

**LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA. EL CASO DE
CAMORRA – LA SERIE**

Índice

Contenido

LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA. EL CASO DE GOMORA – LA SERIE.....	4
Variación lingüística.....	4
Tipos de variedad lingüística: diatónica y diafásica.....	15
Variedad diacrónica:.....	15
Variedad diatópica:.....	16
Variedades difásicas:.....	19
Aportes de la sociolingüística.....	21
Traducción de la variación lingüística.....	21
Enfoque textual. Hatim y Mason.....	28
La traducción audiovisual	31
Características de la Traducción Audiovisual	33
Modalidades de la traducción audiovisual.....	34
Doblaje y subtitulado.....	36
Estrategias de subtitulado.....	42
Técnica de traducción de Martí Ferriol.....	54
La traducción y la Música.....	58
Aspectos Musicales.....	62
La Cantabilidad.....	62
El Ritmo.....	63
La Rima.....	63
Los niveles de la lengua en la traducción de canciones.....	64
Nivel fonético y fonológico.....	64
Nivel léxico-semántico.....	65
La naturalidad.....	67
Marco analítico y teórico empleado para la traducción en general.....	68
Marco Analítico para el Análisis Rítmico formal.....	69

Marco Analítico para el análisis del contenido	69
Técnicas de Traducción	70
La Mafia Italiana	73
Reseña Histórica de la Mafia Italiana.....	73
“Camorrare”	75
Las Hermandades de Sangre	76
Camorra de Nápoles	86
Origen.....	86
Organización “Desestructurada”	99
Crimen Organizado, riesgo urbano y arrebato juvenil	101
Relaciones Desviadas	102
Asuntos Reglamentarios.....	105
Bibliografía.....	107

LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA. EL CASO DE GOMORA – LA SERIE

En este capítulo se presentan los planteamientos esenciales y que fundamentan la teoría sobre variación y cambio lingüístico, el desarrollo que se hace desde la perspectiva sociolingüística, se explicita también las variaciones diatónicas y diafásicas, aspectos concernientes a la traducción audiovisual, como doblaje, estrategias de traducción de subtítulo, estrategias de Marti, Ferriol, traducción audiovisual y la música, estrategias que se pueden implementar, hasta decantar en la mafia italiana, historia y descripción de la Camorra de Nápoles; los mencionados son contenidos que se corresponden con este apartado y que facilitan el desarrollo de los objetivos planteados para la presente investigación.

Para comenzar, vale mencionar, que la sociolingüística hace referencia y permite estudiar la lengua enmarcada en un contexto social, de esta forma, se describen aquellos factores de índole social que impactan y determinan cualquier proceso de transformación interno que puede suscitarse en dicha lengua. En consecuencia, se opone a las corrientes lingüísticas que se encargan de estudiar los fenómenos aislados que pueden ocurrir en el ámbito de la sociedad del habla, por tanto, esta disciplina hace análisis de la información lingüísticas que se puede producir espontáneamente en cualquier contexto comunicativo o centro donde se da la interacción, en función de los elementos característicos de esa sociedad, tales como sexo, nivel de instrucción o de familiaridad presente.

Variación lingüística

La variación lingüística se considera un estado tradicional de la lengua en el que se conjuga la coexistencia de diferentes modelos que fundamentan los distintos procesos evolutivos, para ello, se tienen aspectos generales que norman dicha variación y, hasta la estabilidad lingüística. Efectivamente, esta variación puede permanecer estable dentro de ciertos parámetros, aun cuando, Labov citado por García, (2010) precisa que el cambio, necesariamente, implica una variación, lo que le adjudica inestabilidad y que puede romper

el equilibrio interno, hecho que se suscita en el momento en que algún grupo social se distancia del uso estable y se ajusta a la dinámica de los cambios.

En este sentido, para explicar la variación resulta de gran utilidad que se determine primero, la posibilidad de ubicar cambios estructurales, semánticos y pragmáticos, estos, no requieren ser equivalencias dadas en el campo fónico; en segundo lugar, que dichos cambios, sean útiles de algún modo para los hablantes, sin dejar de mencionar. Que es necesario que se encuentren integradas a un mecanismo general para la divulgación de la variación lingüística (Martín, 2010). De esta manera, estudiar la variación es relevante para comprender el porqué de los cambios, lo que requiere de los datos, las hipótesis y una teoría que explique estas modificaciones.

De acuerdo a lo descrito, los conceptos puntuales y claves en esta temática son los mecanismos de la variación en términos de la dimensión social y de la lengua. Desde el ámbito social, se deben determinar los mecanismos que inician el proceso, llamados también de innovación, los de transmisión que se suceden en la comunidad de habla y los de difusión que ocurren entre comunidades de habla. Hablando desde la lingüística, se tienen tres mecanismos, los procesos neo gramáticos en el que se consideran hechos que se pueden formalizar de efecto mecánico, los de analogía en el que se hace asociación y renivelación y los de difusión léxica que inciden en diferentes dimensiones del discurso (Martín, 2010).

Se puede también considerar, la variación lingüística como teoría propia del lenguaje, en la cual, las unidades equivalen a procesos y el sistema es dinámico. De cualquier manera, siempre la unidad de trabajo se corresponde con la comunidad de habla, unidad con la que debe implementarse una visión realista del contexto, manteniendo siempre la opción para verificar información, lo que aproxima los planteamientos que se hagan a los aportados por la ciencia histórica y natural. En consecuencia, la variación lingüística como proceso y generadora de cambios, puede ser visto como una dificultad que se haya en patrones utilizados en el trabajo con sistemas dinámicos, ámbitos como la evolución biológica, económico u otro similar.

En líneas generales, se puede señalar, entonces, que el cambio lingüístico puede ser definido como una reforma que se da sobre elementos lingüísticos y que ha de generar un elemento, una características nueva (Moreno Fernández citado por Zanfardini, 2018). No

obstante, el origen de este proceso, desarrollo y culminación se corresponde con un fenómeno bastante complejo. En relación a esto, Labov (1996), precisó que este se caracteriza por su inestabilidad y su modo de manifestarse:

...Si el cambio lingüístico fuera constante y estuviera fielmente correlacionado con el uso de la lengua, podría estudiarse por medio de alguno de los métodos empleados para el análisis de la erosión, el deterioro y las roturas. Pero no es de ningún modo constante, excepto en el hecho de su existencia. El cambio es esporádico en sentido profundo, viaja rápidamente por algunas regiones de la estructura hasta hacerse irreconocible en uno o dos siglos, para detenerse luego tan repentinamente que reglas que fueron normales e inevitables se vuelven inconcebibles y desnaturalizadas en una década, hasta desaparecer por milenios proporcionando la ilusión de estabilidad. El fenómeno que estamos estudiando es irracional, violento e impredecible (p. 43).

El cambio es inherente con la variación lingüística, siempre que hay un cambio este se debe a una variación, aunque toda variación de la lengua no implica necesariamente cambios; por ello, se dice que el proceso de variación es dinámico, ante esto, Frago (1993) expresa que la variación es:

...como uno de los resortes más operativos en la vida de las lenguas, cuya evolución va de una situación de variación a otra que también lo es, pero distinta a la anterior, todo lo contrario de caminar de la variación a la uniformidad, o a la inversa (p.192).

En virtud de lo anterior, el cambio radica en la modificación, la variación y readecuación continua, dicho cambio no inciden en la actividad comunicativa del día a día, por tanto, la variación y el cambio se encuentran fuertemente vinculados, de hecho, existe la variación sincrónica y la variación diacrónica. De igual manera, se debe destacar que la variabilidad y heterogeneidad lingüística no siempre han de implicar cambios, al igual, que toda variación sincrónica tampoco ha de generar cambios en proceso, a pesar de ello, lo contrario, si es una realidad, toda modificación lingüística lleva implícita variabilidad y heterogeneidad sincrónica según la sociedad de habla. (Gimeno, 1995)

En este punto, queda en evidencia que existe un dilema entre los términos “variación lingüística” o “variable lingüística” según el plano lingüístico de aplicación y el fenómeno considerado. Una vez que surge, en 1960, la sociolingüística como disciplina, las unidades del análisis en su totalidad, tales como fonema, morfema, sintagma, oración, habían sido

interpretadas de manera cualitativa como invariantes, posteriormente, se aceptó la existencia de una variación libre y sin causa aparente. No obstante, Labov (1966) manifestó que la sociolingüística variacionista es una unidad estructural con ciertas características, a saber:

- ✓ Variante: considerando que se lleva a cabo de distintas formas y contextos estilísticos, sociolectales y/o idiolectales.
- ✓ Continua: dado que algunas variantes obtienen una significación social partiendo de su cercanía con la variante de referencia.
- ✓ Cuantitativa: tomando en cuenta que el significado social lo determina la presencia o no de sus variantes, además de la frecuencia relativa de uso.

Fundamentalmente, Labov (1972) está señalando que:

...la variación social y estilística presupone la opción de decir «lo mismo» de modos diferentes; es decir, las variantes son idénticas en cuanto a referencia o valor de verdad, pero se oponen en cuanto a su significación social o estilística” (p. 271)

En este orden de ideas, la noción de expresar lo mismo usando modos diferentes, se ha sustituido por el concepto de “equivalencia referencial” con el cual se involucra el hecho manifestar a través de diferentes formas lingüísticas una variación, por tanto, una situación se puede representar lingüísticamente a través de distintos ángulos, al igual, que dos o más conceptos de acuerdo a una referencia, estos son equivalentes. Por tanto, la variación desde este punto de vista, admite la equivalencia comunicativa de distintas unidades lingüísticas, así como, una organización parcial o total superpuesta (Martínez citado por Zanfardini, 2018). De este modo, la variación lingüística se produce cuando un hablante logra usar alternadamente distintas formas para generar un mensaje semejante.

De acuerdo a lo descrito, la variación abarca los diferentes niveles que posee el lenguaje y que giran en torno a la fonología, morfología, sintaxis y léxico (Martínez y Speranza, 2009), dicha variación se define en los diferentes planos de la lengua. Sin embargo, en relación a la discordancia presente en la definición del concepto de variación, García (1985) ha manifestado que de acuerdo al enfoque laboviano, se logró el desarraigo del concepto de variación libre de la teoría lingüística, además de demostrar que la variación de tipo fonológica es esencial para la estructura del habla. A pesar de ello, García (1985) también

señala que Labov no consiguió diferenciar la variación fonológica (arbitraria) de la morfosintáctica (no arbitraria), esta es una aseveración que también han manifestado autores como Lavandera (1978) y Hudson (1980).

Desde esta perspectiva, García (1985), ha indicado que una manera de dar respuesta coherente al dilema de la variación, particularmente, la morfosintáctica es la planteada a través de la motivación para el empleo de diferentes formas para hallar la mejor semejanza comunicativa entre las unidades, los significados involucrados, el contexto, bien sea, léxico o sintáctico, dentro del cual han ocurrido y la contribución permanente e invariante que los significados le imprimen al mensaje, en relación a esto, algunos estudiosos expresan que se obvia sistemática y significativamente del análisis variacionista es el significado comunicativo que poseen dichas formas, esto determina la diferencia en lo que se dice, de acuerdo a la elección de una forma García (1985).

Bajo esta premisa, el enfoque laboviano y el que plantea García (1985) se diferencian, esencialmente, en que para este último se parte de la postulación del significado elemental de las distintas formas, lo que lleva a la comprensión de la variación lingüística observada y a la formulación de las hipótesis, desde este punto, se consideran los contextos que han de favorecer determinadas formas. Vale mencionar, que la Sociolingüística variacionista, se ha convertido en disciplina enmarcada en Estudios del Lenguaje que muestra una metodología particular, tal como la que se sigue en “estudios cuantitativos del habla”, bajo esta perspectiva, se busca el estudio de la lengua en su propio ambiente social explicando la variabilidad lingüística, la relación que tiene con el factor social y el rol de la misma en el proceso de lingüístico.

Lo descrito ahora indica que se busca estudiar el “habla viva” en su propio contexto social, lo que es contrario al estudio que se realiza acerca de la lengua que ha sido muy idealizada y, por la misma razón, aislada de cualquier ambiente extralingüístico que forma parte del propósito que estudia la lingüística estructuralista (Silva, 1989). Es de resaltar, que para llevar a cabo estudios de corte sociolingüístico deben seguirse las siguientes etapas:

- a) Observar la comunidad y en función de ello, elaborar la hipótesis.
- b) Seleccionar las personas que han de ser informantes claves.
- c) Recolectar datos, utilizando técnicas como videos, audios y/o entrevistas.

- d) Analizar los datos, reconociendo la variable, identificando el contexto, codificando, cuantificando y aplicando técnicas estadísticas.
- e) Interpretar resultados obtenidos.

Por tanto, se trata de estudios que se efectúan de inter-hablantes con el objeto de hacer una descripción de la variable dependiente y su correlación con la independiente que ha de ser de índole social y estilística dentro de un contexto particular. Adicionalmente, el estudio se fundamenta en la lengua oral y espontánea, dado que esta se considera genuina. Para tal efecto, dicha lengua ha de ser estudiada por la Sociolingüística variacionista, si convergen variables con ciertas propiedades específicas, tales como, las unidades lingüísticas a estudiar, estas deben ser de uso cotidiano en la comunidad, que conformen la estructura gramatical de dicha lengua, y el fenómeno que se investiga se encuentre estratificado desde la perspectiva social y/o estilística (Labov, 1976).

En tal sentido, la metodología de Escuela Lingüística de Columbia (ELC) que proponen autores como García (1985), Martínez (2009) entre otros, propicia que estos estudios se aborden de forma mixta, haciendo un análisis cualitativo, de esta forma, se estudian los cambios que se producen de las formas en la comunidad donde se investiga, se postula un significado elemental de las formas para determinar la correlación entre éste y el mensaje que llega a desprenderse desde el contexto en el que han surgido las formas. Ahora bien, el análisis cualitativo, se lleva a cabo, investigando cada ocurrencia para reconocer el modo en que ésta sucede y como contribuye en los significados, en otras palabras, parte de la hipótesis propuesta desde el análisis cualitativo. Al respecto, Martínez (2009) expresa que “el objetivo es determinar si puede reconocerse una conexión entre el significado básico y el mensaje que se infiere del contexto” (p. 270).

En la metodología en cuestión, se enuncian aspectos lingüísticas y extralingüísticas de tipo pragmático y discursivo que lleven a la explicación de la selección efectuada. Dichos parámetros, se identifican en el análisis cualitativo y se comprueban de manera cuantitativa; por tanto, este último análisis es básico, dado que permite estimar la frecuencia relativa con que se emplean las formas dentro de las diferentes comunidades, de este modo, se encuentran las relaciones que existen entre significado y otros elementos que

pueda presentarse. Hecho, esto, se representan los datos estadísticamente en tablas de doble entrada mostrando la correlación con la variable dependiente.

Posteriormente, para evaluar y validar los datos obtenidos, se prueban los resultados utilizando métodos estadísticos, puede mencionarse, la prueba de significación estadística *chi square*, para indicar la significatividad de los mismos. En consecuencia, esta metodología admite y promueve que se hagan estudios intra e inter-hablante, haciendo uso del *corpus* oral y del escrito también. Vale señalar, que esta diferenciación de orden epistemológico en referencia al modo de abordar metodológicamente la variación, ha sido señalada por García (1985), quien se pronunció reclamando a los estudiosos de la Sociolingüística la necesidad de desarrollar clases de análisis que aporten un punto de vista original de la lengua, con el fin de unir juicios provenientes del análisis cualitativo a la estructura lingüística utilizando información cuantitativa acerca del empleo del lenguaje.

Esta autora, asevera que hasta ahora los estudios de la variación se han dedicado a describir, pero hace falta que se explique el motivo por el cual se obtienen las frecuencias observadas, sin embargo, ha prevalecido el cumplimiento de un rol secundario por parte de la significancia lingüística de la variación en estos estudios. Desde este punto de vista, es conveniente traer a colación, lo precisado por Sankoff y Thibault (1981) quienes han manifestado que se presenta un obstáculo metodológico puesto que en la medida que se avanza fonológica, morfológica, sintáctica y semánticamente, se hace más complejo establecer el fundamento de la gramática subyacente, común entre dichas variantes.

En este orden de ideas, García (1985) también indica que en esta metodología prevalece el tipo de cuantificación efectuada, por lo que critica el enfoque laboviano, pues considera que el lado “lingüístico” de la variable:

... is so ill-defined, the metric relied is relative frequency (per line, number of words, etc. [...]) rather than the customary percentage of one variant over the total number of instances of the variable. In short, a further shift from linguistic variables to variables, tout court. And indeed, the linguistic value of the forms in question is of little interest or importance (p. 215)

Continuando con el contraste en los dos enfoques, se señala ahora la clase de teoría lingüística que se aplica como modelo en cada enfoque variacionistas que se estudia. En el caso de la Sociolingüística de Labov estudia el habla reconociendo la presencia de una estructura gramatical interna en la lengua con sus propias reglas y normas. Al considerar las

mínimas condiciones para que una variable sea tomada en cuenta en un análisis sociolingüístico, se consigue la segunda, en la que se precisa que la lengua debe tener una estructura gramatical, sobre esto, Labov, Blas Arroyo citados por Blas Arroyo (2004) aseveran:

...El hecho de que se hable de «estructura gramatical» [en Labov 1976] se explica a la luz del modelo generativista en el que Labov trabaja. Como es sabido, para Chomsky (1965) y sus seguidores, los niveles fónico y semántico, tradicionalmente independientes en la investigación lingüística, son dos componentes más de la gramática de una lengua, que interpretan los datos procedentes de la sintaxis. Por ello, un rasgo fónico también forma parte integral de la estructura gramatical de una lengua (p. 38).

Lo descrito, permite argumentar el hecho de que al llevar a cabo la práctica sociolingüística, es precisamente, la variable fonológica la que se corresponde con la fracción fonológica subyacente, entre tanto, las variables superficiales conforman una serie de equivalencias, a las que se hizo referencia anteriormente. En este mismo orden de ideas, la Sociolingüística variacionista se propuso la incorporación de la estructura gramatical detallada por el grupo de generativistas, concibiendo la existencia en el sistema de una variabilidad innata y susceptible, sobre este punto Silva (1989) indica que la sociolingüística demuestra que se puede incorporar fenómenos variables que conforman la descripción de una lengua concebida como un sistema heterogéneo no es arbitrario ni errático, pero regido por condicionamientos del mismo sistema. En virtud de ello, el modelo descriptivo incluye dos hechos de la lengua, los categóricos y las variables, estos últimos son hechos lingüísticos representados por los formalistas a través de reglas que son opcionales y hasta erráticamente categóricas; las reglas de tipo opcional atrapan fenómenos de variación libre, sociolingüísticamente hablando de variación condicionada, por tanto, ante la existencia de reglas opcionales propias de la gramática estructuralista, se desarrollaron las reglas variables propuestas por la sociolingüística.

Bajo estas premisas, la Sociolingüística variacionista se distancia de lo que viene haciendo hasta el momento, y es que su propósito de estudio se corresponde con el “sistema gramatical homogéneo e invariante” y asume, la atención del uso del sistema con variabilidad inherente, sin embargo, no se discutió en su totalidad el “sistema de reglas”. En este punto, García (1985), critica la circunstancia en que la Sociolingüística variacionista

haya tenido que recurrir a la idea de regla variable, pues afirma que siempre que el lenguaje debe regirse por normas existe un punto débil en el enfoque variacionista, debido a que los estudiosos de la sociolingüística han asumido el formalismo de las reglas generativas como medio descriptivo, sin tomar en cuenta las consecuencias teóricas.

De igual manera, García (1985), asevera que un lenguaje fundamentado en reglas conlleva a que el lingüista solo pueda hacer descubrimiento y descripción de la regularidad oculta que rige el caos y el desorden. Es de resaltar, que el enfoque laboviano de sociolingüística contradice la teoría en la que se sostiene que el objetivo de la lingüística es estudiar en el contexto específico la lengua aislada, a pesar de ello, esta teoría es algo compatible con aquellas, puesto que para estudiar el habla el sociolingüista debe, como se mencionó hacer descubrimiento, descripción y predicción del sistema lingüístico que se encuentra detrás del habla.

Teniendo presente, que la gramática generativa se encarga de describir la competencia lingüística ideal que debe adquirir el que habla y el que oye, dicho de otro modo, estudia el conocimiento ideal que tiene dicho individuo acerca de su lengua, por tanto, no considera una imperfecta actuación lingüística. Por su parte, la Sociolingüística variacionista, se posiciona para estudiar la lengua desde la perspectiva social, dado que toma en cuenta que las lenguas se organizan de acuerdo a una función de tipo comunicativo y social.

Cada vez que se estudia la lengua en función al comportamiento, el sociolingüista debe hacer énfasis en las diferentes formas usadas, direccionándolas como objeto de gran complejidad a través el cual, se vinculan las reglas propias del sistema lingüístico y los factores sociales que intervienen en una comunicación social. Por tanto, la Sociolingüística variacionista no recupera ni reivindica acriticamente la gramática generativa; más bien, determina el fin de la “lingüística chomskiana y la “lingüística de la lengua que se habla” reconocidas como enfoques que son compatibles entre ellos.

Por otra parte, la ELC plantea que una teoría lingüística integral es necesaria y que esta debe tener la capacidad de argumentar el uso lingüístico dado que es la única información que indica la existencia de la lengua (Diver, 2012). Desde este punto de vista, se vincula la lengua con una idea de orden social, funcional y haciendo contraparte, a la gramática generativa. En tal sentido, se define como una teoría que explica comportamientos lingüísticos regulares, es decir, sin reglas, entre ellos, fenómenos de variación y de

interacción lingüística. De igual modo, la ELC toma en cuenta la información que proviene del análisis lingüístico que es el uso y comportamiento del habla, tanto oral como escrito (Diver, 2012), descartando la presencia la gramática universal profunda o la estructura gramatical previa, dado que puede ser una hipótesis difícilmente comprobable.

En este orden de ideas, el lenguaje, desde esta óptica está relacionado a la función comunicativa y su estructura la motiva el hecho comunicativo (Diver 1975). Por tanto, datos que se han de utilizar en el análisis lingüístico se obtienen del uso oral o escrito según el contexto, considerando que es una única manifestación empírica, bien sea, física, de oposición a metafísica, con la que se confirma la existencia de la lengua, esto puede ser el sonido, ondas, marcas o símbolos visibles. En la ELC, no se diferencia entre los datos que provienen de la competencia y los datos que vienen de actuación, pues la competencia, esencialmente, es una especulación, más bien, proponen que el conocimiento que se tiene de la lengua es que se presenta a través de ondas del sonido y símbolos escritos.

En relación a los descrito, García (1988) manifiesta que en el instante en que la gramaticalidad de las oraciones toma en cuenta la independencia del dato se ha de esperar conforme, un atributo evidente e identificable de la expresión lingüística, sin embargo, el asunto radica en la no existencia de dicho atributo, dado que se fundamenta en la gramática generativa como supuesto hipotético, dicho de otro modo, aparentemente existe pero no está comprobada una espontánea gramática universal profunda. En consecuencia, considera que el investigador lingüístico no debe recurrir a la percepción arrogante de una competencia generalizada, por el contrario, debe hacerse eco del consenso entre diferentes hablantes en relación a la regularidad del algún uso comunicativo.

De esta manera, partiendo de la premisa en la que los hablantes hacen buen uso de la lengua considerando, que no hay otro patrón de referencia o criterio para identificar lo que hacen los hablantes, es decir, no se cuenta con el ideal de hablante oyente. En virtud de ello, en la ELC, se cree que la lengua no es estática, integrada con el uso y estilo comunicativo es un todo, esto implica que el análisis lingüístico rinda cuentas sobre el uso de la lengua, sin embargo, la categoría analítica no será exitosa por no ser compatible con el proceso inferencial, debe considerarse la lógica natural espontánea que emplea el individuo para organizar su percepción. Ante esto, García señala que la felicidad al emplear una forma se

mide en función a la intención comunicativa inicial, pero esta no se puede desarrollar sin recurrir a la forma inicial (García 1988).

Lo descrito implica la necesidad de retomar la concepción de coherencia contextual asumiendo que ante un contexto particular el mensaje que se determina es único o el más factible por tanto el contexto delimita un mensaje congruente, aunque esto no lo condiciona a ninguna norma hasta ahora formulada.

Cuando se trata de explicitar el concepto de variedad lingüística conviene que se comprenda que se trata de un fenómeno generado en las adaptaciones y en el uso de la lengua oral y escrita. Así lo precisa, Prados (2014) al señalar que “el uso de la lengua es producido por factores socioculturales, situacionales, de tipo geográfico y de tiempo.” (p. 8). En este sentido, el Centro Virtual Cervantes, también indica que su origen se encuentra en los usos que tiene la lengua, de acuerdo al acto comunicativo, la ubicación geográfica e histórica en la que se utiliza y el grado de conocimiento lingüístico que posee el hablante (CVC, s.f.). Se resalta en este punto que los usuarios de la lengua son quienes, consciente o inconscientemente, propician estas variaciones que trascienden las distinciones de acento o elementos gramaticales; dichas variedades lingüísticas están clasificadas en cuatro según el factor que se estudia:

Variedad Diafásica, considera la situación comunicativa en la que se determina el uso de la lengua, implica el análisis de aspectos estilísticos, entre ellos, registros del hablante, elementos formales o informales con los que se dirige a los interlocutores, además de otros no menos importantes.

Variedad Diastrática, se correlaciona con aspectos sociolingüísticos, estudia la forma en que el ambiente de habla y del hablante incide en el modo en que se comunican las personas.

Variedad Diatópica, hace énfasis en los usos lingüísticos utilizados en un territorio específico, en otras palabras, las adaptaciones que se hace de la lengua de acuerdo a la situación geográfica y comunicativa del hablante.

La Variedad Diacrónica, en la cual se hacen estudios acerca de la evolución histórica que sufre la lengua.

Tipos de variedad lingüística: diatónica y diafásica

En el idioma español se encuentran distintos tipos de variaciones, la funcional conocida también como diafásica, la sociocultural (diastrática), la geográfica (diatópica) y la histórica (diacrónica), lo que se ilustra en la tabla 1, en la cual, se incluyen los factores que las generan, las variedades, así como las correspondientes áreas que se encargan de estudiarlas

Tabla 1 Tipos de variedades

Factores	Variaciones	Variedades	Área de estudio
Tiempo	Diacrónica	Estados	Historia de la lengua
Espacio geográfico	Diatópica	Dialectos, hablas de cada región	Dialectología
Factores sociales	Diastrática	Sociolectos	Sociolingüística
Factores situacionales	Diafásica	Estilos, registros	Estilística, análisis del discurso, retórica

Fuente: tomado de Prados (2014)

En este sentido, se debe tomar en cuenta, algunos aspectos como el hecho de que hay autores que manifiestan que la evolución histórica de una determinada lengua no se corresponde con una variación interna, lo que les lleva a considerar sólo tres variedades. De igual manera, por ejemplo cuando se enseña una lengua extranjera se excluye esta variedad, incluso, los diccionarios de español para extranjeros no muestran la etimología de dichas palabras, sólo, asumen el corpus de léxico del momento (Ardila y Angulo, 2021).

En este orden de ideas, las variedades lingüísticas, en este caso, de la lengua española, la determinan los factores mencionados (evolución histórica, ubicación geográfica, características socioculturales y la situación comunicativa), en función de ello, a continuación se describen:

Variedad diacrónica: este tipo es el que descartan algunos autores, argumentado que la evolución histórica de la lengua no forma una variación interna; la variedad está relacionada con cambios y evolución que ha sufrido la lengua a lo largo de la

historia, vale mencionar que la lengua española ha pasado por el español arcaico, medieval, clásico y el moderno. Al respecto, Prados (2014) señala que “es importante destacar la exclusión de esta variedad, por parte de los diccionarios de español para extranjeros, ya que estos nunca

Variedad diatópica: está vinculada con la región geográfica en la cual se habla la lengua meta junto con sus elementos lingüísticos, de igual modo, se ve influida por el contexto real de las lenguas mundiales, las necesidades presentes y las razones que mueven a los individuos; este tipo de variedad es de interés para el presente estudio, se determina con facilidad, aunque siempre es complicado estudiar la realidad de las distintas lenguas, el español es muy rico en dialectales, pero escaso en dialectos. Cuando se trata de dialectología en España, esta diferencia se puede ver, por ejemplo, entre el español de España septentrional y de España meridional (Vila, 2009); al respecto, Vila (2009) precisa, que al aprender español en comunidades donde hay predominio de alguna subvariedad dialectal que se distinga de la variedad que se aprende, continuamente deben hacer comparaciones entre ambas, la variedad general y la subvariedad del contexto, para que se diferencie entre los términos lengua y dialecto.

En relación a los conceptos mencionados, Zamora y Guitart (1982) indican que dialecto se corresponde con la forma histórica de la lengua que usa un grupo dentro de un contexto geográfico definido, no hay distinción entre los hablantes de una lengua, el habla, el dialecto. En líneas generales, todos hablan algún tipo de dialecto y en la lengua confluyen todos los dialectos. Se tienen dialectos primarios o sistema lingüístico que se originan al distinguirse de otros que han tenido igual inicio, para ilustrar, el gallego y el catalán son dialectos primarios debido a que derivan del latín; por su parte, los secundarios se van desarrollando dentro de un espacio geográfico, partiendo de otro sistema con el que convive y por motivos sociopolíticos, consiguen alcanzar un nivel mayor, para ejemplificar, se menciona la lengua del andaluz y del canario, en los dos casos son dialectos secundarios que provienen del castellano.

En relación a los dialectos en España, actualmente se consiguen:

- Español septentrional: es mesurado, se acerca al modelo normativo, se usa como referencia de la lengua escrita. Este se consigue en Asturias, Madrid, Cantabria, Navarra, entre otras.

- Español meridional: este es innovador, se distingue en él, mayor evolución al pronunciar, posee características fonéticas bien diferenciados, esto se evidencia claramente, por ejemplo en Canarias, La Mancha, Extremadura (Mouton, 1996). De los mencionados, la variedad del español, el andaluz es el que posee mayor extensión geográfica.

