

Efectos transculturales de las estrategias de doblaje y subtitulación para las películas de terror y de humor

ALEX BORIO

Università degli Studi di Torino

Resumen

Las modalidades traductorales de la subtitulación y del doblaje, con sus restricciones y variaciones lingüísticas y culturales propias, imponen una atención específica a los efectos emocionales y sonoros. Concretamente, las películas de terror y de humor se basan en el procesamiento emocional de las expresiones lingüísticas; por este motivo los subtítulos y el doblaje pueden diferir tanto del sonoro original como en el proceso de traducción a cualquier otro idioma (en este caso del español al italiano). Esta investigación se centra en las estrategias psicológicas y discursivas de la traducción-subtitulación-doblaje para reproducir las expresiones de miedo, consternación y humor, tanto textualmente (en los originales, con sus imposiciones de espacio físico) como en el doblaje (con las imposiciones culturales de un 'sentido lingüístico-emocional' distinto). Los ejemplos analizados son escenas de las películas *Voces/Voces* (Ángel Gómez Hernández, 2020) y *Las brujas de Zugarramurdi/Le streghe son tornate* (Álex de la Iglesia, 2013).

Palabras clave: subtítulos, doblaje, traducción, humor, terror.

Abstract:

Le modalità di traduzione audiovisiva quali sottotitoli e doppiaggio, in virtù delle peculiarità linguistiche e culturali, richiede attenzione specifica agli effetti emozionali e sonori. In particolare, i film di orrore e umoristici ricorrono prevalentemente a tali effetti: doppiaggio e sottotitolaggio (dallo spagnolo all'italiano nel presente caso) possono optare per soluzioni non pedissequae. Il presente articolo analizza le strategie psicologiche e discorsive adottate per rendere le espressioni di paura, disappunto e umoristiche sia nei film in originale sia nelle corrispondenti versioni in italiano. Nello specifico verranno analizzati i seguenti film: *Las brujas de Zugarramurdi/Le streghe son tornate* (Álex de la Iglesia, 2013) e *Voces/Voces* (Ángel Gómez Hernández, 2020).

Parole chiave: sottotitoli, doppiaggio, traduzione, humor, terrore.



1. INTRODUCCIÓN

El principio de acción emocional compartido por terror y humor provoca una "respuesta de forma incondicionada, condicionada, o por generalización" (Pérez Fernández, García, 2005: 239). Ambos componentes emotivos (Bericat Alastuey, 1999: 245) se realizan afectando al discurso -léxico/lógico- que responde a una experiencia previa (frases, discursos) de los actores y a las expresiones sonoras sin modulación discursiva y de carácter espontáneo, natural o innato, como gritos y risas. Aunque se trate de un tipo de emisiones sonoras que se podrían considerar preculturales o universales por ese carácter espontáneo y natural, en el



proceso de la distribución comercial en un mercado de lengua distinta de la original se plantean problemáticas de subtítulos y de doblaje porque “el audiovisual se caracteriza por ser un medio en el que se imbrican sonido e imagen formando un todo” (Aliaga Aguza, 2021: 50). Estas dos maneras de traducir, de las que definiremos la primera como “prepared communication using written language, acting as an additive and synchronous semiotic channel as part of a transient and polysemiotic text” (Gottlieb, 2000: 15), y la segunda como “la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe” (Chaume Varela, 2004: 32), constituyen una praxis que lleva el nombre de ‘traducción audiovisual’, o sea TAV, que es

la denominación con la que los círculos académicos se refieren a las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales, tanto a las más consolidadas, como el doblaje y la subtítulos, como a las más novedosas, como el rehablado o la audiosubtitulación, por ejemplo. El término traducción audiovisual, como concepto académico, va penetrando lentamente en los círculos profesionales dedicados a la postproducción de la imagen y el sonido, donde esta denominación no era utilizada hasta hace muy poco —aunque lo eran las diferentes prácticas en sí, sobre todo las tradicionales. (Chaume Varela, 2013: 14)

En este sentido el lenguaje ‘corporal’ de los espacios (Muñoz Rodríguez, 2005: 218) es tan significativo como el lenguaje oral. Además,

Una tendencia que ha acompañado al cine desde su nacimiento en el cine mudo es la de encontrar un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores. Al mismo tiempo se ha dado una tendencia contraria a dirigir los productos audiovisuales a grupos muy diferenciados de espectadores a fin de ajustarse lo más posible a sus peculiaridades y conseguir la mayor simpatía o identificación con el producto posible. Esta última tendencia conduce a la multiplicación de las traducciones para ajustarse a las necesidades y gustos de grupos específicos de hablantes. (Mayoral Asensio, 1985: 4).

