, etc.), marcan las directrices y los criterios lingüísticos de aceptabilidad (Agost, 1998; Mayoral, 1999; Díaz Cintas, 2001; Chaume, 2003; Briguglia, 2009) y, por lo general, no aceptan una traducción con marcas dialectales equivalentes.

Además, en el caso concreto del doblaje, varios autores (Rowe, 1960; Agost, 1998; Kahane, 1990; Heiss, 2000; Chaume, 2003; Zabalbeascoa, 2008) señalan los problemas de verosimilitud que pueden causar expresiones no estándar en personajes y ambientes no locales. De hecho, la imagen es un argumento que se esgrime para defender o rebatir la presencia de marcas dialectales en un texto doblado: el argumento a favor de la ausencia de dialectos se basa en que la presencia de los mismos no es compatible, en términos de verosimilitud, con una ambientación extranjera y, por el contrario, el argumento a favor de la presencia de los dialectos se basa en que un personaje con una caracterización visual que corresponde a un perfil sociocultural

concreto no es compatible, en términos de verosimilitud, con una caracterización lingüística estándar. No obstante, cabe destacar que la posición mayoritaria es la que defiende la ausencia o “neutralización” de los dialectos. Esta solución consiste en la estandarización total de los rasgos dialectales, o bien parcial mediante el uso de un lenguaje oral no demasiado marcado con registros coloquiales.

Cabe señalar que un lenguaje oral no demasiado marcado con registros coloquiales, que es la solución más extendida en la traducción de los dialectos, coincide con la solución mayoritaria en la traducción del habla coloquial informal (el oral “prefabricado” formado por una selección de rasgos coloquiales). Desde este punto de vista, cuando en un texto coinciden rasgos dialectales y rasgos coloquiales informales, la estandarización de los dialectos es total porque sus soluciones se solapan con las soluciones al habla coloquial informal dando como resultado un texto para nada equivalente al del original (Romero: en prensa).

### 4.3. Análisis de la traducción de las palabras que acompañan a los gestos

En relación con la adecuación de las soluciones traductoras a los gestos que realiza Gaetano durante esta intervención, cabe señalar que durante todo su discurso, las manos del cómico no están quietas en ningún momento. No obstante, la mayoría de los gestos que realiza no están vinculados de manera significativa a las palabras que dice, son gestos más bien “rítmicos” que acompañan y marcan la intensidad de su discurso. Sin embargo, en dos momentos de su intervención realiza dos gestos muy vinculados a los actos que las palabras describen que, en la versión doblada, han obtenido resultados dispares. En las imágenes que siguen podemos ver los gestos que realiza el joven:

Imagen 1: Gesto de batir de alas



Este primer gesto tiene que ver con el gesto que describe cómo vuelan los pájaros (batir las alas) y coincide temporalmente con el sonido onomatopéyico italiano de los pájaros volando (*Appena 'o verevano... "Sa', San Francesco"!!!! ciu ciu ciu!*) y la versión doblada también recurre al sonido onomatopéyico en español (*y en cuanto se daban cuenta de que llegaba San Francisco ¡fiu, fiu!*). Desde este punto de vista, no hay contradicción entre lo que se escucha y lo que se ve.

Imagen 2: Gesto cercano a la oreja



Este segundo gesto está fuertemente vinculado a la expresión del joven en la versión original: mientras Gaetano habla de que San Francesco *steva continuamente 'int' 'e 'rrecchie* (literalmente: dentro de las orejas) realiza un gesto rotatorio con las dos manos cerca de la oreja para enfatizar el hecho de que el santo no dejaba en paz a los pájaros porque siempre les estaba hablando. Para expresar esta misma idea, la versión doblada, recurre a la expresión: *Él venga a hablar*. Esta solución, acertada desde el punto de vista de la traducción es, sin embargo, inadecuada, si tenemos en cuenta que el gesto que requeriría dicha expresión sería cercano a la boca y no a la oreja. Desde este punto de vista, hay una contradicción entre lo que se escucha y lo que se ve.

En la siguiente tabla se recogen las diferencias más significativas entre la versión original y doblada de la intervención de Troisi:

Tabla 3:: Diferencias entre las versiones original y doblada de la escena de San Francesco.