- El español de América, posee gran variedad de términos que hacen referencia al español que se habla en Hispanoamérica, la escasa uniformidad que se observa en el castellano se ha mantenido hasta la actualidad. En esta zona inciden las lenguas nativas, el léxico, sobre todo, dado que estos términos preceden las lenguas que integran el habla hispanoamericana y hasta la lengua común, lo que sucedió aceleradamente en el momento que los países hispanoamericanos se independizaron, éste español presenta características semejantes entre ellos, entre las que se pueden mencionar:

- Fonético: como seseo, yeísmo, pronunciación de /x/ y /g/ como h aspirada y otros.
- Morfosintáctico: como voseo, no se usa leísmo ni laísmo, pronominalización de verbos y otros.

- Léxico-semántico:

- Uso de términos que provienen de lenguas amerindias, como pampa, batata, tapioca, cacao.

-Términos que se emplean en América y en España pero que han caído en desuso, son arcaísmos.

-Términos utilizados con significado diferente, saco por chaqueta.

-Formación de léxico partiendo del sufijo “ada”, muchachada.

Variedad diastrática: se caracteriza por hacer hincapié en el uso sociocultural de la lengua, conviene en gran medida resaltar la diversidad en sociolectos existentes, aunque es complejo seleccionar una variedad determinada (Vila, 2009); la dificultad está relacionada con la subjetividad implícita en el hecho comunicativo. Son variados los factores que inciden en la lengua española que se habla en la Península y que la están haciendo cada vez

más uniforme y homogénea, dicho en otras palabras, el panorama sociolectal está cambiando, en esta evolución, de acuerdo a lo indicado por Vila (2009) han influido:

- La población se escolariza cada vez más, lo que disminuye la brecha entre niveles de formación.
- Los medios de comunicación, se encuentran en todas partes y forman parte de la cotidianidad y tienen preferencia por un sociolecto a la hora de interactuar con el público, se prefiere usar un sociolecto menos culto.

En este orden de ideas, existen características sociopersonales que también inciden en la variación sociolingüística, estas promueven la ausencia o presencia de marcadores, conocidos como *social markers*, estos son definidos por Laver y Trudgill (1979) como “rasgos lingüísticos, paralingüísticos, discursivos o extralingüísticos concretos que, influidos por aspectos como el nivel de instrucción, la clase social, el sexo, etc. se manifiestan en un contexto determinado sin que ello suponga ningún tipo de alteración semántica” (p.15).

Entre las variables sociales se encuentran:

- ✓ Sexo: este genera diferencias significativas que se distinguen en léxico, fonética y fonología, asimismo, hombre y mujeres se inclinan a tendencias distintas, sus gestos y conductas también es distinta, el sexo femenino se ajusta más a los modelos de prestigio.
- ✓ Edad: este factor social determina en gran medida los usos lingüísticos de un contexto de habla (Moreno Fernández, 1998). Vale señalar, que la adquisición de los sociolectos se da por etapas, infancia, adolescencia, adultez.
- ✓ Clase social: este factor incide en toda sociedad, la diferencia el hecho en que en algunas impacta más que en otras (López Morales, 1989).
- ✓ Nivel de instrucción: incide en la variación lingüística y se relaciona directamente con la formación académica con el tiempo estudiado (Moreno Fernández, 1998).
- ✓ Profesión: es común que los profesionales de más prestigio empleen las variantes más elegantes de una lengua y la que más se ajusta a la norma, en tal sentido, esta variable depende de la clase social.
- ✓ Raza y etnia: su incidencia depende más de la diferencia sociocultural.

Variedades difásicas: Resulta bastante complejo determinar la variedad diafásica adecuada cuando se trata de enseñar el español, Vila Pujol (2009) precisa que esto sucede puesto que en un hecho de comunicación lingüística siempre ha de intervenir un emisor, un destinatario, una temática o mensaje y una intención comunicativa, estos se integran entre sí, lo que complica la posibilidad de aislar dichas variedades.

En este sentido, no resulta sencillo ir de un estilo a otro adecuadamente, pues se requiere tener la destreza y la competencia para hacerlo, esto necesita de un proceso de aprendizaje, que puede que no aporta resultados exitosos, por tanto, determinar prioridades de manera ordenada en relaciones a las variedades diafásicas, resulta ser el propósito de estudio de la lingüística aplicada. En consecuencia, este orden depende de varios factores que inciden en el acto comunicativo lingüístico, Vila Pujol citado por Prados (2014) precisa que dichos factores son:

1. El contexto sociocultural, el nivel lingüístico, el vínculo entre la propia lengua y la lengua española y las necesidades existentes.
2. Los elementos característicos del hablante-destinatario nativo con el que se interactúe individual o socioculturalmente.
3. La situación comunicativa, de amistad, familiar, profesional u otra, que se dé entre los interlocutores, el conocimiento que comparten, la formalidad de la circunstancia y los propósitos de cada interlocutor.
4. La temática que se pueda desarrollar.
5. El propósito de la comunicación del emisor, esto va de acuerdo al estilo lingüístico que se emplee, se establece un modo u otro de expresión. Es muy variada la cantidad de términos a los que se puede hacer referencia de manera oral, escrita, coloquial y formal, motivo por el cual, no se llega a utilizar una nomenclatura por consenso, lo que ha llevado al uso como sinónimos oral/coloquial, escrito/formal.

Diferencias en las variedades diastráticas, estas se hacen más notorias en aquellas comunidades donde se acentúan las diferencias culturales entre las clases sociales existentes, en la misma región geográfica, en función de ello, los individuos estructuran su

habla en el grupo social, esto origina sociolectos, hablantes con iguales o semejantes características de tipo social, económico y ocupacional con elementos de habla común y que les diferencia de otros grupos (Pérez, 2015); se trata entonces de la conformación de unidades sintráticas, estas son esencialmente niveles de lengua, denominados “dialectos sociales”.

Diferencias en las variedades diafásicas: son distintas clases de modalidad de expresión, las diferencias se marcan claramente entre la lengua oral y escrita, entre la forma de hablar ante la familia y ante un público. En otras palabras, es el habla que es función directa del contexto del momento. Razón por la cual, en circunstancias de formalidad el hablante puede hacer uso de expresiones y vocabulario acordes con su nivel, lo que se ha de ajustar cuando se trata de reuniones familiares o de amistad, haciendo uso de una variedad más coloquial. Entonces se hace referencia a los estilos de la lengua o unidades sinfásicas, entre los que se encuentran estilo literario, familiar, entre otros.

De esta manera, una lengua histórica, es un diasistema, esta no es uniforme y tampoco consiste en un único sistema lingüístico estructurado unitaria y homogéneamente, más bien, son niveles, dialectos y estilos de lengua. De igual manera, Coseriu (1981) precisa que:

...cada dialecto tiene diferencias diastráticas y diafásicas, al igual que niveles y estilos, sucede igual con cada nivel, que tiene diferencias diatópicas y diafásicas de dialectos y estilos y cada estilo tiene diferencias diatópicas y diastráticas en dialectos y niveles (p. 306)

Además de la existencia de la lengua histórica, también se tienen las lenguas funcionales, las cuales tienen una técnica lingüística que es unitaria y homogénea, la determina un único dialecto con solo un nivel y un estilo, dicho de otra manera, es sintópica, sintrática y sinfásica, se emplea inmediatamente en discursos, en textos formales, aun cuando, en los primero se puede hacer uso de varias lenguas funcionales. (Coseriu, 1981). Es relevante indicar que ningún hablante tiene conocimiento sobre toda la lengua histórica, pero si llegan a conocer dos lenguas de tipo funcional. Al respecto, Coseriu (1981) ilustra este escenario, indicando que en el país italiano, en relación a la variedad diatópica, un toscano tiene la posibilidad de conocer lo más atractivo de otras variedades de la región, este conocimiento no ha de ser perfecto, lo que lo convierte en dialectos híbridos.

Aportes de la sociolingüística

Tal como se había mencionado en apartados anteriores la sociolingüística estudia el vínculo entre lenguaje y sociedad, entre un sistema lingüístico y las normas de comportamiento e interacción social, fenómenos lingüísticos correlacionados con aspectos sociales, entre ellos:

- ✓ Los sistemas de orden político, económico, social y geográfico de una comunidad.
- ✓ Elementos individuales que inciden en el contexto social (sexo, etnia, grado de instrucción u otros)
- ✓ Elementos de corte histórico, étnico y cultural
- ✓ La circunstancia inmediata en torno a la interacción

Las variedades lingüísticas, por tanto, son propias de una región o sociedad, los habitantes de la comunidad las toman como regionales, mientras que los visitantes las consideran sociales, de igual manera, dichas variedades asumen algunos usos funcionales según los hablantes. De esta manera, se hace clara diferencia entre variación lingüística y dialecto, este último, es una subunidad regional, subordinada y la lengua es designación superordinada (Fishman 1972).

Cabe destacar, que las variedades se pueden modificar a lo largo del tiempo, el léxico de la variedad puede entrar en desuso y la gramática se afectada por variedades de mayor prestigio o más sencillas desde la lingüística, es decir, se puede subir el rango, incrementar el léxico y mejorar la gramática. Esto lo afirma, Fishman (1972) cuando señala, que todas las variedades de todas las lenguas son, igualmente extensibles y cambiables (p. 50). La función va a depender de las normas presentes en cada contexto social y la lengua que usan.

Traducción de la variación lingüística

La traducción de la variación lingüística, siempre ha generado ciertas dificultades que se analizan en los estudios sobre traducción, puesto que esta incide en los elementos que existen en el acto comunicativo, modo, tenor, variación social e idiolectal, además de otros. En la actualidad se defiende el hecho de que hay un modelo de reproducción en el sistema

meta, por lo que esta es función de la situación comunicativa, esencialmente del destinatario en dicho sistema (Pérez, 2015).

Vale mencionar, que en el área de la traducción, con frecuencia se trata la variación lingüística en “*Translation Studies*”, y sobre ello, se tienen diferentes posturas que permiten la comprensión de la traducción de la variación lingüística, a continuación se describen algunas, entre ellas:

1. Escuela equivalencista y su perspectiva

Se analiza la traducción de Antoine Berman, francés, traductor de la lengua alemana y española, estudioso e importante representante de la traductología moderna, este plantea la posibilidad de revisar el “sistema de deformación textual” que siempre se presenta en una traducción; dicho sistema imposibilita la realización de una traducción pura (Berman, 1999). En su estudio de traducción hace énfasis en el análisis cartesiano, considera el detalle del sistema de deformación, al igual, que hace análisis psicoanalítico, dado que existen tendencias que convierten a la traducción en una mezcla. Vale señalar, que el “análisis de tendencias deformantes” se efectúa al intervenir el ámbito de la prosa.

En este sentido, debe resaltarse que la prosa literaria integra lenguajes que constituyen una misma lengua, por ende, las novelas muestran gran informidad dado lo que representa la prosa, aun cuando, se le ha considerado a dicha informidad como algo perjudicial para la poesía; Esto es tan cierto, que obras reconocidas de prosa son consideradas “mal escritas” y “sin control”, estos elementos, por el contrario le aportan gran riqueza, pues manifiesta polilingüismo. Conviene en este punto, saber que la polisemia del poema es el problema que se presenta en la traducción poética, mientras que en la traducción novelesca el problema radica en el respeto de la informidad e impedir que haya homogenización. Motivo por el cual, se hace imprescindible analizar la traducción novelesca. En torno a esto, Berman (1999) toma en cuenta que “el proceso traslativo somete al original a una serie de procesos deformantes, tomando como referencia doce de estas tendencias deformantes (p. 53).

En virtud de lo anterior se considera conveniente mencionar las etapas para racionalizar, aclarar, expandir-ennoblecere y popularizar, estos procesos consisten en:

Racionalizar rehace frases, las reorganiza de acuerdo al discurso, destruye la informidad propia de la prosa, al igual que lo hace con la orientación hacia la concreción, hace mención a la racionalización y a la abstracción; Aclarar, parece evidente pero puede hacer visible algo escondido con la traducción, o explicar lo que no está claro en el documento original. Con respecto a expandir, esta hace referencia a que la traducción siempre es más larga que el original, producto de las dos acciones previas. A pesar de ello, Berman (1999) señala que “la expansión es una expansión vacía, la adición no adiciona nada, solo aumenta el texto sin aumentar su significado. Esta expansión es un alargamiento que arriesga el ritmo de la obra. Puede denominarse sobretraducción” (p. 53). Al hablar de ennoblecer y popularizar, se trata de retorizar, construir frases de prestigio tanto para la prosa como para la poesía. Puede suceder, por el contrario:

Empobrecimiento cualitativo, categoría en la que se reemplazan palabras y expresiones propias del documento original por otras, con escasa riqueza sonora y sin significante, icónica, se emplean términos y expresiones relacionados con su referente, lo que lleva a producir “consciencia de semejanza”.

Empobrecimiento cuantitativo, hace alusión a la pérdida de léxico, en las novelas la prosa abunda, por lo tanto, hay numerosos significantes para un sólo significado. Le corresponde a la traducción considerar esta multiplicidad, sin embargo, hay pérdidas de significantes en relación con el original, afectando la obra en su estructura léxica y su engrandecimiento. Cabe destacar que se da también incremento de texto, lo que da como producto un texto más largo y pobre.

Destrucción de las redes subyacentes de significado, toda obra lleva implícita una dimensión oculta, texto interno compuesto por significantes que se relacionan entre ellos. Por tanto, se puede interpretar la variación lingüística como una “red subyacente de significado” en la que se muestran elementos psicológicos y sociales necesarios para comprender los personajes y la manera en que se relacionan en la narración, se destaca la red de términos presentes en la obra y las cadenas subyacentes conforman frases rítmicas y de significado para el texto, de esta forma, algunas palabras, se hacen recurrentes por similitud o por su apariencia. Si se desconoce esta red, también se desconocen los grupos de significantes de dicha obra y el entorno de lo que se habla.

Destrucción de los modelos lingüísticos, cada vez que se sistematiza el texto se amplían las frases que se usan; los procesos de racionalizar, aclarar o expandir dañan el sistema de texto e incluyen elementos que se habían excluido. En el caso de traducir textos más homogéneos que el documento original, el resultado ha de tener menos coherencia, menos homogeneidad y consistencia, se trata de una mezcla de las clases de escritura que emplea el traductor, arriesgando que su traducción aparente sea homogénea y hasta incoherente en simultáneo.

Al analizar un texto original la traducción muestra que la escritura de la lengua es asistemática, lo que demuestra que el texto no es original, sobre esto, Berman, (1999) precisa “la homogenización no puede disimular la asistematicidad más de lo que la expansión no puede esconder el empobrecimiento cuantitativo” (p, 63)

Destrucción de redes vernáculos, la prosa toma en cuenta gran cantidad de elementos nativos, lo que se requiere para la concreción, considerando que la lengua vernácula resulta siempre ser más icónica en relación con la lengua culta. Vale mencionar, que dejar de lado lo vernáculo implica un error peligroso ante la textualidad de los documentos escritos en prosa. En virtud de ello, lo vernáculo se puede preservar mediante la implementación del método tradicional conocido como “exotización”, esta puede darse de dos maneras, a través de, un proceso tipográfico en el que se aísla lo inexistente del documento original y posteriormente, se incluye insistiendo en lo vernáculo en función de alguna imagen. Este proceso puede toparse con la vulgarización cuando se interpreta lo vernáculo extranjero mediante un local. En relación a esto, Berman (1999) expresa que lo vernáculo resiste fuertemente, por lo que la traducción puede ocurrir solo entre lenguas cultas. Una exotización que convierta lo extranjero de fuera en lo extranjero de dentro, esto sólo lograría ridiculizar el original. (p. 64).

Eliminación de la superposición de lenguas, en la novela esta superposición implica el vínculo que existe entre el dialecto y la lengua de habla; también puede ser el nexo entre diferentes lenguas que se conocen como comunes, llamadas *koinés*. Bajo esta perspectiva, la variación lingüística se convierte en todo un reto para el traductor, dado que la traducción amenaza a la superposición de lenguas. Vale decir, que la correlación de tensión y unificación del documento original entre las lenguas se desvanece completamente en la traducción, entonces se origina un texto homogéneo (Berman 1999). En este sentido, este

análisis de la traducción se distingue de las reglas que rigen la traducción, puesto que dichas normas van cambiando con el tiempo, esto no depende de la traducción, más bien, con el acto de escritura en sí. A pesar de ello, el análisis gira en torno, a los aspectos de deformación innatos de la traducción y su proceso. Evidentemente, en ciertas culturas dichos aspectos concuerdan con las reglas de escritura, aunque esto puede ser efímero. En este siglo XXI no se someten las normas clásicas pero siguen estando presentes los elementos de deformación, hasta llegan a disputarse con la normativa nueva que rige el proceso de escritura y de traducción (Berman 1999), motivo por el cual, se considera que el envejecimiento de la lengua es un tipo de variación lingüística.

Autores como Newmark (1988) manifiesta sus ideas, las cuales coinciden con Halliday (1985), ambos “clasifican el discurso en campo, modo y tenor (registro)” (p. 121). De esta manera, se plantean tres escalas estilísticas, primero la formalidad, la segunda generalidad y la tercera, tono emocional. Vale decir, que tienen relación, la formalidad y el tono emocional, dado que ante un “estilo oficial” el tono tiende a ser objetivo y el coloquialismo emotivo. Para esto, deben considerarse ciertos términos de Newmark (1988), entre ellos:

-Idiolecto: conocido como el lenguaje usado comúnmente por el hablante. Cuando se trata de textos informativos no es necesario considerar las peculiaridades de este tipo para la traducción.

- Registro: es el lenguaje restringido por la sociedad, sobre esto, Gumpertz (1975), sociolingüista que ha conseguido que en algunos documentos y/o circunstancias, las personas hablan como trabajadores, profesionales, hijos, amigos, amantes, utilizando una compilación verbal específica que puede ser marginal o insignificante, mediante la fonética, la sintaxis y el léxico. Anteriormente se mencionó, que los aspectos que determinan el comportamiento cuando se habla o escribe son, edad, clase social, sexo religión, etnia, escolarización, características culturales y cognitivas, influye también, el modo y la situación delimitados por la sociedad y/o el acto comunicativo.

En virtud de lo indicado, Newmark (1988), propone para el proceso de traducción:

- La traducción del idiolecto en textos escritos de reconocidos autores y de textos que informan.

- Un dialecto se puede traducir, siempre que el traductor delimite la función del dialecto, esto puede ser, hacer énfasis en las comparaciones sociales, señalar características culturales propias de la localidad, se consideren los dialectos variaciones de una lengua.

- En este ámbito hay diversidad de edades y niveles sociales, por tanto, en fábulas o en textos periodísticos, quien traduce determina si usa la transcripción, imprimiendo el valor local, o en su defecto hace traducción literal, que incluye solapamiento de culturas y haciendo comprensible la metáfora.

- Cuando se manipulan textos informativos, quien traduce debe evitar la jerga, bajo riesgo de aproximar el campo semántico de la misma. Ante cualquier duda, debe decidir por una traducción más literal.

2. Enfoque funcionalista.

En este caso, la variación lingüística junto al modelo de equivalencia funcional propuesto por House (1977), establece como objetivos, indagar acerca del análisis que hace de traducción y de su evaluación, de esta forma ofrece una referencia para caracterizar singularidades lingüísticas que se encuentran en el documento original, contrastar los textos original versus el traducido y determinar la correlación relativa entre ellos. De igual modo, la validez de este modelo ha de contrastarse al momento en que se publiquen las parejas de textos. (p. 1)

Esta autora señala que en la traducción es necesaria la semejanza funcional entre los textos original y traducido. House (1977) también establece que la traducción es el reemplazo del texto que se encuentra en la lengua original por el que usa la traducida, que resultan ser equivalentes semántica y pragmáticamente; de igual forma, la calidad inmersa en la traducción se juzga mediante la equivalencia, así mismo, se apega a las macrofunciones de Halliday (1985), sistema de funciones de la lengua: una de ellas es la que expresa contenido, la ideacional; la otra es interpersonal, expresa el vínculo entre el hablante y el destinatario, obviando la función textual, pues no tiene relación con patrones que describen el modo en que se usa la lengua y se cree que forma parte del nivel interlingüístico (House 1977). Bajo esta premisa, House (1977), indica sobre la función del texto que es la “aplicación o uso que tiene el texto en el contexto concreto de una situación, esta se descompone en dimensiones situacionales más específicas (p. 37). Razón por la cual,

plantea el uso de una taxonomía acerca del uso de la lengua asociada con la variación lingüística, de esta manera consigue ciertas dimensiones (House, 1977):

Dimensiones sobre quien usa la lengua:

- Ubicación geográfica
- Nivel social
- Ubicación temporal

Dimensiones acerca del uso de la lengua:

- Medio
- Participación
- Correlación del rol social, relación entre hablantes y receptores
- Actitud social: nivel de proximidad social
- Provincia

La autora también expone que se debe establecer la función del texto de acuerdo a un análisis del material lingüístico, mediante la implementación de dimensiones situacionales, esto implica que se descomponga según la sintaxis, el léxico y el elemento textual. Al respecto, House (1977) manifiesta “Las dimensiones situacionales y sus correlatos lingüísticos son los medios por lo que se realiza la función textual, es decir, la función del texto se establece como resultado de un análisis del texto según las dimensiones situacionales descritas” (p. 49); en consecuencia, también hace una redefinición del criterio de equivalencia funcional como: “el texto traducido, no sólo, debe presentar una función correspondiente con la de su texto original sino que además debe utilizar medios situacionales y dimensionales equivalentes para lograr esa función” (p.58).

Se comprende de esta manera, que la variación ofrece un plano de significación trascendente cuando se debe hacer análisis de la función del texto. Por tanto, House supone que son decisivos los elementos diatópicos, diastráticos, temporales y sectoriales y en alrededor de ellos que se construye la equivalencia funcional.

Enfoque textual. Hatim y Mason

Cuando se hace referencia al modelo sistémico funcional de Halliday, este es influenciado por dos hallazgos, uno de ellos proviene de la obra de Malinowski (1986) y el otro por la obra de Firth; el primero la obra de Malinowski hace referencia a contenidos de la realidad y la cultura, dado que mientras trabajaba en un lugar lejano en el Pacífico occidental tuvo que hacer frente a la dificultad de hacer interpretación de dicha cultura, con el fin de que el lector de lengua inglesa comprendiera, esto le generó un obstáculo para la traducción, considerando que estas culturas se analizaban de acuerdo a su expresión en los textos.

En consecuencia, Malinowski debió decidir entre la traducción libre, la literal o la realización de comentario de texto, optando por la última, la traducción comentada, lo que le permitió ubicar el texto en una situación, relacionarlo con su ambiente verbal y no verbal, dado que era muy significativo el contexto cultural para dar la mejor interpretación del mensaje. Por su parte, Firth hace referencia al significado y a la variación lingüística. Mantiene este autor, que estudiar el significado es el propósito de la lingüística, dicho de otra manera, cuando se habla, el significado tiene mayor importancia, más que la serie de palabras que se estén empleando. De alguna forma, esto lo sustenta Malinowski, en lo que se refiere a circunstancia y cultura. De igual modo, Firth habla de niveles de significado, a saber, fonológico, gramatical, situacional, entre otros, aspectos que generan problemas al momento de traducir.

Los dos autores mencionados han destacado y reconocido que describir el acto comunicativo y la situación es fundamental para hacer la traducción, asimismo, son conscientes también de la relevancia de los elementos situacionales, tales como procedencia, posición social y uso que se adjudica a la traducción. Al respecto, Catford (1970) señaló en relación al contexto textual la opinión de algunos teóricos, expertos en traducción que manifiestan:

...El concepto de la lengua como tal es tan vasto y heterogéneo que no resulta operativamente útil para múltiples finalidades lingüísticas: descriptivas, comparativas y pedagógicas. Sería, por consiguiente, deseable contar con un marco de categorías para la clasificación de las “sublenguas” o variedades que existen en una lengua (p. 83).

Resulta conveniente preguntarse qué elementos estipulan la variación en el uso lingüístico, ante lo que Halliday (1985) plantea la existencia de dos dimensiones que describen la variación lingüística, en la primera, las variaciones vinculadas con el usuario llamadas dialectos; y la segunda, asociadas con el uso, denominadas registros, estas se diferencian tanto en gramática como en léxico, lo que se explicita mejor a continuación:

- Variaciones vinculadas con el usuario, sobre ellas Hatim y Mason (1990), aseveran que el lenguaje cambia en función al usuario, motivo por el cual, surgen las variación idiolectales, geográficas, temporales, sociales, estandarizadas y no estandarizadas. Conviene precisar que en el instante en que las variedades lingüísticas concuerdan en cierta variación geográfica se genera el dialecto geográfico. Le corresponde al traductor identificar dicha variación y las discrepancias en cuanto a ideología y política.

Vale mencionar, que el acento es un rasgo principal de la variación geográfica que genera grandes dificultades al hacer la traducción, por lo que debe el traductor conocer las implicaciones de orden social de sus decisiones. Así mismo, el manejar un texto original en cuyo contenido hay dialecto concreto también genera grandes inconvenientes, pues hay que preguntarse ¿Cuál dialecto de la lengua debe utilizarse?, resulta difícil encontrar equivalencia dialectal. A pesar de ello, quien traduce no debe modificar el dialecto del texto original por otro estándar de la lengua que llega, puesto que se han de perder los efectos buscados en el texto original; por otra parte, hacer la traducción del dialecto del documento original en otro de la lengua que llega, implica la posibilidad de crear resultados diferentes a los esperados por el documento original.

Conviene entonces explicar en qué consiste el dialecto temporal, definido claramente por Hatim y Mason (1990) como aquellos que “registran los cambios lingüísticos producidos con el tiempo” (p.50). Tal como se ve, hay modas lingüísticas diferentes en cada generación, aun cuando los cambios sean mínimos, lo que dificulta la traducción, en caso de que no se actualicen los diccionarios, incluyendo los nuevos usos.

Además de la dimensión geográfica y temporal, la distinción social se observa en el lenguaje, Hatim y Mason (1990) señalan que son dialectos sociales y se origina de la segmentación social. También se resalta, que los traductores hacen frente a dificultades de comprensión y a los que se incluyen discrepancias de tipo ideológico, político y social. Le toca al traductor transmitir la carga social que proviene del original. Adicionalmente, se

tiene la prevalencia de un estándar particular, un dialecto (Hatim y Mason, 1990) que no es resultado de estadísticas, se origina en un proceso en el que inciden factores como los educativos, los medios de comunicación, u otros. Para comprender este tipo de dialecto estándar, se debe considerar la variación funcional, y la coexistencia de dos códigos o más, el cambio de código no sucede solo, entonces el traductor debe captar el componente de identidad que presume.

Se tiene otro aspecto relevante relacionado con el usuario, el idiolecto, relacionado con la individualidad del mismo mostrado en el texto (Hatim y Mason 1990), se vincula con formas personales de utilizar el lenguaje, expresiones de preferencia, pronunciación distinta de algunas palabras, la disposición continua de expresar ciertas frases. La particularidad de habla de un determinado individuo es de gran importancia para la variación lingüística, la variación idiolectal permite recopilar elementos de aspectos relacionados con el tiempo, la geografía, el contexto y nivel social, dado que todas las variaciones pueden ser consideradas una secuencia con características de diferentes áreas que se influyen mutuamente, su uso se vincula con la selección de dialectos según la geografía, elementos sociales o del tiempo, en relación con el estándar.

- La variación asociada al uso, están vinculadas a una particular circunstancia y el lenguaje que se emplea, esto se conoce como “Registro”, entonces este es el término con el que se denomina esta variedad. Al respecto, Halliday (1964) expresa:

...La categoría de registro es mantenida para dar cuenta de lo que las gentes hacen con su lenguaje. Cuando observamos la actividad lingüística en los variados contextos donde tiene lugar, hallamos diferencias en el tipo de lenguaje que se selecciona como apropiado a los diferentes tipos de situación (p. 87).

- Variación de la lengua y los polisistemas, es de resaltar que la teoría de polisistema toma cuerpo en los años sesenta, su creador Even-Zohar, en los siguientes años ésta sufre ciertas modificaciones. La palabra polisistema muestra la dinámica y lo heterogéneo que puede ser un sistema, razón por la cual, se desarrolla la teoría en sociedades bilingües, con más de dos literaturas. En dicha teoría, cuando se hace referencia al dinamismo en la literatura, se contradice la perspectiva estática y establece fundamentos que llevan a estructurar una teoría literaria en la que se dejan de lado, las estimaciones únicamente literarias.

La polisistémica proporciona al análisis y teoría de la traducción principios elementales, entre ellos, que no se puede definir estáticamente la traducción, pues constantemente está cambiando en función a un sistema cultural particular, de esto, se desprenden sus características sistémicas y funcionales, de igual manera, esta se enfoca en describir el proceso de traducir como producto, bajo la dinámica y complejidad que suele presentar el texto literario, hace énfasis también en lo relativo a la equivalencia y en lo poco factible que es el hecho de que la traducción sea individual (Moya, 1998).

En este sentido, Toury (1980) hace estudios de textos que se han traducido de la lengua inglesa y alemana a la hebrea, en el proceso se da cuenta que dicha traducción se rige por normas, que la equivalencia es empírica y necesariamente, involucra la interrogante sobre la originalidad de los textos originales y traducidos y si estos son similares, de no ser así, cuál es el grado y la clase de equivalencia que está presente. El autor también determina que el traductor no toma en cuenta la norma del documento original, se apeg a la normativa del sistema cultural meta. En consecuencia, precisa que la norma es aceptar el texto que se traduce en el sistema receptor, pero dicha aceptabilidad no es absoluta, puesto que cree que los modelos de traducción no son puros (Toury 1980).

Se comprende que la normativa cultural de la lengua meta generan zonas de polémica cada vez que quien traduce debe hacer su trabajo utilizando variaciones dialectales y sociolectales determinadas por la lengua original. Es precisamente, la característica autóctona de la variación lingüística la que produce la comparación polisistémica, mientras que el traductor debe hacer el diseño de herramientas particulares para trabajar y decidirse por el uso de estrategias de trabajo sistemáticas para atender las diferencias, o por el contrario, evadirlas.

La traducción audiovisual

A lo largo del tiempo, la polémica en relación a las diferencias que existen entre los géneros y las clases texto han sido diversas, por ello, conviene que se caractericen también los subgéneros, conocidos como tipos de texto enmarcados en la clasificación de textos audiovisuales. En este sentido, la traducción audiovisual es una manera de traducir bastante

reciente, a pesar de que surge con el inicio del cine (1895) y de los medios audiovisuales (Orrego Carmona, 2013); se incluyen también, el progreso de la tecnología en este ámbito.