2. VOCES

En *Voces*, el debut de Ángel Gómez Hernández en 2020¹, el miedo es la consecuencia de la irrupción de lo paranormal en los espacios de la cotidianidad: las viviendas y los espacios cerrados presentados como ‘propios’, es decir, habitados por los personajes. Las casas, ajenas o propias, son espacios

vividos y no se puede pensar en ellos como espacios indiferentes, sujetos a la dura geometría y medida; no son espacios vistos como abstracciones dadas sino que se viven a cada instante en sus diferentes parcialidades. Los espacios amados se caracterizan por ser espacios próximos y familiares, además de ser espacios vitales, muy al contrario de los espacios uniformes y asépticos de la ciencia que no guardan ninguna relación con la percepción de las cosas en medio de las que vivimos o nos desplazamos. El origen de las imágenes de los espacios amados no es el de la objetividad física sino que proviene de lo íntimo y afectivo. (Aguilar Rocha, 2021: 53)

¹ Producida por Filmfactory, Feelgood, Kowalsky Films, VocesAIE, La Nube Películas y Estudio V con la colaboración de RTVE y CanalSur TV, distribuida en Italia por Netflix. El doblaje y el sonido de la versión italiana han sido realizados por SDI Media y dirigidos por Lucio Saccone; los diálogos italianos son de Antonella Giannini y la subtítulos de Giulia Palmieri.

Cuando los acontecimientos anómalos se producen en las representaciones fílmicas de este tipo de espacios, la intimidad violada y el peligro socavan la estabilidad emocional: “Sin duda, el terror se hace más amenazante cuando el monstruo, el mal demoníaco o los sucesos paranormales abandonan sus moradas habituales y se refugian en el hogar” (Cuadrado Alvarado, 2018: 21). Por lo tanto, se puede hablar de un terror con elementos universales y transculturales que se diferencia, desde el punto de vista de las reacciones, principalmente a través de las incondicionadas, es decir, las más subjetivas e inmediatas.

En la película *Voces*, una familia compuesta por los padres, Daniel y Sara, y el hijo de nueve años, Eric, va a rehabilitar una casa en La Berzosa, a unos 50 kilómetros de Madrid, para posteriormente venderla, sin saber que es popularmente conocida en el pueblo como “la casa de las voces”. El hijo es el primero en percatarse de algunos sonidos extraños que se escuchan en ella, pero Daniel y Sara lo achacan a la imaginación del niño, hasta que ellos también comienzan a percatarse de los eventos sobrenaturales. La intimidad violada por un fenómeno incomprensible que indica la presencia de una realidad inesperada y el peligro que parece derivarse de todo ello socavan la estabilidad donde se supone que debe ser mejor salvaguardada. Por lo tanto las reacciones de los protagonistas son principalmente incondicionadas.

De hecho, una reacción emocional incondicionada deshace la cadena lógico-secuencial de las emisiones discursivas. En *Voces* hay un elemento inicial de extraneidad en la cotidianidad: pasar a un lugar desconocido que tendrá que ser hecho propio y personalizado para ‘transferirlo/venderlo’ a otras personas. La casa tiene un pasado personal, con sus propias voces, que se ‘comen’ a las de los nuevos propietarios, de manera que el ‘léxico’ del lugar impide al de los protagonistas nombrar y codificar espacios, tiempo y vida de una doble cotidianidad doblemente violada: la de las presencias en la casa y la de los nuevos propietarios: no hay un código común de comunicación y, por lo tanto, las interacciones destrozan el diálogo y solo dejan espacio al lenguaje emocional sin articulación discursiva. En este sentido, los diálogos se sustituyen por sonidos referencialmente ‘vacíos’: gemidos y expresiones de miedo. Por lo tanto, subtítulos y doblaje en traducción están vinculados al espacio de la sonoridad y de la economía gráfica.