Versión italiana	Versión española	Ejemplos
Dialecto	Lengua estándar	<p>- <i>Nun ce 'a faccio cchiù vs estoy harto</i></p> <p>- <i>chelle vulevano sta' 'nu poco tranquille ... vs sólo querían estar un poco tranquilos</i></p> <p>- <i>gli uccelli nun 'o supurtavano cchiù vs los pájaros no aguantaban a...</i></p>
Oral espontáneo	Oral prefabricado: reducción de pausas, repeticiones, anacolutos interrupciones, marcadores del discurso, etc.	<p>- <i>Cioè, non ce.... Appena 'o verevano... vs en cuanto alguno lo veía llegar avisaba a los demás</i></p> <p>- <i>cioè, secondo me, guarda, pe... per colpa 'e San Francesco vs si te digo la verdad, ¡por culpa de San Francisco...</i></p>
Registros naturales	Registros artificiales: -Registros formales -Diminutivos	<p>- <i>fujevano 'a ngopp'a gli alberi vs volaban a las copas de los árboles</i></p> <p>- <i>ucce... (uccelli) vs pajaritos</i></p> <p>- <i>povere bestie vs pobres animalitos</i></p>
Gestos que refuerzan palabras	Palabras que contradicen gestos	<p>- <i>Steva continuamente 'int' 'e 'rrecchie vs El venga a hablar...</i></p>

De la tabla comparativa anterior, se puede apreciar que las propuestas traductoras de la versión española implican cambios de diversa índole relacionados con el tono coloquial y el modo espontáneo global del personaje, y contradicciones entre la imagen y la palabra. Los datos de la tabla son una pequeña muestra de lo que sucede a lo largo del doblaje de la película, ya que los cambios en el registro y la incoherencia respecto a los gestos identificados en el análisis de esta escena, son sistemáticos.

## 5. Conclusiones

A partir de los datos del análisis del corpus hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- En relación con la traducción del dialecto napolitano, la versión doblada ha optado por la estandarización, solución que resta expresividad a la lengua utilizada en el original.

- En cuanto a la traducción del habla coloquial informal, la versión doblada ha optado por el uso de un hablado mucho más preparado, prefabricado, que resta espontaneidad a la expresión del personaje, hecho que incide en una diferente caracterización del mismo respecto a la caracterización del personaje en la versión original.
- Respecto a la presencia de registros naturales, propios de la conversación oral, la versión doblada ha introducido soluciones que no son adecuadas, como el uso de registros demasiado formales y más propios del escrito, y soluciones ridículas como el uso de diminutivos en este contexto.
- En relación con la adecuación de la palabra al gesto, la versión doblada presenta ciertas soluciones que causan incoherencia.

En nuestra opinión, las soluciones adoptadas por la versión doblada han producido efectos negativos en la comicidad de la película porque aunque el espectador haya podido advertir la ironía de las diferentes situaciones cómicas, en ocasiones, las soluciones traductoras son tan poco naturales en español, que probablemente el hilo narrativo de una escena cómica que va *in crescendo* hasta el momento culminante del gag, se haya visto “interrumpido” continuamente por la extrañeza que dichas soluciones causan en el espectador. Desde este punto de vista, las soluciones traductoras propuestas en el doblaje han reducido los efectos cómicos de la película.

Aunque desconocemos las circunstancias en las que trabajó el traductor y las características del encargo recibido que, sin duda, condicionaron la elección de ciertas soluciones traductoras, consideramos que el doblaje efectuado influyó en la mala acogida que obtuvo la película en las salas cinematográficas españolas. Las críticas que recibió el doblaje y el bajo número de espectadores también avalan esta hipótesis.

Obviamente, otros factores más específicos de la película original, como el humor de Troisi o los aspectos técnicos de la película, que también recibieron críticas negativas de los medios españoles, son aspectos que hay que tener en cuenta para entender el fracaso comercial de la película. En cualquier caso, dicho fracaso podría explicar por qué las películas de Massimo Troisi posteriores a *Empezar desde tres* no suscitaron el interés de ninguna empresa distribuidora hasta el estreno de *El cartero y Pablo Neruda* y, por ello, la obra más significativa de Massimo Troisi en su faceta de cómico-autor es totalmente desconocida para el público español.

## 6. Bibliografía

- Agost, R. (1998). “La importancia de la variació lingüística en la traducción”. *Quaderns. Revista de Traducció*, 2. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 83-95.
- Briguglia, C. (2009). *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*. Tesis Doctoral. Departament de Traducció i Ciències del llenguatge. Universitat Pompeu Fabra.
- *Cartelera Turia*, 31 de Octubre de 1983. Valencia: Publicaciones Turia S.L.