Fue en el año 1900, cuando se comenzó a emplear intertítulos en el cine, al igual que, fotogramas con descripciones textuales incluidas entre las escenas, de esta forma se describía la trama, los diálogos y algún efecto de sonido. En consecuencia, eran textos que previamente eran traducidos y reemplazaban el original, de acuerdo a una versión que sería distribuida internacionalmente. Se empleaba también el método de traducción simultánea para traducir películas (Chaume Varela, 2004a), ésta la efectuaba un traductor en la misma sala de cine mientras se hacía la proyección. A pesar de ello, en 1921 todo cambió, hubo una gran transformación en el cine, incluidos cambios en la traducción audiovisual, con la inserción del cine sonoro.

Bajo esta perspectiva, el cine sonoro permitió la instauración de sonido y diálogo en la película, se dio el desarrollo de la “banda sonora integrada” (Orrego Carmona, 2013). Por ende, se presentó la dificultad para hacer la traducción y la correspondiente distribución de las películas como forma para mantener financieramente la industria del cine (Pérez-González, 2014). En el comienzo se implementaban la versión multilingüe de la cinta, ésta implicaba la necesidad de contratar actores extranjeros para grabar la película; como era de esperarse surgieron problemas, uno de ellos, es que era un método muy costoso para la época; el otro, consistía en que una versión grabada por actores extranjeros no generaba el mismo efecto, ni económico ni en el público con respecto a la versión original, ellos preferían los actores originales.

Lo descrito, conllevó a que la industria del cine buscara la posibilidad de nuevos métodos, entre ellos, el subtítulo y el doblaje con el fin de exportar y conseguir mayor cantidad de espectadores. Vale mencionar, que el subtítulo fue exitoso en países donde la mayoría de la población sabía leer, tal fue el caso, de Suecia (Chaume Varela, 2004). Este no fue muy bien aceptado en otros países de Europa como Francia, España o Alemania, por el analfabetismo presente en la población, en estos lugares se optaron por el doblaje como forma de adecuarse a las diferentes realidades.

Se suscitó entonces, una siguiente revolución, surge como medio audiovisual la televisión, esta permitía que las personas desde su hogar disfrutaran de variados productos audiovisuales. Fue la televisión la que empujó al incremento en la demanda de productos

audiovisuales, entre ellos, aumento de traductores y traducciones. Esta demanda se sintió en gran medida en los años 90, al igual, que el avance en la tecnología, dado que se estaba dando entrada a la televisión digital. De igual manera, se dio pie al uso de vídeo, DVD, *Blu-ray*, el sistema de vídeo y según la necesidad, están aumentando la demanda hoy día.

Hasta ahora se ha podido ver la forma en que ha evolucionado la traducción audiovisual a la par con el cine y la televisión, así mismo, lo ha hecho también el análisis, teorías y estructuración como disciplina en la traducción.

Entre los primeros estudios realizados acerca de la traducción audiovisual, se tiene el de Díaz Cintas (2009), que muestra lo que implica el subtítulo como método de traducción audiovisual. Posteriormente, en 1960, algunos artículos tratan la traducción cinematográfica, mejor conocida en la actualidad como traducción audiovisual. Ya en 1982, resaltan estudios, uno de Marleau y otro de Titford, el primero, aporta recomendaciones para hacer análisis ortotipográfico y los problemas del subtítulo; el segundo autor, explica que los problemas del traductor al realizar subtítulo son generados por el mismo medio nativo del que provienen los subtítulos, este medio es el que determina las restricciones y dificultades para hacer la traducción.

No obstante, y a pesar de todo lo transcurrido, en el año 1987, se lleva a cabo una conferencia en la que se trató el doblaje en Europa, esto da pie para que se comiencen a producir escritos acerca de la traducción audiovisual, esto conllevó en los años 90 que se convirtiera en la época dorada de la traducción audiovisual, entonces se dio inicio a los estudios sobre la traducción audiovisual (TAV) y sus publicaciones a nivel académico, también estos estudios se formalizaron académicamente.

Características de la Traducción Audiovisual

Cuando comienza el trabajo del traductor audiovisual, debe tener a la mano el texto escrito con cierta particularidad, debe estar destinado a que éste se hable, no es para que se lea, su naturaleza es eminentemente oral, también interviene el hecho de que para difundirse debe ser a través de un medio dual. Dicha dualidad se da a través de canales que divulgan la información del texto audiovisual, estos son el auditivo y visual, ambos se encuentran interconectados, la imagen tiene significado en la medida en que se acompaña con los

diálogos, vale decir que esto es recíproco. En consecuencia, el mensaje es función de los diálogos, de la imagen y de la música asociada a ellos. Por tanto, al momento de hacer la traducción se debe considerar ambos canales y, de ser necesario, hacer la adaptación que convenga.

Se debe a dicha dualidad entre canales emisor y receptor lo que hace peculiar y distinto al texto audiovisual. Por tanto, la diferencia no radica en el contenido (Chaume Valera, 2004), más bien, en el mensaje verbal y no verbal que debe emitir en simultáneo. Los dos códigos son independientes, a pesar de que dependen de ellos mismos, dado que, el mensaje verbal tiene su propio significado y el no verbal también, pero ninguno está completo por separado, se complementan entre sí. Se destaca que los dos mensajes poseen códigos distintos, a saber:

- Código del mensaje visual:
 - Imagen: vista esta desde los diferentes planos existentes.
 - Iluminación.
 - Código lingüístico escrito: se refiere al uso de rótulos, carteles, periódicos, u otros que generen un texto escrito en la pantalla.
- Código del mensaje auditivo:
 - Banda sonora.
 - Efectos de sonido: esto involucra los diálogos de fondo que proporcionan ambiente a la escena.
 - Código lingüístico hablado, son todos los diálogos presentes.

Modalidades de la traducción audiovisual

Cuando se hace traducción audiovisual se encuentran varias modalidades, ya se han mencionado algunas como el subtítulo, el doblaje que es el uso de la voz superpuesta. Sin embargo, se considera pertinente distinguir entre traducción interlingüística e intralingüística (Rica Peromingo, 2016). Estas hacen referencia a la traducción de una lengua A para B y de una lengua A para A, respectivamente. Sobre esto, Pérez-González

(2014) precisa que se tienen dos grandes modalidades de traducción audiovisual el subtulado y el *revoicing*.

Cuando se trata del subtulado, en esta se hace la inserción de líneas de texto que se ubican en la imagen, éste puede ser intra o interlingüístico, cualquiera que sea las dos se ajustan a normas que limitan su uso en la pantalla. Vale mencionar, que el subtulado convierte lo oral en escrito, es decir, tanto el código como el canal oral se transforma en código y canal escrito (Rica Peromingo, 2016). Esa modalidad tiene ciertas variedades, a saber:

- Subtitulado dirigido a oyentes: es la que más se conoce, en esta se inserta algunas líneas de texto (de 1 a 3) en la imagen en las que se muestra la traducción del diálogo, en caso de haber, se incluye algún elemento escrito que se vea en pantalla. Se rige por normas, como un límite de caracteres, el número por línea oscila entre 28 y 42 según el producto que se traduzca. Estas líneas deben ser blancas o amarillas.
- Subtitulado dirigido a sordos: es traducción de fácil acceso. Los subtítulos son similares a los que se producen para oyentes, pero se complementan, incluyen ruidos de fondo, ambiente, música, se puede identificar personajes por el color del código. Ambos grupos, oyentes y con dificultad auditiva se ven beneficiados y disfrutan la submodalidad de manera igualitaria (Jiménez Hurtado, 2007).
- Sobretulado: se deriva del subtulado tradicional, su usa ampliamente en obras de teatro, musicales y óperas (Rica Peromingo, 2016). El texto se inserta en el escenario en simultáneo mientras se desarrolla la obra. El subtulado se da en directo, el subtitulador tiene más tiempo para hacer la inserción de subtítulos generando un desfase en la sincronización temporal.

La otra modalidad que se menciona es el *revoicing*, es una modalidad para traducir textos audiovisuales, en esta el texto que se traduce se inserta de modo oral, una variedad, es el doblaje y se tiene también la audiodescripción. Esta modalidad también puede ser inter o intralingüística, según la variedad se emplee, en consecuencia se encuentran:

- La voz superpuesta (*voice-over*): submodalidad en la que se inserta el audio traducido segundos después de comenzar el original, este siempre se mantiene con menor volumen; lo que permite que ambos audios se perciban al mismo tiempo, prevaleciendo la traducida. No

es importante mantener la sincronía labial, pero debe mantenerse el tiempo de la versión traducida en relación con la original (Rica Peromingo, 2016).

- Narración: esta submodalidad es similar a la voz superpuesta, se distingue dado que la narración no coincide con la duración de los audios, no es relevante la sincronía temporal. Se emplea cuando se busca que la traducción se apegue a la original (Matkivska, 2014), esto se consigue eliminando la sincronía temporal.
- Comentario: en esta se adapta el contenido sin considerar la sincronía bocal, es común que haya omisión, adición, comentarios y clarificaciones (Gambier, 2003 en Pérez-González, 2014). Se destaca que cuando se realiza una traducción fiel del contenido del texto se disipa gran parte de su significado.
- Interpretación simultánea: consiste en que un intérprete que se encuentra presente sirva de traductor en simultáneo de los diálogos propios de la película, se utiliza esta submodalidad en el caso en que no se tenga *revoicing* (Pérez-González, 2014:20).
- Audiodescripción: en esta se hace la inserción de la narración en los espacios en los que no hay elementos acústicos y que permiten describir lo que sucede en pantalla (Jiménez Hurtado, 2007). Es una submodalidad de fácil acceso en donde la información que era visual se muestra de manera acústica.
- Doblaje: se conoce como *revoicing*.

Doblaje y subtulado

Se mostró en apartados anteriores, que la traducción audiovisual siempre ha estado vinculada al cine y sus orígenes, lo mismo sucede con el doblaje, para hacer referencia a éste históricamente se debe hacer alusión a la invención del cine sonoro. El progreso en la tecnología permitió hacer grabación de películas en las que se integró una banda sonora. En principio, dicha banda generaba sonidos y efectos de ambiente, luego del año de 1927 se logró escuchar diálogos entre personajes de la película “*The Jazz Singer*”.

Es de resaltar que las primeras películas sonoras en las que se tienen pocas líneas de diálogo se les conoce como “*part-talkies*”, así se distinguían de las posteriores “*talkies*”, cuyos diálogos todos eran sonoros. En este momento, la industria de la gran pantalla inició la búsqueda de métodos que le permitieran hacer la exportación del material

cinematográfico. En paralelo, Hollywood trabajaba tecnologías avanzadas para optimizar la sonorización de sus películas. Bajo este escenario, se desarrolló “*doubling*” (Đurovičová, 2003 en Pérez-González, 2014), con el propósito de optimizar la calidad de las grabaciones, tanto de sonido como de diálogos y a la vez para incluir música en la banda sonora (Chaves García, 2000 en Pérez-González, 2014). La técnica obtuvo muy buenos resultados, por lo que la industria del cine aprovechó para suplantar los diálogos originales con diálogos traducidos a otro idioma; esto abrió camino al doblaje submodalidad ampliamente conocida y utilizada en la actualidad.

El doblaje tiene sus propias características para traducción audiovisual, conforma la modalidad de “*revoicing*”. Técnicamente es la sustitución de un fragmento de la banda sonora original para generar la versión traducida, se sustituyen los diálogos, requiere de gran sincronía, la cual, de acuerdo a lo señalado por Chaume (2004b) puede ser:

- Labial o fonética: es la adaptación del texto traducido al movimiento articulatorio del personaje que va apareciendo en pantalla respetando el uso de vocales abiertas y consonantes de tipo bilabiales y labiodentales (Rica Peromingo, 2016).
- Isocronía: se adapta la duración de cada diálogo traducido al tiempo de intervención del personaje en la versión original (Chaume, 2004b).
- Cinésica o quinésica: se adecúa el dialogo traducido al movimiento corporal del personaje en pantalla (Chaume, 2004b).

En relación al proceso de doblaje, está conformado por una serie de etapas y agentes, inicia al recibir el producto de la distribuidora y la elección de un estudio de doblaje, en este se escoge el director de doblaje, al igual que se busca quien adapte, quien traduzca, los técnicos de sonido y actores que han de efectuar el doblaje, estos han de poner voz a cada personaje, así mismo se prosigue con:

1. Se selecciona un ingeniero de sonido que hará copia del material enviado por la distribuidora.
2. Una vez que se tiene el traductor se le envían varias copias junto con un guión para que haga su trabajo, este debe ver la versión original y luego proceder a la traducción.

3. Se hace el ajuste del doblaje, esto lo realizan un director y un ajustador de doblaje, pueden o no ser la misma persona, su fin es conseguir alta sincronía, particularmente, labial e isocronía.
4. En la etapa de pautado, se encarga del montaje de la cinta y de dividirla en tomas (*takes*) que hacen más sencillo el trabajo. Cada una de las tomas se identifica con número y código de tiempo, estableciendo inicio y fin de la toma. Esta división permite planificar la convocatoria de actores que han de aportar su voz para grabar, dado que cada toma se tienen pautados los personajes que deben intervenir.
5. Se hace la grabación de cada diálogo.
6. En la fase en que se hace la mezcla, después de grabar los diálogos, procede el técnico de sonido a mezclarlas buscando sincronía con la imagen.
7. Para culminar, se hace la entrega del producto traducido al cliente para su revisión. Una vez hecho esto, se hace la entrega final luego de corregir cualquier error.

En el proceso descrito pueden presentarse ciertos obstáculos e implementarse algunas estrategias para hacer traducción en doblaje, puesto que la traducción para doblaje presenta problemas en los términos, al igual que sucede, con otras modalidades de traducción, además de otros inconvenientes, a saber:

- La oralidad de la lengua, a pesar de que casi siempre se hace el trabajo de doblaje con un texto escrito, al final siempre se habla y se escucha, por tanto, la naturaleza de dicho texto es oral por lo que la escritura no debe prevalecer en el traductor para hacer la traducción y la adaptación. Se debe considerar también que mientras se desarrolla la fase de grabación, el texto traducido no será leído, sino interpretado.
- La sincronía: es fundamental en el doblaje, debe procurarse que cada línea del diálogo dure un poco más de tiempo para que el personaje vocalice, que se articulen correctamente las consonantes bilabiales, vocales abiertas, que el movimiento signifique igual que lo que se dice, evitando el fracaso.
- Adaptación según el contexto y personaje, cuando se debe traducir y hacer adaptación, se debe considerar la época en que se hace el producto, el acto comunicativo y cada realidad del personaje.

- Referencias culturales: es común ver en la pantalla que se hace referencia a ciertos actores, y elementos que son parte de la cultura de origen, esto no serán iguales en la cultura meta. Cuando esto sucede, se puede en primer lugar, hacer adaptación de la referencia y modificarla por una que sea equivalente en la nueva cultura meta, esto se llama naturalización. En segundo lugar, se trata de la extranjerización, se deja la referencia original, puede que no suceda nada si el referente se conoce, sin embargo, puede generar la percepción de algo extraño en el público meta, pues no sabe a qué se refiere (Gil, 2019).

- Juegos de palabra: estos se convierten en un desafío, aunque en la TAV pueden ser bastante complejos.

- El humor.

- Aparición de acentos y uso de otros o idiomas en la producción original, aunque no tan frecuente puede suceder y requiere de grandes habilidades del traductor.

Se manejan también ciertas estrategias que permiten solucionar los inconvenientes que se presentan, algunas ya se han mencionado, pero se explicitan otras útiles en la traducción para doblaje:

- Compensación: consiste en un proceso cognitivo que lleva a una situación comunicativa por otra, en una ubicación diferente del texto meta, siempre que genere una semejante en la lengua meta. De esta manera, en el caso en que la adaptación no sea factible en la ubicación del texto meta, el que traduce puede hacer compensación donde considere necesario (Chaume Varela, 2004a).

- Calco: es una traducción literal, bien de alguna palabra o de un sintagma extranjero léxica o sintácticamente (Rica Peromingo, 2016).

- Particularización: se traduce usando un término más cercano en la traducción que en la versión original.

- Ampliación: se añaden elementos que no se encuentran en la versión original, sin embargo, no aportan información de relevancia.

- Generalización: es el proceso opuesto a la particularización, se emplean un término más general en la versión traducida que el utilizado en la original.

- Equivalente acuñado: se usan términos reconocidos en la lengua meta como semejante, ciertos términos en la lengua original.

- **Amplificación:** se introducen datos que no se han presentado en el texto original, para que cumpla funciones metalingüísticas (Rica Peromingo, 2016).
- **Modulación:** involucra hacer cambios de perspectiva, de enfoque, de pensamiento con respecto a lo formulado en el texto original, estas modificaciones pueden ser léxicas o estructurales (Rica Peromingo, 2016).
- **Variación:** en la técnica se intercambian los elementos lingüísticos o paralingüísticos de la versión original que al final inciden en la variación lingüística del texto, como el tono, el dialecto (Hurtado Albir, 2002).
- **Adaptación:** se sustituye un elemento cultural de origen por otro semejante de la cultura meta (Rica Peromingo, 2016).
- **Creación discursiva:** requiere que se establezca una equivalencia provisional, imprevisible y fuera de la realidad de contexto (Rica Peromingo, 2016), esa equivalencia vale, sólo, para el contexto específico concreto en el que usa (Hurtado Albir, 2002).
- **Descripción:** detalla la forma o la función de la versión original.

La TAV presenta ciertos condicionamientos que la distinguen de otras modalidades, esto la transforma en variedad especializada, diferente de la traducción literaria. No obstante, hay traducciones de tipo subordinadas en la literatura que hacen uso de procedimientos similares a los utilizados en los TAV. Cuando se traducen poemas y canciones se hallan elementos de acercamiento entre las estrategias que se emplean para traducir. Adicionalmente, considerar la evolución histórica de las lenguas de origen y la traducida es esencial en la TAV y en la literaria. Bajo esta premisa, para enseñar a TAV se debe iniciar con elementos propios de la traducción literaria disponiendo de medios técnicos que muestren la subordinación del texto audiovisual.

Hasta hace poco los textos sobre TAV iniciaban con la observación de escasos artículos e investigaciones escritas acerca de esta temática, no obstante, en la actualidad esto ha mejorado, son diversas y numerosas las publicaciones vinculadas con la traducción, incluso existen estudios de licenciaturas y postgrado, resaltando lo significativo de la modalidad en el escenario académico (Toda, 2005).

En este sentido, resulta pertinente señalar que existe correlación entre TAV con la traducción literaria, la TAV es especial y especializada, dados los condicionamientos que la

delimita, pero demanda grandes habilidades y procedimientos que son utilizados en la traducción literaria. Por otra parte, se puede generar confusión con los términos traducción subordinada y traducción audiovisual o cinematográfica; sin embargo, la TAV es traducción subordinada, aunque no es única, siempre que se comprenda que toda traducción debe estar condicionada en función a ciertos aspectos extralingüísticos que inciden en la forma de generar el texto que se ha traducido, exigiendo que se cumplan algunas restricciones, para ilustrar esto, se puede señalar que cuando se hace traducción de un folleto que promociona un espacio turístico y el cliente solicita que se mantenga la disposición tipográfica, las imágenes, el tamaño y los folios, tipo y tamaños de letra, todas estas condiciones la convierten en una traducción subordinada (Toda, 2005).

Es muy poco frecuente que al traducir de un idioma a otro, el número de palabras coincida entre el original y el texto traducido, en el caso que suceda, unas palabras siempre son más extensas que otras, a pesar de ello, siempre se debe tratar de mantener la regla de García Yebra (1989) en la que precisa que “toda traducción debe decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decir todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce” (p. 43). Es bien conocido, que la misma naturaleza del texto, implica necesariamente, que se adopten procedimientos para expandir el texto, por lo tanto, es probable que se deba reducir dicho texto en otro apartado.

Cuando los textos son de una novela la extensión del texto no condiciona, es decir, la versión traducida puede ser un poco más larga que la versión original, siempre que se mantenga el contenido de la misma. Ante la traducción de obras de teatro, este procedimiento pueden ser comparado con el que se realiza con la traducción cinematográfica, el tiempo y el espacio no generan condicionamiento. No resulta ser tan complejo determinar la modalidad de traducción de literatura cuando se debe traducir de verso en verso, sobre todo cuando hay rima, estos requieren procesos de traducción semejantes a los utilizados en traducción audiovisual, Como en él se observan algunas estrategias propias de la traducción audiovisual, ambas son modalidad subordinada.

Es frecuente que los directores de doblaje se vean en la necesidad de modificar el texto que deben traducir, para qué encuadre el tiempo del diálogo; se presenta, entonces, la posibilidad de manipular la traducción que se les ha entregado, motivo por el cual, la traducción debe ser cuidadosa de conservar la mayor cantidad de elementos, reduciendo

alguna distorsión, lo que siempre se sucede en el doblaje. Para el subtítulado, pasa de igual manera, sí quien escribe los subtítulos es diferente a quien traduce, puede haber distorsión, en este aspecto se mantiene la misma persona en la industria cinematográfica, más por costo que por la posibilidad de perjudicar la traducción (Toda, 2005).

Para culminar es pertinente señalar que desarrollar correctamente la traducción audiovisual implica siempre tomar en cuenta elementos propios de la literatura y la relación que tienen entre sí, así como también, debe emplearse medios técnicos que le aporten el carácter especial, dada la subordinación que existe con la imagen, tiempo y espacio.

Estrategias de subtítulado

Resulta interesante que existen teóricos que continuamente manifiestan sus dudas con respecto a la comprensión de la Traducción Audiovisual (TAV), pues no la consideran como tal, dada su limitación de espacio y tiempo, lo que incide en el producto final, pero que a fin de cuenta las impone el medio mismo (Díaz Cintas y Remael, 2007). Vale señalar, que la investigación ha girado alrededor de los textos verbales, los escritos como los textos literarios o los hablados como el discurso oral requerido para interpretar son comunicados mediante una única vía semiótica, lo que conlleva a que se les denomine “monosemióticos” (Gottlieb, 2007).

En virtud de lo anterior la TAV ha sido entendida como la actividad traductora inmersa en un contexto polisemiótico, en otras palabras, el texto puede ser transmitido a través de diferentes canales en paralelo (Gottlieb, 2001). Es precisamente, el texto audiovisual, un texto polisemiótico resaltante definido, que puede ser visto como una estructura semiótica conformada por distintos códigos significantes que funcionan en simultáneo al momento de generar producción de significado (Chaume, 2004). Por su parte, los textos audiovisuales se caracterizan dada la correlación de los códigos primordiales, lingüístico y visual, y en ocasiones se une el musical (Hurtado Albir, 2008).

En consecuencia, y dado el fundamento polisemiótico presente en el cine y en la televisión, el traductor deben tomar en cuenta cuatro canales (Gottlieb, 1997) a la vez:

- El audio verbal: diálogo, ruido de fondo, y según el caso, letra de las canciones presentes.
- El audio sin palabras: música y efecto de sonido.
- El visual verbal: subtítulo y todo signo escrito en la imagen.
- El visual sin palabras: composición y flujo de la imagen.

De esta manera, se tienen tres modalidades de TAV, a saber, la subtitulación, doblaje y voces superpuestas; la primera mencionada, la subtitulación, se considera un proceso de traducción en el que se presenta un texto escrito en la parte inferior de la pantalla y en el que se muestra, en líneas generales, el diálogo original de los interlocutores, además de elementos discursivos que también deben ser incluidos en la fotografía y/o en la pista sonora (Díaz Cintas y Remael, 2007). La forma en que interactúan los canales principales, además de la capacidad que tiene el público de leer, tanto la imagen como el texto escrito, con cierta rapidez y el tamaño real de la pantalla, fijan la caracterización básica del medio audiovisual.

En este sentido, los subtítulos deben presentarse sincrónicamente, imagen y diálogo, ambos deben proporcionar una traducción semánticamente acorde al texto original y quedarse en pantalla un cierto tiempo, el necesario para que le permita al espectador su lectura (Díaz Cintas y Remael, 2007). En consecuencia, el texto audiovisual original no debe alterarse y se le añade un texto escrito, emitido simultáneamente con la aparición de los actores en escena; de esta manera, los subtítulos se presentan condicionados al doble de sincronismo, el desarrollo del enunciado en pantalla y, la velocidad de lectura que puede seguir el espectador con facilidad (Hurtado Albir, 2008).

De acuerdo a diferentes autores se tienen distintos tipos de subtítulos, entre ellos, Díaz Cintas (2003) quien precisa, que estos pueden ser clasificados siguiendo ciertos criterios, entre ellos, la presentación formal, en la que se encuentra la subtitulación tradicional en la que se traducen frases completas, reducidas y bilingües y la subtitulación simultánea; se tiene como otro criterio los parámetros lingüísticos, en donde la subtitulación puede ser interlingüística (la traducción se realiza entre dos lenguas, y no solamente hace referencia a la transcripción del texto efectuado por los interlocutores) e intralingüística (implica la traducción en una misma lengua). Se considera el punto de vista técnico, en el que se toma

en cuenta subtítulos tanto abiertos como cerrados; en el caso de considerar el canal de difusión, se observa clara distinción en los subtítulos en cine, vídeo, televisión y DVD.

En este orden de ideas, Gottlieb (1992) señala que con frecuencia el proceso de subtitulación no se considera traducción si se toma en cuenta su significado tradicional, y es común que el mensaje original no lo represente literalmente el subtítulo. Para ilustrar de algún modo, cuando se trata de la televisión, esto se puede justificar considerando los siguientes aspectos:

1. El tamaño de la pantalla y el tamaño de letra acorde para el espectador limitan la cantidad de caracteres que deben ser unos 35 por línea y máximo dos líneas por cuestión de espacio.
2. La velocidad de lectura que pueda tener el espectador, ésta es menor que la velocidad del habla de quien se subtitula, el tiempo; no obstante, el espacio se viene considerando irrelevante dado que con 70 caracteres que se tiene a disposición el traductor puede traducir hasta expresiones complejas, el limitante es el tiempo, lo que implica que éste es determinante para el traductor, particularmente al decidir el tipo de traducción idónea, eso puede ser, una traducción larga y ajustada al diálogo original o una versión, concisa y de fácil lectura (Gottlieb, 1992)

A pesar de todos los factores a considerar, es ideal que los subtítulos se sincronicen con tiempo y con las unidades del habla, tratando siempre de que estos se muestren en el momento exacto en que la persona comienza a hablar y desaparezcan cuando ésta también termina. Las investigaciones han revelados que el espectador tiende a leer el subtítulo mientras está en pantalla y repite la lectura, si permanece más tiempo del requerido, razón por la cual, el tiempo de exposición máximo sugerido para dos líneas completas mostradas en pantalla es de seis segundos (Díaz Cintas y Remael, 2007).

En relación a las restricciones textuales, los subtítulos inciden en la imagen y son un reto para el diálogo; por otra parte, tanto la imagen como el diálogo, dependen del conocimiento supuesto de la lengua de origen del espectador, esto limita la libertad que pueda tener el traductor para hacer la traducción. Vale decir, que el subtítulo interviene en la imagen, en cuanto al posicionamiento que es el espacio y en cuanto a la entrada vinculada con el tiempo, estos dos elementos deben estar en correspondencia con la estructura de la imagen

y la articulación de la película. Por tanto, el reto de los diálogos reside en formular los subtítulos, de tal modo que muestren, según Gottlieb (1992) “el estilo, la velocidad de discurso y, en cierto grado, la sintaxis, además del orden de los elementos clave en el diálogo” (p. 165).

Hasta ahora, y considerando lo manifestado por Díaz Cintas y Remael (2007) el proceso de subtitulado es una traducción en la que se presenta un texto escrito en la pantalla, y que busca mostrar el diálogo original que van llevando los interlocutores, junto a los elementos discursivos que van emergiendo en la imagen. De igual manera, en este proceso de subtitulación convergen diferentes signos auditivos y visuales que deben ser analizados por el espectador, razón por la cual, se resalta la importancia de su habilidad para leer y analizar en simultáneo lo que observa en pantalla. Ante esto, Díaz Cintas y Remael (2007) aseveran que “los subtítulos deben formar parte de ese sistema de manera coherente” (p.45); por tanto, estas se corresponden con limitaciones propias de la TAV.

Con el fin de obtener coherencia en la traducción de subtítulos, se debe considerar que el mismo medio genera algunas limitaciones, de tiempo y espacio y que disminuyen el campo en el que se desempeña el traductor; en el caso en el que el texto se presenta en poco segundos, convencionalmente, se implementa un tiempo medio para el espectador, máximo seis segundos para dos líneas de texto, alrededor de 36 caracteres (Díaz Cintas, 2003). Ante esto, también se toma en cuenta la velocidad con la que se lleva un diálogo hablado y la velocidad de dicción cuando se va de un idioma a otro; todo esto implica que para el traductor el proceso es todo un desafío, puesto que debe mostrar las mismas ideas ajustado al margen técnico establecido, sin obviar coherencia léxica y cohesión semiótica. Con respecto, a la disminución del texto oral a carácter, Díaz Cintas y Remael (2007) asevera:

...la subtitulación nunca puede ser una reproducción completa y detallada. Y tampoco debería serlo, en realidad. Dado que el signo verbal del subtítulo interactúa con los signos y códigos orales y visuales de la película, no es necesaria una traducción completa. Sin embargo, esto no significa que los espectadores no tengan derecho a una traducción de alta calidad que llene los vacíos de la lengua extranjera (p. 145).

En tal sentido, para lograr dicha reducción de texto enmarcado en parámetros de calidad y coherencia, se propone en primer lugar la eliminación de aspectos léxicos o la

reformulación y condensación de aquellos elementos que tienen significado relevante. Posteriormente, Agost (1999) en el caso del doblaje de la palabra, voces y/o imágenes, esta consiste en “la sustitución de una banda sonora original por otra” (p.16); en este tipo de TAV confluyen imagen y audio, por lo que debe mantenerse el respeto al tiempo en el que intervienen los actores originales, sus gestos y la interpretación, además de la coherencia que debe tener el contenido de la versión original y la doblada, esto se denomina sincronismo o ajuste, y es un proceso de gran significatividad para la transferencia de la versión original a la doblada.

De acuerdo a lo señalado por Agost (1999), siempre que se busca alcanzar el sincronismo visual y acústico, se debe “modificar palabras, cambiar de orden las palabras [...], alargar o reducir frases para ajustarlas a los movimientos de los labios de los personajes, etc.” (p. 67). Así mismo, indica que esto incide en el texto del doblaje, dado que al hacer reducción de oraciones se pueden hacer omisiones importantes. Ante esto, cabe preguntarse ¿qué información debe ser omitida?, en fin, ambas modalidades de traducción implican la necesidad de reducir el texto, dicha omisión puede ser léxica- semántica u oracional, afectando la traducción de textos especializados y los términos propios.

