



Classificazione Decimale Dewey:

468.2451 (23.) LINGUA SPAGNOLA. USO STANDARD. Approccio strutturale all'espressione per persone di lingua italiana

DILIA DI VINCENZO

**TÉRMINOS
Y EXPRESIONES MALSONANTES
EN EL REGISTRO COLOQUIAL
DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO**

**ANÁLISIS DE SECUENCIAS DIALOGADAS
EN ITALIANO Y EN ESPAÑOL**





ISBN
979-12-218-0021-0

PRIMERA EDICIÓN
ROMA 19 OCTUBRE 2023

A mi familia

La parolaccia è come il vento: non conosce più confini. È un pit-bull linguistico sguinzagliato, i cui spensierati padroni ripetono a chi lo scansa con timore: “Anche se è molto grossa, non fa niente, è una parolaccia molto buona, vuole solo giocare”.

STEFANO BARTEZZAGHI

ÍNDICE

- 15 *Introducción*
- 19 **Capítulo I**
Consideraciones teóricas sobre la traducción audiovisual
- 1.1. La traducción audiovisual, 19 – 1.2. El texto audiovisual, 27 – 1.3. Técnicas de la traducción audiovisual, 33 – 1.4. La subtitulación, 40 – 1.5. El doblaje, 43 – 1.6. Diferencias entre un texto para el doblaje y un texto oral espontáneo, 53 – 1.7. Concepto de “localización” versus intención de “universalidad”, 53 – 1.8. Técnicas y estrategias de traducción, 63 – 1.9. Usos de palabras malsonantes en la traducción audiovisual, 70 – 1.10. ¿Cuándo y por qué se censuran las palabrotas?, 77 – 1.11. Símbolos en la fase de ajuste para el doblaje, 94 – 1.12. Elementos que el ajustador/adaptador debe tomar en consideración, 100 – 1.13. Algunas técnicas aplicadas en la traducción de diálogos filmicos, 105 – 1.14. Sobre los términos soeces, 106 – 1.15. La omisión/la elipsis, 108 – 1.16. Introducción al análisis de los diálogos filmicos, 109 – 1.17. Palabras inmencionables, 111 – 1.18. Traducción de secuencias tabuizadas, 111.

115 **Capítulo II**

Análisis del discurso: aspectos teóricos

2.1. Análisis del discurso – Aspectos teóricos, 115 – 2.2. Aspecto discursivo del texto, 116 – 2.3. Elementos indexicales y el contexto de situación, 117 – 2.4. Tipos de contextos comunicativos y de entornos, 119 – 2.5. Los enunciados y los deícticos, 121 – 2.6. Contratos entre el emisor y el receptor, 123 – 2.7. Destinador manipulador, 123 – 2.8. Destinatario manipulado, 124 – 2.9. Marcas del texto, 124 – 2.10. Shifters o deícticos, 125 – 2.11. Enunciados constatativos y performativos, 127 – 2.12. Actos ilocucionarios indirectos, 131 – 2.13. Categorías de los actos de habla, 136 – 2.14. El principio de cooperación y las máximas conversacionales, 139 – 2.15. Las presuposiciones, 141 – 2.16. Propiedades del sobreentendido, 144 – 2.17. La interacción lingüística y los marcadores discursivos, 145 – 2.18. Rasgos del registro coloquial, 147 – 2.19. La alternancia de turnos, 150 – 2.20. Clases de turnos de apoyo y apoyos conversacionales, 153 – 2.21. Los códigos no verbales y los aspectos paraverbales, 154 – 2.22. La prosodia, 156.

163 **Capítulo III**

Análisis de los diálogos seleccionados

3.1. Concepción dinámica del discurso, 163 – 3.2. El escenario de la interacción comunicativa, 165 – 3.3. Diálogos seleccionados para el corpus, 166 – 3.4. Verbalización de emociones, 169 – 3.4.1. *El insulto*, 169 – 3.5. Introducción al análisis del conflicto verbal, 176 – 3.6. Funciones de los insultos y de las palabrotas, 176 – 3.7. Función de marginación y arrinconamiento, 180 – 3.8. Emociones primarias y secundarias, 182 – 3.9. Las palabrotas y la supervivencia, 187.