- — noviembre de 1995. Valencia: Publicaciones Turia S.L.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales. In R. Agost y F. Chaume (eds), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I.
- — (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- — (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- *Cineforum* n° 204-1981 Bergamo.
- Coluccia, A. (1996). *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, Tesi di Laurea. Torino: Lindau.
- Di Giovanni, E, Diodati, F. Franchini, G. (1994). “Il problema della varietà linguistiche nella traduzione filmica” en Baccolini, R et al (eds). *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche nella traduzione filmica*. Bologna: CLUEB, 99-104.
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Salamanca: Almar
- *El Noticiero Universal*, 7 de Mayo de 1983.
- *El Periódico*, “El Dominical”, marzo de 1996.
- Gregory, M. and S. Carroll (1978). *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. Londres: Routledge.
- Hatim, B. Y Mason, I. (1995 [1990]). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Heiss, C. (2000). “Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto” en Bollettieri, R. M. et al (eds). *La Traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*. Bologna: CLUEB, 43-65.
- *Il Corriere della Sera* 17 de marzo de 1981. Milán.
- *Il Manifesto* 27 de marzo de 1981. Roma.
- *Il Mattino*, 7 de marzo de 1981. Nápoles.
- Kahane, E. (1990). “Los doblajes cinematográficos: Trucaje lingüístico y verosimilitud”. *Parallèles, 12. Cahiers de l'École de Traduction et d'Interprétation*. Ginebra, pp: 115-120.
- Mason, I. (1989). Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating. In R. Kölmel and J. Payne (eds) *Babel: the Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 13-24.
- Mayoral, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la revista *Hermeneus*, 1. Soria: UERTERE.
- *Punt Diari*, 11 de Mayo de 1983.
- Quaresima, L. (1985). “Aff’a’ tenevo...”. Le aventure linguistiche di Massimo Troisi en *Si fa per ridere... ma è una cosa seria*, a cura di S. Bernardi, Florencia: La Casa Usher.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Zamora: Universidad de León.



- Romero, L. (en prensa). “La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad”, *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*. Nº 15.
- Röwe, T.L. (1960). “The English Dubbing Text”. *Babel*, 3 (6), 116-120.
- Slobodnik, D (1970). “Remarques sur la traduction des dialectes” *The Nature of Translation*, en Holmes J. (ed), *Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Mouton/The Hague/París: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences of Bratislava, 139-143.
- Sommario, G.(2004). *Massimo Troisi. L’Arte della leggerezza*, Rubbettino.
- Whitman, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.
- Verardi, C. (1996). *Cinema e palcoscenico: l’universo artistico di Massimo Troisi*. Tesi di Laurea. Istituto Universitario Orientale:Nápoles. <http://www.netway.it/napoletanità/troisi/tesi/htm> [Última consulta: 15 de mayo 2012]
- Zabalbeascoa, P (2008). “La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales” en J. Brumme, (ed.) *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana, pp: 157-175.
- Massimo Troisi (1993), *Ricomincio da Tre* [VHS], Roma : Skorpion Home Video.
- Massimo Troisi (1993) *Empezar desde Tres* [VHS] Serie Especial. Coleccionistas de cine.

### 6.1. Recursos electrónicos citados

- Ministerio de Cultura y Deportes (MCU): [http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html) [Consulta: 15 de mayo]

### Notas

1. Las cinco películas en las que Troisi actuó como guionista, director y actor protagonista son: *Ricomincio da tre* (1981); *Scusate il ritardo* (1983); *Non ci resta che piangere* (1984) (co-director con Roberto Benigni); *Le vie del Signore sono finite* (1987) y *Pensavo fosse amore invece era un calesse* (1991). En relación con su trabajo como intérprete, las películas en las que intervino son: *No grazie il caffè mi rende nervoso* (1983) de Lodovico Gasparini; *Hotel Colonial* (1985) de Cinzia Torrini; *Splendor* (1989), *Che ora è* (1989) y *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990), las tres dirigidas por Ettore Scola. Al margen de su trabajo cinematográfico, Troisi fue un personaje muy popular en toda Italia gracias a sus intervenciones televisivas. Entre ellas cabe destacar sus célebres intervenciones como miembro del grupo teatral *La Smorfia* en el programa *Luna Park* (los sketches del “Arca”, “Principe Azzurro”, “L’Annunciazione”, “San Gennaro” se han convertido en clásicos del humor en Italia, cuya reposición en televisión es sistemática). También cabe destacar la realización del programa especial *Morto Troisi, viva Troisi* (1982), emitido en RAI3, dentro del ciclo “Che fai...ridi?”, dedicado a los nuevos cómicos italianos como Benigni, Verdone, Nichetti, etc.