Es de resaltar, que tanto en la subtitulación, al igual que en el doblaje, se van generando diferentes etapas y se requiere diversidad de profesionales para llevarlas a cabo y lograr el producto audiovisual hasta su presentación al público. Por tanto, se puede hacer mención de una fase técnica, traductora y comercial (Díaz Cintas, 2003); así como también, Díaz Cintas (2003) detalla su proceso de traducción en las siguientes 17 etapas de corte orientativo, 1) Encargo; 2) Inscripción; 3) Verificación del original; 4) Producción de copia para trabajar; 5) Localización; 7) Toma de notas; 8) Traducción, 9) Sincronización traductora; 10) Revisión; 11) Simulación; 12) Aprobación; 13) Sincronización técnica; 14) Lavado; 15) Visionado final; 16) Archivado y 17) Transmisión. Cada una de dichas etapas de subtitulación es debidamente descrita por distintos autores, entre ellos, Chaume (2004).

Para culminar, en relación a las características del subtitulado, Díaz Cintas (2003) expresa que cada película subtitulada se va articulando en torno a tres componentes fundamentales, “la palabra oral, la imagen y los subtítulos” (p.32); la forma en que los tres interactúan, la capacidad de lectura que posee el público y el tamaño de la pantalla, caracterizan el medio. A pesar de ello, este autor hace énfasis en dos aspectos esenciales de la subtitulación, el

paso del registro oral a escrito, además del respeto que debe tenerse a la sincronía. Con respecto a la sincronía, Díaz Cintas (2003) expresa que “los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos” (p. 32); por tanto, los códigos de significación siempre deben sincronizarse con el fin de crear ilusión en el público.

De esta forma, la sincronía y la velocidad del espectador para leer se corresponden con los aspectos primordiales que limitan el proceso de traducción y que, a posteriori, inciden sobre las decisiones que haya que tomar en el mismo, sobre todo, al momento de hacer la adecuación de la TAV, dichas limitaciones son ajustes en el doblaje y sincronización en la subtitulación. Cuando se hace subtitulación Mayoral (2003) precisa que:

...exigirá procedimientos de reducción cuando la traducción “natural”, “asíncrona” (que no tomara en cuenta el factor de la extensión o duración) resultaría demasiado larga para los límites impuestos, y exigirá procedimientos de ampliación en caso contrario, cuando la traducción considera el factor de la extensión o duración (p. 109).

Para llevar a cabo la TAV, se considera prudente que las tareas de traducción y ajuste sean efectuadas por un único profesional, pues se ajustan a las competencias que forman parte del traductor de textos audiovisuales, lo que se ve sustentado por autores como Klerkx, (1998), Gambier (2001), Bartrina y Espasa (2005), entre otros; los mismos señalan que el ajuste y la sincronización son procesos que deben ser parte de las competencias de un traductor de texto audiovisual; Chaume (2005) asevera que:

El traductor experimentado (o el ajustador profesional) suele proponer soluciones que cumplen con las exigencias del ajustador casi en su primera propuesta de traducción. Pero éste no es el caso del estudiante de traducción ni del profesional que se enfrenta por primera vez ante esta restricción específica de la traducción audiovisual. Por ello, parece recomendable explicitar cuáles son los recursos con los que cuenta el traductor profesional para solventar dichos problemas de traducción (p. 145)

Vale resaltar, que Mayoral (2003) señala que la adquisición del conocimiento para realizar el procedimiento o implementar técnicas para traducir textos audiovisuales forman parte de la formación que debe adquirir el traductor, dado que fortalecen sus habilidades para

expresarse y las requieren en otras modalidades de traducción, entre ellas, la interpretación consecutiva, la simultánea, la ubicación de efectos informáticos y la traducción musical.

En este punto resulta conveniente mencionar que existen estrategias de traducción, considerando que mientras que se lleva a cabo el proceso de traducción, al traductor se le pueden presentar ciertas dificultades, relacionadas éstas con la existencia de una unidad problemática, o por un vacío en sus habilidades como traductor; cualquiera de las dos razones, requieren que se activen las estrategias de traducción. Vale decir, que estas han sido definidas como procedimientos, bien sean conscientes o no, verbales o no, empleados por el traductor para la resolución de los posibles problemas que se puedan presentar cuando se efectúa la traducción siguiendo un objetivo particular (Molina y Hurtado Albir, 2002).

Bajo esta premisa, las estrategias de traducción resultan fundamentales para la resolución de problemas que surgen mientras se traduce, por lo que se corresponden con la esencia de las subcompetencias implícitas en la competencia de la traducción; por tanto, las estrategias favorecen el hallazgo de una solución acorde a la unidad de traducción problema (Molina y Hurtado Albir, 2002). Al respecto, Hurtado Albir (2008), ha señalado que “las técnicas o estrategias de traducción “/.../ permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada...” (p.257); en consecuencia, las estrategias de traducción pueden ser vistas como una herramienta que facilita el análisis de la traducción realizada por la subtituladora.

En referencia a las distintas técnicas de traducción audiovisual, se ha investigado en los estudios presentados por diferentes autores, entre ellos, el trabajo de Chaume (2005) se encuentra girando alrededor del uso de estrategias y técnicas para traducir que buscan hacer ajuste en doblaje y que constantemente deben superar las limitaciones propias de esta clase de traducción. Este autor defiende la posibilidad de que el ajuste del texto sea efectuado por un solo profesional, evitando con ello, que haya segregación de las tareas y, por ende, pérdida de la calidad al traducir, específicamente, cuando el ajustador manifiesta dificultades en el dominio de la lengua en que se encuentra el texto original. En esta se pueden efectuar las tres clases de ajustes propios de la traducción para doblaje, a saber, sincronía labial, ecinética e isocronía, con las cuales se busca, aplicando técnicas

particulares de traducción lograr un “efecto realidad” mientras se desarrolla la película, dicho de otra manera, se evita que el público no tenga la sensación de estar siempre frente a una traducción.

En este sentido, Chaume también precisa que alcanzar el ajuste de la traducción implica experiencia y experticia, por lo que se requiere que el traductor profesional plantee alternativas de solución que satisfaga la circunstancia, esta habilidad está directamente vinculada con formación en técnicas específicas. En virtud de ello, explica que dichas técnicas se emplean en la subtitulación, como técnica de reducción y expansión. Es de gran importancia destacar, que en consonancia con lo expresado por Hurtado (2001), también distingue claras diferencias entre técnica y estrategia, presentando los tipos de ajuste para el doblaje, las estrategias y técnicas que requiere el traductor para la consecución del trabajo.

Bajo esta premisa, se pueden mencionar entre estas técnicas, “traducción natural, equivalente sancionado, repetición, cambio de orden, sustitución, omisión y adición, reducción y ampliación”, en su mayoría planteadas en la lista de Hurtado. De igual modo, Chaume las considera necesarias para hacer ajuste en doblaje (Díaz Cintas, 2003). Por su parte, Díaz Cintas (2003) presenta su clasificación para la reducción en subtitulación, estas son, 1) parciales también llamadas condensación y 2) totales conocidas como eliminación.

Entre tanto, las técnicas de traducción propuestas por Mayoral (2003) hacen énfasis en el procedimiento que se sigue, asimismo, precisa ciertas limitaciones de la traducción audiovisual y un conjunto de instrumentos que debe tener el traductor a mano para alterar la longitud del texto traducido, además de procedimientos para disminuir cualquier efecto negativo.

Se deja en evidencia que este autor expresa con claridad que el desarrollo de habilidades para hacer ajuste en el traductor evidencia efecto positivo en sus destrezas para expresarse, por lo que deben ser capaces de traducir, bien sea, en subtitulación, doblaje o en *voice-over*. Mayoral, toma en cuenta la reducción de la versión original del texto incluyendo técnicas como síntesis y omisión, al igual que su expansión como parte de una misma técnica; este autor junto a Hurtado y Chaume, más bien, asumen las dos técnicas como “opuestos binarios”.

En la investigación de Martí Ferriol (2006), se hace un estudio de tipo descriptivo y empírico acerca del método para traducir doblaje y subtitulación, proponiendo como

resultado una taxonomía de técnicas, una vez que indaga sobre diferentes técnicas de traducción. En tal sentido, el aporte de Martí Ferriol es la clasificación, una taxonomía conformada por 20 técnicas, cuyo método es un *continuum*, las primeras de la lista se aproximan al método de traducción literal y las más altas se relacionan al método de traducción interpretativo-comunicativo. A continuación se presentan las técnicas de Martí Ferriol (2006; p.14):

1. Adaptación consiste en la sustitución de un elemento cultural de la versión original del texto, por otro, que también es particular de la misma cultura y de mayor familiaridad.
2. Ampliación es la inclusión de elementos lingüísticos o no y de función fática.
3. Amplificación es la adición de elementos que no están presentes en la versión original del texto por razones estructurales.
4. Calco (léxico o estructural) se traduce literalmente.
5. Compresión se hace resumen de elementos lingüísticos.
6. Creación discursiva se busca correspondencia efímera que no se encuentre distanciado del contexto.
7. Descripción se reemplaza un término del texto original en el texto meta utilizando una descripción de su función.
8. Equivalente acuñado, se hace la traducción de una expresión reconocida en el diccionario y semejante a la lengua meta;
9. Generalización se emplea un término de mayor neutralidad.
10. Modulación (léxica o estructural) modificación semántica o estructural en la perspectiva de enfoque o de formulación y sin cambiar el sentido del texto original.
11. Omisión se elimina en el texto meta elementos presentes en el texto original
12. Particularización se emplean términos más específicos
13. Préstamo se adiciona una palabra de la lengua en que se encuentra el texto original en la lengua de la versión meta sin otro cambio (préstamo puro) o se efectúan modificaciones normalizadas siguiendo la grafía de la lengua de la versión meta (préstamo naturalizado).

14. Reducción se suprime en el texto meta información que se encuentra en el texto original.
15. Sustitución modificación de elementos paralingüísticos por lingüísticos o de manera inversa.
16. Traducción literal se traduce plenamente lo representado en el texto original, pero se dan diferencias mínimas como el número de palabras entre el texto original y la versión meta.
17. Traducción palabra por palabra se guarda la gramática, orden y significado que poseen las palabras que están fuera de contexto del texto original, así como también, la cantidad de palabras.
18. Traducción uno por uno, hay palabras del texto original que se corresponde con las que se encuentran en el texto meta, sin embargo, estas no necesariamente coinciden con el significado fuera de contexto.
19. Transposición se modifica la categoría gramatical o la voz verbal sin alterar el sentido.
20. Variación se sustituyen los elementos tanto lingüísticos como paralingüísticos por otros elementos acordes.

Hasta ahora lo descrito conlleva a la necesidad de aclarar la distinción entre estrategia, método y técnica de traducción para comprender la traducción literal; por tanto, el método de traducción según Hurtado (2001), hace referencia al modo en que el traductor maneja un texto en su versión original y la forma en que desarrolla la traducción siguiendo los principios establecidos, el método empleado impacta el proceso y el producto de la traducción. Por su parte, Martí Ferriol (2006), precisa que el método se presenta de acuerdo a la traducción y siguiendo un nivel macrotectual; de igual manera, Martí Ferriol (2010) señala que este “es el resultado del empleo, consciente o inconsciente, de una serie de normas y técnicas de traducción, que configuran la opción metodológica escogida por el traductor” (p. 94). Al respecto, Hurtado (2001), precisa que el método se clasifica en:

- Interpretativo-comunicativo: hace énfasis en la necesidad de comprender y reexpresar el sentido manteniendo la función y el género del texto.

- Literal: hace énfasis en la traducción de los elementos lingüísticos de la versión original, palabra a palabra, frase a frase.
- Libre: es el método traductor en el que se mantienen las funciones semejantes y la información.
- Filológico: es el método traductor caracterizado por la adición de comentarios sobre filología, historia, u otra área.

Cuando se habla del método de traducción, Hurtado (2001), ha manifestado que la utilización de un método de traducción implica un conjunto de técnicas vinculadas al mismo (p. 254), por tanto, de acuerdo a la opción metodológica que se seleccione se establece la técnica a emplear; ante una opción metodológica literal se puede emplear, por ejemplo, “el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo”, entre otros; por el contrario, si se da prioridad al método de adaptación tiene mayor relevancia “la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva”, entre otros.

A pesar de lo descrito, Martí Ferriol (2006) considera que combinar técnicas de diferentes métodos de traducción puede generar la posibilidad de que ante ciertas limitaciones no se esté trabajando con el método elegido, razón por la cual, los métodos de traducción tienen sus propias técnicas. En consonancia, Mayoral (2013) también hace referencia al método en torno a una idea abierta expresando, que al traducir formalmente se deben integrar procedimientos literales y no, hasta cierto punto, esto depende de la subjetividad de quien traduce.

En este marco de pensamiento también se encuentra Martínez Sierra (2017) quien manifiesta que en situaciones prácticas, al combinar técnicas de métodos diferentes se está “ante métodos híbridos, no estancos” (p. 29). Aseverando que los métodos de traducción se corresponden con un *continuum* en el que se en el que se despliegan técnicas de traducción gradualmente; en consecuencia, se puede entender el método como una secuencia en la que se hace uso de una u otra técnica, puede que sea opuesta al método empleado, lo que hace del procedimiento un método híbrido.

Al hacer referencia a la estrategia en el proceso de, Hurtado (2001) asevera que “el concepto de estrategia de traducción es difuso y genera muchas confusiones dentro del ámbito de los estudios de traducción” (p. 271). Sin embargo, establece que la estrategia de

traducción se corresponde con procedimientos de tipo verbal y no verbal, consciente e inconsciente, interno y externo con los que se pretende la resolución de problemas al momento de trabajar con un texto original. Aunado a esto, en contraposición al método o la técnica de traducción, es la estrategia la que se detecta en el proceso, no en el producto definitivo (Hurtado, 2001).

En torno al concepto de estrategia, Martí Ferriol (2006) ilustra la idea, indicando como ejemplo la compensación como estrategia empleada en el campo de la traducción audiovisual, la cual según Hurtado (2001) radica en la introducción en un punto diferente del texto traducido a la lengua meta, ciertos elementos de tipo informativo o estilístico que no se ubicaron en dicho lugar en la versión original. De esta forma, se distingue el concepto de estrategia de la técnica y el método de traducción.

Retomando el concepto de técnica de traducción, su definición ha tomado un tiempo considerable de estudio en el ámbito de la traducción, también se le han asignado diferentes términos y con ello confusión para su comprensión (Hurtado, 2001). Vale señalar, que en este arduo trabajo de traducción se han destacado diferentes autores, de técnica de traducción como Vinay y Darbelnet (1958), en técnicas de ejecución y traducción a Vázquez Ayora (1977), en estrategia y errores de traducción a Delisle (1993), en estrategias de traducción a Chesterman (1997) (Martí Ferriol, 2013). A pesar de la diversidad, en los términos usados, Hurtado (2001) indica que técnica es el procedimiento verbal específico, que se observa en el producto final de la traducción, con el que se busca alcanzar equivalencia en la traducción; ésta a diferencia del método incide en el resultado definitivo de la traducción efectuada, además de las microunidades del texto. Se adiciona a este escenario, el hecho de que las técnicas para traducir se les cataloga como “una solución específica para un problema muy concreto (y microtextual) del encargo de traducción (Martí Ferriol, 2010). En consecuencia, los tres términos se diferencian, método, técnica y estrategia de traducción (Marco, 2004) de acuerdo a la siguiente tabla 1:

Tabla 1. Contraste entre metodo, tecnica y estrategia de traducccion

Método	Incide sobre	Nivel textual
Método	Proceso y resultado	Macro
Técnica	Resultado	Micro

Estrategia	Proceso	Macro
------------	---------	-------

Fuente Carrero Martín (2017)

El autor hace énfasis en que la técnica de traducción es fundamental en el campo de la traducción y en cualquier tipo de investigación descriptiva. Asimismo, Hurtado (2001) precisa que:

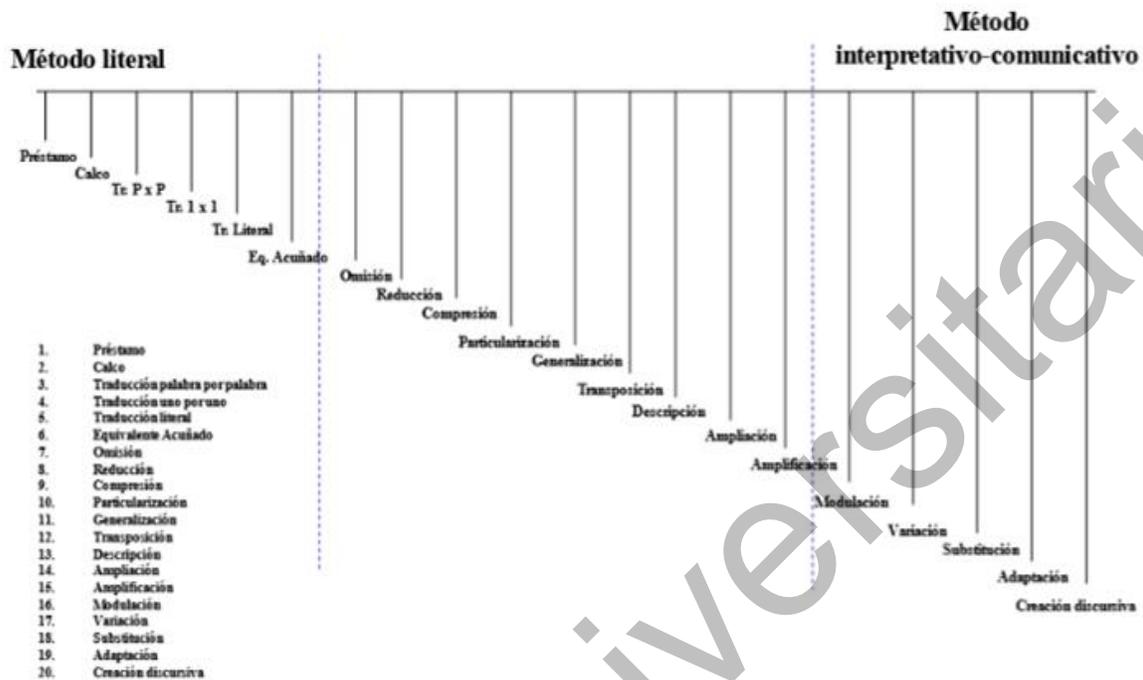
...el interés mayor de las técnicas de traducción radica en el hecho de que proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original. Por consiguiente, sirven como instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones [...] Las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales (p.271).

Técnica de traducción de Martí Ferriol

Esta técnica fue propuesta en el año 2006, como consecuencia de la revisión hecha al listado propuesto por Hurtado (2001) que es el planteamiento más reciente, sin dejar de mencionar que esta propuesta se hizo considerando la traducción para doblar y subtitular; el autor, reconoce 20 técnicas que se mencionaron anteriormente y que se muestran en la Figura 1, tal como se observa, las mismas se distribuyen entre técnicas que se corresponden con el método literal, específicas del método interpretativo-comunicativo y técnicas intermedias entre dichos métodos (Martí Ferriol, 2013).

De la figura se tiene que las numeradas del 1 al 6 son propias del método literal, estas van desde el préstamo, pasa por la copia del calco y la sucesión de las traducciones literales hasta el equivalente acuñado, etapa que limita la literalidad rigurosa. Seguidamente, a la derecha técnicas del 16 al 20, desde la modulación se da una evolución en la implicación y la creatividad de quien traduce, hasta que se consigue crear el discurso; en el área intermedia, se tienen las técnicas del 7 al 15 pertenecen al grupo de las argucias lingüísticas de traducción. Es de resaltar, que entre la técnica 7 a la 10, permiten suprimir o eliminar aquel elemento lingüístico que se considere pertinente y del 11 al 15, se tienen las técnicas que varían o amplían la información del texto original, todas las etapas se ilustran en la tabla 2.

Figura 1 Técnicas de traducción método de Martí Ferriol (2006)



Fuente Martí Ferriol (2006)

En consecuencia y luego de lo descrito, conviene señalar que la traducción literal permite hacer el contraste entre método y técnica, la figura 1 permite observar como las técnicas de traducción se distribuyen en un *continuum* que se divide en métodos de traducción. De esta manera, el método de traducción literal está conformado por un conjunto de técnicas como la técnica de traducción literal, definida por Martí Ferriol (2006) como “la traducción que representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase” (p.114). En consecuencia, Hurtado (2001) afirma la necesidad de distinguir entre método literal, que se da en el macrotexto y la técnica de traducción literal, que impacta en las microunidades textuales (p. 639).

Tabla 2. Técnica de traducción audiovisual		Ejemplo
Préstamo	Puede ser puro o naturalizado	Puro: Byte, chip Naturalizado: champú (<i>shampoo</i>)
Calco	Traducción literal léxica y/o estructura	Ciencia ficción (<i>science-fiction</i>)
Traducción palabra por palabra	Se conserva el significado original orden y número de palabras	<i>She buys a cat</i> (Ella compra un gato)
Traducción uno por uno	Se conserva la cantidad de palabras y el orden, las palabras tienen otro significado en contexto diferente	Take a walk (Dar un paseo)
Traducción literal	Se ajusta al texto original, cambia la cantidad de palabras y/ el orden	<i>I'm not letting you in this door</i> (no te dejare cruzar esa puerta)
Equivalente acuñado	Empleo de expresiones equivalentes en la lengua meta	<i>A words is enough to the wise</i> (a buen entendedor pocas palabras)
Omisión	Eliminar completamente del texto meta elementos del texto original	<i>Get out of the road! You trying to get yourself killed? Don't do that, don't do that!</i> (!Sal de la carretera! !No hagas eso!)
Reducción	Eliminar en el texto meta una parte de la información del texto original	<i>They are friends of her daughter, Ok? She invited them</i> (Son amigos de su hija. Ella los invitó)
Compresión	Síntesis de elementos lingüísticos	<i>We dont know anything about running a day care center</i> (No sabemos nada de guarderías)
Particularización	Uso de un termino con mayor	<i>A pint, please</i> (una cerveza)

	precisión	por favor)
Generalización	Uso de un término neutro	<i>How can you defeat me?</i> (¿Cómo demostrarías que eres mejor que yo?)
Transposición	Cambio de categoría gramatical o de voz	<i>He learns quickly</i> (es veloz para aprender)
Descripción	Sustitución de un término por su descripción	<i>Buy two bottles of tids, please</i> (¡Por favor, compra dos botellas de detergente!)
Ampliación	Incluyen elementos lingüísticos sin relevancia	<i>Where are the dog? Whit my husband</i> (¿Dónde están los perros? Los he dejado con mi marido)
Amplificación	Introducción de elementos precisos que no se encuentran en el texto original con función metalingüística	<i>This is the only way to do it, in order to make it.</i> (Esta es la única manera de poder realizarlo, para que de ese modo, podamos lograrlo)
Modulación	Modificación de la perspectiva, enfoque o pensamiento con respecto al texto original	<i>Don't get so excited</i> (Tranquilízate)
Variación	Cambio de elementos paralingüísticos a lingüísticos que inciden en la variación lingüística	<i>Lip, my stockings!</i> (¡Lasgue mis medias!)
Sustitución	Cambiar elementos paralingüísticos por lingüísticos o viceversa	<i>Oh jeez</i> (lo que faltaba)
Adaptación	Sustituir un elemento cultural del texto original por otro de la cultura meta	<i>25000 feet</i> (6000 metros)
Creación discursiva	Establecimiento de semejanza efímera que al salir del contexto no	<i>You put that thing down</i> (Guárdate ese trasto)

	tiene coherencia	
--	------------------	--

Fuente: Adaptado de Anicama (2019)

De acuerdo a toda la temática desarrollada, el subtítulo es un proceso exacto, de traducción y tiempo, al igual que deben existir en absoluta sincronización imagen y contenido que se lee (Chaume y Agost, 2001); por tanto, se infiere que de igual modo, la traducción audiovisual es compleja, se fundamenta en las técnicas específicas y el tiempo que permite la sincronización, manteniendo la esencia del texto original. Vale decir, que este proceso se ve influenciado por la temática, factores internos y externos; mientras que la traducción subtitulada depende de aspectos internos, como técnicas de traducción, el contexto donde se desarrollan las acciones.

La traducción y la Música

En contraste con otros ámbitos de la traducción, como por ejemplo la literaria, en la cual se toma en consideración a San Jerónimo (347 d. C.-420 d. C.) como uno de sus precursores, de acuerdo con Martino (2018); la relación entre traducción y música se relaciona por medio de las canciones, este ámbito ha sido poco estudiado, solo en los últimos años es que ha sido objeto de análisis, debido a que inició a ganar relevancia en la década de los noventa (Bosseaux, 2011).

Entre las causas por las cuales no resultaba atractiva se asocia a la carencia de claridad en relación a la figura del profesional que tiene la tarea de desarrollar esta actividad (Franzon, 2008). Debido que la labor del profesional de la traducción es desconocida por varias personas, hecho que confirma la especialidad de este campo. Vale resaltar que los inicios de la traducción musical se centraban en la ópera (Bosseaux, 2011). No obstante, el presente apartado se enfoca en la traducción de productos audiovisuales, en consecuencia, presenta tanto factores como restricciones similares a la traducción audiovisual.

Todas las clases de traducción implican un trasvase lingüístico, sin embargo, específicamente, en este campo se consideran otros elementos y limitaciones extras. Dado que el profesional de la traducción tiene a disposición la imagen como componente

equivalente que trae consigo restricciones (Martínez Sierra, 2004), muestra de ello, son las carcajadas envasadas o la sincronía fonética o labial y cinésica e isocronía (Chaume, 2005).

En consonancia con lo antes expuesto, las investigaciones de traducción de canciones acuden a los estudios de traducción literaria, traducción escénica, traducción de poesía, así como también traducción multimedia (Bosseaux, 2011). De modo que, la traducción musical puede ser definida como una continua toma de decisiones y preponderancias, en relación a ello, (Franzon, 2008) explica que:

Will the target performers and audience be interested in the music, the original lyrics, or the combined musico-verbal effect of a sung performance? Are the original lyrics to be kept, perhaps to give an impression of authenticity? Is the translation intended for singing in the first place? Is the music to be represented as originally written or can it be modified? Which words or aspects of the lyrics are contextually (i.e., dramatically, musically, visually) most vital? Can the musico-verbal properties of the original song be recreated for the target presentation? If the aim is to create a sung performance, how can we combine the three layers (prosodic, poetic and semantic reflexive match), and is fully functional target “singing song” likely to have to consider all three layers of match? (p. 396)

No obstante, la importancia de la traducción musical toma en cuenta tres elementos que no pertenecen solo al campo lingüístico; de esta manera, Franzon (2008) señala que la traducción perfecta de una canción es: “a second version of a source song that allows the song’s essential values of music, lyrics and sung performance to be reproduced in a target Language” (p. 376). A pesar de que, estima que dicha afirmación muchas veces se convierte en una ideología difícil de lograr y que una canción “might be recognized as a translation if it is a second version of a source song that allows some essential values of the source’s music and/or its lyrics and/or its sung performance to be reproduced in a target language” (p. 376).

Al momento de traducir una canción, se encuentran a disposición de la distribuidora las opciones que se presentan a continuación: “(1) no traducir la canción, (2) traducir la letra sin tener en cuenta la música original, (3) escribir una nueva letra que no guarde ninguna relación con la letra original, pero respetando la música original; (4) traducir la letra y, por lo tanto, adaptar la música; y, a veces, será necesario componer una nueva

partitura o (5) adaptar la traducción a la música original” (Franzon, 2008; Low, 2016; Qin, 2017).

En relación a la fidelidad, entre las primordiales cuestiones en materia de traducción, vale mencionar que la mayoría de los traductores importantes de canciones no consideran su labor como un proceso de traducción, así lo señala Reynolds (1964(en Franzon (2008) “Who translates foreign songs? I do. You don’t really translate, of course. You make a singing song of it, near as you can to the meaning and feeling of the original” (p. 377).

Con respecto a dicha definición de fidelidad, Franzon (2008) incorpora la idea de *singable*, que se relaciona con los rasgos que invitan a cantar una canción a la audiencia o que se pueda cantar, por lo que señala “A *singable* song translation is inevitably a compromise between fidelity to the music, lyrics and performance” (p.377).

Existen diversos requerimientos para que la traducción audiovisual musical se lleve a cabo, entre ellos vale acotar la existencia de una concordancia a nivel prosódico, poético y semántico-reflexivo (Franzon, 2008). Con respecto a ello, Gorrée (2005) igualmente, propone la inclusión tanto de la concordancia prosódica como poética, sin embargo, aunado a estas, agrega la fonética y la semiótica.

Por otro lado, existen otros autores que difieren de esta perspectiva, entre ellos Cotes (2005) considera que la rima genera una influencia auditiva bastante relevante en la poesía cuando no hay presencia de música. Pero, cuando hay presencia de música, el autor estima que esta en sí misma implica rima y ritmo, por lo que, el traductor puede “renunciar” a esta en el proceso de traducción. Para justificar su ideología sostiene que “la búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiados” (p. 78).

Con respecto a la naturalidad, Low (2005), uno de los estudiosos relevantes en este ámbito, reconocido por *Pentathlon Principle*, un planteamiento basado en la teoría del escopo, que considera las conceptualizaciones de “cantabilidad”, sentido, ritmo y rima. En este sentido, conceptualiza la naturalidad como “the translator’s duty to the audience” (p. 195). Dicho rasgo es innato en específico al ámbito audiovisual, debido a que ha sido objeto de críticas en el transcurso del tiempo precisamente, por la carencia de la naturalidad,

en especial, subyacente en el doblaje y que genera lo que se denomina “oralidad prefabricada” (Baños, 2009).

Por otra parte, tanto el doblaje como la subtitulación, conforman modalidades de la traducción audiovisual que se distinguen significativamente en el mundo (Chaume, 2005), e igualmente, son las más empleadas en la traducción de canciones. No obstante, la selección entre una u otra se asocia a distintos aspectos. Sí se hace referencia a productos de animación, en líneas generales, de público infantil, se tiende a usar el doblaje ya que la carencia o ausencia de una destreza lectora integral imposibilita el seguimiento de los subtítulos (Agost, 1996).