191 **Capítulo IV**

Análisis del corpus: *Celos* de Vicente Aranda (2002)

4.1. Sinopsis de la película *Celos* de Vicente Aranda, 191 – 4.2. Transcripción de los diálogos seleccionados, 193 – 4.3. Transcripción del doblaje oficial, 197 – 4.4. Los celos como leitmotiv, 202 – 4.5. La hipótesis Pollyanna, 203 – 4.6. Análisis de algunas de las palabras malsonantes que aparecen en la película *Celos*, 207.

217 Capítulo V

Modelo de análisis del corpus: *Rencor* de Miguel Albaladejo (2002)

- 5.1. Sinopsis de la película *Rencor* de Miguel Albaladejo, 218
 – 5.2. Transcripción de los diálogos seleccionados, 219 – 5.3. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados, 226 – 5.3.1. *Propuesta de ajuste para el doblaje*, 226 – 5.4. Consideraciones sobre la adaptación para el doblaje, 233 – 5.5. Aspectos tomados en consideración en el ajuste, 234 – 5.6. Contexto situacional de la primera secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico del conflicto verbal entre Esther y Toni, 238 – 5.6.1. *Primer diálogo – Contexto situacional*, 238 – 5.7. Respuestas impugnadoras del alocutario, 240 – 5.8. Los actos reactivos, 242 – 5.9. La imagen positiva y la imagen negativa, 243 – 5.10. El intensificador, 245 – 5.11. La noción de preferencia, 249 – 5.12. Reconducir o finalizar la interacción, 250 – 5.13. Los actos exhortativos, 252 – 5.14. Contexto situacional de la segunda secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico del diálogo entre Esther y Toni, 257 – 5.14.1. *Segundo diálogo – Contexto situacional*, 257 – 5.15. Contexto situacional de la tercera secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico de los actos disfemísticos entre Chelo y Toni, 267 – 5.15.1. *Tercer diálogo – Contexto situacional*, 267 – 5.16. Contexto situacional de la cuarta secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Marco, 274 – 5.16.1. *Cuarto diálogo – Contexto situacional*, 274 – 5.17. La modalidad, 275 – 5.18. Contexto situacional de la quinta secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico de la interacción entre Chelo y Toni, 278 – 5.19. Análisis de los términos malsonantes y de las expresiones vulgares de las secuencias dialogadas del corpus, 281.

329 Capítulo VI

Análisis del corpus: *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín (2003)

- 6.1. Sinopsis de la película *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín, 330 –
 6.2. Traducción para el doblaje oficial, 334.

349 Capítulo VII

Análisis del corpus: *Sueño de una mujer despierta* de Azucena de la Fuente (2002)

7.1. Sinopsis del cortometraje *Sueño de una mujer despierta* de Azucena de la Fuente, 350 – 7.2. Transcripción de los diálogos seleccionados, 351 – 7.3. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados, 355.

383 Capítulo VIII

Análisis del corpus: *Los héroes del mal* de Zoe Berriatúa (2015)

8.1. Sinopsis de la película *Los héroes del mal* de Zoe Berriatúa, 384 – 8.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados, 388 – 8.2.1. *Propuesta de ajuste para el doblaje* Gli eroi del male, 388 – 8.3. La jerga juvenil, 396.

407 Capítulo IX

Análisis del corpus: *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino (2001)

9.1. Sinopsis de una secuencia de la película *L'ultimo bacio* de Gabriele Muccino, 408 – 9.1.1. *Contexto situacional de la secuencia del corpus y análisis pragmalingüístico de los actos de habla entre Carlo y Giulia*, 408 – 9.2. Traducción para el doblaje oficial, 413.

425 Capítulo X

Análisis del corpus: *Manuale d'amore 1* de Giovanni Veronesi (2005)

10.1. Sinopsis de la película *Manuale d'amore 1* de Giovanni Veronesi, 426 – 10.1.1. *Il tradimento*, 427 – 10.2. Traducción para el doblaje oficial, 430 – 10.2.1. *La traición*, 431.