3. EL TERROR SENSORIAL

La primera escena, justo al principio de la película (m. 5 - m. 7), está centrada en una psicóloga (Beatriz Arjona) que, después de hablar con el niño (en la casa), vuelve al pueblo en su coche. El espacio personal del coche está infestado por la casa en forma de sonidos indistintos de la radio y de una mosca que, introduciéndose en la oreja de la psicóloga, la paraliza, de manera que, perdiendo el control del automóvil, se estrella contra un árbol y se mata. No menos importante es notar que la visualización del espacio del coche se alterna con la del interior de la casa, donde el niño está haciendo simultáneamente un dibujo relacionado con los eventos protagonizados por la psicóloga, acontecimientos que obviamente no puede conocer por vías naturales.

En la versión original toda la escena está caracterizada por subtítulos descriptivos:

voces de la radio y del entorno: [podría haber chaparrones] ... [interferencias radiofónicas] ... [interferencias en la radio] ... [falta de señal radiofónica] ... [voz susurrante] ... [trazos del lápiz sobre el papel] ... [zumbido de mosca] ... [voces susurrantes] ... [aceleración del motor del vehículo] ... [motor del vehículo acelerando] ... [trazos rápidos del lápiz] ... [crujido del cristal y silencio] ... [jadeos entre susurros] ... [respira con dificultad] ... [gime ahogándose] ... [zumbido de la mosca].

Los gemidos de la psicóloga, los ruidos de la mosca y de las voces indistintas (y del accidente) están reproducidos fielmente sin doblaje, que solo transcribe las noticias meteorológicas. Se puede constatar que el terror original ha sido representado de triple manera: visual, sonora y textual manteniendo una comunicación/subtitulación rigurosa. En cambio en italiano la descripción por subtítulos y doblaje es sensorial, solo escuchamos los sonidos (y la música de tensión creciente) sin realización gráfica: “[... possibili temporal]”.

Esta estrategia descriptiva se repite en todas las escenas de terror; por ejemplo, en la primera escena en la que el hijo se encuentra con las presencias: una silueta en la sombra y algunos sonidos amenazantes (zumbidos de mosca, ruidos de un robot) que lo molestan hasta inducirlo a esconderse bajo la manta. Al final una mano le tapa la boca e inmediatamente desaparece, en el mismo momento en el que llega el padre (m. 12 - m. 15). En la versión original la descripción audiovisual es integral:

[chisporroteo de la luz nocturna] ... [pitidos del juguete -un robot-] ... [voz del juguete] ... [zumbido de mosca] ... [respira agitado] ... [susurros inquietantes] ... [interferencias del walkie-talkie] ... [Eric respira de forma agitada] ... [Eric respira con un poco de sobrealiento] ... [puerta abierta] ... [¿Qué te pasa, mi vida?] ... [-Por favor- / -Tranquilo, ya está-] ... [zumbido de la mosca].

Nuevamente en italiano la descripción por subtítulos y doblaje es principalmente sensorial: “[-Cos’hai tesoro?- Per favore!] ... [Calma, è tutto ok]”.

Sin embargo, “en España no ha sido la subtitulación sino el doblaje la práctica más extendida para facilitar la comprensión de grabaciones en otras lenguas” (Barbasán Ortuño, Pérez-Sabater, 2021). En cambio, en Italia, donde la subtitulación es una práctica tan extendida como el doblaje, la realización concreta se refiere a palabras y oraciones lógicamente ‘ordenadas’, dejando a ‘los otros sentidos’ la interpretación de los acontecimientos. En el ejemplo específico, el lenguaje de los espacios cotidianos, las ‘comfort zones’, no requieren una traducción textual porque, probablemente pueden ser codificados por experiencias previas (ruidos intermitentes, rumores corporales como gemidos y suspiros). El terror es sensorial, y, por lo tanto, efectos como el “chisporroteo de la luz nocturna” no tienen que ser ‘leídos’. Sin embargo, la economía de palabras es una forma de ahorrar espacio (de hecho principalmente sólo se subtitulan las partes discursivas en cada género de película) y el contenido oral de los diálogos de los actores se convierte en “parlamentos escritos que incorporan también, entre otros elementos, toda aquella información paratextual que contribuye al desarrollo de la acción o a la creación de ambientes y a la que los sordos no pueden acceder a través de la pista sonora, como pueden ser el sonido de un teléfono, la llamada a una puerta o el ruido de un motor” (Díaz Cintas, 2005: 163). Además hay que precisar que “El subtitulado que se realiza para los sordos es «idéntico», tan solo con el diferenciador de color para los protagonistas del relato filmico y las voces en off” (Amar, 2003: 134).