Aunque, dejando al margen dicho género, en la actualidad se inclina a la traducción de aquellas canciones que tienen íntima relación con la trama es la subtitulación con el propósito de brindar al espectador la información de la letra. (Chaume, 2012). Vale resaltar que la no traducción constituye una práctica típica en diversos países que suelen optar siempre por el doblaje, más que todo en películas con temas no originales (Franzon, 2008), dicha consideración se puede justificar de la siguiente forma:

Reasons for the non-translation [...] may have to do with the assumption that the lyrics are not that relevant to the rest of the narrative (for example, songs sung on the soundtrack as part of the background music in films are regularly not subtitled), or that retaining the original lyrics enhances the authenticity. In both cases, a switch from the target reader/ listener’s language to the original language should not result in dysfunctional disruption (Franzon, 2008, p. 378).

A la luz de las consideraciones antes expuestas, es posible acotar que existe una gran variedad de criterios en relación tanto a las estrategias como a preferencias al momento de realizar el proceso de traducción de canciones. De modo que, es difícil afirmar que existe una gama de estrategias comunes, lo que sí es posible considerar es que estas se modifican de acuerdo a distintos elementos como el público meta (Martínez Acebo & Rodríguez Martínez, 2021)

En relación a la traducción de canciones en el campo audiovisual Martínez Acebo & Rodríguez Martínez (2021) señalan que han verificado que es un medio poco estudiado, por lo tanto, de manera frecuente se emplean las teorías fundamentadas tanto en la

traducción de la ópera como de las canciones populares. Aunado a ello, el traductor de canciones tiene ciertas limitaciones agregadas, innatas a la modalidad audiovisual. Aunque existan estas restricciones, el traductor tiene la posibilidad tener algunas licencias, debido a que la práctica de la traducción musical es imposible llevarla a cabo sin tomar algunas libertades. (Low, 2003).

Aspectos Musicales

En el presente apartado es preciso señalar las perspectivas que se toman en cuenta acerca de los aspectos musicales que influyen en una canción cuando es creada para una película. Primeramente, se requiere puntualizar el término canción con el propósito de estudiar sus elementos posteriormente. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española (s.f.) la canción se define como una “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”.

Tomando en consideración lo antes expuesto, es posible acotar que una canción se conforma de dos partes esenciales: el texto y la música que acompasa. Precisamente, la música es la que distingue de otra clase de composiciones escritas, ya que la música es la pieza esencial de una canción, cuando se traduce se requiere conservar este elemento en la lengua meta. Tal como, se mencionó en líneas anteriores, dicha temática ha sido poco explorada. No obstante, en la poca bibliografía que se consigue, se han implantado ciertos recursos a considerar cuando se va a realizar el proceso de traducción, tal como se puede observar en el fragmento a continuación; “El traductor de una canción tiene cinco elementos para completar - cinco criterios que satisfacer - el primero, la cantabilidad; segundo, el sentido; tercero, la naturalidad, y los otros son el ritmo y la rima” (Low, 2003. p.57).

Tomando en cuenta dichos elementos, es tarea del traductor no desatender ninguno de ellos, ya que conforman la base esencial para la buena traducción de una canción. En consonancia con lo antes expuesto para comprender de manera integral estos componentes lingüísticos, tales como, el sentido y la naturalidad, se abordarán más adelante.

La Cantabilidad

Dicho término se refiere a que la canción se puede cantar. Conforman el esencial propósito de toda la canción, por lo tanto, de igual manera formar parte del *skopos* al

traducirla, de modo que la canción producto de la traducción debe poder cantarse con la mismas facilidad que la original. En ciertos casos, es necesario adaptar la pista musical a las expresiones sin hacer muchas modificaciones a la versión original.

No obstante, dicho recurso debe ser manejado con cuidado sin abusar del mismo, debido a que el traductor toma el riesgo modificar de manera total la naturaleza de la canción. Low (2003) señala la trascendental relevancia que el traductor mantenga dicho rasgo en el texto meta, motivado a que, esta hace que cuando sea escuchada pueda entenderse la canción, sea atractiva al oído de la audiencia y sea contagiosa. Por tal razón se señala que una traducción cantable necesita de dominio de las destrezas semánticas, muestra de ello, la melodía y el ritmo. En este sentido, tal como lo asegura Low (2013), la traducción de una canción de manera semánticamente exacta sería un fracaso.

El Ritmo

Este componente se comprende cómo el beat musical o tempo en el cual se desarrolla la canción, dicho componente va junto con la rima, debido a que en esta convergencia generan el elemento melódico de la canción, el mismo posibilita el deseo de que las canciones sean escuchadas más de una vez. A la luz de esta consideración, Low (2008) lo define asociándolo con las sílabas dentro de las palabras y acota que: “no basta conseguir el mismo número de sílabas, sino que debe haber una armonía entre el acento verbal y el acento musical ya que los falsos acentos pueden sonar poco naturales” (p.112). En base a la cita previa, es posible señalar que la melodía de la canción debe ser verdadera ya que si esta no se lleva a cabalidad se puede caer en modificaciones a nivel semántico.

La Rima

Es un componente musical que de acuerdo al diccionario de la Real Academia Española (s.f.c) se define como: “identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos”. Este componente define la fluidez de la canción. Cuando existe la rima, la canción es atractiva al escucharla; le aporta concordancia a la canción de tal modo que el público se conmocione, se entusiasme con las emociones que le produce oír la canción, así como también, que sea sencillo el ser repetida una y otra vez así se haya terminado la película. Tal componente es trascendental de igual manera debido a que las personas tienen la posibilidad de aprenderse la canción con facilidad ya que con solo escucharla en una sola oportunidad, el cerebro tiene la habilidad de recordarla sin dificultad.

Los niveles de la lengua en la traducción de canciones

En el presente apartado se plantean dos de los componentes que se deben tomar en consideración al momento de realizar el proceso de traducción, por lo que se hace una sección introductoria desde el ámbito general de la lingüística. A la luz de esta perspectiva, la lingüística comprende una especialidad que se encarga de analizar los diversos grados de la lengua, tales como: el fonológico, el morfológico, el sintáctico, el semántico y el pragmático.

El nivel fonológico analiza la función de los sonidos que son generados por los seres humanos dentro del sistema de la lengua. El nivel morfológico estudia la organización interna de los términos con el propósito de determinar qué clase de palabras son y la innovación de otras. El nivel sintáctico conforma una especialidad que atiende a las reglas que organizan la formación tanto de sintagmas como de oraciones. El nivel semántico analiza el significado de las palabras y la manera en que estas inciden en lo que las personas dicen y hacen. Finalmente, de acuerdo a Levinson (1983) "la pragmática es el estudio de la capacidad de los usuarios de una lengua para asociar oraciones a los contextos en que dichas oraciones son apropiadas"(p. 47).

No obstante a pesar de ello, en la actualidad se continúan desarrollando novedosos niveles como el semiótico. Ya habiendo señalados los niveles de la lengua, se expondrán los dos niveles inherentes al presente estudio. Debido a que la canción toma en cuenta tanto escrita como oral, se estima conveniente estudiar un nivel se relacione a cada una de estas formas textuales. En consecuencia, los niveles que se plantean son el fonético fonológico y el léxico-semántico, debido a que son de gran provecho para el traductor con el propósito de hacer su estudio posterior.

Nivel fonético y fonológico

Para definir este nivel, es preciso citar al clásico Ferdinand de Saussure (1971) quien señala que: "La disciplina que se ocupa del estudio de los sonidos del lenguaje se divide en fonética y fonología. La fonética estudia el significante en el habla y la fonología estudia el significante en la lengua" (p.7). La inicial estudia las palabras en su representación acústica, su producción y su percepción: la posterior estudia desde la perspectiva de su finalidad en la comunicación.

No obstante, hay otros autores además de Saussure que hacen referencia a este nivel de la lengua, Singh (2006) conceptualiza la fonética como “el estudio del discurso hablado, incluyendo la clasificación sistemática de los sonidos de acuerdo a la forma en que se producen los sonidos y como son percibidos por el receptor.” (p. 1). En la conceptualización antes expuesta, es agregado un elemento relevante a tomar en consideración, el receptor. En el ámbito de la traducción, es de suma importancia tener en cuenta el destinatario del texto, ya que, las decisiones traductológicas se basan en él. Vale acotar que lo atractivo de dichos componentes es que influyen de manera directa en el traductor, debido a que pueden ser empleados como pieza de su estrategia de traducción.

De modo que como el texto de llegada no se caracteriza por ser escrito sino oral habrá gran cantidad de fusiones de sonidos que se pueden alcanzar en la lengua destino, en consecuencia el traductor tiene a disposición una diversidad de opciones. Aunado a ello, tanto el nivel fonético y fonológico de la lengua tiene una influencia relevante en la traducción de canciones para la audiencia juvenil debido a que las diversas fases del crecimiento se comienzan a tener Conciencia Fonológica (CF).

De acuerdo con Bravo (2004), como las destrezas lingüísticas que posibilitan a adolescentes el procesamiento de los elementos fonéticos del lenguaje oral. En otras palabras, la CF es la destreza de identificar los distintos sonidos y las diversas fusiones de sonidos dentro de una palabra, únicamente es posible adquirirla mediante los textos orales.

En consonancia con lo antes expuesto, en la traducción se requiere moverse entre los sonidos propios de la lengua, porque de esta manera se alcanzaran esencialmente dos propósitos: 1. Conseguir que la canción sea contagiosa. 2. Promover la CF. De esta manera, tanto la fonética como la fonología conforman niveles de la lengua imprescindibles en la traducción de una canción, ya que definen tanto los elementos sonoros como armónicos, que finalmente, van junto con los aspectos musicales, debido a que son los que posibilitan que el texto se transmita por medio de la música.

Nivel léxico-semántico

Este nivel es esencial para el ámbito de la traducción ya que es el encargado de aportar generar las palabras apropiadas al texto que está en proceso de diseño. Aunado a ello, el traductor debe tener sumo cuidado debido a que es quien selecciona que palabras emplear, posterior a la realización de la busca de significado de estas para alcanzar que la

traducción sea lo más próxima posible a la audiencia. Dicho nivel comprende la competencia gramatical, la morfología y la semántica.

En cuanto a la semántica Saeed (2003) la conceptualiza como el análisis de los significados de palabras y oraciones, la connotación lingüística. Aunque gran parte de las veces las canciones tiene como finalidad el entretenimiento conforman de igual manera un texto que está comunicando un mensaje, por tal motivo, cuando se realiza la traducción de una canción dicho mensaje y su propósito original deben tener preponderancia en el texto meta.

De este modo tanto el empleo de léxico como de la semántica conforma una estrategia que el profesional de la traducción tiene la posibilidad de utilizar porque existen muchos significantes con el mismo significado, en otras palabras, sinónimos. Uno de los propósitos usualmente será comunicar el mensaje de forma natural y puntual, por lo tanto, la plena comprensión del TP se requiere para la efectividad de la traducción.

En adición, otros elementos del nivel léxico-semántico en la traductología son: la fidelidad y sentido del texto. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española (s.f.) se define la fidelidad como la “Exactitud o precisión en la ejecución de alguna cosa”. En otras palabras, todo significante que se traduce debe ser fiel al significado que se le otorgo en la versión original. Entretanto, el sentido es definido como la precisión semántica que tiene la canción al comunicar el mensaje, no debe existir ninguna clase de omisión, adición o tergiversación de información cuando se transmite el mensaje. Con este propósito, el equivalente léxico de cada termino seleccionado por el traductor debe estar justificado y ser adaptado para comunicar el mensaje integralmente desde el texto original. Debido a que el traductor debe buscar la mejor manera de mantener el nivel lexicosemántico durante el proceso de traducción (Low, 2003).

En el campo de la traducción, se puede decir que el traductor tiene cierta “libertad”, ya que tiene la posibilidad de seleccionar libremente los términos que va a emplear, tanto es así, que este es considerado un nuevo autor del texto, al mismo nivel que el autor original, posee independencia de elegir según sea su gusto y criterio propio. Sin embargo, dicho libre albedrio no quiere decir que el traductor no tenga que tener presente algunas “reglas” para el desarrollo de su trabajo, la libertad esta normada por algunas restricciones que el

traductor debe cumplir, muestra de ello, es que debe conservar el formato del texto original, así como mantener la fidelidad y toman en consideración las pautas del cliente.

A modo de conclusión, es posible acotar que el nivel léxico-semántico tiene una relevancia trascendental dentro del proceso de traducción, sin embargo, en la traducción audiovisual es imprescindible, debido a que no existe la probabilidad volver a leer u oír el texto traducido. En líneas generales, más que todo si la película es vista en el cine, solo existe una sola recepción que se transmite en un breve instante debido a que no hay repetición de diálogos. A razón de esto debe haber precisión en el mensaje con el propósito que el mensaje sea entendido al 100% con solo una reproducción. Cuando se han superado todos los componentes del nivel léxico semántico es necesario tomar en cuenta otros recursos lingüísticos como la naturalidad.

La naturalidad

En el ámbito de la traducción se estima que un texto tiene naturalidad sí el lector funciona como si se hubiese escrito en la lengua que se utilizó para hacer la traducción. Cuando hay naturalidad, la audiencia se siente identificada, sentirá que se diseñó para él, en consecuencia acogerá el texto como su entorno, de modo que el traductor debe ser integralmente indetectable en su labor, el producto final no puede mantenerse ‘armada’ en vez debe asemejarse a su versión original que se está manifestando en la traducción. Por lo que, la audiencia debe tener la sensación que el texto está diseñado en su lengua, que no existió ninguna traducción para llegar al resultado. Con el propósito de alcanzar esto, el profesional de la traducción utiliza expresiones propias de la lengua meta, además emplea un léxico en consonancia con la cultura meta (nivel léxico-semántico), de igual manera, se cerciora que los sonidos producidos por el cantante sean apropiados y armoniosos (nivel fonético-fonológico). En este sentido, Julia Quirante (2018), siguiendo a Low (2008), comenta que:

La naturalidad es un requisito general para la buena traducción, ya que es muy importante que el texto de llegada siempre suene natural en la lengua a la que se ha traducido (en aspectos como la sintaxis o el vocabulario) pero remarca que la naturalidad es especialmente importante en las canciones, porque la opción de releer el texto no está disponible (pag.16).

En otras palabras, si no existe naturalidad la traducción no va ser exitosa ni aceptada por la audiencia receptora. Esto sucede que debido a que la audiencia no se va a sentir

cómoda con la recepción del mensaje, por lo tanto, la va sentir ajena a su vida. Por otro lado, sí existe naturalidad, hay adquisición y se otorga un sentido de reconocimiento por parte del público.

Marco analítico y teórico empleado para la traducción en general

A la luz de las estrategias globales inherentes al proceso de traducción de la letra siempre que no sea determinada una técnica a emplear Franzon (2008) plantea las siguientes:

- No realizar la traducción de la canción. En ocasiones toma tiempo traducir un guion más no las canciones, mientras otras, para darle más credibilidad al producto audiovisual. De modo que con el propósito de entender la película se requiere la traducción de canciones, se debe realizar de manera que la audiencia meta este en iguales condiciones que la audiencia original.

- Traducir la letra sin tomar en cuenta la música. En esta modalidad se traduce la letra como una pieza más del texto origen, más que todo cuando la audiencia tiene ya conocimiento de la canción original, por lo tanto, queda al margen la rima y la aliteración.

- Reescribir la letra de la canción. Dicha técnica será utilizada en el caso que la música tenga más importancia que la letra. Es relevante comunicar tanto el ritmo como la rima. Cuando se vuelve a escribir de forma total, la letra puede tener únicamente una palabra o frase que coincida con la original.

- Traducir la letra y adecuar la música. Está técnica es utilizada en caso de que la letra tenga más relevancia que la música, en otras palabras, si la letra tiene que ser cantada, se modifica la música para que la canción sea exitosa.

- Adecuar la traducción a la música original. De igual manera se le denomina como traducción de una canción cantable.

De acuerdo con Chaume (2004, p. 202; 2012, p. 103) expone que la traducción de la letra de las canciones va depender de la música de la letra original según los cuatro ritmos de la retórica clásica. En esta misma línea. Brugué (2013, p. 207) confirmaba que no es posible traducir palabra por palabra las canciones para el doblaje, debido a que las mimas deben adecuarse a la métrica, así como también la rima y la imagen en pantalla con el propósito de comunicar el mensaje original de manera natural.

Marco Analítico para el Análisis Rítmico formal

Según Chaume (2012) para la traducción del ritmo formal de una canción es necesario tener en consideración diferentes tipologías de ritmo, tales como:

- Ritmo de cantidad o número de sílabas. En caso de que el cliente no desee que se modifique la canción, el traductor tiene la tarea de adecuar la letra con el propósito que incluya la misma cantidad de sílabas que la versión original. Cuando el verso se encuentra conformado por menos o más cantidad de sílabas que el verso original, la audiencia se percatará de la incoherencia entre el ritmo musical y la letra de la canción.
- Ritmo de Intensidad o distribución de acentos. La sílaba tónica es la parte de la palabra que posee más fuerza de voz de manera intensa. De igual modo, la traducción debe mantener el mismo modelo para guardar fidelidad al original, por lo que el traductor debe adecuar la letra manteniendo el modelo de distribución de los acentos del texto original.
- Ritmo del Tono. Hace referencia a la clase de oración de cada estrofa. Cuando en la letra original algún personaje hace una pregunta o canta, la traducción puede manifestar o continuar la naturaleza nemotécnica innata del género.
- Ritmo de timbre o rima. La rima es esencial para que la audiencia memorice la canción. El propósito fundamental consiste en que la canción tenga ritmo, por lo que, el traductor frecuentemente no se ciñe de manera estricta a la versión original. El objetivo de la rima es que la audiencia recuerde con facilidad la canción (p. 106).

Marco Analítico para el análisis del contenido

De acuerdo con Chaume (2012) existen diversas técnicas para la traducción de contenido o de la pieza traductológica.

- Nuevo Vocabulario: Algunas producciones cinematográficas suelen incluir “nuevas” palabras, en ocasiones con fines pedagógicos o de entretenimiento.
- Referentes Culturales: Cuando se va a traducir un referente cultural se puede adaptar a la cultura de destino, omitirlo o también explicarlo, La selección de

uno u otro método va depender del encargo, de las reglas de la lengua de llegada, así como también, del traductor (p. 145-146).

Técnicas de Traducción

Es preciso acotar que en el ámbito de la traducción existen diferentes taxonomías planteadas en el transcurso del tiempo por diversos autores, en el presente trabajo de investigación nos hemos decantado por Martí Ferriol (2006). Las causas para haberlo seleccionado obedecen, por una parte, a que dicho listado se realiza partiendo de la proposición de Hurtado (2001) que es el de data más fresca; y por otra parte, a que se utiliza en el campo de doblaje y la subtitulación (Martí Ferriol, 2006, p. 113).

De manera que dicho autor reconoce 20 técnicas que se presentan líneas abajo, están distribuidas entre técnicas innatas al método literal, así como también, técnicas propias del método interpretativo-comunicativo y técnicas denominadas según el autor en la zona intermedia (Martí Ferriol, 2013, p. 122-123).

A la luz de la clasificación aportada por Hurtado (2001), Martí Ferriol (2003) propone tres grandes grupos categorías de las técnicas de traducción, entre ellas; las “familiarizantes”, las que generaban “extrañamiento” y las “intermedias” también denominadas neutras. De modo que, el no reconocimiento de otras técnicas pertenecientes a la clasificación de Hurtado se debe a que eran muy generales y tenían demasiados componentes. Por tal razón Martí Ferriol (2006) propone una categorización más ambiciosa que tenga la posibilidad de funcionar como marco analítico para el estudio de ejemplos de diversidad audiovisual

De esta manera, las técnicas entre los numerales 1 y 6 obedecen a literalidad, partiendo desde la introducción del préstamo, la copia del calco, asimismo la gradación en los tres tipos de traducciones literales, hasta llegar al equivalente acuñado, en el cual ubicaría la restricción de la literalidad rigurosa.

Por otro lado, las técnicas con los numerales del 16 al 20, se observa un nivel en aumento de familiarización que va desde la modulación (esa modificación de la perspectiva se expresa muy variable), se aprecia una evolución del nivel de implicación en la inventiva del traductor, hasta arribar a la creación discursiva, paradigma de la creación ad hoc para cualquier tipo de problema. [...] Con respecto a la zona intermedia que conforman las técnicas desde el numeral 7 al 15 pertenecen a las falsedades traductorales de naturaleza

lingüística. De igual modo, también hay una gradación lógica en esta zona intermedia. Aunado a ello, entre los numerales 7 al 10 se encuentran las técnicas que anulan o suprimen componentes lingüísticos. Entre los numerales 11 y 15 se consiguen las técnicas que cambian o amplían.

A la luz de la metodología de traducción de Martí Ferriol (2006) se encuentran las siguientes:

1. **Préstamo:** Incorporar un término o expresión proveniente de otra lengua al texto meta sin hacer ninguna modificación. Se puede caracterizar por ser puro (sin ninguna modificación) o naturalizado (normalizado de acuerdo a la grafía de la lengua meta).
2. **Calco:** Traducir de manera literal una palabra o sintagma extranjero, podría ser léxico o estructural.
3. **Traducción palabra por palabra:** Con respecto a la traducción la gramática permanece igual, así como también el orden y el significado de todas las palabras del original (todas las palabras poseen igual significado fuera del contexto). Tanto las palabras del original como de la traducción tienen un orden idéntico y la misma cantidad.
4. **Traducción uno por uno:** Cada palabra tiene su correspondiente en la traducción, sin embargo el original y la traducción contienen palabras con significado distinto fuera de contexto.
5. **Traducción Literal:** La traducción es igual a la original, sin embargo la cantidad de palabras no concuerdan y/o se ha modificado la organización de la frase.
6. **Equivalente acuñado:** Emplear un término o expresión identificada bien sea por el diccionario o empleo lingüístico como equivalente en la lengua meta. Newmark la denomina traducción reconocida.
7. **Omisión:** Eliminar completamente en el texto meta algún componente de información existente en el texto origen.
8. **Reducción:** Quitar en el texto meta alguna parte de la carga informativa o componente de información existente en el texto origen.

9. **Compresión:** Esquematizar los componentes lingüísticos. Este recurso se emplea específicamente en la interpretación simultánea y subtitulación.
10. **Particularización:** Emplear el termino más específico o concreto.
11. **Generalización:** Emplear un término más general o neutro, muestra de ello un hiperónimo.
12. **Trasposición:** Modificar la categoría gramatical o la voz (de pasiva a activa o viceversa).
13. **Descripción:** Sustituir un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
14. **Ampliación:** Agregar componentes lingüísticos que cumplen una función fática, o componentes importantes, como adjetivos que describan una cualidad que es evidente en la pantalla. Dicho recurso se utiliza en especial en la interpretación consecutiva y doblaje.
15. **Amplificación:** Incorporar precisiones no formuladas en el texto origen, tales como; informaciones, paráfrasis explicativas, que tienen una función metalingüística. De igual manera, engloba la incorporación de información no presenta en el texto origen.
16. **Modulación:** Hacer una modificación en el punto de vista, de enfoque o categoría de pensamiento relativo a la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural.
17. **Variación:** Modificar componentes lingüísticos o paralingüísticos (gestos, entonación) que influyen a componentes de la variación lingüística; modificaciones de tono textual, estilo, dialecto geográfico o social.
18. **Substitución:** Modificar componentes lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Es empleado más que todo en interpretación y doblaje.
19. **Adaptación:** Sustituir un componente cultural por otro de la cultura receptora.
20. **Creación Discursiva:** Implantar una equivalencia efímera, completamente imprevisible fuera del entorno. Pertenece al equivalente funcional o la traducción de efecto (p. 114-115)

Dichos elementos se asocian tanto a la estética del producto final como a la intención de comercializar la película en su integralidad (Marc, 2013, p. 141)

La Mafia Italiana

Reseña Histórica de la Mafia Italiana

La historia de la mafia Italiana no cuenta con una fecha específica, sin embargo, es posible a partir del conocimiento de diversos eventos tener una idea aproximada de su origen. De acuerdo con Dickie (2021) tres hombres de nacionalidad española desembarcaron en la isla Favignana, la cual está situada delante del extremo occidental de Sicilia. Ellos recibían los nombres de Osso, Mastrosso y Carcagnosso quienes huían la justicia por haber tomado esta por sus propios medios y ultimar a un miembro de la nobleza local porque había violado a su hermana.

En este orden de ideas lograron encontrar entre cuevas y quiebres de la isla Favignana un lugar para refugiarse. Al mismo tiempo encontraron la causa para el sentido de su concepto de justicia, generando un nuevo código de comportamiento, así como también una novedosa hermandad. En los próximos veintinueve años, inventaron y mejoraron sus normas de la “honorable sociedad”. De esta manera, se hicieron cargo de su misión sugerida por el resto del mundo.

En este sentido, los tres hombres españoles se dividieron, Osso se hizo fiel creyente de San Jorge y llegó hasta Sicilia, allí erigió la parte de la sociedad que se denominará como la Mafia. Con respecto a Mastrosso eligió a la Madonna como guía y se dirigió hasta Nápoles. Allí erigió la otra rama conocida como: la Camorra. Por su parte, Carcagnosso llegó a ser fiel creyente del Arcángel Miguel curando el estrecho que divide a Sicilia de la Italia continental para arribar a Calabria donde la ‘Ndrangheta’.

También Dickie (2021) que quienes comentaron las raíces de estas organizaciones criminales fueron los mismo *mafiosi* debido a que cada una de ellas cuenta con su propia leyenda de fundación. Para citar un ejemplo, los nombres de Osso, Mastrosso y Carcagnosso significan algo como «hueso», «hueso maestro» y «hueso del talón» pertenece a la historia oficial de ‘Ndrangheta acerca de su origen: tal relato es narrado a los nuevos

integrantes calabreses en el momento en que se juntan al plan local y deciden hacer una vida de asesinatos, contrabando y extorsión.

En relación a su valor histórico, estos tres hombres españoles cuentan con una alta solidez, es una mezcla entre leyenda y seriedad a la vez. El análisis de los nacionalismos genera bastantes ejemplos en relación a justificar gran cantidad de asesinatos en nombre del pasado de una sociedad. El hecho que las mafias le den tanto valor a su historia revela las grandes ambiciones de sus alcances.

De modo que estas organizaciones criminales tienden a oscurecer la verdad, imponiendo su versión de los hechos bastante a menudo la versión oficial de la historia resulta ser la que proviene de las mafias. Los escándalos también forman parte de los rasgos comunes de las mafias. Los líderes principales de Sicilia, Nápoles y Calabria son ricos, poseen un buen estatus e influencia.

En este sentido, Dickie (2021) acota que el auténtico escándalo de la mafia italiana no radica en las interminables cifras de vidas humanas que han sido asesinadas de manera cruel bajo su responsabilidad común denominador de los *mafiosi*. Tampoco radica en los medios de sustento arrasados, los recursos despilfarrados, los paisajes valerosos devastados. Su auténtico escándalo se enfoca en que la organización mafiosa conforma una elite gobernante equivalente en la Italia meridional. Las mafias logran colarse en la policía, el poder judicial, los ministerios, consejos locales, el sistema económico y los ente ministeriales.

De igual manera, dichas organizaciones también cuentan con cierta aceptación del público. Tanto es así que desde que se creó Italia a mitad del siglo XIX, las organizaciones delictivas organizadas han existido y ocupado más partes del territorio que el estado italiano reclama como de su propiedad. En este sentido Moreno (s.f) señala que:

Este sentir social genero fuertes alianzas entre los parientes de sangre creando las “cosche” organizaciones secretas conocidas con el nombre de Mafia. Se trataba de grupos clandestinos que crearon su propio dialecto con el fin de protegerse de las autoridades. Eran clanes familiares donde prevalecía el compromiso y la confidencialidad (p.53).

Dichos clanes denominados “famiglias” cuyo líder era llamado “capo de familia”, con autoridad para dirigir las disputas de su territorio, así como, definir las “vendettas”

como manera de hacer justicia. De forma que, estos clanes como hemos explicado líneas arriba, no se encontraban en una sola zona sino por regiones con el propósito de resguardar los intereses de sus territorios de la isla (Moreno s.f).

Así nacieron la Cosa Nostra, la Camorra y la Ndrangheta como fenómenos criminales originados en la décadas situadas en la mitad del siglo XIX, a la luz del mismo encuadre tanto normativo como institucional, que eran el borbónico Reino de las Dos Sicilias, así como algunas características comunes en relación a otras maneras de delincuencia asociadas. Tal como lo señala Aitala (2013)

Cada agrupación se ha desarrollado de forma independiente, en un contexto socio-histórico preciso y con caracteres peculiares, pero es igualmente cierto que estas formas de delincuencia, por lo que se sabe por las fuentes, han aparecido en un tiempo relativamente limitado y en un marco geopolítico compartido, construyendo además en el tiempo muchos puntos de contacto, relaciones, espacios de comunicación (p. 45).

En consonancia con lo antes expuesto las organizaciones mafiosas se erigen sobre el patrón de sectas secretas anti-borbónicas y masonería en el período de formación del movimiento nacional. Por medio de estas conexiones de esta clase se tomó prestado la diversidad del patrimonio organizativo, ritual y simbólico que caracterizaría al mundo mafioso desde entonces hasta el presente.

“Camorrare”

En concordancia con lo antes mencionado la camorra puede ser entendida como un modo de “mafia italiana” que tiene su propia narrativa y rasgos únicos que ameritan consideraciones determinadas. A pesar que la “mafia”, en líneas generales, representa un patrón paradigmático (Palazzo, 1999) la Camorra tiene sus especificaciones, cuando se hace referencia al término “camorra” ha sido objeto de controversia sin que se llegue a una conclusión definitiva, el cual se comprende y se intenta por tres siglos como un acto tanto de intimidación como de violencia. En la lengua italiana “camorrare” se refiere a la acción inapropiada de prevaricación en presencia de un abuso; indudablemente, los abusos son componentes fundamentales del actuar, inclusive actualmente en la Camorra. Sin embargo, camorrare o también “hacer camorra” antiguamente tenían un significado más general que

el actual en relación al empleo en la actualidad, no relacionándose, necesariamente, con las acciones tradicionales de los miembros de una organización estructurada.