- 439 Capítulo XI
 Análisis del corpus: *Manuale d'amore 2* de Giovanni Veronesi (2007)
 11.1. El matrimonio, 439 – 11.2. Sinopsis de una secuencia de la película *Manuale d'amore 2* de Giovanni Veronesi, 440 – 11.3. Traducción para el doblaje oficial, 442.
- 453 Capítulo XII
 Análisis del corpus: *Bianco e nero* de Cristina Comencini (2008)
 12.1. Sinopsis de dos secuencias de la película *Bianco e nero* de Cristina Comencini, 454 – 12.2. Traducción para el doblaje de los diálogos seleccionados, 458 – 12.2.1. *Propuesta de ajuste para el doblaje* Blanco y negro, 458 – 12.3. Expresiones idiomáticas con el color *negro*, 463 – 12.3.1. *En español*, 463 – 12.3.2. *En italiano*, 467 – 12.4. Estabilidad o variabilidad de un insulto racial, 468 – 12.5. En la película *Bianco e nero*, 470.
- 473 Capítulo XIII
 Análisis del corpus: *Baciarmi ancora* de Gabriele Muccino (2010)
 13.1. Sinopsis de una secuencia de la película *Baciarmi ancora* de Gabriele Muccino, 473 – 13.2. Propuesta de traducción para el doblaje, 476.
- 481 Capítulo XIV
 Análisis del corpus: *Genitori & Figli – Agitare bene prima dell'uso* de Giovanni Veronesi (2010)
 14.1. Sinopsis de una secuencia de la película *Genitori & Figli – Agitare bene prima dell'uso* de Giovanni Veronesi, 482 – 14.2. Propuesta de traducción para el doblaje, 485.

491 *A modo de conclusión*

501 *Definición de algunas expresiones malsonantes del corpus y traducción al italiano al español*

1. En español, 501 – 1.1. *Cojón/Cojones*, 501 – 1.2. *Coño/Coña*, 508 – 1.3. *Culo*, 510 – 1.4. *Huevos*, 512 – 1.5. *Joder*, 516 – 1.6. *Leche*, 517 – 1.7. *Mierda*, 519 – 1.8. *Putá*, 521 – 2. En italiano, 523 – 2.1. *Cazzo/Cazzi*, 523 – 2.2. *Coglione/Coglioni*, 524 – 2.3. *Culo*, 526.

529 *Referencias bibliográficas*

551 *Sitiografía*

559 *Filmografía*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo estudia las diferencias que existen entre el uso de términos y expresiones malsonantes en el habla coloquial de las lenguas española e italiana, presentes en diálogos filmicos. Aunque no hayamos trabajado con diálogos auténticos, tomados verdaderamente de la vida cotidiana real, sino con guiones escritos interpretados oralmente por actores, las interacciones del corpus imitan de manera convencional las conversaciones familiares desenvueltas e inmediatas.

Si bien se habla de afinidad entre el español y el italiano, en realidad, hay muchos contrastes entre las dos lenguas, en especial, por lo que concierne a expresiones idiomáticas, coloquialismos, unidades fraseológicas, etc., por lo tanto, nuestro estudio quiere profundizar en el análisis contrastivo del habla conversacional soez de los dos idiomas en cuestión. Para ello, se han observado los rasgos coloquializadores del español y del italiano, la relación de igualdad, la relación vivencial de proximidad, el marco

discursivo familiar, la temática no especializada. La centralidad de nuestro trabajo radica en la observación de los contextos comunicativos de los guiones cinematográficos del corpus, en el estudio de las intenciones de los actos de habla injuriosos y groseros. Además del contexto situacional en el que se manifiestan las conversaciones espontáneas, se han analizado los motivos que justifican y explican los enunciados marcados y las diferentes funciones de las palabrotas, haciendo hincapié en los términos y expresiones vulgares dictados por determinadas circunstancias conflictivas, particulares estados de ánimo y arrebatos emocionales. Se han considerado los sentimientos de celos, desengaño, enfado, frustración, miedo, rabia, venganza, etc.

El corpus consta de diez películas y de un cortometraje; para el análisis de las conversaciones filmicas extraídas de producciones cinematográficas subtituladas y dobladas al italiano/al español, hemos considerado el doblaje oficial, en cambio, para los filmes que no han sido subtitulados ni adaptados para el doblaje, hemos propuesto nuestro ajuste, añadiendo los símbolos que se utilizan en la fase de adaptación.

Al traducir las palabras y expresiones malsonantes hacia la lengua meta, hemos querido destacar que no siempre hay una equivalencia entre los términos y expresiones soeces de las dos lenguas en cuestión. En la mayoría de los casos, es imposible traducir imprecaciones, improperios, *tacos*, interjecciones vulgares, del italiano al español y viceversa, por medio de la traducción literal.