En el género de terror esta modalidad se convierte en modalidad inmersiva/expresiva. La ausencia del doblaje y de los subtítulos resultan, en los dos casos, un potenciamiento de los estímulos sensoriales.

La escena siguiente es significativa por la diferente presencia del contenido textual. La madre de Eric entra en la habitación del niño (que previamente murió ahogado en la piscina de la casa) y ve al hijo, de espaldas al pie de la cama, jugando con el robot. Lo llama varias veces pero él no contesta y se esconde, al acercarse la madre, debajo de la cama (m. 56 - m. 58): “[sonido del juguete de Eric] ... [sonidos y voces del juguete de Eric] ... [sonidos del Juguete] ... [Eric...] ... [sollozando - Eric] ... [Eric (sin subtítulos)]”. En italiano: “[Eric.] ... [Eric.] ... [Eric.]”.

En el original la tercera llamada de la madre no ha sido subtitulada, en italiano sí. La emisión de voz (a la tercera llamada) en español es casi inaudible, y la ausencia del subtítulo deja el efecto de disminución tónica solo al sonido. En italiano el efecto (igual al original) ha sido ‘amplificado’ visualmente con el subtítulo. Así que la intensidad emocional debida a la disminución sonora queda confirmada por una transcripción breve que guarda, desde la perspectiva léxica, la uniformidad del subtulado. La concentración de textos en el original ha sido reemplazada por unos subtítulos que, traduciendo solo las palabras, mantienen la firmeza textual del original aun traduciendo ‘voces’ que no han sido escritas.

4. CONTENIDO TEXTUAL

Una última escena (m. 1:14 – m. 1:14,07) significativa por la diferente presencia del contenido textual es la de la incursión del padre con un escritor-médium (Ramón Barea) y su hija Ruth (Ana Fernández García) en el sótano secreto. El médium, tocando una jaula con un esqueleto dentro, tiene una visión: Un grupo de gente (en un antiguo pasado) está capturando a una bruja: “[hombre] ¡Matadla, matadla! ¡Bruja!] ... [- la mujer grita y conjura – hombre maldice enfurecido] ... [mujer sigue conjurando]”. En italiano: “[Uccidetela! (Uccidetela – sin subtítulo) Strega!] ... [Pagherai per i tuoi morti – («pagarás tus muertes» en original)]”.

Los subtítulos y el doblaje rellenan los vacíos textuales, donde en el original las voces no han sido traducidas: “hombre maldice enfurecido/pagarás tus muertes”. En italiano hay subtítulos en un único caso: “Pagherai per i tuoi morti”. En este caso la traducción de “pagarás tus muertes” se debe a la intención de transcribir fielmente todo el contenido textual que tiene que ser entendido. Ambas versiones reproducen efectos emocionales, así que subtitulación y doblaje coinciden en dejar voz a las imágenes. Cabe hacer una última consideración sobre el título, que en italiano no ha sido traducido. Se puede pensar que la elección de dejarlo en original coopere en la transmisión del sentido de oralidad sobrenatural e ininteligible, aún más ‘potenciada’ por la palabra en español, percibida como más ajena.

5. LAS BRUJAS DE ZUGARRAMURDI/LE STREGHE SON TORNATE

Con esta película de 2013 dirigida por Álex de la Iglesia², se aborda el género humorístico, cuya subtitulación y cuyo doblaje varían:

Since cognitive schemes vary from one individual to another we cannot expect a joke to have the same effect upon different individuals and in different cultures. That is, humour being culture-specific, is so difficult to translate. In fact almost everything regarding translation involves differences in culture, but the bid challenge concerning humour is not only to keep the meaning of a joke but also to provoke the same effect without compromising the text cohesion and coherence. (Ioppi, 1999: 167-8)

En cuanto a la traducción de los aspectos culturales, lo importante es “verter el humor en otro sitio distinto para compensar las pérdidas que pudiera haber a lo largo de la traducción de la película” (Navarro Brotons, 2017: 323). Al igual que los elementos terroríficos, los humorísticos tienen que ser transformados cuando se trata de expresar reacciones emocionales incondicionadas, sin modulación dialógica que permita estructurarlas por medio de fórmulas discursivas ‘meditadas’ para obtener un efecto cómico. En este sentido, las referencias culturales tienen que ser inmediatamente comprensibles. Además, “La estrategia de la compensación se usa con frecuencia en traducción audiovisual” (Chaume Varela, 2008: 76).