Únicamente en algún momento histórico la palabra “camorrista” cambia de ser un adjetivo a ser un sustantivo (Benigno, 2016). Acerca de la temática de la génesis y el sentido del término, es posible acotar que la palabra “mafia” no todo el tiempo ha hecho referencia a bandas criminales, sino que a personas en particular (a su modo) valientes (no necesariamente que acostumbran a cometer delitos), cuyos actos se fundamentaban en la valentía y en un honor especial. Esto hace referencia a “I mafiusi de la Vicaria” que fue escrita en el año 1863 en lengua siciliana por Rizzotto, tanto la creación y difusión del término “mafiosi” para los elementos de organizaciones criminales de esta clase.

Previo a esto, la clasificación precisa era de “camorristi” que igualmente se halla en esa obra teatral. Tanto fue el éxito del título de la obra que hizo que se ampliará su uso de solo un adjetivo para señalar a la mafia a todos los individuos “La popularidad de este drama – el cual finalmente fue forzosamente “arreglado” en clave moralizadora – además de haber contribuido a nombrar un fenómeno de una manera diferente a la real en aquel entonces, también dio lugar a una lectura distorsionada y deforme, simplificando manifestaciones complejas e incluso heterogéneas” (Pascali, 2019, p. 172)

Desde ese momento, el patrón de esos modos de criminalidad, como señalaba la terminología de empleo, era el de la camorra (que aun señala a un nivel de carrera de poder para ‘nrangheta¹ calabresa y Mafia siciliana) expandido por la parte sur de Italia, mediante las enormes prisiones del Reino de las dos Sicilias. Hecho que merece atención, debido a que aun los rasgos esenciales de la Camorra napolitana, se encuentra en las cárceles como muestra de poder en algunos momentos históricos. (Marmo, 2011)

Las Hermandades de Sangre

La Camorra nació en las prisiones. Por la época en que el duque de Castromediano entró al Castello del Carmine, el reinado de las pandillas entre rejas

El corazón de la Camorra de Nápoles era el barrio de La Vicaria, situado en lo que era por entonces el límite oriental de la ciudad. Los suburbios miserables de La Vicaria eran el espacio en que se superponía la esfera de influencia de cada delincuente, como la zona de intersección marcada en un diagrama de Venn. El barrio recibía su nombre del Pallazzo

¹ El nombre de ‘ndrangheta vendría del griego antiguo «andragathia», que significa “fortaleza de ánimo”.

della Vicaria, una manzana originaria de la Edad Media donde se hallaban los tribunales y, en el sótano, una afamada mazmorra. Los muros de la cárcel de La Vicaria parecían sólidos a la vista pero eran, en realidad, una membrana a través de la cual se filtraban constantemente mensajes, alimentos y armas desde los barrios adyacentes a la prisión. Cerca de la cárcel se alzaba la Porta Capuana, un arco de piedra ornamentado con frisos y relieves, a través del cual muchos de los productos provenientes del interior del país llegaban para someterse a los «impuestos» respectivos. Pero el epicentro de la actividad criminal en La Vicaria era lo que es ahora un tramo de la vía Martiri d'Otranto, el cual, unido a los callejones aledaños, era conocido como la Imbrecciata. La Imbrecciata era una kasbah donde proliferaban los placeres carnales baratos y la práctica totalidad de sus habitantes estaban involucrados en la prostitución y los espectáculos de sexo en vivo. La notoriedad del sector era tal, que las autoridades intentaron varias veces cercarlo construyendo muros en sus vías de salida. Con todas estas oportunidades al alcance de la mano de conseguir ingresos ilegales en La Vicaria, no debe sorprendernos que los primeros cabecillas supremos de la honorable sociedad el mundo exterior provinieran de allí

La «gestión conjunta» del delito en Nápoles era ciertamente escandalosa, pero lo que enfurecía particularmente a Antonio Scialoja, el economista exiliado, era que las autoridades borbónicas dieran rienda suelta a sus espías, *feroci* y *camorristi*, para que acosaran y chantajearan a los patriotas liberales. En rigor, esos policías tan rudos y prestos no respetaban las filiaciones políticas: hasta los monárquicos afines a los borbones debían desembolsar cada tanto sumas para rehuir lo que los feroci denominaban con una sonrisa las «complicaciones judiciales».

De este modo fue que, en la incertidumbre reinante en la década de 1850, con la monarquía borbónica vulnerable y recelosa, la Camorra tuvo por primera vez la posibilidad de entrometerse en la vida política del país. Scialoja concluía su panfleto con una historia muy ilustrativa, tomada de sus recuerdos como prisionero político a comienzos de la década de 1850. Recordaba que los delincuentes comunes en prisión aludían a los patriotas cautivos como «los caballeros», considerando que sus líderes eran hombres educados y de buena posición como lo era él mismo. Solo que todo el que se involucraba en política no era un caballero en ningún caso. Algunos eran artesanos poco refinados.

Un caso en particular fue el de Giuseppe D'Alessandro, conocido como Pepe l'aversano, «Pepe de Aversa», una localidad agrícola no muy alejada al norte de Nápoles. Pepe de Aversa fue encarcelado por su participación en los acontecimientos revolucionarios de 1848. Al toparse en prisión con la Camorra, decidió rápidamente que unirse a las filas de los extorsionadores era preferible a sufrir con los caballeros mártires. Así, fue iniciado en la honorable sociedad y muy pronto anduvo pavoneándose en los pasillos de prisión con sus baratijas.

En primavera de 1851, por la época en que Gladstone tronaba contra los gamorristi ante sus lectores británicos, una rama singularmente fanática de la policía napolitana concibió un plan para asesinar a algunos de los patriotas encarcelados. Pero ni siquiera la policía podía llevar a cabo un proyecto semejante sin la ayuda de la administración de prisiones: la Camorra. Y encontró en Pepe de Aversa al hombre perfecto para el trabajo; en rigor, ni siquiera hubieron de pagarle, puesto que estaba aún condenado a muerte por traición y se mostró contento por el mero hecho de verse liberado de su cita con el verdugo.

En dos ocasiones intentó cumplir su misión, con una pandilla de camorristi siempre listos para responder a su orden de atacar, pero en ambas oportunidades los caballeros se las arreglaron para mantenerse juntos y enfrentar a sus futuros asesinos. Entonces los prisioneros políticos escribieron a las autoridades policiales para recordarles el escándalo diplomático que sería si cualquiera de ellos era despedazado por una multitud. El recordatorio funcionó. Pepe de Aversa fue trasladado a otro sitio, luego lo liberaron y finalmente le concedieron la oportunidad de intercambiar su chaqueta de terciopelo por un uniforme de policía; así concluía su metamorfosis, en el breve espacio de un par de años, de patriota traidor, pasando por camorrista, a agente de policía.

Para Scialoja, la historia de Pepe de Aversa ilustra todo lo que andaba mal en el gobierno borbónico, en su hábito de gestionar el delito de manera conjunta con los pandilleros. La patria italiana se erguía en un brillante contraste contra esa sordidez. La nueva nación de Italia, cuando fuera que ella sobreviniese, al fin traería consigo el buen gobierno a esa metrópolis sumida en la ignorancia, a la sombra del volcán Vesubio. Solo que, siendo Nápoles la que era, la formación de la patria resultó un asunto mucho más extraño y oscuro de lo que nadie hubiera imaginado.

La masacre de Duisburg muestra con sorprendente claridad que Italia, y gran parte del mundo con colonias de la mafia, todavía viven con las consecuencias de las historias que se cuentan en estas páginas. Por eso, antes de adentrarse en el pasado, vale la pena presentar a los protagonistas del presente, esbozando tres perfiles que ilustran sucintamente la historia de la Mafia. Porque, incluso después de Duisburg, el mundo no se había acostumbrado del todo a la idea de que Italia tuviera más de una mafia. Además, la gente tiene una idea muy vaga de cómo se organizaron la Camorra y la 'Ndrangheta en particular.

Las páginas que hacen referencia a la historia de la mafia rezuman sangre. Con sus múltiples significados, la misma sangre puede usarse para presentar el mundo oscuro del crimen organizado en Italia hoy. La sangre es quizás el símbolo más antiguo y fundamental de la humanidad, y la mafia aún la utiliza en todos los sentidos. La sangre es un símbolo de violencia. La sangre es como la vida y la muerte. La sangre es un símbolo de masculinidad y coraje. La sangre es un símbolo de afecto y familia. Cada una de las tres mafias es una categoría -con su propio tipo de sangre, por así decirlo- distinta de las otras dos, pero relacionada con ellas tanto ritual como organizativamente.

El primero es el ritual: al entrar en un lazo de sangre, al convertirse en hermanos de sangre, los mafiosos italianos crean un lazo entre ellos, un lazo hecho en la violencia y para la violencia que solo terminará al final de sus vidas. La conexión casi siempre es solo entre hombres. Sin embargo, el acto del matrimonio, marcado por el derramamiento de sangre virgen, también era un ritual importante en la vida de la mafia. Por ello, uno de los temas recurrentes del libro será la mujer y su relación con la mafia.

Luego está la organización: cada mafia desarrolla su propia estructura. El objetivo principal de la estructura es hacer cumplir la disciplina, ya que la disciplina puede ser una gran ventaja competitiva en el torbellino de la mafia. Pero la estructura también sirve para otros propósitos, sobre todo, para explotar los lazos de sangre y las lealtades intrafamiliares.

Un tema que la 'Ndrangheta ha entendido en particular desde sus inicios es la magia del ritual. El ritual suele operar desde el comienzo mismo de la vida del 'ndranghetista, tal

como lo conocemos, gracias a una de las pocas autobiografías escritas por un miembro de la mafia calabresa (un asesino múltiple), que se convirtió en testigo de cargo. (Después, su autor desarrolló un miedo tan severo a la sangre que ni siquiera podía soportar ver un bistec crudo).

La carrera de Antonio Zagari en el crimen organizado comenzó dos minutos después de los hechos del 1 de enero de 1954. Es decir, comienza en el momento en que sale del útero. Era el hijo mayor, por lo que su llegada fue muy bien recibida. Su padre, llamado Giacomo, tomó una ametralladora militar pesada y disparó una ráfaga de balas a las estrellas sobre la bahía de Gioia Tauro. Apenas la partera había limpiado la sangre del recién nacido cuando el padre se lo llevó a la casa llena de miembros del clan. El bebé fue entonces colocado cuidadosamente frente a ellos, adornado con una enorme llave y un cuchillo al alcance de su mano. Dependía del destino decidir qué elemento tocaría primero, la llave representaba la ley, convirtiéndolo en *sbirro*: un policía, un esclavo de la misma, mientras que el cuchillo hacía referencia a vivir y morir según el código de honor.

Por lo tanto, su destino fue determinado. Bajo la guía de un dedo adulto que deslizó la hoja de metal bajo su mano, seleccionó el cuchillo, una elección aprobada por unanimidad.

Separando las diminutas nalgas de su recién nacido, Giacomo Zagari escupió alegremente en el trasero de su bebé para traer buena fortuna. Llamó al atrevido niño Antonio para celebrar su audaz decisión. Nombre que compartía con su abuelo, detrás de su amarillento bigote de morsa, que había sido manchado por su omnipresente cigarro, el abuelo criminal salvaje de Antonio observaba la escena con deleite. Aunque todavía no se le consideraba miembro de pleno derecho de la honorable sociedad, el infante Antonio estaba "mitad dentro, mitad fuera", como decían. Tendría que someterse a un riguroso entrenamiento y observación antes de ser admitido oficialmente. El crimen ya estaba en el horizonte, con una vida más espantosa por delante.

A pesar de no haberse criado en Calabria, Zagari creció en las cercanías de Varese, en la frontera italiana con Suiza, donde su padre dirigía las células locales de la 'Ndrangheta. Ocasionalmente, el padre de Antonio se encontraba tras las rejas, dejándolo en

compañía de sus tíos comerciantes de cítricos en la fértil meseta de Gioia Tauro, en la costa calabresa que da al mar Tirreno. Fue allí donde llegó a idolatrar a los conocidos de su padre, quienes tenían gran influencia y sofisticación en la comunidad. Antonio incluso se sintió intrigado por la forma en la que hablaban. A menudo pedían disculpas antes de pronunciar cualquier palabra común, como "pantalones", "pies" o "baño", usando frases como "Disculpe la frase..." o "Dilo con el debido respeto..." . Sus lenguas a menudo estaban atadas cuando se trataba de pronunciar ciertas palabras, como "policía", "magistrado" o "tribunal". Pero cuando lo hacían, encubrían su sentencia con disculpas preventivas, intentando evitar cualquier ofensa o perturbación a su audiencia. “Con todo respeto y disculpas de antemano”, comenzaban, “debo decir que cuando los policías...”

La formación criminal de Antonio Zagari fue breve como hijo de un jefe. Va a prisión con información secreta, esconde algunas armas y pronto, a la edad de 17 años, está listo para convertirse en un miembro más.

Un día, su "amigo", como él lo mencionó, le dio una copia de unas páginas de las reglas y normas de la sociedad, las cuales tuvo que memorizar para poder empezar. Eso fue todo, como lo recordó más tarde, como los catecismos que los niños tenían que memorizar antes de recibir la Confirmación y la Primera Comunión. El "catecismo" único incluye lecciones sobre la historia de la Ndrangheta. Y, después de recordar las hazañas de Osso, Mastrosso y Carcagnosso, se suponía que Zagari estaba listo para la iniciación más complicada de cualquier mafia. Fue conducido a una habitación oscura y aislada, donde fue presentado a los miembros de alto rango presentes, quienes formaron un círculo.

—¿Estáis cómodos, mis muy queridos camaradas? —comenzó el líder.

—Muy cómodos. ¿Respecto a qué?

—A las reglas sociales.

—Muy cómodos.

—Entonces, en nombre de la fiel sociedad organizada, bautizo este lugar como lo hicieron nuestros ancestros Osso, Mastrosso y Carcagnosso, que lo bautizaron con hierro y cadenas.

Luego, el líder recorre la sala, liberando a cada ndranghetista de las herramientas que utiliza en su negocio y pronunciando la misma fórmula en cada parada.

De manera similar, la mafia siciliana, conocida hoy como la Cosa Nostra, tenía sus propios mitos y rituales. Por ejemplo, muchos mafiosi, respaldaban (o al menos respaldaban hasta hace poco) la ilusión de que su organización se originó como una hermandad medieval de Vengadores con gorro conocidos como Beati Paoli. La mafia siciliana emplea un rito de iniciación que despliega símbolos de sangre de una manera similar pero más simple a la "Ndrangheta". La misma habitación en la oscuridad. Miembros de un mismo grupo, generalmente sentados en una mesa con un revólver y una daga en el medio. El "padrino" del solicitante le explica las reglas, luego le pincha el dedo índice y rocía una pizca de sangre en un icono: sobre la Virgen de la Anunciación. Al prestar juramento, la imagen arde en las manos del novicio: "Si traiciono nuestra causa, mi carne arderá como este santo." Una vez derramada, la sangre no puede volver. Una vez quemada, la materia nunca puede repararse. Cuando te unes a la mafia siciliana, serás parte de ella por el resto de tu vida.

La etiqueta es también un testimonio de la evolución histórica. El rito de iniciación más antiguo es la Camorra de Nápoles. Hubo un tiempo en que la Camorra también señalaba el estado de los más jóvenes derramando sangre. En la década de 1850, los reclutas normalmente hacían un juramento con dos dagas cruzadas y luego tenían que participar en un duelo a cuchillo con un luchador u otro aspirante a luchador. Las hojas de los puñales solían estar bien envueltas en trapos o cuerdas, dejando sólo la punta; si había demasiada sangre, el duelo amenazaba con dejar de ser un ejercicio simbólico de relaciones masculinas para convertirse en una verdadera batalla. Cuando uno de los dos ataca primero, la pelea termina y el nuevo afiliado es abrazado por el rango más joven en la jerarquía restante de camorristi y sociedad de honor.

El liderazgo actual de la Camorra no somete a los reclutas a iniciaciones o convenios formales, y la tradición se ha ido. La Camorra de Nápoles ya no era una secta juramentada, es decir, una sociedad honorable. De hecho, como veremos más adelante, la noble sociedad napolitana desapareció en extrañas y profundas circunstancias en Nápoles en 1912.

La Camorra, surgida en 1912, no fue una organización única. En su lugar, es un mundo numeroso y expansivo de pandillas que se forman, se dividen, caen en feroces disputas y resurgen en nuevas alianzas, solo para ser aniquiladas en alguna guerra de exterminio mutuo o redada policial. El inframundo en Nápoles es muy inestable. Es probable que un Capo Siciliano vea a sus nietos comenzar sus propias carreras criminales, mientras que un camorrista experimentado tiene suerte si vive hasta los cuarenta.

La falta de estructuras formales y ceremoniales dentro de la Camorra no ha impedido que sus clanes más exitosos controlen gran parte del territorio de Campania, convirtiendo manzanas enteras en áreas fortificadas e hipermercados de drogas inaccesibles para la policía, ganando millones con el contrabando de DVD y bolsos de mano. Eso no les ha impedido destruir el paisaje de Campania a través de un lucrativo comercio de la basura que traen. O infiltrarse en la industria de la construcción nacional en el comercio internacional de drogas y armas.

Sin embargo, el Clan Camorra está organizado; juntos forman un "sistema", como lo llaman los iniciados. En su centro, en cada área de la ciudad y sus territorios, hay un líder carismático que protege y castiga al mismo tiempo. Debajo de él hay otros títulos y roles especializados (por ejemplo, gerente de distrito, asesino, traficante de drogas al por mayor), todos elegidos y designados por el líder, casi siempre viviendo y muriendo con él. Al igual que otras mafias, el clan Camorra redistribuye parte de las ganancias de sus delitos, a menudo pagan salarios a sus bandas y reservan fondos para los presos.

La sangre, en el sentido de parentesco, es ahora el pegamento que mantiene unidos a los clanes más temidos de la Camorra. Sin embargo, los clanes individuales tienden a evitar el liderazgo del "Gran Anciano". En el núcleo de cada grupo de camorra suele haber un

grupo de parientes (hermanos, primos, cuñados) de aproximadamente la misma edad. Están rodeados de amigos, vecinos y más familiares.

Así, el crimen organizado en Nápoles ha cambiado considerablemente desde los días en que la Camorra era una sociedad digna, aunque las venas de la tradición nunca se han cortado por completo. Por un lado, los camorristi tenían una persistente debilidad por la decoración estilo bandolero. Los accesorios dorados y las camisas caras han estado de moda desde el siglo XIX. Ahora, además de eso, hay autos de lujo y motocicletas ostentosas. Hasta hace poco, la motocicleta favorita de los cabecillas Napolitanos era la Honda Dominator. El propósito de todo este gasto extravagante, pasado y presente, siempre ha sido una demostración de poder: declarar el dominio territorial, ser un símbolo de éxito frente a los parásitos.

En general, los líderes de la Cosa Nostra son menos elegantes que los de la Camorra de Nápoles, dedicando más tiempo al tipo de formalidades organizativas que podrían resultar fatales en su mundo.

Cada líder (o, estrictamente hablando, "representante") de la mafia siciliana dirigía un grupo conocido como "familia", aunque sus miembros no tenían por qué estar emparentados. De hecho, la Cosa Nostra a menudo invocaba una regla diseñada para evitar que grupos de parientes ganaran demasiada influencia en la "familia": solo dos hermanos podían ser miembros, por lo que el jefe no podía tener sus propios parientes para completar el clan.

La estructura de cada "familia" es simple (ver diagrama en la página 17). El representante está flanqueado por un subjefe y un asesor o consultor. Los miembros ordinarios, llamados soldados, venían en grupos de diez. Cada uno de estos grupos informaba a la capodecina ("jefe de los diez"), quien a su vez informaba al jefe. Basada en la "familia", la Cosa Nostra se modela como una pirámide. En los distritos vecinos, tres "familias" mafiosas formaron otra capa en la estructura, el mandamento ("distrito"), presidido por el capomandamento ("jefe de distrito"). El alcalde ocupa un puesto en un "comité" que reúne las funciones del parlamento, el tribunal supremo y la cámara de comercio de la Cosa Nostra en cuatro provincias plagadas de mafia. En la cima de la

pirámide de la mafia, el rey supremo es un capo di tutti i capi, "el jefe de los jefes". El capo di tutti i capi siempre proviene de la provincia de Palermo, la capital de la isla, ya que aproximadamente la mitad de la mano de obra de la Cosa Nostra y aproximadamente la mitad de su "familia" se encuentran en el área de Palermo.

El gráfico termina aquí. Pero en el mundo subterráneo, en comparación con el mundo abierto habitado por ciudadanos respetuosos de la ley, el poder reside más en las personas que en la placa de identificación en la puerta de la oficina. Comparar a los jefes de la mafia con los directores gerentes de las corporaciones capitalistas no solo es un cliché, sino un fracaso total al capturar el mundo extremadamente clandestino y político de la actividad de la mafia.

La Cosa Nostra pasó por una fase más o menos coordinada, diferentes líderes tenían diferentes estilos de liderazgo y estaban limitados por varios poderes externos. El caos, el doble trato, la sospecha mutua y las guerras fratricidas se han desatado dentro de la mafia desde sus inicios. El elenco de personajes es enorme. Sin duda, hay líderes de partidos, ejecutivos políticos, reformadores y legisladores deshonestos, pero también hay una buena cantidad de rebeldes, élites grises, magnates nerviosos, jóvenes alborotadores y aislacionistas. Por supuesto, "todo el mundo" dentro de la mafia es un conspirador y un teórico de la conspiración próximo a la paranoia. Todos estos personajes pueden optar por cambiar los precedentes, las tradiciones y las reglas de la Mafia, incluso pueden pisotearlos y ridiculizarlos, pero ningún cabecilla, por poderoso que sea, puede hacerlo sin considerar su costo político.

Una de las grandes preguntas en la historia de la mafia siciliana es qué antigüedad tiene realmente la estructura piramidal de la organización. Algunas de las investigaciones recientes más inquietantes sugieren que es mucho más antiguo de lo que pensábamos hace solo unos años. Una mafia no sería una mafia sin un impulso inherente para formalizar y coordinar sus actividades. Al momento de escribir estas palabras, y hasta donde se conoce, el comité de Cosa Nostra Palermo no se reúne desde 1993, hecho propio de la peor crisis en el siglo y medio de historia de la organización. Que la crisis actual se convierta en un eventual declive dependerá en parte de cómo Italia absorba las lecciones de su historia mafiosa, que demuestran la asombrosa capacidad de la mafia siciliana para regenerarse.

En Calabria, como en Sicilia, existe una tensión permanente entre las reglas que rigen el mundo criminal y las comodidades que acompañan al puro y simple caos de esta forma de vida. Cuando comencé a escribir este libro, los tribunales y los libros de criminología coincidían en que la estructura de la 'Ndrangheta era muy diferente a la de la Cosa Nostra. Se dice que la 'Ndrangheta es una federación, una hermandad informal de bandas locales. Luego, en julio de 2010, la policía y los carabinieri arrestaron a más de 300 personas, incluido Domenico Opedisano, que en ese momento tenía ochenta años, y, según los investigadores, había sido elegido para el más alto cargo dentro de la 'Ndrangheta en agosto de 2009, la mayoría de sus compañeros se acogieron a su derecho a guardar silencio, por lo que no sabemos qué defensa esgrimieron, en contra de los cargo.

Tampoco sabemos si los tribunales dictaminarán que las acusaciones son infundadas. Lo que la investigación llama una "operación criminal" todavía está en sus inicios, pero cualquiera que sea el resultado final, es una lección de humildad para cualquiera que planea escribir sobre el mundo secreto del gángster italiano. En cualquier momento, el nuevo trabajo policial o los hallazgos en los muchos archivos que esperan revisión pueden descartar la certeza histórica. El magistrado a cargo de las "operaciones criminales" insistió en que el título oficial de Opedisano era capocrimino, o "jefe del crimen". Los 'ndranghetisti también se refieren a los "crímenes" o "grandes crímenes" de la "provincia" y se consideran el núcleo coordinador más alto de la 'Ndrangheta. Se subdivide en tres mandamenti, o distritos, que cubren las tres regiones de la provincia de Reggio Calabria.

Camorra de Nápoles

Origen

La Camorra nació en prisión. Cuando el duque de Castromediano entró en Castello del Carmine, la prisión del sur de Italia era un hecho conocido desde hacía siglos. Bajo el antiguo sistema, era más fácil y barato entregar el control diario de la prisión a los reclusos más duros. En ese momento, a mediados del siglo XIX, los chantajistas de la prisión formaron una sociedad secreta y prometieron pisar el universo fuera de la mazmorra. La historia de cómo sucedió está llena de intriga, pero básicamente consiste en recuperar todos

los matices e ironías evidentes en el encuentro original entre el duque de Castromediano y el camorrista. Ahora, la historia se puede resumir en una palabra: Italia.

En 1851, lo que ahora llamamos Italia era un "concepto geográfico" más que un país, dividido en una potencia extranjera (Austria), dos ducados, un gran ducado, dos reinos y un estado papal. El mayor de estos territorios era también el más meridional: el Reino de Nápoles, o Reino de las Dos Sicilias, para usar su nombre oficial.

Desde Nápoles, la capital del reino, los reyes Borbones gobernaron todo el territorio del sur de Italia y Sicilia. Como la mayoría de los príncipes italianos, los Borbones de Nápoles tenían buenos recuerdos de lo que les había sucedido después de la Revolución Francesa de 1789.

En 1805, Napoleón abolió la dinastía de los Borbones e instaló a su propio candidato en el trono. El dominio galo trajo consigo una serie de innovaciones en el comportamiento de todo el reino. El feudalismo fue eliminado y reemplazado por la propiedad privada. Afuera había una asamblea caótica, una mezcla de tradiciones locales, jurisdicciones eclesiásticas y de grandes nobles, y decretos públicos. En cambio, se redactó un nuevo código civil y una fuerza policial rudimentaria. Por primera vez, la parte sur de la península italiana comenzó a parecerse a un estado centralizado moderno.

En 1815, Napoleón finalmente fue derrotado. Cuando los Borbones regresaron al poder, aprovecharon las enormes ventajas de las reformas al estilo francés para asegurar su propia autoridad. Pero es difícil conciliar la teoría y la práctica de la gestión moderna. El trono del Reino de las Dos Sicilias es todavía muy inestable, la voz de oposición al nuevo sistema está muy extendida y el grado de centralización es mayor. Además, la Revolución Francesa no solo introdujo nuevas formas de gobierno estatal en todo el continente, sino que también difundió ideas muy volátiles sobre el constitucionalismo, el estado e incluso la democracia.

El duque de Castromediano pertenece a una generación de jóvenes comprometidos con la construcción de una patria italiana, una patria que encarne los valores del constitucionalismo, la libertad y el Estado de derecho. Después de intentar y fracasar en traducir estos valores a la realidad política durante el levantamiento de 1848-1849, muchos

patriotas como Castromediano pagaron sus creencias al ser arrojados al Reino Cameristi en el Calabozo.

Este trato a los presos políticos, a los "señores" capturados, se convirtió rápidamente en un escándalo. En 1850, un miembro muy respetado del parlamento británico, William Ewart Gladstone -el futuro "Gran Anciano" de la institución- inició una larga estancia en Nápoles para ayudar con la salud de su hija. Gladstone se involucró en los asuntos locales a pedido de Castromediano y otros. A principios de 1851, las autoridades de Nápoles imprudentemente permitieron que Gladstone visitara algunas de las cárceles de la ciudad. El visitante quedó horrorizado por la "inmundicia salvaje" que presencié, con presos políticos mezclados indiscriminadamente con los peores delincuentes comunes sin ningún tipo de vigilancia. Los presos dirigen el lugar ellos mismos: "Son una comunidad autónoma, la principal autoridad son los camorristi [sic], gente conocida por sus atrevidas fechorías".

En esta ocasión, el fuerte argumento de Gladstone, emergiendo prontamente de las prisiones de Nápoles, envió dos cartas castigando al gobierno del Rey como una negación de dios, emitida en sistema del gobierno. Sin embargo, los camorristri eran un bloqueo con el cual atizaron a los borbones, por tal motivo, cualquier parlamento que confiara el mandato de sus prisiones a unos sicarios no valía continuar en pie. Fue en ese entonces, gracias a Gladstone, las bandas de crimen de Italia se catequizaron en lo que no han cambiado desde entonces, un atronador del debate político.

El apoyo internacional con los patriotas encarcelados pasó a tener un papel fundamental en la serie de acontecimientos que formaron a Italia en una patria, o algo similar. En el año 1858 el primer ministro italiano de Piamonte- Cerdeña, en la parte norte del país, llegó a una conformidad secreta con Francia para dejar fuera a Austria por la batalla del norte de Italia. No obstante, al año siguiente, después de una fuerte batalla entre Magenta y Solferino, Piamonte- Cerdeña tomó el mando austriaco de Lombardía, este positivo acontecimiento militar conllevó a levantamientos más hacia la sur, en las diferentes zonas centrales, como también otros territorios. Una gran parte del norte de la Península se transformó en Italia, mientras tanto Europa aguantaba y hacía tiempo para el siguiente movimiento.

Fue en 1860, Giuseppe Garibaldi llevo a cabo una de las mayores gestas nunca observadas del idealismo humano cuando descendió en Marsala, la costa al extremo oeste de Sicilia, con más de mil voluntarios patriotas con sus franelas rojas. Luego de las iniciales y fortuitas victorias, la revolución comenzó a tomar impulso a la zaga de la expedición comandada por Garibaldi. Rápidamente conquistó la capital Siciliana de Palermo, después dirigió su cada vez más grande ejército, rumbo a leste para irrumpir Italia continental. A inicios de Septiembre ingresó a Nápoles, Italia después de esto por primera vez se conformó como un solo país.

Con Italia consolidada, los patriotas encarcelados del Reino de las dos Sicilia lograron convertir sus prolongados sufrimientos en creencia política. Consecuentemente se trasladan al norte, a la capital de Turín, en la base de los Alpes, para adicionarse al primer batallón nacional nuevo del país. Numerosas veces se ha escuchado la historia del Resurgimiento, de cómo se unió Italia, siendo menos reconocida la subtrama que envuelve dicha unión, la infiltración de la Camorra.

Gran parte de los variados acontecimientos de esa subtrama fueron impulsados en las mazmorras, lugar donde los patriotas se encontraron con los camorristri, de forma que los prisioneros patriotas son los principales testigos de la anticipada historia de Camorra, algunos de ellos también se implicaron personalmente en la historia como ídolos y despreciables.