El estudio de los contextos comunicativos en que se desarrollan los actos de habla ha sido relevante para destacar las funciones pragmáticas que afectan tanto al dic-tum como al interlocutor puesto que definen las conductas

lingüísticas y extralingüísticas de los hablantes que adecuan sus actos de habla a las situaciones en que tienen lugar. El conjunto de conocimientos y creencias que comparten tanto el emisor como el receptor en una interacción verbal son pertinentes para poder interpretar y emitir sus enunciados.

Todas las traducciones, del italiano al español/del español al italiano, de citas, observaciones, comentarios, etc., son nuestras, por lo tanto, lo hemos señalado solamente una vez en una nota a pie de página.

Se ha realizado el análisis del corpus comenzando por las producciones cinematográficas menos recientes. La película más antigua es de 1999 y la más actual es de 2015. Hemos querido dedicar un apartado diferente a las secuencias de cada película escogida; sin embargo, hemos propuesto el análisis pormenorizado y detallado de la mayoría de los términos y expresiones malsonantes en el capítulo dedicado a la película *Rencor*. Hemos propuesto un modelo de análisis de los actos de habla conflictivos que se puede aplicar a las secuencias dialogadas de las restantes películas del corpus.

Entre las películas españolas, se han seleccionado diálogos extraídos de: *Celos* (1999), *Rencor* (2002), *Te doy mis ojos* (2003), *Sueño de una mujer despierta* (cortometraje de 2002), *Los héroes del mal* (2015), mientras que las secuencias italianas han sido tomadas de los filmes: *L'ultimo bacio* (2001), *Manuale d'amore 1* (2005), *Manuale d'amore 2* (2007), *Bianco e nero* (2008), *Baciarmi ancora* (2010), *Genitori & figli: agitare bene prima dell'uso* (2010).

En algunos casos, hemos abreviado los títulos de las películas de la siguiente manera: *Celos* (C), *Rencor* (R), *Te doy mis ojos* (Tdm), *Sueño de una mujer despierta* (Smd),

Los héroes del mal (Hdm), *L'ultimo bacio* (Ub), *Manuale d'amore 1* (Ma1), *Manuale d'amore 2* (Ma2), *Bianco e nero* (BeN), *Baciarmi ancora* (Ba), *Genitori & figli: agitare bene prima dell'uso* (G & F).

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

1.1. La traducción audiovisual

La *traducción audiovisual*, llamada también *traducción filmica*, *comunicación cinematográfica*, *traducción para la pantalla* (que quiere ser más amplia que la de traducción audiovisual puesto que incluye la pantalla del ordenador en programas multimedia, productos informáticos en general y juegos de videoconsola), *transferencia lingüística*, *traducción para el doblaje y la subtitulación* y *traducción multimedia* (definición más reciente puesto que abarca tanto la traducción cinematográfica como la traducción y adaptación de productos informáticos), se refiere a todas las modalidades de transferencia lingüística que se proponen traducir los diálogos originales de productos audiovisuales, es decir, productos que se comunican simultáneamente a través del medio acústico y del canal visual, para que sean accesibles a un público más amplio. La variedad de traducción audiovisual se caracteriza por la particularidad de los textos objeto

de la transferencia interlingüística (Chaume, 2004: 30). Dichos textos aportan información traducible a través de dos canales de comunicación que transmiten simultáneamente significados codificados: el *canal acústico*, es decir, el canal por el que recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora, los efectos especiales, y el *canal visual*, gracias al que vemos imágenes, carteles, rótulos con textos escritos, etc. En términos semióticos, la complejidad de la traducción audiovisual “reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea”. Los productos audiovisuales son productos de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, canciones, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje. Al tener múltiples códigos de significación, la traducción audiovisual induce al analista a estudiar enfoques diferentes para comprender la relación entre los diversos elementos y captar las claves textuales y contextuales para la transferencia de dichos elementos a otra lengua y cultura. Una película es considerada como un texto *multimedia*, es decir, un texto escrito para la recitación y el canto que, para su completa realización, depende de elementos no lingüísticos o de formas de expresión no verbal (gráfica, acústica, visual). Por lo tanto, está caracterizado por una interdependencia dinámica de diferentes factores expresivos y el elemento lingüístico representa solo una de sus múltiples componentes. Aunque se trate de discursos que nacen de la producción escrita, han sido concebidos para ser oralizados, y, a través de una serie de estrategias y de mecanismos para elaborar un discurso que resulte verosímil, es necesario obtener una dimensión