² Producida por Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., La Ferme! Productions, ARTE France Cinéma y distribuida en Italia por Officine UBU, doblaje editado por Elio Gualfucci.

A partir del título se puede ya considerar como un acierto que *Las brujas de Zugarramurdi*, haya sido reemplazado por *Le streghe son tornate*, porque Zugarramurdi no está culturalmente vinculado a la brujería para el público italiano. Sin embargo, en la enciclopedia española, se caracteriza como

un pequeño pueblo en Navarra al norte del Valle de Baztan [...] el famoso “Pueblo de las Brujas”. Un paisaje conformado por bellos caserones, vacas pastando y el típico entramado urbano pirenaico perfectamente custodiado por la Iglesia de la Asunción [...] Pero si algo distingue a la localidad es la popular Cueva de Zugarramurdi, protagonista de leyendas sobre aquelarres y brujería. (Reino de Navarra, web oficial)

En el caso de la película que trata de brujas que amenazan al género masculino y de la emancipación del género femenino, en italiano se ha decidido optar por *Le streghe son tornate*, una frase con referencias culturales precisas para la enciclopedia cultural italiana, como se puede comprobar por el hecho de que “*Le streghe son tornate*” sea, por ejemplo, la frase final de esta noticia:

Milano, 11 aprile (1976)

Circa 5000 femministe sono scese in piazza per protestare contro la legge passata in Parlamento con i voti DC e MSI che limita la libera decisione delle donne su un problema che riguarda solo loro.

L'ABORTO CONTINUA AD ESSERE UN REATO!

Le donne hanno mandato in frantumi le vetrine di «Libreria e Gioventù» che tratta pubblicazioni religiose.

Dall'inizio alla fine del corteo si sentiva scandire:

“Tremate, tremate, le nuove streghe son tornate!”

Aprile/maggio 1976, “Le operaie della casa”, (Fondo M. Zancan).

Milán 11 de abril (1976).

Unas cincomil feministas se han manifestado para protestar contra la ley aprobada por el Parlamento con los votos de la Democracia Cristiana y el Movimiento Social Italiano (Post-fascistas), ley que limita la libre decisión de las mujeres sobre un problema que es exclusivamente suyo.

¡EL ABORTO SIGUE SIENDO DELITO!

Las mujeres han hecho añicos los escaparates de “Librería y juventud”, que vende publicaciones religiosas. Desde el principio hasta el final de la manifestación se escuchaba corear:

“Temblad, temblad, las nuevas brujas han vuelto” (traducción del autor del artículo).

Se trata de un eslogan que reivindica los derechos de las mujeres, vistas como ‘brujas’ porque dan miedo a la autoridad patriarcal. Así que el título italiano evoca una implicación alegórica de poder amenazante para el orden constituido, al igual que las brujas ‘reales’ e ‘históricas’ del título original. Además, la operación compensa un vacío cultural y confiere un enlace psicológico. De hecho, se trata del “Obligatory lexical-morphemic restructuring [...] necessary when, for example, a certain concept, a certain lexeme combination, or a derivational pattern is absent from the TL inventory and the only compensatory way out open to the translator is a lexical by-pass strategy such as paraphrasing or explanatory translation” (Wilss, 1982: 104).

En Madrid, unos hombres con graves problemas económicos (José [Hugo Silva]³ -hombre divorciado que desea la custodia compartida de su hijo Sergio [Sergio Fernández], que lleva a un atraco y al cual ha prometido que pronto se irán a Disneyland Paris; Tony [Mario Casas], que quiere tomar las riendas de su vida), atracan disfrazados de Jesús (José) y de soldado (Tony) a pleno día la tienda de Compro Oro, cerca de la Puerta del Sol. Después de un tiroteo con los policías huyen secuestrando un taxi y a Manuel (Jaime Ordoñez), el taxista, con el objetivo de llegar a Francia, y de paso, visitar Disneyland. Los hombres son perseguidos por la ex-mujer de José, Silvia (Macarena Gómez), y dos policías nacionales, Calvo y Pacheco (Pepón Nieto y Secun de la Rosa). Al llegar a la frontera, caen en las garras de un grupo de brujas vascas (Graciana [Carmen Maura], Maritxu [Terele Pávez]- y Eva [Carolina Bang], que se enamorará de José), que además de practicar la brujería, dan la caza a los hombres para matarlos.

6. ACCIÓN Y HUMOR

La primera escena (m. 7 – m. 8: 40) es la del robo, dentro del Compro Oro con los delincuentes y los clientes. La comicidad surge en este caso del contraste entre una situación dramática, de tensión, causada por el robo a mano armada, y los diálogos banales y estereotipados que surgen entre los participantes sobre la eterna ‘lucha’ entre mujeres y hombres, diálogos que en ese momento de peligro resultan completamente inadecuados:

[Primer hombre (con voz baja y firme): Desde luego hay que tener poca vergüenza, macho pa’ poner a un niño en medio a esto] ... [José (con voz baja y firme): una palabra más y te mato] [Mujer (con voz baja y firme): tiene razón, ese niño tendría que estar en un colegio] ... [José (gritando amenazante): ¡Cállese, hija puta! ¡Agache la cabeza!] ... [José (gritando exasperado): ¡Estoy hasta los cojones de la pensión compensatoria, de los jueces y de la bruja de su madre!] ... [Segundo hombre (con voz firme): Cristo, tienes razón, los jueces siempre se ponen de parte de ella. (de aquí se refiere a sí mismo) Entre la pensión alimenticia y lo que tengo que pagar de colegio y del seguro no me llega ni para el alquiler] ... [Mujer (con indignación): ¡Haberlo pensado antes! Seguro que te has liado con alguna] ... [Segundo hombre (gritando): ¡Pero cómo me voy a liar con alguna si estoy durmiendo en el coche!].

[Primer hombre (con voz baja): non hai neanche un minimo di vergogna, coinvolgere un bambino in una rapina] ... [José (con voz baja y firme): una parola in più e ti ammazzo] ... [Mujer (con voz baja y firme): ha ragione, quel bambino dovrebbe essere a scuola] ... [José (gritando amenazante): Sta zitta, puttana, faccia a terra!] ... [José (gritando exasperado): Mi sono rotto i coglioni dell’assegno di mantenimento, dei giudici e di quella strega di sua madre!] ... [Segundo hombre (con voz firme): Ha ragione, cazzo. I giudici sono sempre dalla parte delle donne. E paga l’assegno di mantenimento e paga la scuola e paga l’assicurazione, non ho più i soldi per l’affitto] ... [Mujer: potevi pensarci prima, di sicuro sei andato con un’altra!] ... [Segundo hombre: ma come faccio ad andare con un’altra, se dormo in macchina!].

En este caso se presentan dos acciones “con contextos asociativos diferentes, que intersectan mediante coincidencia, identidad equivocada, o confusiones de tiempo y ocasión” (Valbuena de la Fuente, 2002: 383), como afirma también Koestler (1982: 8). Los subtítulos

³ Doblaje italiano: Hugo Silva por Simone D’Andrea; Sergio Fernández por Gabriele Meoni; Mario Casas por Roberto Gammino, Jaime Ordoñez por Franco Mannella, Macarena Gómez por Giò Giò Rapattoni, Pepón Nieto por Antonio Palumbo, Secun de la Rosa por Sergio Lucchetti, Carmen Maura por Vittoria Febbi, Terele Pávez por Rita Savagnone y Carolina Bang por Federica De Bortoli.

reproducen fielmente la expresión oral, tanto en español como en italiano, así que el interés de esta secuencia se sitúa en el doblaje, como también en la escena analizada posteriormente. En italiano los diálogos han sido reproducidos fielmente, casi literalmente, con la excepción de “Entre la pensión alimenticia y lo que tengo que pagar de colegio y del seguro no me llega ni para el alquiler”/“E paga l’assegno di mantenimento e paga la scuola e paga l’assicurazione, non ho più i soldi per l’affitto”. En italiano, la repetición de la conjunción ‘e’ y del verbo ‘paga’ contribuyen a crear un efecto más fluido discursivamente, que a la vez reproduce de manera precisa el sentido de exasperación que trasmite la oración, manteniendo la reproducción de una lista ideal de quejas parecida a la ‘lamentatio’ estereotipada en italiano: “E questo, e quello, e quell’altro”. Además la forma de queja estereotipada se enlaza (y refuerza) psicológicamente el sentido de un asunto ‘universal’: la situación de supuesta y paradójica injusticia legislativa que los hombres sufrirían. Este estereotipo es inmediatamente refutado por la mujer a través de su acusación: “¡Haberlo pensado antes! Seguro que te has liado con alguna”/“potevi pensarci prima, di sicuro sei andato con un’altra!”. Hay un caso de diferencia entre hablado y subtítulo en la versión original: “¡Agache la cabeza!” (hablado)/ “¡Baja la cabeza!” (subtítulo).

Esta única diferencia puede depender del principio según el cual “el traductor de *voice-over* y de doblaje debe hacer que su texto pueda ser leído cómodamente a la velocidad de dicción de los actores de doblaje” (Mayoral Asensio, 2001: 38). Las dos sílabas de ‘baja’ se leen más rápido que las tres de ‘Agache’ mientras que por otra parte ‘agachar’ se utiliza para la cabeza o todo el cuerpo y la mujer está tirada en el piso. En este sentido en italiano la solución “faccia a terra!” evoca la implicación de ‘agachar’ y, en las películas ‘con robos’ es más típica: los delincuentes que ordenan a los secuestrados: “faccia a terra!”.

7. LAS QUEJAS

En la última escena analizada (m. 78 – m. 80) Eva, la bruja joven que se ha enamorado de José, se enfrenta enfurecida con él después haberle ayudado a escapar de las otras brujas. En esta escena, como en la anteriormente examinada y en toda la película, el humor nace de una breve conversación paródicamente estereotipada entre una mujer y un hombre que discuten sobre la falta de fiabilidad del otro sexo, en un contexto de urgencia y grave peligro (la fuga de José perseguido por las brujas) poco oportuno para tales disquisiciones:

[Eva (amenazante): O yo, o nada] ... [José (con voz llena de miedo): Tú, mi amor, tú siempre] ... [Eva (amenazante con tristeza): Mientes, sólo tienes miedo] ... [José (con temor): Eso no te lo voy a negar. Mira, quizás no sea el momento mejor para decir esto. Pero te quiero] ... [Eva (abatida): No me quieres, crees que soy un monstruo] ... [José (agitado): Pero cómo que un monstruo, pero que tú eres mi amor] ... [Eva (enfadada): ¡No me llesves la contraria! ... [José (exasperado): ¡Joder, no sé qué decir, no hay quién acierte!].

[Eva (amenazante): O Eva, o niente] ... [José (con voz llena de miedo): Eva, te sempre] ... [Eva (amenazante con tristeza): Menti José, hai soltanto paura] ... [José (con temor): Questo non lo posso negare. Forse non è il momento migliore per dirtelo. Però io ti amo] ... [Eva (abatida): Non è vero, credi che io sia un mostro] ... [José (agitado): Ma come un mostro, tu sei il mio amore] ... [Eva (enfadada): ¡Non mi devi contraddire! ... [José (exasperado): ¡Ma cazzo, non ti va mai bene niente!].

Los subtítulos reproducen perfectamente, en ambas versiones, el hablado: el texto escrito mantiene el mismo registro y reproduce la oralidad prefabricada de los diálogos originales. Eva parece estar recitando el guion de una canónica disputa entre enamorados “Mientes/No me quieres/ ¡No me llesves la contraria!”, José es el estereotipo del mentiroso que intenta complacer a su pareja enfadada “tú siempre/pero que tú eres mi amor/” y al final estalla: “¡Joder

no sé qué decir, no hay quién acierte!”. En italiano en lugar de los pronombres (yo, tú) se usan los nombres propios de los personajes (Eva, José): esta estrategia recuerda una referencialidad melodramática que evoca directamente el sentimentalismo de las telenovelas, en las cuales a menudo se antepone los nombres de los interlocutores para conferir mayor intensidad. Al mismo tiempo se reproduce el efecto de “recitado” del original. Así que el sentido está reproducido fielmente.

Por lo tanto, el discurso humorístico necesita que subtítulos y doblaje no se alejen de la expresión oral original, para reproducir perfectamente una secuencia dialógica que tenga sentido en su totalidad. Como afirma Botella Tejera (2017: 96):

El traductor tendrá que asegurarse de salvar los obstáculos, la distancia entre el emisor y el receptor, cuyo conocimiento, cultura y maneras de ver el mundo no serán necesariamente compartidos. Las opciones, tal y como veíamos, son mantener los elementos culturales, sustituirlos por otros u omitirlos, pero siempre se han de tener en cuenta las características de la audiencia meta.

8. CONCLUSIONES

Podemos concluir que en la subtitulación y el doblaje de las películas de terror las inferencias extra-fílmicas (subtítulos y palabras) son menos marcadas que las de las películas humorísticas, principalmente porque el terror que nace de lo sobrenatural no está codificado por la razón y las experiencias concretas. Solo queda un sentido emocional que, como efecto inmediato, no se expresa por palabras y frases convencionalmente constituidas. Así que queda un vacío léxico-normativo, el lenguaje desarticulado de las ‘voces’ de la emoción. En cambio, el discurso humorístico se basa en situaciones a menudo inesperadas pero ‘inteligibles’, que se pueden traducir en órdenes constituidos de palabras y pueden restablecer una normalidad, o más bien un código de comunicación común, en los acontecimientos más insólitos pero concretamente realizables. Ambas “se nutren de marcas tanto lingüísticas como no lingüísticas, indicadores y estrategias propias que juegan con los soportes (visuales y auditivos) que ofrecen el medio audiovisual para recrear escenas en las que el espectador se encuentra identificado” (Aliaga Aguza, 2021: 72).

Bibliografía

- ALIAGA AGUZA, Laura María (2021) “Análisis comparativo de los mecanismos humorísticos de la comedia de situación”, *Cuadernos AISPI 18, Discurso telecinemático: la lengua española en el cine y en las series televisivas*, pp. 43-76.
- AGUILAR ROCHA, Irving Samadhi (2012) *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesis doctoral).
- AMAR, Víctor Manuel (2003) “Una propuesta para integrar el audiovisual en la educación y en el disfrute. El cine subtulado y la comunidad sorda”, *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación 20*, pp. 130-135.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo (1999) “El contenido emocional de la comunicación en la sociedad del riesgo: microanálisis del discurso”, *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas 87*, pp. 221-253.

- BARBASÁN ORTUÑO, Inmaculada y Carmen PÉREZ-SABATER (2021) "La subtitulación intralingüística en la docencia de lenguas de especialidad", *Alsic [Online]*, 24.1, <https://journals.openedition.org/alsic/5409?lang=en> (24/08/2022).
- BOTELLA TEJERA, Carla (2017) "La traducción del humor intertextual audiovisual. *Que la fuerza os acompañe....*", *MonTI. Monografías e Traducción e Interpretación* 9, pp. 77-100.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- (2008) "La compensación en traducción audiovisual", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XIII pp. 71-84.
- (2013) "Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje", *TRANS. Revista de traductología* 17, pp. 13-34.
- CUADRADO ALVARADO, Alfonso (2019) *El hogar infernal*, Barcelona, UOC.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2005) "El subtitulado y los avances tecnológicos", *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción* 4, pp. 155-176.
- GOTTLIEB, Henrik (2000) "Texts, translation and subtitling", en ID., *Screen Translation 2000: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Copenhagen, Engelsk Institute, Department of English, U. of Copenhagen, pp. 1-40.
- IOPPI, Daniela (1999) "The Sitcom Revisited: The Translation of Humor in a Polysemiotic Text", *Cadernos de tradução* 1.4, pp. 167-204, <https://doaj.org/article/ff0ebe797b684c5788340097340cd9d6> (29/09/2022).
- KOESTLER, Arthur (1982) "Humor and Wit", *Encyclopaedia Britannica. Macropaedia* 9, pp. 5-11.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1985) *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*, Sevilla, Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, José Manuel (2005) "El lenguaje de los espacios interpretación en términos de educación", *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria* 17, pp. 209-226.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Vicente y Andrés GARCÍA (2005) "Análisis funcional de las estrategias psicológicas de terror en el cine", *Estudios de Psicología* 26.2, pp. 237-245, <https://doi.org/10.1174/0210939054024867> (26/08/2022).
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo (2002) "Humor verbal y humor de situación", *Cuadernos de Información y Comunicación* 7, pp. 381-406.
- WILSS, Wolfram (1982) *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen, G. Narr.

Filmografía

- DE LA IGLESIA, Álex (2013) *Las brujas de Zugarramurdi*, España/Francia, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., La Ferme! Productions, ARTE France Cinéma y distribuida en Italia por Officine UBU.
- (2013), *Le streghe son tornate*, Officine UBU.
- GÓMEZ HERNÁNDEZ, Ángel (2020) *Voces*, España, Estudio v.
- (2020), *Voces*, Netflix.