Esta Italia consolidada era aún una fantasía indefinida una vez fue puesto tras las rejas el duque Sigismondo Castromediano en 1851, al pasar el tiempo esas primeras horas en prisión se convirtieron en días, meses y años, consiguió la forma de resistir, adicionándolas a sus sueños con la política, la familiaridad con sus compañeros de degradación, pero también la empatía a su adversario. Para el duque era importante darle un sentido a la Camorra, siendo un asunto de vida o muerte, considerando sus descubrimientos hasta hoy en día.

En su estadía en prisión, Castromediano observó a la Camorra en condiciones precarias, estando en esta época, la camorra perfeccionaba una metodología criminal predestinada a imbuir y alterar la misma nación que el duque se había adelantado a crear.

Después de esto, Castromediano inició su estudio acerca de la Camorra de forma más sintetizada inesperada, continuando la huella del dinero, Castromediano se sorprendió de lo que él denominada impuestos de la Camorra, fue como se recolectaban en cada una de las etapas de su encarcelación, en cada uno de los rincones del reino se asentaban pequeños altares dirigidos a la virgen.

A los recién llegados se les cobraba un impuesto justificado como cancelación por el petróleo para la lámpara de la virgen, que en pocas ocasiones estaba encendida. Los encarcelados debían alquilar el pedazo de suelo donde dormían, el lugar de la prisión llamado El Argot se designaba pizzo, equivalente a un pago o soborno por protección, cualquiera que fuese rebelde con el pago del pizzo era sometido a golpes, cortes con navaja, insultos, e incluso hasta la muerte.

El duque fue testigo de un suceso que muestra como el sistema de financiamiento de la Camorra en las cárceles, contenía algo más profundo que el hurto a secas, y algo más fatal que la extracción de impuestos. En una ocasión, un camorrista que acababa de comer sopa y asado, tiró un nabo a la cara de un hombre, con el cual venían insultos y la comida le fue confiscada en lugar del soborno.

La Camorra se aprovechaba de las necesidades y derechos de sus compañeros y los convertía en favores, por los cuales debían pagar de alguna forma. Su sistema se establecía en su poder de conceder o descartar los favores, hasta de tirárselos a los demás a la cara. Con el episodio anterior del nabo, el camorrista había concedido un favor, el cual también pudo haber sido negado.

Castromediano, tenía un instinto muy delicado para descubrir sucesos que hacían más dramáticas las estructuras inferiores al poder de la Camorra en las cárceles. En una ocasión, escucho dos presos discutiendo sobre una deuda pendiente, donde un camorrista interviene objetando que sentido tenía discutir si no estaban autorizados, y procedió a quedarse con los centavos en disputa.

Todo aquel recluso que hiciera corresponder un derecho básico, como calmar una discusión o respirar su propio aire, ofendía la autoridad de la Camorra, así como también algún recluso que intentará reclamar justicia a alguna autoridad externa era tomada como

traición a la Camorra. El duque, en su cotidianidad, conoce a un hombre, al cual le habían puesto las manos en agua hirviendo por contactar al gobierno mediante una carta explicando las condiciones en la prisión.

Gran parte de lo que el duque asimiló acerca de la Camorra, fue en su estadía en una prisión de Procida, una isla como Capri e Ischia, las más cercanas se encuentran en la Bahía de Nápoles, después cuando recordaba su estancia en Procida, realizó un discurso con mucha ira donde comenta: La mayor cárcel en las provincias meridionales, la reina de las Cárceles, la dulce Camorra y el comedero para calmar a los guardias a cargo y cualquiera que contribuya a apoyar a la Camorra, la gran letrina en donde, por fuerza de la naturaleza se filtra la escoria mas abominable de la sociedad.

En esa letrina de la prisión de Procida, la cual convergía al mar, donde el duque tuvo relación con otra faceta fundamental del sistema de la Camorra. Un día, arregló dos figuras humanas esbozadas con un pedazo de carbón en un muro, una tenía los ojos desorientados y de su boca torcida provenía un aullido silencioso. Con su derecha hundía una daga en el vientre de la otra, que se encorvaba del dolor y estaba a punto de caerse al suelo, en cada figura se encontraban sus iniciales.

En la base de las figuras contenía una escritura: Juzgado por la sociedad, seguido de la fecha similar donde el duque se encontró con ella. Castromediano conocía que la frase Sociedad u honorable sociedad, era el nombre que la camorra se asignaba a sí misma, aunque el escrito en la pared era un poco opaco, se pregunta qué significa esto, al primero que vio, exclama significa que hoy es el día para hacer justicia con un traidor, por su parte la victima dibujada aquí ya está en la capilla suspirando su último aliento, o dentro de pocas horas la Colonia penal de Procida poseerá un interno menos, y el infierno uno más.

Después de esto, el prisionero le explica cómo fue que la sociedad, había alcanzado una decisión, los líderes habían dado una orden como los demás miembros excepto la víctima habían sido informados de lo que estaba por pasar, sin embargo, nadie había hecho publico este secreto a exteriores, de este modo cuando el hombre advertía al duque que hiciera silencio, del pasillo de al lado les llego una maldición en voz alta, seguida de un alarido largo y angustiado que fue sofocado rápidamente, sonando después un resonar de

cadenas y unas pisadas con ritmo elevado, el asesinato se ha consumado, fue lo que dijo el encarcelado.

Irrumpido por el pánico, el duque huye rápidamente a su celda, pero al cruzar la esquina tropieza con la víctima, herida con tres cuchilladas en el corazón, solo estaba presente un hombre encadenado junto con la víctima, el comportamiento del hombre quedaría en los recuerdos de Castromediano, ciertas posibilidades que fuera el mismo el asesino, cuando fue un testigo presente. En ese estado, observaba el cadáver en frente, con un sentimiento indescriptible de asombro y crueldad, mientras esperaba que los soldados trajeran el martillo para separarlo del cadáver.

El duque nombro el acontecimiento como un simulacro de justicia, conocido como asesinato en la fachada de una pena capital, La Camorra no solo mataba al impostor, se empeñaba en que la muerte pareciera algo legal, luego de esto se realizaba un juicio con un juez, testigos, abogados, y defensa. El veredicto y la sentencia del tribunal se daban a conocer al público en muros de una letrina, La Camorra hacia empeño de la aprobación democrática con el fin de que todos evitaran que la víctima supiera lo que iba a pasar.

La Camorra tenia los tribunales a su favor, de forma que no llegaban a un fallo en nombre de la justicia, el valor que los regia en este caso era el honor, el honor, en el sentido que la sociedad lo entendía, como Castromediano designa como una aberración de la mente humana, consistía que un allegado debía resguardar a sus camaradas a muerte y compartir sus desdichas con ellos, los altercados se resolvían habitualmente con un duelo de cuchillos, los juramentos y tratos debían respetarse, seguimiento de órdenes y aceptar el castigo en su debido momento.

Aun con el dilema relativo al honor, la realidad de existencia de la Camorra oponía de ser armoniosa, así como el duque lo decía, las relaciones entre esas personas maldecidas terminaban en discusiones odios y envidias, muertes repentinas y terribles actos de venganza. Una muerte era tomada como defensa del honor personal, pero fácilmente podía quedar sancionado por el sistema judicial de la Camorra, si una venganza era legal o no dependía en parte del reglamento y antecedentes legales de la sociedad, los cuales eran transmitidos de generaciones de ladrones a otros. Lo más fundamental, la legalidad de la

venganza dependía si era cometida por un camorrista sobradamente temible como para oponer su voluntad. En las prisiones de la Camorra, las reglas eran solo instrumento de los ricos y poderosos, junto con el honor, ley de los que estaban por encima de la Ley.

El duque comenta de la jurisdicción de la camorra, de sus emblemas de los cargos y de su administración. El término que usa es impresionante, consistente y adecuada, léxico mancomunado al poder estatal, describe un sistema de autoridad criminal que copia labores de un estado moderno, bien sea en las tinieblas sepulcrales de una mazmorra. Efectivamente, la Camorra de las prisiones era suerte de estado en las sombras, su idea era evidentemente intervencionista.

Castromediano observó a los camorristi suscitar el juego de apuestas y el alcohol, por pensamiento que estas actividades podían estar sujetas a impuestos. Realmente, este hecho de aceptar sobornos de apostadores estaba unida a los gangsteres, que inició una teoría popular de cómo la Camorra consiguió su designación, uno de los juegos era llamado Morra, y el capo della morra, era un hombre que observaba los participantes, de ahí el nombre. La teoría con toda probabilidad, apócrifa: en Nápoles, camorra simbolizaba soborno, antes que alguien pensara en aplicar dicho nombre en una sociedad oculta.

Los juegos llevados a cabo en la prisión creaban oportunidades de ganar dinero, la Camorra suministraba la única fuente de crédito a los apostadores con mala suerte, controlando también la taberna fétida y la plaga de ratas que había en prisión, cada objeto que era confiscado por la Camorra, que era imposible de pagar sus intereses, su botella o sobornos, podían ser subastados a un elevado costo. En cada celda retumbaban los gritos de los vendedores que divulgaban la venta de prendas y ropa grasienta y trozos de pan rancio. El aprovechamiento de los encarcelados daba nacimiento a una economía escuálida, como tenía un viejo dicho la camorra, extraemos oro de las pulgas, sistema que traía altos cargos de la prisión.

No obstante, gran parte de los guardias estaban en nómina, esta corrupción no solo le daba a la Camorra la libertad que necesitaba para su trabajo, también ponía en circulación algunos favores añadidos, por un rotundo precio, los encarcelados podían usar sus propias prendas de ropa, dormir por separado de otras celdas, disfrutar de mejores

alimentos y accesibilidad a medicinas, cartas, libros y velas. Teniendo el control de lo que entraba y salía de la prisión, la camorra ideó, a la vez que abarcaba, un mercado de productos de contrabando.

Así pues, la Camorra contaba con un gran negocio, ideado para la explotación de las pulgas, teniendo por una parte los impuestos y por el otro el contrabando. Actualmente la Camorra opera de forma similar con sus principios, lo que ha cambiado es que las pulgas son ahora más grandes y los sobornos igualmente más grandes, las velas y alimentos que entraban a la cárcel son hoy en día remesas de narcóticos que entran al país.

Los años que Castromediano paso en diferentes cárceles comprobó donde quiera que estuvo que la Camorra estaba al mando, de forma que sus antecedentes no solo se asociaba a los orígenes de lo que hoy se le conoce como Camorra Napolitana. Condenados de distintas regiones se mezclaban en los calabozos por lo largo y ancho de la Península Itálica, el duque observa en las diferentes regiones el código de vestimenta adoptado por los camorristri.

Por su parte, los sicilianos preferían la felpa negra. Hace poco, los napolitanos vestían igual, pero poco tiempo después, comenzaron a elegir la ropa de cualquier color, mientras fuese de calidad y la puedan combinar con accesorios dorados. Se encontraban ciertas lealtades y rivalidades entre los camorristri de diferentes regiones, según el duque, los napolitanos alimentaban una antipatía inveterada hacia los calabreses.

Cuando esas situaciones explotaban, los camorristri de todas partes solían conformarse de una forma ya conocida, los hombres de campo cercano a Nápoles y a los de puglia se unían a los napolitanos, los demás escogían a los calabreses, los sicilianos les gustaba estar al margen, según Castromediano, pero cuando se ponían de diferentes lados, los duelos eran brutales, en casos más extremos, numerosos cadáveres llenaban el cementerio de la prisión.

Pese a las fuertes rivalidades y cualidades características, los mafiosi sicilianos, igual que los camorristri napolitanos y los ndranghetisti, esbozaban todos a sí mismos como miembros de la sociedad, su habla en un inicio de su origen compartido con el sistema de prisiones del Reino de las Dos Sicilias, los que el duque descubrió sigue siendo válido hasta

hoy para la mafia siciliana y la Ndrangheta calabresa. Las formaciones criminales de Italia se encuentran involucradas en el tráfico ilegal y operan como un estado de Sombra, que mezcla los impuestos por extorsión y sistemas judiciales y políticos alternativos. Si se les permitiera hacer, las sociedades italianas harían del mundo entero una gran prisión, erigida por sus reglas impuestas tan simples, pero brutalmente efectivas.

Casi una década después que Castromediano entrara al Castello del Carmine, la presión en contra del régimen Borbónico acabó dando sus resultados para los presos, igual que otros, el duque vió compensada su sentencia por el exilio, para ese tiempo, ya su cabello había encanecido, algo que hizo antes que lo dejaran libre fue sobornar al carcelero para que lo dejase quedar con dos triste souvenirs, su túnica y sus grilletes, todas esas humillaciones lo atormentarían el resto de su vida, luego de pasar más de 12 meses en destierro, invadió Garibaldi, el estado Borbónico se derrumbó y se catequizó en parte de Italia. En marzo de 1861, el duque visita Turín para ver a Víctor Manuel II, Rey de Piamonte- Cerdeña, al ser proclamado monarca heredero del nuevo reino, por el cual había sufrido tanto era una realidad oficializada. Rápidamente perdió la posición parlamentaria que su sufrimiento en prisión le había provocado, luego retorna a Puglia, región del Talón de la bota Itálica.

En su estadía en la cárcel, uno de sus castillos en la ciudad de Lecce sufrió un deterioro, con el sufrimiento provocado por la Camorra, nunca más dispuso de dinero para enmendarlo. Ocasionalmente los visitantes tenían la impresión que el castillo era un escenario apropiado para un hombre que soportó tantas penas por la causa patriótica.

Después, la Camorra se infiltró en el alma del duque, causando una melancolía recurrente, prole del infierno la llamaba él. Días después de su liberación, comienza con la redacción de unas memorias de su época en cautiverio, que estaban incompletas, sin embargo, cuando muere en su castillo casi 40 años después su texto Prisiones, y cárceles políticas, es observada como una obra de un individuo aun en batalla por conciliarse con su pasado. Su narración es casualmente complicada y reiterada, aun así, en sus mejores momentos realiza un gran relato de como iniciaron sus pasos en las mafias italianas. El duque no observó estando en la cárcel que la Camorra ya había iniciado sus pasos fuera de las mazmorras e incluso había salido a la calle.

La expansión de la Camorra en Nápoles

La gestión en Nápoles era un hervidero, en la década de 1850, poseía una cifra en las calles de al menos quinientos mil habitantes, lo que transformaba la capital del reino de las Dos Sicilias en la ciudad mayor de Italia. Siendo así la ciudad con mayor densidad poblacional en Europa, contenía mayor pobreza en cada espacio que cualquier otro lugar del continente. Cada caverna y cada cueva o sótano, tenían su portal de ciudadanos demacrados y harapientos. Barrios como Porto, Pendino, Mercato y Vicaria tenían la mayor cantidad y concentración de indigentes, por tal motivo se denominaba la ciudad baja, los callejones eran tan pequeños que resultaba imposible abrir un paraguas, los más pobres se alojaban en casas de varias viviendas conocidas como *fondaci*, donde se quedaban familias enteras y sus animales en una habitación sin ventilación.

Habitualmente había muchos parásitos y un olor infernal, las cloacas colapsaban y sus líquidos acababan en los callejones, en 1840, al menos un treinta por ciento de niños en la ciudad morían antes de cumplir el primer año, ninguno de esos barrios tenía una expectativa superior de vida de los veinticinco años. En diferencia con Londres, Nápoles no escondía los pobres, bajo su potencial sol en cada calle y Piazza, los comerciantes y vendedores de cualquier bodega hacían su representación diaria.

Habitantes de los barrios más precarios, se ganaban la vida juntando harapos, trezando la paja o cantando en las calles, también vendiendo caracoles o trozos de pizza, recogiendo cenizas de cigarros o cargando cajas. No obstante, en ningún otra parte de la ciudad, era más cierto que en la vía de Toledo, avenida principal y más ruidosa de Europa, donde se concentraban grandes cantidades de gente, pobres y ricos, todos sin excepción alguna debían esquivar los carruajes en la vía.

Todos ellos, desde los vendedores de embutidos hasta los que vendían agua helada, tenían un grito distintivo y muy sonoro, con todo esto, un lado menos pintoresco en la industria de la pobreza napolitana. Extranjeros solían sufrir los percances de numerosos mendigos que enarbolaban sus partes mutiladas a cualquiera que estuviese dispuesto a

otorgarles una moneda. Los viajeros creían que los carteristas de Nápoles habían determinado un estándar internacional en cuanto a la destreza. El robo, la estafa y prostitución eran estrategias para la persistencia de muchos de los sectores más desposeídos. Esta ciudad estaba casi fuera de la ley, ni la policía más estricta del mundo hubiese podido establecer orden en este caos. De esta forma, Nápoles, el orgullo del siglo XIX, rápidamente catequizó en una modesta rutina que trataba de minimizar los daños y molestias ocasionados por el pueblo.

Viendo que la ciudad de Nápoles era tan grande y pobre, la policía decidió que la mejor forma de detener esas trifulcas era ayudando con los matones más rudos dentro de la misma gente. En 1857 Antonio Scialoja realiza un panfleto que seguía la ofensiva propagandística patriota con el reino de las dos Sicilias. Scialoja era un economista napolitano brillante que vivía en el destierro político en Turín. Por motivo que él era un veterano de las cárceles borbónicas, la camorra de las prisiones era una pieza fundamental de su disputa. Razonaba que la sociedad de los camorristri era tan poderosa que podía ejecutar sentencias de muerte en cualquier cárcel del reino. Esta sociedad hacía a otros convictos pagar por todo.

Scialoja realiza un diagnóstico, en cuanto al malestar dominante en Nápoles, el cual iba mucho más allá de las paredes de las cárceles. Identificó un fondo secreto que no asomaba en el presupuesto oficial de la policía, rápidamente demostró como alguna parte de ese dinero se gastaba en reclutar ladrones y espías. Durante años, los borbones habían contratado a su policía entre los criminales mas rudos de la ciudad, los civiles de Nápoles se referían a ellos como los *feroci*, aun cuando se les pagaba su bajo salario con el presupuesto de la policía, en casi todos los casos completaban su dinero con sobornos que cobraban.

En Italia poseen una expresión muy útil para describir esta clase de acuerdos, gestión conjunta del delito le llaman, así bien, los *feroci* administraban el delito junto con la policía comenzaban a parecerse a los camorristri, que gestionaban el sistema penitenciario también en conjunto con los guardias, pero, vigilar las calles con ayuda de los delincuentes más duros siempre era complicado. Unos camorristri eran más leales a sus camaradas en el crimen que a sus jefes de la policía. Con todo esto, gracias a la gestión en conjunto, los

líderes que estuvieron al mando de las mazmorras durante años, disfrutaban del permiso gubernamental para ser un poderío en las calles.

A inicios de 1850, los camorristi, embanderados con el más reciente uniforme de gánster, cabello peinado, chaqueta de terciopelo y pantalones bombachos, era una parte de la vida de Nápoles como podían ser los vendedores ambulantes de pizza y comediantes. Cuando se le concede a la Camorra la opción de poner los pies sobre el mundo exterior, empieza a hacer lo que mejor se le daba, extraer oro de las pulgas.

Los camorristi exigían una parte del cualquier pacto, y escalaron a una posición destacada en el mundo de la prostitución. El negocio de las apuestas fue otro de sus complots lucrativos, amplias ramas de la economía se convirtieron también en un objeto de extorsión. También exigían sus impuestos en las partes más sensibles de la economía urbana, como en los muelles y en los mercados. Todos los que hacían su vida allí estaban obligados a pagar de la misma forma que hace mucho tiempo, era tan conocida para los presos.

Es importante resaltar que el núcleo de la Camorra de Nápoles se situaba en el barrio de La Vicaria, ubicado en aquellos tiempos en el la frontera de la ciudad. Los barrios de La Vicaria eran el lugar donde se desarrollaba el mundo delincriminal, como la región de intersección encuadrada en un diagrama de Venn. El suburbio se denominaba el Pallazzo della Vicaria, una comunidad que tuvo su origen en la Edad media en la cual se encontraban los tribunales y el sótano. Las paredes de la prisión de La Vicaria demostraban solidez a simple vista, no obstante, existía una membrana por la cual se colaban de manera permanente los alimentos, mensajes y armas de las comunidades circundantes de la cárcel.

Próximo a la prisión se encontraba el arco de piedra la Porta Capuana, lugar al cual, arribaban los productos procedentes del interior del país para ser pasados por los “impuestos” correspondientes. Sin embargo, el centro de la actividad criminal se encontraba en La Vicaria que en la actualidad es un tramo de la vía Martiri d’Otranto, enlazado con los callejones cercanos, se conocía como la Imbrecciata.

Este lugar se a caracterizaba por ser una kasbah en la cual se llevaban a cabo los placeres carnales baratos y sus habitantes practicaban sexo en vivo y la prostitución. La fama de este sector era bastante elevada tanto así que los organismos de seguridad trataron

en varias ocasiones encerrarlo construyendo paredes en sus vías de salida. De modo que, con todas estas rasgos característicos de La Vicaria no es de sorprender que los cabecillas pioneros de la sociedad pertenecieran a esta comunidad.

Organización “Desestructurada”

De modo que como se ha podido observar en las líneas anteriores, tanto las circunstancias como los periodos de extrema debilidad tanto del ámbito económico como político, así como también, de la administración del territorio. En este sentido, la permanencia de los conflictos financieros y sociales es posible relacionarlos con la Camorra, que al mismo tiempo proyecta la organización de la sociedad, hecho que acentúa sobremanera la situación de forma negativa.

Así que, las intervenciones que han pretendido resolver de algún modo estos conflictos no han tenido logros satisfactorios, debido a múltiples fallas en diversos niveles, incluyendo solamente el nivel urbano-arquitectónico. A tal punto es preciso recalcar que, en los últimos años, tanto el malestar social como la delincuencia en general se han expandido pero no han sido desplazados desde “la horizontalidad a la verticalidad de los nuevos suburbios” (Pascalli, 2017). Evidentemente, la expansión de la Camorra era reconocida como un fenómeno con un alcance no solo criminal sino también social y económico.

Con respecto a las circunstancias actuales, es posible acotar, que la Camorra se compone en la contemporaneidad por colectivos fuertes, sanguinarios y altamente peligrosos, sin embargo, están independientes los unos de los otros, por lo que no tienen la capacidad de estructurarse ni coordinarse entre sí, por lo que se dedican a negocios productivos y a disputas continuas (Lupo, s.f). Es precisamente por esta razón que la Camorra se puede describir como “crimen desorganizado” (Savona, 2010, p. 34), en otras palabras, establece una asociación característica con la desorganización social, a la cual refleja de manera parcial, pero no la resuelve. A pesar de esto, es posible diferenciar entre el nivel local y global de la Camorra (sin dejar de lado su componente glocal, que tiene la capacidad de potencializar los recursos tradicionales y locales en un entorno internacional) estos niveles desde el exterior parecen irreconciliables.

Vale resaltar que el primero está compuesto por violencia, división y abuso de poder, esto va de generación en generación. El segundo nivel está orientado hacia las ventajas racionales y reglas de una eficaz economía racional. Con respecto a la organización, la Camorra se presenta como una estructura individualista que no se aparta de la “anarquía napolitana” llevada a cabo por la naturaleza y la carencia o distancia de un poder establecido (Pascali, 2019).

De acuerdo con Pascali (2019) se diferencian tres niveles, cada uno de ellos se moviliza según cierta autonomía, los mismos ameritan un estudio determinado. El primero de ellos, el individual (el single camorrista), el segundo, el familiar (la familia de Camorra de donde provienen) y el tercero, el asociado al grupo (parte intermedia en relación a los dos primeros). En relación a la fugacidad y variabilidad de la Camorra napolitana, se considera que pueden llevarse a cabo tanto estrategias como propósitos en cada nivel, distintos e inclusive discordantes (Brancaccio, 2017). En este sentido, Pascali (2019) señala que:

Tan fuerte, en efecto, es el resultado de un cierto carácter “anarquista” napolitano, especialmente en el área efectivamente ciudadana (más que en la provincia o región, donde están presentes grupos con una estabilidad similar a la de algunas conformaciones de Sicilia). Como consecuencia, en el área metropolitana de Nápoles (y, como se ha dicho, sobre todo dentro de los límites de la ciudad) el sistema “Camorra”, en su conjunto y también en su configuración individual, obedece a un organigrama más policéntrico que piramidal (p.181).

Desde este punto se origina un panorama criminal desequilibrado y pobre, a pesar que diversas dinámicas se introducen las marcas de una historia existente de familias camorristas, debido a que muchas de ellas se relacionan con antepasados del siglo XIX. Emerge, en todos los sentidos, como un grado de violencia extrema y una clase de bruto gangsterismo. En el ámbito local, la batalla por el poder y la subordinación del territorio donde se lleva a cabo su actividad delictiva (encaminada esencialmente a la extorsión y la edificación de lugares empleados para el tráfico de drogas) se considera torpe en relación a la amplitud de la violencia y la crueldad manifestada, que parecen no solo desequilibradas sino también gratuitas. En ciertas ocasiones, enmarcadas en una estrategia “para-terrorista”, la bestialidad se transforma en la esencia de los éxitos criminales, tal como se evidencia en que el ascenso de ciertos asesinos a jefes de grupo.

Crimen Organizado, riesgo urbano y arrebató juvenil

El panorama antes descrito aporta a Nápoles- una especial ciudad, escenario en diversas obras de un “personaje narrativo” (Velázquez, 2017, p. 395)- un bandolerismo agresivo y delincencial de un elevado peligro para la sociedad. En consecuencia, se ha generado una respuesta represiva tanto del poder judicial como de las autoridades que implantan la ley, sin embargo, estas actuaciones no anularon el fenómeno de la criminalidad. Aunado a ello, al llevarse a cabo una represión de las consecuencias, sin haber tomado en consideración los orígenes, el problema se mantiene y adquiere nuevas dimensiones, por lo que se manifiesta de diversas formas.

En este sentido, es preciso acotar la nueva tentativa del establecimiento de novedosos centros para las nuevas generaciones camorristas (o “camorristas-bebé”). Muestra de ello, es la repuesta legal organizacional de los años recientes (“post-Gomorra”), unida a las heridas que conllevaron a las guerras de Camorra, evidenciaron una circunstancia en la cual diversos líderes habían sido ultimados o encarcelados. Tal situación ha conducido al reemplazo de los papeles de los líderes dando origen a nuevas avaricias incontroladas, por parte de la juventud, frecuentemente relacionados con las bandas criminales como hijos o nietos de camorristas.

Dichas personas han conformado subjetividades criminales que no pueden ser minimizadas a sencillas “bandas subculturales de delincuentes” (Kazyrytski, 2010, p. 409) en una ciudad donde la frontera entre las acciones de la Camorra y los delitos menores se dificultan de divisar, por lo que han empleado la atrocidad, los homicidios simples, asimismo, la intimidación por medio de armas de fuego transitando en motos, dichos componentes se expresan de manera estéticamente pero se viven de manera distinta para alcanzar el reconocimiento de su poder (López, 2018).

Así que, la Camorra ha estado conformada por líderes jóvenes en parte quienes se han destacado por sus creencias tanto comunicativas como consumistas contemporáneas a la típica infracción delincencial. En este sentido, cabe la posibilidad de hacer una lectura novedosa de la temática acerca del crimen organizado (sobre la imagen que con frecuencia

transmiten los medios). La utilización de las redes sociales informáticas para propósitos promocionales, la característica exterioridad seleccionada como naturaleza distintiva, intenta plantear un nuevo tópico de la visión del “guappo”, lo que generó que este actuará y se mostrará tal como es.

De modo que, los medios de comunicación modifican tanto la apariencia como la sustancia de la Camorra y sus tradiciones, esto se encuentra en consonancia con su evolución y con sus alcances que a su vez son manifestados como el plan de acción local de la Camorra. (Francescutti, 2004). De acuerdo con *Gomorra La Serie* esta situación puede ser calificada como un “espejo deformante”. De esta manera los programas televisivos y cinematográficos se observan altamente influidos por personajes con rasgos camorristas y situaciones que hacen referencia a las dinámicas camorristas, así como también, representaciones de gente “común” (De Arcangelis, 2019; Naccari, s.f).

También la Camorra se ha mezclado con las tradiciones estéticas de las organizaciones criminales latino-americanas, muestra de ello, los tatuajes con señal de afiliación., asimismo, se han apreciado rasgos característicos estéticos tradicionales del extremismo islámico como las barbas largas y gruesas.

El ámbito musical también se ha visto influenciado por líricas pro-delincuencia y en ocasiones para-camorristas, en ciertas canciones neo-melódicas, 51, narcocorridos, y líricas de “maras” que muestran a nivel temáticos más distinciones que semejanzas.

Esto no quiere decir, no obstante, que el fenómeno Camorra se minimice a un ámbito solamente teatral y de nivel menor. Si por una parte la perceptibilidad, es un componente esencial para la Camorra, aunado a ello, también hay otro relevante, la violencia y el empresariado. Desde una perspectiva específica, se pretende que por medio del empleo de la violencia en el elemento mediático enajenado y terriblemente extraño, y de otro modo, se tratan de manera discreta temas económicos y políticos, los mismo no son bizarros a la realidad a la que se hace referencia.

Relaciones Desviadas

La permeabilidad de la Camorra evidencia el enfoque en un sistema (complicadamente) capilar, que fusiona lo moderno con lo antiguo. Dichas particularidades se evidencian cuando las camorras se desplazan de los lugares donde usualmente llevan a

cabo sus acciones, únicamente a los negocios. Cafiero de Raho (2048). En relación al grado de infiltración, Pascali (2019 señala que:

En lugar de una exportación del modelo de control violento del territorio (con algunas excepciones relacionadas a los pocos enfrentamientos de la mafia en el norte de Italia, y por la mayor parte en el extranjero), a una estrategia de inmersión e invisibilidad, más que dirigida a un enraizamiento extraterritorial o a la creación de nuevos grupos con sus grados de autonomía funcional, esta vez gestionada por los intereses de los clanes napolitanos y campanos⁶¹ (pensar, solo, en los casos ocurridos en España y Escocia). (Dell'arti, s.f. p. 2)

De la misma manera, las actuaciones de reciclaje no se encuentran orientadas casi en ningún momento a la reconversión “subjetiva” total. Par concluir esta consideración, los progresos de la Camorra, a lo que se ha hecho referencia, no deben ser apreciados como diferentes al patrón de actuación camorristico, pero si deben ser considerados como modos de ajuste, que reflejan el modus operandi de las bases de la ideología camorrista. Dichas dinámicas para ser llevadas a cabo ameritan de experiencias determinadas, así como también competencias profesionales, sumadas a la complicidad local.

Por tal motivo, es posible observar de igual manera relaciones “desviadas” (Pascali, 2019, p. 187) con ciertos ámbitos sociales y un sector de la economía legal de la localidad, pero con diferentes modalidades (Lamberti, 1992).

A la luz de esta perspectiva, con una perspectiva menos limitada, es preciso que se rechace la tesis que considera los modos de crimen organizado camorristico mafioso un objeto extraño de cara a la sociedad generalizada (de acuerdo a la teoría de América del Norte acerca de la mafia como una invasión negativa en una sociedad limpia) (Smith, 2016). De este modo, Pascali (2019)

Hay una concepción “médico-social” que teoriza meras soluciones sectoriales como instrumentos decisivos para resolver el problema. Tanto esta visión como aquella (a menudo conectada) que, exasperando su carácter extraño, “fantasmizza” el fenómeno de la mafia (llegando a postular su impenetrabilidad y profunda incognoscibilidad, con respecto a su génesis, articulación y dialéctica interna, para una total diferencia básica entre nosotros y ellos) ⁶⁶ y corre el riesgo de tener que concentrarse demasiado en los efectos y no en las causas de la misma, parecen que, cuando están absolutamente generalizados, descansar sobre fundamentos científicos y reales débiles.(p. 187).

A la luz de estas consideraciones, no solo bajo una figura cultural (debido a que es sencillo observar la uniformidad de los valores, en especial, con respecto a los de una sociedad consumista fundamentada en el dinero, el valor e identificación social), sino también que dificulta pensar en un fenómeno tan enorme y de extensa duración sin relación alguna- con relaciones sinérgicas- con las organizaciones gubernamentales.

La relevancia de “infiltrarse” en las organizaciones tiene que ver con el atractivo de algunas piezas de aquellas organizaciones en “hacerse filtrar”. Tal como se ha evidenciado en la historia de la Camorra se han visto con más frecuencia casos en que el poder de las instituciones necesite de la Camorra que viceversa. (Commissione Parlamentare Antimafia (Comisión Parlamentaria Antimafia, 1994). De esta manera, la Camorra va filtrándose en los entes gubernamentales como una especie de efecto dominó, en los cuales se ven comprometidos diversos niveles de jerarquía institucional.

A pesar que la naturaleza sistémica de la Camorra resalta de igual manera en la actualidad se denomina “sistema”, debido a que la capacidad sistémica no hace referencia necesariamente a las organizaciones legales y a la contrariedad sencilla y pura a estas, incluyendo del Estado. Con respecto al paradigma de la complejidad (Santino, 1995°). SANTINO, Umberto: La mafia interpretata. Dilemmi, stereotipi, paradigmi. Soveria Mannelli, Catanzaro, 1995. Pág. 130) para reconocer la amplitud de los eventos mafiosos, así como también a la utilización de las prescripciones de las teorías acerca de las redes, la conexión entre la mafia y el Estado parece ser mucho más difícil.

Bajo esta perspectiva, el progreso (o involución) de la sociedad, conlleva a una metamorfosis entre los eventos criminales y las organizaciones gubernamentales. Haciendo referencia nuevamente, a la situación italiana, es posible observar, como se ha transformado la conexión entre las organizaciones, dado el origen de la incorporación de la denominada “segunda República”, en el momento en que los alborotos por corrupción generalizados conllevaron al surgimiento de una nueva clase política (“post-Tangentópolis”). Aunado con las enmiendas para la descentralización del poder administrativo ha traído consigo, de manera paradójica, en ciertas oportunidades que fuese más fácil actuar al margen de la ley, por medio de convenios y amenazas con los directores de nuevos cargos tanto políticos como administrativos, en especial para filtrar el dinero público. Una transformación más generalizada en modo de política pareciera estar orientado a un nuevo patrón de política,

que se ve ampliamente comprometido con los poderes territoriales que no implican que sean legales. El conflicto de las camorras y las mafias, en consecuencia, estudiándolo como una problemática interna, es de igual forma un problema determinado de un fragmento de las instituciones, así como la omisión y comisión de sus responsabilidades.

Asuntos Reglamentarios

Aunado a las situaciones mencionadas en el apartado anterior, existen aún más conflictos, los cuales son producto de la intencionalidad tanto política como económica, en ocasiones dadas las imposibilidades objetivas, a la complejidad de permanecer al día con las transformaciones de las novedades tanto tecnológicas como criminales o a inadaptaciones determinadas. Por lo tanto, está asociada con la voluntad no represiva, es posible hacer referencia a las simplicidades del reciclaje, fundamentada en diversas perspectivas neoliberales, en las cuales la libertad de circulación del dinero toma relevancia sobre las organizaciones constitucionales y sus valores, no solo en poca ocasiones, el valor tanto directo como indirecto de los derechos humanos.

En este caso se hace referencia a los denominados “refugios fiscales” la falta de colaboración de algunas naciones contra el lavado del dinero, de igual manera, con los precarios controles en el movimiento de riquezas de las bolsas más relevantes del mercado. De igual modo, esto se refleja con una suspicacia razonable, en los tratados de diversos países, primeramente, europeos, de la existencia de las mafias, únicamente por este motivo que el componente de la extorsión y de la violencia bien encubierta.

Lógicamente, esto se refleja en la normativa, de modo que se consiguen asuntos reglamentarios italianos (se debe tomar en consideración el declive tanto histórico como sociológico de los crímenes de la asociación mafiosa) (Dalla, 2015) esto ha generado un aproximación en relación al crimen durante el procedimiento de “Mafia Capital” (Fornari, 2016) acerca de una organización ilegal en Roma, de igual manera los intentos indebidos de extensión del caso según la amplia lógica que ya ha trastocado el caso el concurso externo de la asociación mafiosa, que usualmente no eligen de forma adecuada los fenómenos sancionables y que en ocasiones da origen a una hipótesis de conflicto entre el “derecho legislativo” y el “derecho jurisprudencial” (Palazzo, 2011). De este modo, con disputas

acerca de reglamentos extranjeros (fundamentadas esencialmente en la falta deliberada de infracción por relación de mafia, debido a que se estima ilógica “injusta” la represión de querer ejecutar un delito) lo que se traduce en una menor capacidad de atracar fenómenos ilegales transnacionales.

Los próximos problemas se originan en relación a las indagaciones de estas cuestiones en otras regiones. No obstante, esto se refleja como un conflicto de una sensibilidad directa por la negación psicológica de la existencia de la problemática tanto de la Camorra como de la Mafia (Sciarrone, 2014). Esto conlleva a incertidumbres acerca de la recolección de datos, así como también, la reflexión de la existencia de la Camorra, que por lo general emerge como una urgencia social debido al gran choque de la visibilidad de la violencia invisible en algunas regiones y evidente en otras.

En adición a lo antes expuesto, es preciso tomar en consideración que hubo un mayor desarrollo territorial de la delincuencia organizada, por lo tanto, estas se consideran predominantes en relación a otras. Vale recalcar que entre la clasificación de las redes criminales de agentes maléficos de las relaciones internacionales y la repercusión de las mafias en el extranjero, la Camorra es estimada como una sociedad criminal que tiene alcance tanto a nivel local traspasa las fronteras y llega a nivel internacional, bien sea en Europa como fuera de ella (Pisani, 2001).

Tanto es así, que se adecua a los extensos procedimientos de la modernidad y las próximas mutaciones, con el surgimiento de “zonas de libre comercio” empleando destrezas y sólidas relaciones de intercambio en el ámbito internacional (Centro Superior de Estudios de la Defensa Nacional, 2012) que apoyan su expansión.

Los que parecían atados, entonces, demostraron ser puntos fuertes. Su tradicional falta de centralización le ha permitido resistir más a los ataques judiciales y aprovechar las nuevas oportunidades en los mercados económicos y financieros. El reconocimiento del peligroso poder criminal de los camorristos aparece, además, establecido en el lado opuesto del océano (en comparación con los lugares de nacimiento de los grupos de Camorra) (Curbet, 2006, p.22).

Evidentemente, no se está haciendo referencia sencillamente a “brotes” en otras regiones de organizaciones del mismo patrón, no obstante, principalmente autónomas; en

cambio, de estrategias vigentes de auténtica internacionalización, es bastante común haber escuchado la afirmación que la Camorra forma parte de manera dramática de tácticas atípicas, caracterizándose por ser una de las pocas en hacer esto, en relación a las extensas organizaciones integrales del crimen organizado dentro del mundo mafioso (Gayraud,2007)

Por lo que, se hace imprescindible una reacción seria en relación a todas las metodologías sin precedentes de alteraciones generadas por las nuevas tecnologías, que funcionan como mecanismo de aceleración de los componentes ineludibles de la internacionalización del derecho penal, en específico, en el ámbito de la economía criminal (Cesano, 2008) que sirven de preparación a los medio internacionales equilibrados de extensa comparación que tiene la posibilidad de prevenir la utilización estratégica de dichas bandas criminales de los resquicios de menores o no punibilidad producto de la denominada práctica de “jurisdicción hopping” (Aselli, s.f) y por la presencia de una potencial “legislación favorable” ‘ofrecida’ por el “mercado de leyes” en los tiempos de la globalización.

Bibliografía

A CHIESA, Nando: “A proposito di Mafia Capitale. Alcuni problemi teorici”. En: Rivista di Studi e Ricerche sulla criminalità organizzata, N° 2, 2015. Págs. 1 y ss.

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost, R.,(1996) *La traducción audiovisual: el doblaje* (Tesis doctoral inédita). Universitat Jaume I, 1996
- Aitala, R. (2013) Fenomenologia dei poteri mafiosi, in «Limes. Rivista italiana di geopolítica», XX, n. 10, Il circuito delle mafie, Novembre;
- ALAZZO, Francesco: “La mafia hoy: evolución criminológica y legislativa”. En: Ferré Olivé, Juan Carlos, Anarte Borrillo, Enrique (eds.): *Delincuencia organizada. Aspectos penales, procesales y criminológicos*. Universidad de Huelva, Huelva, 1999. Pág. 162. CACIAGLI, Mario: *Clientelismo, corrupción y criminalidad organizada. Evidencias empíricas y propuestas teóricas a partir de los casos italianos*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1996. Pág. 11
- Anicama, B. (2019). Técnicas de traducción aplicadas en la subtítulos de la película *Daddy Day Care* – Chiclayo, 2018. Recuperado de: https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/44895/Anicama_CMRS-SD.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ardila, D y Angulo, N. (2021). Representaciones de las variedades lingüísticas en los manuales de ELE: aula América, el explorador, nuevo prisma. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/58175/REPRESENTACIONES%20DE%20LAS%20VARIETADES%20LINGU%C3%89I%C3%81STICAS%20EN%20LOS%20MANUALES%20DE%20ELE%20AULA%20AMERICANICA%20EL%20EXPLORADOR%20NUEVO%20PRISMA.pdf?sequence=1>
- ASELLI, Carlo: “Los instrumentos internacionales en la lucha contra el crimen organizado”. En: Cámara de Landa, Enrique, Morabito, Stefano (eds.) : ob. cit. Págs. 192 y ss.
- Bartrina, F. y Espasa, E. (2005). *Audiovisual Translation*, en Tennent, M. (ed.) *Training for the New Millennium*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2005, 83-100.
- BENIGNO Francesco: “La questione delle origini: mafia, camorra e storia d’Italia”. En: Meridiana. Rivista di Studi Storici e Sociali, N° 87, 2016. Págs. 125 y ss.
- Berman A. (1999). *La traducción et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil

- Blas, J. (2004). Sociolingüística del español. Madrid: Cátedra
- Bosseaux, C., “The translation of song”, en Malmkjær, K. y Windle, K. (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Londres: Oxford 2011, 132-141. doi: <http://10.1093/oxfordhb/9780199239306.001.0001>.
- Bravo, L. (2004). La conciencia fonológica como un posible “zona de desarrollo próximo” para el aprendizaje de la lectura inicial. *Revista Latinoamericana de Psicología*.
- Brugué, L. (2013). La traducció de cançons per al doblatge i l’adaptació musical en pel·lícules d’animació. (Tesis doctorado). Universitat de Vic. Vic, Barcelona.
- Carrero Martín, José Fernando. 2020. Método y técnica en la traducción de modismos en obras audiovisuales: el caso archer. *Revista de lenguas para fines específicos* 26.1, pp. 69-83. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.20420/rife.2020.314>
- Catford, J. (1970). *Una teoría lingüística de la traducción: Ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- Centro Virtual Cervantes (s.f). (CVC) Variedad lingüística. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variedadlinguistica.html
- CESANO, José Daniel: “Criminalidad Económica e Internacionalización del Derecho Penal: experiencias en la Unión Europea y en el Mercosur”. En: *Revista Internacional Derecho Penal Contemporáneo*, N°. 24, 2008. Págs. 57 y ss.
- Chaume Varela, F. (2004a). *Cine y traducción. Funelabrada*, Madrid: Ediciones Cátedra
- Chaume Varela, F. (2004b). *Synchronization in dubbing: A translational approach*. En P. Orero, *Topics in Audiovisual Translation* (págs. 35-52). Ámsterdam: John Benjamins B.V
- Chaume, F. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra
- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation”, *Translators' Journal*, vol. 49, n° 1, pp. 12-24. Disponible en <https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009016ar.pdf>
- Chaume, F. (2004). La traducción audiovisual: estado de la cuestión. *Universitat Jaume I: Centro Virtual Cervantes*. 36, 21-32.
- Chaume, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje, en Santamaría, J. M., Pajares, E. Y Merino, R. (2005)

Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción, 4. Zarautz: Universidad del País Vasco, pp. 145-153

Chaume, F., (2005) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra Ediciones.

Chaume, F., (2012) *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome

Chaume, F., (2016) “Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Choice, and Enhanced Localization”, en: Esser, A., Smith, I. R. y Bernal-Merino, M. Á. (eds.), *Media Across Borders. Localising TV, Film and Video Games*. Londres: Taylor & Francis 74-90. doi: <https://doi.org/10.4324/9781315749983>.

Commissione Parlamentare Antimafia (Comision Parlamentaria Antimafia, 1994): *Camorra e politica*. Laterza, Roma-Bari, 1994. Pág. 21.

Coseriu, E. (1981). Los conceptos de ‘dialecto’, ‘nivel’ y ‘estilo de lengua’ y el sentido propio de la dialectología. *LEA*. III-1: 1-32

Cotes Ramal, M. (2005) “Traducción de canciones: Grease”, *Puentes* 6, 77-86.

CURBET, Jaume: *La glocalización de la (in)seguridad*. Plural, La Paz, 2006. Pág. 22.

DALL FORNARI, Luigi: “Il metodo mafioso: dall’effettività dei requisiti al ‘pericolo d’intimidazione’ derivante da un contesto criminale? Di ‘mafia’ in ‘mafia’, fino a ‘Mafia Capitale’”. En: *Diritto penale contemporaneo*, 2016. Págs. 1 y ss., en https://www.penalecontemporaneo.it/upload/1465420783FORNARI_2016a.pdf. Ver también AA. VV.: *Mafia Capitale*. En: *Meridiana. Rivista di Studi Storici e Sociali*, N° 87, 2016

DE ARCANGELIS, Irene: “La camorra copia la fiction: c’è “Sangue blu” che rivuole Forcella”. En: *la Repubblica*, edición napolitana, de 30 de enero de 2019. 49 Solo tres ejemplos (uno puramente criminal, los otros dos más apropiadamente culturales): DI FIORE Gigi: “La banda milanese infatuata di Gomorra: per fare le rapine si ispirava alla fiction”. En: http://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/la_banda_milanese_infatuata_di_gomorra2499627.html;

Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d’initiation à la traduction professionnelle de l’anglais vers le français*. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa

- DELL'ARTI, Giorgio: "Biografia di Augusto La Torre". En: <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=LA%20TORRE%20Augusto>; "Affari ad Aberdeen: la Scozia diventa l'Eldorado della camorra". En: https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/affari_ad_aberdeen_la_scozia_diventa_39_eldorado_camorra-556274.html
- Díaz Cintas, J y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación*. Inglés-Español. Barcelona: Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2009). *Introduction— Audiovisual translation: an overview*. En J. Díaz Cintas, *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Dickie, J. (2021) *Historia de la mafia. Cosa nostra, 'Ndrangheta y Camorra de 1860 al presente*. Debate.
- Diver, W. (1995). *Theory*. 1995. Huffman, Alan and Joseph Davis. (Eds.) *Language: communication and human behavior: The linguistic essays of William Diver*. Brill, 2012
- Diver, W. (2012). *The Nature of Linguistic Meaning*". 1975. Huffman, Alan and Joseph Davis. (Eds.) *Language: communication and human behavior: The linguistic essays of William Diver*. Brill, 2012
- En: CENTRO SUPERIOR DE ESTUDIOS DE LA DEFENSA NACIONAL: *La lucha contra el crimen organizado en la Unión Europea*, Ministerio de Defensa, España, 2012. Pág. 30
- Federico Cafiero de Raho, en el informe realizado en la Conferenza nazionale su legalità e sicurezza (Conferencia nacional sobre legalidad y seguridad) celebrada en Nápoles el 16 de noviembre de 2018.
- Firth, J. (1959). *Papers in Linguistics*. Oxford University Press
- Fishman, G. (1972). *Sociology of language*. The Hague: Mouton [trad. esp.: *Sociología del lenguaje*. Trad. de Ramón Sarmiento y Juan Carlos Moreno. Madrid: Cátedra, 1995: 47-59, 135-180]
- Frago Gracia, J. (1993). *Historia de las hablas andaluzas*. Madrid, Arco Libros

FRANCESCUTTI PÉREZ, Pablo: *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra, Madrid, 2004.

Franzon, J., (2008) “Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance”, *The Translator* 14 373- 399. doi: <http://10.1080/13556509.2008.10799263>.

Gambier, Y. (2001). *Les traducteurs face aux écrans: une élite d'experts*, en Agost, R. Y Chaume, F. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Col. Estudis sobre la traducció, 6, pp. 91-114.

García Yebra, V. (1989). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

García, E. (1985). Shifting variation”. *Lingua* 67. (1985): 189-224

García, E. (1998). *¿Qué cuenta, y cómo contar en lingüística*”. De Paepe, Ch. y N. Delbecque (Coord.) *Estudios en honor del profesor José de Kock*. Leuven: Leuven University Press. 1998: 217-223

García, P. (1996). *Lenguas en contacto en Vera de Bidasoa*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=18203>

García, P. (2010). *¿Qué es variación lingüística?*. Recuperado de: https://digital.csic.es/bitstream/10261/123134/1/VV._AA.-2015-Qu%20es_variacion_linguistica.pdf

GAYRAUD, Jean-François: *El G9 de las mafias en el mundo. Geopolítica del crimen organizado*. Tendencias, España, 2007. Págs. 98 y s

Gil, A. (2019). *Traducción para doblaje (francés- español) del primer capítulo de holly weed* (2017). Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/38595/TFG-O-1665.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gimeno, M. (1995). *Sociolingüística (siglos X-XII)*. Madrid, Visor Libros

Gorlée, D. (2005) *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*. Nueva York: Rodopi.

Gottlieb, H. (1992). *Subtitling – a New University Discipline*. En Dollerup, C.; Loddegaard, A. (ed.): *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 161-170

- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD thesis, University of Copenhagen
- Gottlieb, H. (2001). Texts, Translation and Subtitling - in Theory, and in Denmark. En *Translators and Translations*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, The Danish 40 Institute at Athens, pp. 149-192. Recuperado de: http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf
- Gottlieb, H. (2007). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. En Nauert, S.; Gerzymisch-Arbogast, H. (ed): *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation (EU High Level Scientific Conference Series)*, pp. 1-29. Recuperado de: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf
- Gumperz, J. (1968). *The Speech Community*. En Giglioli, P. P. (ed.): *Language and Social Context*. New York: Viking Press
- Halliday, M. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*
- Halliday, M. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Logman.
- Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman [trad. esp.: *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Trad. de Salvador Peña. Barcelona: Ariel, 1995]
- House, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr
- Hudson, R. (1996). *Sociolinguistics*. Cambridge University Press: Melbourne Sydney.
- Hurtado A., y Molina, L. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic And Functionalist Approach. *Méta*. 47(4), 498-512
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado Albir, A. (2008). *Traducción y Traductología*. Introducción a la Traductología, Madrid: Cátedra.
- Jiménez Hurtado. (2007). Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual (págs. 55-80). Frankfurt am Main: Internationale Verlag der Wissenschafte
- KAZYRYTSKI, Leanid: “Criminalidad organizada y bandas juveniles: reflexiones criminológicas sobre la naturaleza de ambos fenómenos”. En: *Revista de Derecho Penal y Criminología*, N° 8, 2012. Págs 319 y ss. MEDINA, Juanjo:

- “Consideraciones criminológicas sobre las bandas juveniles”. En: Revista de Derecho Penal y Criminología, N° 3, 2010. Págs. 409 y ss.
- Klerkx, J. (1998). *The place of subtitling in a translator training Course*, en Gambier, Y. (ed.) *Translating for the Media*. Turku: University of Turku, pp. 259-264.
- Labov, W. (1966). *The social stratification of English in New York City*. Washington
- Labov, W. (1972). *Sociolinguistics Patterns*. Filadelfia: Pennsylvania University Press, 1972. (Trad. esp.: Modelos sociolingüísticos, Madrid: Cátedra, 1983 Martínez, Angelita y Adriana Speranza. “Variaciones lingüísticas: usos alternantes”. Narvaja de Arnoux, Elvira (Dir.) Pasajes. Escuela media-enseñanza superior. Propuestas en torno a la lectura y la escritura, Buenos Aires: Biblos. 2009.
- Labov, W. (1976). *Sociolinguistique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LAMBERTI, Amato: *La camorra. Evoluzione e struttura della criminalità organizzata in Campania*. Boccia Editore, Salerno, 1992, passim. Acerca de un caso específico: MARTONE, Vittorio: “La camorra come stakeholder nella governance del territorio”. En: *Meridiana. Rivista di Studi Storici e Sociali*, N° 73, 2012. Págs. 103 y ss.
- Lavandera, B. (1978). *Where does the sociolinguistic variable stop? Language in Society*.
- Laver, J. y Trudgill, P. (1979). *Phonetic and linguistic markers in speech* en K. R. Scherer y H. Giles (eds.), *Social markers in speech*, Cambridge: C.U.P., 1-32.
- Levinson, S. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press
- López Morales, H. (1989). *Sociolingüística*. Madrid: Gredos
- Low, P. (2013) *When Songs Cross Language Borders*. *The Translator*, 19(2), 229-244, DOI: 10.1080/13556509.2013.10799543
- Low, P., (2003) “Singable Translations of Songs”, *Perspectives: Studies in Translatology* 11, 87-103. doi: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>.
- Low, P., (2005) “The Pentathlon approach to translating songs”, en: Gorrée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Nueva York: Rodopi, 185-212.
- Low, P., (2016) *Translating song: Lyrics and texts*. Londres: Taylor & Francis

- LUPO, Salvatore: “Criminalità organizzata”. En: <http://www.treccani.it/enciclopedia/criminalita-organizzata>
- Malinowski, B, (1986). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona. Península.
- Marc, I. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. Trans. Revista de traductología, 17
- Marco Borillo, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns: revista de traducció*. 11, 129-149.
- MARMO, Marcella: Il coltello e il mercato. La camorra prima e dopo l’Unità d’Italia. L’ancora del Mediterraneo, Nápoles-Roma, 2011.
- Martí Ferriol, J. (2006) Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación. Tesis doctoral presentada en la Universidad Jaume I de Castellón de la Plana. Recuperado de: <http://www.tdcat.cesca.es/>
- Martí Ferriol, J. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch
- Martí Ferriol, J. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtítulo frente a frente*. Castellón de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I
- Martí Ferriol, J.L. (2006). Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J.L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martí Ferriol, J.L. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtítulo frente a frente*. Castellón de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martin, P. (2010). ¿Qué es variación lingüística?. Recuperado de: https://digital.csic.es/bitstream/10261/123134/1/VV._AA.-2015-Qu%C3%A9_es_variaci%C3%B3n_lingu%C3%ADstica.pdf
- Martínez Sierra, J. (2017). La traducción literal en el ámbito de la traducción audiovisual. Método y técnica. *CLINA: an interdisciplinary journal of translation, interpreting and intercultural communication*. Vol. 3 n.º 1, (13-34)
- Martínez, A. (2009). Seminario de Tesis. Metodología de la investigación lingüística: el enfoque etnopragmático”, en Narvaja de Arnoux, Elvira (Dir.) *Escritura y producción de conocimiento en las carreras de posgrado*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

- Martínez, E. y Rodríguez M. (2021) La traducción de canciones en películas: análisis contrastivo de géneros cinematográficos. *Estud. trad.*, 11, 137-145
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual translation: Conceptions, Types, Character's Speech and Translation Strategies Applied. *Kalby Studijos/Studies About Languages*
- Mayoral, R. (2003). Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual, en *Sendebarr*, 14, pp. 107-125
- Mayoral, R. (2013). La imposibilidad de la traducción literal. Seminario Internacional científico-práctico Problemas actuales de traducción ruso-español y español ruso. Universidad de Granada. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Imposibilidad.pdf>.
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach". *Translators' Journal*, vol. 47, n° 4, pp. 498- 512. Recuperado de: <http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n4/008033ar.html?vue=resume>
- Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- Moreno, F. (s.f.) La Mafia Italiana. *Mafias y Narcotraficos Ilicitos* 52-60.
- Moya, V. (2004). *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra: 121-167
- NACCARI, Tommaso: "L'influenza di Gomorra sul rap francese". En: <https://noisy.vice.com/it/article/rkwxda/gomorra-rap-francese>. "L'influence de Gomorra sur le Rap français!". En: <https://www.youtube.com/watch?v=3e3WSg28vsc>.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Londres. Prentice Hall
- LÓPEZ POZOS, Cecilia: "El teatro terrorífico: estrategia de acoso del crimen organizado". En: *Visioni LatinoAmericane*, 2018, N° 18. Pág. 39)
- Orrego Carmona. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012656.pdf>.
- PALAZZO, Francesco: "Legalità penale: considerazioni su trasformazione e complessità di un principio 'fondamentale'". En: *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*, vol. XXXVI, 2007. Págs. 1279 y ss. GARGANI, "Verso una

- ‘democrazia giudiziaria’? I poteri normativi del giudice tra principio di legalità e diritto europeo”. En: *Criminalia*. 2011. Págs. 99 y ss
- PASCALI, Michelangelo: *Progetto Scampia. Sulla questione della periferia nord di Napoli*. Giappichelli, Turín, 2017.
- Pérez, A. (2015). La traducción de la variación lingüística. Recuperado de: <https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/6216/1/TFG001407.pdf>
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, Methods and Issues*. Abingdon: Routledge
- PISANI, Mario: “Criminalité organisée et coopération internationale”. En: Gutiérrez-Alviz Conradi, Faustino, Valcárcel López, Marta (eds.): *La cooperación internacional frente a la criminalidad organizada*. Universidad de Sevilla. Secretariado De Publicaciones, Sevilla, 2001. Pág. 60
- Prados, M. (2014) *El tratamiento de las variedades del español en los materiales para la enseñanza del español como lengua extranjera*. Universidad De Jaén. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
- Qin, J.,(2017) “Research on the Name and Nature of Song Translation”, en Xiao, X. (ed.), *International Conference on Education Innovation and Social Science (ICEISS)*. París: Atlantis Press 2017, 93-96. doi: <https://doi.org/10.2991/iceiss-17.2017.23>.
- Real Academia Española. (s.f.e). Definición de decálogo. Recuperado el 11 de marzo de 2023. Disponible en <https://dle.rae.es/dec%C3%A1logo>
- Rica Peromingo, J. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual*. Berna: Peter Lang AG Internation Academic Publishers
- Saed, J. (2003). *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishing
- Sankoff, D y Thibault, P. (1981). Weak complementarity: Tense and aspect in Montreal French." *Syntactic change* 25.pp 205-21
- Saussure, F. (1971). *Cours de linguistique générale*. 3rd ed. Paris: Payot.
- SAVONA, Erneso Ugo: “Le organizzazione criminali in Europa viste dall’esperienza italiana”. En: Fiandaca Giovanni, Visconti, Costantino (eds.): *Scenari di mafia. Orizzonte criminologico e innovazioni normative*. Giappichelli, Turín, 2010. Pág. 34.

- SCIARRONE, Rocco (ed.): *Mafie del Nord. Strategie criminali e contesti locali*. Donzelli, Roma, 2014
- Silva-Corvalán, C. (1989). *Sociolingüística. Teoría y Análisis*, Madrid: Alhambra.
Recuperado de: <https://revistes.urv.cat/index.php/utf>
- Singh, S y Singh, K.S. (2006). *Phonetics is the study of speech sounds*. San Diego: Plural Publishing.
- SMITH, Dwight C. Jr.: “Mafia: The Prototypical Alien Conspiracy”. En: *Annals of the American Academy of Political Science and Social Science*, vol. 423, 1976. Págs. 75 y ss.; ID.: “The Alien Conspiracy Theory: aka The Elephant in the Front Parlor”. En: *The European Review of Organised Crime*, N° 3(1), 2016. Págs. 50 y ss.
- Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especializada. *Quaderns. Revista de traducció* 12. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n12/11385790n12p119.pdf>
- Toury, I. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Citado en Moya, V. La selva de la traducción. Madrid: Cátedra: 141-152
- Vázquez Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología*. Washington D. C.: Georgetown University Press
- VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara: “Muertos que susurran, crímenes en la Italia fascista. El éxito de la mezcla de géneros en la serie El Comisario Ricciardi de Maurizio de Giovanni”. En: Sánchez Zapatero, Javier, Martín Escribà, Alex (eds.): *La globalización del crimen. Literatura, cine y nuevos medios*. Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2017. Pág. 395
- Vila, M. (2009): *Dialectos, niveles, estilos y registros en la enseñanza del español como lengua extranjera*. Universidad de Barcelona. Recuperado de: https://marcoele.com/descargas/expolingua1994_vila.pdf
- Vinay, J. y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.
- Zamora, J. y Guitart, J. (1982): *Dialectología hispanoamericana. Teoría, descripción, historia*. Salamanca: Almar.
- Zanfardini, L. (2018). *Variación lingüística: el abordaje teórico-metodológico de la Escuela Lingüística de Columbia frente al de la Sociolingüística laboviana*. Recuperado de: