



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*La traducción para el doblaje:
análisis del doblaje italiano de la película
“Un cuento chino”*

Relatore
Prof. Begoña Arbulu Barturen

Laureando
Giulia Scalco
n° matr.1058114 / LMLLA

Anno Accademico 2014 / 2015

ÍNDICE

Introducción	pág. 5
---------------------------	---------------

Capítulo 1	pág. 9
-------------------------	---------------

La traducción para el doblaje

1.1 Indicaciones históricas sobre la traducción	pág. 10
1.2 El papel del traductor	pág. 13
1.3 La traducción audiovisual	pág. 15
1.4 El nacimiento del cine sonoro y de la práctica del doblaje	pág. 20
1.5 El doblaje y su traductor	pág. 22
1.6 Aspectos culturales	pág. 27
1.7 Los errores en la traducción	pág. 31

Capítulo 2	pág. 37
-------------------------	----------------

Presentación de la película: *Un cuento chino*

Capítulo 3	pág. 45
-------------------------	----------------

Análisis del doblaje desde español a italiano en la película *Un cuento chino*

3.1 La mezcla cultural: los culturemas	pág. 45
3.1.1 ‘Un cuento chino’ frente a ‘Cosa piove dal cielo?’	pág. 47
3.1.2 La traducción de los topónimos	pág. 48
3.1.3 La traducción de los alimentos	pág. 49

3.1.4 Los estereotipos	pág. 54
3.1.5 La traducción de las palabrotas, de los insultos y de las imprecaciones	pág. 61
3.2 Estrategias de elisión, compresión lingüística y narración fuera de campo	pág. 65
3.3 Transformación de expresiones particulares en la Traducción	pág. 73
3.4 Ambigüedad, no mismo sentido y elisión errónea	pág. 85
3.5 Las actitudes de generalización y de extranjerización	pág. 88
3.6 El uso y la utilidad de los gestos	pág. 91
Conclusiones	pág. 95
Bibliografía	pág. 105
Sitografía	pág. 109
Video	pág. 111
Riassunto dell'elaborato	pág. 113

Introducción

Para mi trabajo final he decidido centrarme en un tema sobre el que nunca había reflexionado mucho. En mi carrera en la escuela y en la universidad, los trabajos sobre la traducción, es decir la traducción de texto o el análisis de las traducciones, fueron siempre centrados sobre textos literarios, escritos para ser simplemente leídos. En el curso de ‘Lingua Spagnola I’ del primer año de la magistrale, la profesora desarrolló el tema de la traducción literaria y de otras tipologías, como la traducción de hipertextos y la audiovisual que se conecta a la traducción para el doblaje de películas extranjeras que llegan a otros países o bien de programas para la televisión. Como desde siempre tengo una pasión por el cine y por la traducción, he decidido hacer coincidir las dos cosas y centrarme sobre este tipo de traducción.

La traducción para mí es un arte fascinante que muchos llaman ‘imperfecta’, porque casi nunca existe una traducción justa o perfecta, sino que una traducción más adecuada o coherente con lo que dice el original. A veces esta práctica puede ser tan difícil de llevar a cabo que se define ‘imposible’,

como por ejemplo la traducción de los poemas. Las personas que pueden lograr transformar los textos de una lengua a otra son los traductores, que tienen una gran habilidad y experiencia en este campo.

El cine es otra arte que me gusta y que tiene el poder de transmitir mucho a los espectadores: puede divertir, conmover, espantar y también enseñar algo. Muchas veces me gusta ver películas en lengua española, especialmente las argentinas porque es interesante oír la pronunciación distinta de la de la Península Ibérica, pero la mayoría de las películas argentinas no fue traducida a mi lengua, el italiano. Entre estas, encontré “Un cuento chino” que había ganado un premio durante un festival del cine italiano y fue traducida con el título “Cosa piove dal cielo”. Como en esta película hay una mezcla de lenguas y de culturas muy interesante, quiero analizar sus aspectos con referencia a la traducción. Estudiar lo difícil que es la práctica de la traducción para el doblaje es también una manera de reflexionar sobre la misma práctica y su desarrollo en la historia.

En el primer capítulo voy a hablar de lo que es la traducción y de cómo muchos estudiosos de esta disciplina consideran el proceso de traducir y el resultado de este proceso. La traducción fue un continuo desarrollo desde su nacimiento, que remonta a las épocas griegas y romanas; ésta era una actividad fundamental para la difusión y el desarrollo de las lenguas, de las religiones y de las culturas, tanto que se crearon escuelas donde se aprendía esta práctica. Además, cuando se habla de traducción no se puede olvidar la figura esencial en ese proceso que es la del traductor, y en particular voy a centrarme sobre la

tipología del traductor para el doblaje, de la dificultad de su trabajo, de las estrategias que puede utilizar y de los aspectos principales que debe tener en cuenta cuando va a traducir.

La segunda parte de este trabajo presenta la película argentina “Un cuento chino” y su historia casi increíble, escrita y dirigida por Sebastián Borensztein y encarnada por Ricardo Darín, en el papel del argentino Roberto, e Ignacio Juan, que es el chino Jun.

La última parte se compone del análisis del doblaje de la película desde el español al italiano y de todas las características que destacan en la traducción de los diálogos que, aunque no sean muchos, presentan varios modismos y palabras típicas de Argentina y de América Latina y también hay muchas escenas donde se utiliza el lenguaje de los gestos que es algo muy importante para un traductor audiovisual.

Capítulo 1

La traducción para el doblaje

En el mundo actual, la traducción se ha convertido en algo fundamental para el desarrollo lingüístico, cultural y tecnológico de todos los países, y actualmente es una parte importante para muchas personas también en la vida cotidiana. La diversidad lingüística entre los diferentes pueblos es el problema que hizo necesario poner un puente que conecte las diferentes realidades y la traducción es justamente aquel puente que ayuda a resolver esta divergencia.

En primer lugar, creo que es bueno aclarar lo que se entiende por traducción. Valentín García Yebra, filólogo y traductor español, en uno de sus libros, hace una distinción entre lo que es la acción del traducir (o el proceso), y el resultado; el término traducción de hecho puede entenderse tanto como el proceso de trabajo de traducción, como el resultado final de este proceso, es decir, el texto traducido. Muchos estudiosos de la disciplina de la traducción

dieron varias definiciones de este término, y muchos de ellos están aunados por el hecho de considerar la traducción como un proceso que lleva algo de un lado a otro, que lleva un mensaje de un idioma a otro, intentando preservar lo más posible primero las equivalencias de significado del mensaje, y después las estilísticas y lingüísticas.

1.1 Indicaciones históricas sobre la traducción

La traducción es una práctica muy antigua; se utilizaba ya en el mundo griego, principalmente para el comercio, sin preocupación por el nivel lingüístico o cultural hacia otros pueblos. A pesar de esto, algunos estudios han confirmado la presencia de algunas palabras que se utilizaban en el mundo griego para designar tanto el tipo de traducción oral (*ermeneus, ermeneuo*) como la escrita (*metafero, metagrafo, metafrazo*). Es en el mundo latino donde en cambio la traducción adquiere una mayor profundidad cultural, gracias también a la gran expansión del Imperio Romano, que preveía así la implicación de muchos pueblos, muchos idiomas y muchas culturas. Aquí para la traducción oral fueron acuñados términos como *interpres* o *interpretar*; con respecto a la traducción escrita, esa era más compleja ya que en el mundo latino y más precisamente en Roma, la traducción tenía una finalidad de tipo literario con interés tanto para la divulgación de textos, como para la importancia dada por el valor de la correspondencia de los distintos términos para comprender el significado de los textos. Grandes figuras literarias que ya plantearon el problema de la traducción fueron Cicerón, Horacio y Séneca.

Un punto clave en la historia de la traducción, fue el advenimiento del cristianismo y por lo tanto, la difusión del texto sagrado de esta religión: la Biblia. El texto empezó su propagación en todas las zonas del occidente y ayudó a la afirmación de las distintas lenguas vulgares o minoritarias a las que se tradujo el texto. Esta gran afirmación de las lenguas vulgares se amplió en la Edad Media a través de una mayor difusión cultural, de un aumento del comercio y de la expansión de la palabra y de los textos sagrados, desarrollo al que contribuyeron de manera importante los monasterios, que eran los lugares principales donde residía la cultura. Un paso importante para el occidente y especialmente para la Península Ibérica, fue la creación de la Escuela de Traductores de Toledo, por parte del arzobispo Raimundo en el siglo XII. España, debido a la presencia de muchas culturas en su territorio (árabes, cristianos, judíos,..) fue un terreno fértil para la prosperidad de la práctica traductora y esto también se debió a la presencia de figuras importantes que promovieron la cultura y reformaron el idioma, como la del rey Alfonso X.

A finales del siglo XV, después de la expulsión de los judíos en España y después del descubrimiento de América, en muchos países europeos, empezó un gran trabajo de interpretación y traducción oral, con la finalidad de ponerse en contacto con la gente del nuevo continente. La mayoría de los textos que se traducían por escrito, eran textos latinos y en muchas traducciones el traductor utilizaba el prólogo para dejar una dedicatoria y explicar quién le había encargado la traducción o bien para poner una dedicatoria a San Gerónimo, que se considera todavía hoy el santo patrón de los traductores y que ha llegado a

ser famoso por su Vulgata, es decir, la primera traducción completa de la Biblia hecha en latín a finales del 300.

En el periodo que atraviesa el Humanismo, el Renacimiento y el Barroco, hay un mayor desarrollo tanto en la visión de la práctica de traducción, que se considera un vehículo para las distintas culturas, como en la visión de la figura del traductor, que tiene que conocer muy bien la lengua de origen del texto y la lengua meta; a pesar de esto, la traducción como práctica, tuvo que afrontar a veces la visión negativa de los que la consideraban como una falsificación de textos originariamente escritos en otra lengua y por esta razón en algunos casos se acercaba la palabra “traductor” a la de “traidor”. En el siglo XVIII, hubo una especie de boom de libros de lengua (diccionarios, gramáticas,...) y del interés hacia las lenguas extranjeras y los viajes (estamos en el siglo del Grand Tour); la traducción se convierte en un verdadero medio para la difusión de ideas y de las obras incluso didácticas, tanto para el aprendizaje de otras lenguas, como para el conocimiento más profundo de la propia. Con este progreso, los siglos XIX y XX ven el desarrollo de las tecnologías y de los estudios sobre la práctica de la traducción a menudo sostenidos por los estudios y las teorías sobre las lenguas (entre las que destacan las de Saussure). La traducción se ha convertido en una parte fundamental de la vida de las personas, especialmente para aquellas que deciden aventurarse en el camino del estudio de las lenguas.

1.2 El papel del traductor

La figura principal del trabajo de traducción, es decir, de esta transformación de un texto nacido dentro de un idioma y de una cultura, en un texto en otro sistema lingüístico y cultural, es el traductor. Él es el punto clave, el mediador entre los dos textos, entre las dos culturas, entre los dos idiomas, entre un autor y un receptor. El papel del traductor es crucial para transmitir el significado y el espíritu del texto original. Tiene que ser ante todo un lector atento del texto original, para comprender todos los matices dados por el autor; el traductor luego se convierte a su vez en autor de un nuevo texto formalmente diferente del original.

El escritor y filósofo italiano Umberto Eco en su colección de ensayos titulada *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, subraya cómo el traductor en el texto que va a traducir no dice lo mismo pero casi, y eso depende de un proceso que él define “negociación”. El traductor de hecho tiene que negociar entre las partes como señala Eco:

[...] da una parte c'è il testo fonte, coi suoi diritti autonomi, e talora la figura dell'autore empirico – ancora vivente – con le sue eventuali pretese di controllo, e tutta la cultura in cui il testo nasce; dall'altra c'è il testo d'arrivo, e la cultura in cui appare, con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori, e persino talvolta l'industria editoriale, che prevede diversi criteri di traduzione a seconda se il testo di arrivo sia concepito per una severa collana filologica o per una serie di volumi di intrattenimento. (Eco, 2003, pág. 18)

El autor subraya cómo muchos factores cooperan en los dos polos de una traducción: uno que consiste en el texto original nacido de un autor en su

cultura, y el otro que es el del texto traducido que tiene la necesidad de adaptarse a la cultura a la que llega, respetar muchos criterios de traducción y también las expectativas y los tipos de lectores a los que va dirigido. Detrás de todo este trabajo de negociación, es fundamental un trabajo previo de interpretación, con el que el traductor puede comprender enteramente todos los significados del texto y luego elegir entre las formas más adecuadas en el momento de la adaptación a la lengua meta. El traductor para poder desempeñar su papel, tiene que poseer una gran capacidad y una serie de competencias como la bilingüística, que implica un conocimiento muy bueno de las dos lenguas con las que va a trabajar, una extralingüística, que comporta no sólo el conocimiento de las dos lenguas sino también de las dos culturas, y tiene que conocer también todos los instrumentos a su disposición y todas las estrategias que le pueden ayudar a realizar su trabajo. Muchos estudiosos afirman también que el traductor tiene que poseer además el talento para hacerse invisible en su traducción, es decir, que su intervención tiene que ser mínima, pero puede de cualquier modo introducir notas para explicar algunas peculiaridades o referencias o bien escribir un prólogo para su versión traducida, donde poner las explicaciones de las decisiones tomadas.

El lingüista y semiólogo ruso Roman Jakobson publicó en 1959 un ensayo titulado *On linguistic aspect of translation*, en el que se centra en lo que es el signo lingüístico y sobre su interpretación también a

través del uso de otras disciplinas. Jakobson propone tres maneras distintas para interpretar un signo lingüístico:

- la primera es “intralingual translation or rewording”, donde el cambio lingüístico se lleva a cabo dentro del mismo idioma, puesto que un signo lingüístico se sustituye por otro que pertenece al mismo sistema;
- la segunda se llama “interlingual translation or translation proper”, que consiste en la sustitución de un signo lingüístico con otro signo que pertenece a un idioma y a un sistema lingüístico diferente;
- la tercera es “intersemiotic translation” y aquí la atención no se pone en cada palabra, sino se centra en el mensaje general que se transmite, en la información, incluso con el uso de sistemas no lingüísticos.

Jakobson se interesó mucho por el desarrollo de la tercera modalidad, es decir, de la traducción intersemiótica que permite la posibilidad de pasar de un sistema signico a otro y por lo tanto se puede hablar de esto cada vez que nos encontramos la transposición de un texto lingüístico como una novela o un cuento, en un sistema de signos no lingüísticos como imágenes o sonidos.

1.3 La traducción audiovisual

La traducción audiovisual es un tipo de traducción que implica el pasaje de idioma de productos audiovisuales, es decir, todos aquellos productos que tienen la intención de comunicar un mensaje a través del canal acústico y visual, y es esta peculiaridad intersemiótica lo que la distingue claramente de todas las otras modalidades de traducción. Este modelo, por lo tanto, presenta

un grado más de dificultad, ya que tiene que adaptarse al producto del que el espectador va a disfrutar en la pantalla. El profesor y traductor Frederic Chaume Varela, en su volumen titulado *Cine y traducción*, define el texto audiovisual como:

“un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico”. (Chaume, 2004, pág. 15)

Muchos estudiosos no consideran la traducción audiovisual como una verdadera traducción, puesto que para solucionar muchos problemas (como la sincronía entre palabras y movimientos de los labios de los actores de una película), muchos diálogos están adaptados o reescritos. Es importante recordar que los diálogos de una película o de otros productos audiovisuales, fueron escritos primero correctamente en un guión para los actores y la traducción audiovisual es un modo de transformar un texto en un idioma A en un texto en un idioma B.

La traducción audiovisual se conoce también con el acrónimo de TAV (Traducción AudioVisual) en la lengua española que corresponde al ATV (AudioVisual Translation) inglés; esta ofrece muchas posibilidades de transferencia lingüística de los productos sobre los que trabaja y según los especialistas en traducción Gambier, Luyken y Díaz Cintas, las principales son diez y son las siguientes:

- interpretación consecutiva, que es la traducción de un discurso de un orador después de que haya acabado de hablar;
- interpretación simultánea, que es el acto de traducción que se produce simultáneamente a quien está hablando;
- sobretitulación, muy utilizada en el teatro, donde el texto traducido aparece en una pantalla sobre el escenario;
- narración, es decir el texto que acompaña a las imágenes y que explica lo que son;
- comentario, que es una reelaboración del texto original, con elementos añadidos y que, por lo tanto, permite más flexibilidad;
- difusión multilingüe, esto es, la difusión del mismo producto audiovisual en diferentes idiomas;
- subtitulación, donde los diálogos aparecen en forma escrita en la parte inferior de la pantalla;
- subtitulación simultánea, es decir, la traducción y la introducción en la pantalla de los diálogos traducidos de manera simultánea;
- doblaje, donde la banda sonora de los diálogos originales, se sustituye con una donde se graban todos los diálogos en la lengua meta;
- *voice-over*, que es similar al doblaje, pero el texto traducido se expone oralmente y se sobrepone al original que permanece en el fondo a un volumen más bajo.

La subtitulación, el doblaje y el *voice-over*, son las tres tipologías más empleadas por las empresas de distribución y sobre todo el doblaje y la

subtitulación. En muchas partes de Europa, el modelo más popular es el doblaje (España, Italia, Alemania, Francia), mientras que otros países prefieren la subtitulación (Portugal, Grecia, Países Bajos) y hay muchos estudios y muchas opiniones acerca de la mejor elección entre las dos tipologías. Si el doblaje es la sustitución de los diálogos originales con los diálogos traducidos en la lengua de llegada, el subtitulado prevé un texto escrito en la pantalla que reproduce los diálogos pronunciados por los actores, dejando la pista del audio en el idioma original y a veces da también la oportunidad de elegir entre subtítulos en el idioma original o en un idioma traducido, como ocurre con las películas en DVD. Muchos critican la subtitulación tanto por distraer el espectador de las escenas de una película, como por no permitir a los que leen lentamente seguir cada línea; hay que decir también que la preferencia por una modalidad u otra depende incluso de una cuestión de costumbre, puesto que en los países donde es habitual doblar, la subtitulación se ve como algo extraño, a pesar de que últimamente se utiliza a menudo en el aprendizaje de una lengua extranjera, y también por aquellas personas que quieren ver una película y escuchar a los actores hablar en el idioma original.

En la sociedad hoy, a menudo vemos la transposición de novelas en el lenguaje cinematográfico y así es necesario saber adaptar de la forma más justa y coherente posible, el mensaje originalmente escrito en las páginas de un libro, en una nueva versión de audio y vídeo. Las películas, sin embargo, no nacen sólo de las obras literarias, sino que pueden ser también el resultado de la mente de un director que pone por escrito su guión con el fin de ponerlo después en

escena con ciertos paisajes, actores y diálogos y esto pasa a menudo también con muchos de los programas televisivos que vemos todos los días en la pequeña pantalla. Todos nosotros, los espectadores, en el momento en que vamos a ver una película o seguir un determinado programa, no nos damos cuenta de todo el trabajo y de todas las personas que están detrás de la creación de un producto que nos van a ofrecer. Dejando a medias todos los diferentes aspectos técnicos y tecnológicos que llevan un producto audiovisual directamente a nuestras pantallas, quiero centrarme en los aspectos lingüísticos.

La mayoría de los programas y de las películas que llegan a España, Italia, Francia y en muchas otras zonas de Europa, fueron creadas originariamente en otra lengua (a menudo en inglés o angloamericano), pero como los recibimos presentados en nuestras lenguas, nos parece algo normal escuchar actores conocidos como Tom Cruise o bien Penélope Cruz hablar nuestro idioma, aunque sabemos bien su nacionalidad. Si cuando nos ponemos delante de una obra literaria extranjera, a menudo reconocemos el hecho de que otra persona (que no es el autor) supo reescribirla en nuestra lengua, esto raramente pasa con una obra cinematográfica o audiovisual en general, pero detrás ambas obras hay sin embargo un trabajo de traducción. Figuras importantes y con un papel crucial como doblador, dialoguista, adaptador, subtitulador, traductor audiovisual, traductor para el doblaje y muchas otras, son para muchos desconocidas o bien infravaloradas. Teniendo en cuenta el hecho de que en nuestro mundo occidental la comunicación entre lenguas,

culturas y noticias se lleva a cabo con el auxilio de medios de comunicación audiovisuales, creo que la importancia de las figuras mencionadas es esencial.

Estas figuras profesionales se han desarrollado a medida que se desarrolló la industria del cine y de la televisión, que se han encontrado en la situación de tener que derribar las barreras lingüísticas y esto fue un problema debido a la composición misma de la obra audiovisual en sí, puesto que es una obra intersemiótica compuesta por códigos visivos, sonoros y verbales.

1.4 El nacimiento del cine sonoro y de la práctica del doblaje

Como he dicho antes, el desarrollo de prácticas como la de la traducción para el doblaje y del doblaje mismo, fueron paralelas al desarrollo del cine y, sobre todo, al nacimiento del cine sonoro. A finales del siglo XIX, nace el aparato llamado “cinematógrafo” gracias a los hermanos franceses Louis y August Lumière, que podía proyectar una secuencia de imágenes en una pantalla. En el primer período de la historia del cine, esta arte era de tipo puramente visual, icónico, la tipología de cine que hoy conocemos como cine mudo. Desde la época de los hermanos Lumière, sin embargo, el estadounidense Thomas Edison, inventor de la cámara cinematográfica, había intentado patentar una manera para poner el sonido en algunos cortometrajes. Algunas de las primeras compañías cinematográficas empezaron a incluir en sus películas mudas, los llamados *intertítulos*, que tenían la función de dar una pequeña información sobre la película misma y que se proyectaban entre las distintas escenas. Así, cuando las sociedades distribuían las películas en los

otros países, ellos sólo tenían que traducir los títulos y los eventuales intertítulos. La compañía estadounidense Warner fue la primera que lanzó una película sonora en 1927, titulada *The jazz singer*, que en realidad era un largometraje con muchas canciones y diálogos breves. A partir de este primer experimento, empezó la importante carrera del cine sonoro que encontró algunos obstáculos cuando una película producida en un determinado país, se vendía a las empresas de distribución de los países extranjeros. Debido a la fuerte presencia en el mundo de casas de producción estadounidenses, estas empezaron a pensar en muchas estrategias como por ejemplo:

- introducir los intertítulos traducidos a la lengua de destino;
- volver a grabar la película con los actores que hablaban en la lengua de llegada;
- producir la misma película con actores distintos, originarios de los países a los que se distribuía la película;
- introducir una voz fuera de campo que explicaba en la lengua del país extranjero lo que pasaba en las escenas;
- introducir los modernos subtítulos, es decir, los diálogos originales traducidos a la lengua de llegada, que aparecen por lo general en la parte inferior de la pantalla de manera simultánea con las palabras pronunciadas por los actores.

Todas estas estrategias fueron sin embargo abandonadas gradualmente, cuando hubo algunos precoces intentos de doblaje en directo, es decir, la presencia en la sala o entre bastidores de lectores o traductores que leían al momento la

traducción de los diálogos o los traducían simultáneamente para proponerlos en la lengua deseada. Fue a mediados de los años '30 cuando finalmente fue creado el arte del doblaje, que llevó a la desaparición de las dobles versiones de muchas películas, sustituyendo las voces de los actores originales. Esta fue una gran novedad tanto para la puesta en segundo plano del subtítulo, que creaba problemas alejando los lectores lentos o los menos cultos, como para la situación histórica de muchos países europeos. En los países en los que existía un régimen dictatorial, estaba de hecho prohibida la circulación de películas en idioma diferente del nacional y así el doblaje podía resolver estos problemas, aunque muchas películas fueron dobladas con palabras o frases distintas de las originales si se pensaba que estas ideas podían amenazar la difusión de ideas en contra de los regímenes.

1.5 El doblaje y su traductor

Está claro así, que la técnica del doblaje es una técnica bastante moderna, pero antes de llegar a implementarla prácticamente, existen unos procedimientos que se deben hacer. Cuando una película llega en su idioma original a otro país, esta es entregada a una empresa de distribución que a su vez, por lo que concierne los aspectos lingüísticos, se encomienda a un estudio de doblaje que posee en su equipo figuras profesionales como el dialoguista, el adaptador, el traductor para el doblaje, el director del doblaje, el asistente al doblaje, los actores del doblaje, el fónico y el sincronizador. Desde mi punto de vista, entre las figuras más importantes, el traductor (que a menudo es también

el dialoguista), es una de las principales y con una gran responsabilidad, ya que es él que garantiza la mediación lingüística y cultural y que tiene que traer un mensaje dicho e interpretado en una lengua, dentro de un sistema lingüístico y cultural diferente.

El traductor sabe que la acción del doblaje consiste en la sustitución de los diálogos originales a través de la inserción de nuevos diálogos que una vez traducidos intentan reproducir lo más posible la actuación, la cadencia, los movimientos de los labios y el mensaje general que cada escena de una película quiere transmitir. Su material de trabajo es una película compuesta de imágenes, sonidos, escenas y actores que actúan en ella. En el idioma al que va a traducir, el traductor tendrá que tomar algunas decisiones entre diferentes posibilidades semánticas, manteniendo el mismo criterio del original; él tendrá que sumirse en el lenguaje mismo de la película y entender todas las estrategias de comunicación utilizadas en ella, con el fin de crear una versión muy cercana (si no idéntica) de significado a la original y poner el sincronizador y el adaptador en condiciones de ser capaces de igualar las palabras de los actores del doblaje con las de los actores de la película.

Es posible decir que el traductor para el doblaje es muy diferente del “simple” traductor literario, ya que debe tener en consideración muchas más variables que las del texto escrito, algo que a veces tampoco posee, y tiene que extrapolar a partir de la misma visión de la película. Si se me concede una metáfora, diría que veo el traductor como un titerero que mueve los hilos de su títere y con un movimiento equivocado puede transmitir un mensaje erróneo.

Claramente, incluso el traductor para el doblaje tiene que poseer un excelente conocimiento de su lengua, así como de la lengua extranjera de la película original y su competencia es el anillo que conecta las dos realidades. Este tipo de traductor además de traducir todos los diálogos, tiene que apuntar, junto a su traducción, todas las notas técnicas, como por ejemplo señalar si la parte traducida es una narración fuera de campo, o bien si en el momento en que un personaje está hablando, se ve su boca en la pantalla; además puede señalar algunos puntos ambiguos que luego puede aclarar con la colaboración de otras figuras profesionales.

La traducción para el doblaje tiene que afrontar no sólo los problemas de valores léxicos y semánticos de los diálogos, sino también los fonológicos (entonación, prosodia, etc.); por lo tanto, la presencia de sonidos e imágenes es un vínculo fundamental para este tipo de traducción y en el proceso del doblaje, un vínculo sustancial es el de la sincronización. Las películas y los productos audiovisuales en general, están compuestos por una serie de signos verbales y no verbales que se sustituyen con signos correspondientes en la lengua de llegada y en todos estos productos hay unos códigos esenciales que el traductor debe tener en cuenta en el momento de la traducción y que, como dice Chaume, son los siguientes. (Chaume, 2004, págs. 19-27)

- Código lingüístico, que contiene todos los diálogos pronunciados por los personajes de una película; es el código fundamental para el traductor que simula el lenguaje hablado espontáneo y en el proceso de traducción es necesario recrear el mismo espíritu espontáneo del diálogo original.

- Códigos paralingüísticos, que se componen de todos aquellos símbolos que se refieren a los rasgos suprasegmentales, importantes para la adaptación de los diálogos, y que son los silencios, las pausas, el volumen de las voces, el tono, el timbre.
- Código musical, que se refiere a los efectos especiales, a los ruidos y a la traducción de las canciones que deben tener en cuenta el ritmo de la música y de la entonación correcta de las palabras traducidas.
- Código de colocación del sonido, que también se refiere a los aspectos del sonido, pero centrado en las características de los sonidos del texto audiovisual sobre la base de que sean diegéticos (es decir, que pertenecen a la escena) o no diegéticos (que no pertenecen a la escena, son fuera de campo) y el traductor durante su trabajo tiene que apuntar estas particularidades necesarias para la grabación del doblaje y la sincronización.
- Código iconográfico, que es el más importante entre los códigos visuales, presupone la coherencia en la traducción entre los diálogos y las imágenes y el contexto que aparece en la pantalla; cuando dentro de este código aparecen algunos símbolos difíciles de interpretar en el idioma de llegada, el traductor tiene que poner una correcta explicación, si su comprensión es importante para el significado general de la escena presentada, siempre respetando las limitaciones de sincronía.
- Código fotográfico: aquí entran todos los cambios de luz, de color y de perspectiva y esto limita el traductor en cuanto al contexto cultural, puesto

que algunos cambios de luz o de color pueden tener ciertas connotaciones en un contexto cultural y no ser las mismas en uno diferente.

- Código de planificación, que concierne los diferentes tipos de enfoque (fundamental en el doblaje); el traductor tiene que prestar mucha atención al tipo de plano que se encuentra en la pantalla (primer plano, primerísimo plano, etc.), con el fin de elegir las palabras que más se acercan a los movimientos de los labios del actor, pero sin alterar el significado mismo del diálogo.
- Código de movilidad: para el traductor aquí son importantes los signos proxémicos, cinésicos y los movimientos de articulación de la boca, ya que es importante coordinar las distintas palabras pronunciadas por los actores incluso con sus gestos y expresiones.
- Código gráfico que se refiere a todas las partes escritas que un traductor puede encontrar en una película, como los títulos, los carteles, las acotaciones y otros tipos de textos que el traductor tiene que estudiar para ver si su traducción es fundamental para la comprensión del mensaje de la escena.
- Código sintáctico: aquí nos referimos a la acción del montaje, es decir, las asociaciones entre las diferentes imágenes, la elección entre distintos puntos de vista, y los puntos de conexión entre las diversas escenas, elementos elegidos por el autor de una película y que pueden ayudar al traductor a entender mejor el desarrollo de la historia.

De todos estos códigos que presenta un producto audiovisual, es evidente la peculiaridad y la dificultad del trabajo del traductor para el doblaje; de los códigos mencionados, sólo el primero es de tipo lingüístico, mientras que los otros son puramente visuales o sonoros y esta es la gran diferencia con todos los demás tipos de traductor.

1.6 Aspectos culturales

Más allá de los distintos aspectos lingüísticos y técnicos, el traductor audiovisual tiene que prestar mucha atención también a otro aspecto muy importante que es el vínculo que existe entre el texto original y el contexto cultural en el que fue pensado y creado. Traducir un producto audiovisual, significa también trasladarlo a otro contexto donde el público que lo recibe, puede no compartir los mismos aspectos sociales y culturales del público de origen. Un deber fundamental del traductor en este caso, es el de soltar los lazos de afiliación del texto audiovisual a la cultura de origen y de adoptar todas las estrategias necesarias para transferirlo a la cultura meta (en eso logra bien el doblaje gracias a la sustitución de los diálogos en lengua original que hace aceptable el nuevo texto en la lengua de llegada).

Dentro de los productos audiovisuales hay muchos elementos conectados con la cultura del ambiente en el que nacieron; para traducir estos elementos el traductor tiene que adoptar distintas estrategias que va a elegir en base a lo que él piensa ser más adecuado para el producto en objeto. En el manual *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, coordinado por el profesor

Miguel Jesús Duro Moreno, se afirma que el traductor en el momento en que está a punto de traducir su producto, tiene que elegir entre dos formas principales para hacerlo, entre dos puntos de vista, que se llaman *domesticación* y *extranjerización*. La primera consiste en la traducción del texto con un estilo comprensible y claro, allanando todas las dificultades y el carácter “extranjero” para el receptor de la cultura de llegada; la segunda en cambio, supone una traducción que mantenga inalteradas las características de ajenidad, aunque tal vez algunos puntos quedan poco claros para el receptor de la cultura de destino. Al proponer la traducción de los textos audiovisuales, está claro cómo el doblaje es el que más se acerca a la domesticación, puesto que las voces y la lengua original están cubiertos completamente por las voces de los actores de la lengua meta, mientras que el subtítulo mantiene más las características de extranjerización.

Es el traductor por lo tanto, el que tiene que tomar decisiones muy importantes para el éxito de su texto traducido y aún más si el texto es audiovisual, donde no es posible introducir notas a pie de página para explicar y comentar sus decisiones. Él, en el momento en que está a punto de llevar un texto de un idioma y de una cultura a otra, tiene que prestar atención al texto y a la cultura de origen, a la cultura de llegada y también tiene que pensar bien en el tipo de espectador que va a disfrutar del producto. En el proceso de traducción, el traductor puede encontrar muchas unidades problemáticas, especialmente desde el punto de vista cultural, que piden una atención especial, como los juegos de palabras, los modismos, los topónimos, los nombres de

personajes particulares, los chistes, las ideologías y los estereotipos, todos elementos que nunca son fáciles de traducir.

El traductor, para afrontar estos puntos más difíciles y otros puntos complicados, puede acogerse a unas técnicas que tendré en consideración en el capítulo de análisis de la película.

Adaptación: reemplazar un elemento cultural con otro de la cultura de llegada.

Ampliación lingüística: añadir elementos lingüísticos para decir lo mismo.

Amplificación: introducir aclaraciones, informaciones explicativas que faltan en el texto original.

Calco: traducir literalmente una palabra o un sintagma.

Compensación: insertar en otro punto del texto de llegada algo que no se pudo incluir en el mismo lugar del texto original.

Compresión lingüística: sintetizar algunos elementos lingüísticos.

Creación discursiva: crear una equivalencia temporal que sólo se justifica en un determinado contexto.

Descripción: sustituir un término con su descripción o explicación.

Elisión: eliminación de términos que están en el texto original (que no son esenciales para la comprensión del significado).

Equivalente acuñado: es un término que se encuentra tanto en la lengua del texto original, como en la lengua de llegada y, aunque de una forma distinta, tiene el mismo significado.

Generalización: utilizar un término más general que el del texto original.

Modulación: cambiar el punto de vista, la focalización o cambiar la categoría gramatical de un elemento.

Particularización: utilizar un término más específico que el original.

Préstamo: insertar una expresión o una palabra de la lengua de origen tal como es, sin traducirla o modificarla.

Reducción: reducir algunos elementos presentes en el texto original en su totalidad o en parte.

Substitución: intercambiar elementos lingüísticos con elementos paralingüísticos o viceversa.

Traducción literal: traducir literalmente palabra por palabra una expresión o un sintagma.

Transposición: cambiar la categoría gramatical de algunos elementos;

Variación: cambiar algunos elementos, lingüísticos o paralingüísticos que afectan la variación lingüística como por ejemplo los dialectos (variación de tipo diatópico, diastrático, etc.).

Estas técnicas son adoptadas por todos los tipos de traductor pero el traductor audiovisual no puede utilizarlas todas, puesto que, técnicas como la amplificación o la descripción son dos técnicas que pueden utilizar libremente los traductores de tipo literario porque tienen menos vínculos para poder poner notas y explicaciones o bien para modificar largos trozos del texto.

1.7 Los errores en la traducción

Cuando se traduce un texto o bien se intenta interpretar un diálogo nacido y pensado en otra lengua, es muy fácil tropezar con errores de traducción de diferentes tipologías. Muchos estudios han intentado definir lo que es el error en el sector de la enseñanza y en el del aprendizaje de una lengua extranjera, y no es fácil dar una definición clara. Algunos afirman que es una “deviazione da una regola o da una norma in vigore” (Ciliberti, 2012:206), pero en el caso de la traducción no existen normas o reglas para los diferentes trabajos que se afrontan.

Cuando hablamos de error en la traducción, el concepto está relacionado también a otros dos términos claves en este campo y que son:

- el de fidelidad, que Deslisle define como “la calidad de una traducción que, según la finalidad de la traducción misma, respeta lo más posible el sentido atribuido al texto original por el traductor” (Deslisle, 2002:84);
- el de “equivalencia traductora”, es decir, la “relación que se establece en un discurso entre unidad de traducción de la lengua de origen y de la lengua de llegada que se expresa en un texto, en el que se reproduce de manera más adecuada posible, la función del discurso del texto original” (Deslisle, 2002:77).

Hablando del error entonces, es inevitable hacer referencia a estos dos conceptos, que en una traducción “bien hecha” tienen que respetarse lo más posible.

Deslisle además diferencia entre dos principales tipologías de error; la primera se refiere más al texto original, y la otra al texto de llegada. Propone el concepto de “error lingüístico”, es decir, “la desviación de la norma vigente dentro de una comunidad lingüística que puede afectar las diferentes unidades lingüísticas situándose a nivel fonético-fonológico, morfológico, sintáctico, léxico, semántico y pragmático” (2002:80) y que sustancialmente está relacionado con un conocimiento inadecuado de la lengua de llegada. El otro tipo de error se define “error de traducción” que es un error que “aparece en el texto de llegada, atribuible al escaso conocimiento o a la aplicación equivocada de los principios de la traducción, de las reglas de traducción, de los procedimientos de traducción, a la mala interpretación de un segmento del texto de origen o a un error de método” (2002:80).

El error lingüístico puede causar varios fenómenos como la ambigüedad o el equívoco; el de traducción en cambio, puede provocar casos de adición errónea, contrasentido, falso sentido, etc.

En muchos casos los traductores adoptan las estrategias de traducción que he enumerado en el punto anterior, pero estas estrategias no son siempre algo positivo y útil para la traducción misma, puesto que algunas veces pueden ser mal utilizadas y dar lugar a algunos errores.

Técnicas de traducción como la adición (es decir el añadido de informaciones que no están en el texto original), o la elisión (la omisión de algunos elementos, que en este contexto se llama “omisión injustificada”), pueden ser útiles para la traducción, pero pueden también provocar errores si lo que se va a añadir es

innecesario o infundado, o bien si lo que se va a omitir implica una falta de comprensión del texto traducido.

Deslisle estudió mucho el problema de los errores en la traducción y los tres errores más comunes y más graves que uno puede cometer en este proceso son los siguientes:

- contrasentido, que es “la atribución a un segmento del texto de origen de un sentido contrario a lo expresado por el autor” (2002:63);
- falso sentido, es decir, “la atribución a una palabra o a una expresión del texto de origen de un significado erróneo que modifica el sentido del texto pero que no da lugar a un contrasentido” (2002:79);
- sin sentido, que es un error que “consiste en la atribución a un segmento del texto de origen de un sentido incorrecto que lleva a la introducción en el texto de llegada de una formulación sin sentido o absurda” (2002:107).

En cuanto a los errores lingüísticos, lo que es el más común tanto en el campo de la traducción literaria, como en el de la traducción audiovisual, y que encontré también en la traducción de la película “Un cuento chino”, es el de la ambigüedad, y por lo tanto de la traducción de un determinado segmento de texto de modo que exprese diversos significados y de ahí se interprete de diferentes maneras que a veces no son coherentes con lo que ya se dijo antes o con lo que la película muestra en la pantalla.

Una corriente de pensamiento que se ha desarrollado en las últimas décadas, es la de definir y considerar el error por la función y el objetivo del

texto que tiene que ser traducido, que debe ser uno de los primeros puntos que un traductor tiene que conocer para evitar imprecisiones, faltas y errores (Nord, 1996:65). Esta corriente de pensamiento fue definida justamente “funcionalista” y la primera que habló sobre esta temática fue la filóloga y estudiosa alemana Sigrid Kupsch-Losereit, que orientándose hacia la función del texto original que tiene que transportarse también en el texto de llegada, indica que los errores además del ámbito gramatical o léxico, se encuentran también en el textual y pragmático (Albir, 2007 : 296). Ella basándose en estas consideraciones, creó una escala de criterios que se pueden violar en una traducción, según el objetivo del texto original y en primer lugar coloca la importancia de la función del texto traducido que es fundamental para su mejor realización y para evitar posibles errores.

En el ámbito del doblaje, debido a la necesidad de traducir un texto que tiene que preocuparse también de los elementos paralingüísticos, es muy fácil cometer errores, incluso aparentemente ingenuos, pero que pueden comprometer todo el sentido de una frase. El traductor audiovisual, además de tener cuidado de las palabras de los diálogos que va a transponer de un idioma a otro, tiene que cuidar también la coherencia de las palabras con los movimientos de los labios de los actores y traducir en la forma que más se conforma con el escenario que el espectador encuentra en la pantalla. Puesto que el traductor audiovisual no puede poner notas o explicaciones de sus decisiones, el que se queda bastante atado en su modo de interpretar y de traducir e incurrir en errores varios puede ser muy fácil.

Incluso en la traducción de la película “*Un cuento chino*” encontré algunos puntos que no eran muy claros o eran ambiguos y que voy a aclarar en el tercer capítulo.

Fue interesante también descubrir otro particular sobre los errores que se pueden cometer cuando se va a traducir y doblar una película; puesto que el término italiano que corresponde al español “*doblaje*” es “*doppiaggio*”, desde hace unos años fue acuñado el término “*doppiaggese*”, que se utiliza para indicar una tipología de lenguaje utilizada en los doblajes de algunas películas que está muy afectada por el idioma original de la película misma y que puede presentar algunos puntos nada claros para el espectador de la lengua de llegada. Esta categoría lingüística se caracteriza también por un gran uso de préstamos que se toman tal como son en la forma original. Hoy día hay muchos términos extranjeros que con el tiempo se han convertido en términos de uso común en otra lengua, muchos de los que se tomaron de su uso en las películas y que a veces son términos que nacieron en su idioma original para describir algo diferente. Por este motivo, muchas veces se encuentran errores varios en el doblaje de una película, que pueden ser errores léxicos, gramaticales o de registro lingüístico.

Capítulo 2

Presentación de la película: *Un cuento chino*

La película que he elegido para tratar el tema de la traducción para el doblaje es *Un cuento chino*, que en la traducción italiana tiene el título “*Cosa piove dal cielo?*”. Esta película es un trabajo del director argentino Sebastián Borensztein y se estrenó el 24 de marzo de 2011 en Argentina y el 17 de junio del mismo año en España: en ambos los países tuvo un gran éxito. La película llegó a Italia para participar en la sexta edición del *Festival Internazionale del film di Roma 2011*, donde ganó el premio *Marc’Aurelio d’oro* del jurado a la mejor película y el premio *Marc’Aurelio d’oro* del público también a la mejor película; el estreno en los cines de Italia tuvo lugar el 23 de marzo de 2012. *Un cuento chino* fue importado también en Alemania (*Chinese zum Mitnehmen*), Francia (*El Chino*), Portugal (*Um conto chinês*), Reino Unido (*Chinese take-*

away), Estados Unidos (*Chinese take-out*) y en otros países donde principalmente mantuvo su título traducido al inglés *Chinese take-away*.

Desde la primera escena, el espectador sabe que lo que se va a contar en la película se ha tomado de un hecho real. Al principio de la historia, aparece una inscripción que dice: “Esta historia está basada en hechos reales”, y efectivamente el director para su narración se inspiró en una noticia que leyó en un periódico. La noticia era esta: en 1997 un pesquero japonés fue rescatado por una patrullera rusa y cuando se preguntó a los japoneses lo que había pasado, el equipaje se justificó explicando que una vaca había caído del cielo y los había golpeado. Teniendo en cuenta lo absurdo de la explicación, el equipaje fue encarcelado, pero algunas semanas después, un miembro de la aviación rusa pidió disculpas informando a las autoridades japonesas de que un miembro de su equipaje había robado una vaca pensando así poder tener carne durante unos días y había embarcado el bovino en su vuelo. Pero la vaca había empezado a agitarse amenazando la estabilidad del avión y así se habían deshecho del pobre animal echándolo de la aeronave desde una altura de 30.000 pies , exactamente en el Mar del Japón. Leyendo esta extraña noticia, Borensztein decidió transformar la caída de la vaca en la primera escena de su película y construir desde allí toda la historia, cambiando la ambientación de Japón a China.

En el cartel en lengua original de la película, se puede ver a un hombre y a una vaca negra y bajo el título *Un cuento chino* se lee una frase que dice “Un

argentino y un chino unidos por una vaca que cayó del cielo”, y ya eso anticipa algo de la película.



Fig. 1: El cartel de la película

Como he dicho antes, la historia empieza con un hecho un poco extraño, el de la muerte de una chica china en un barco, debido a una vaca que cae del cielo. Desde esta escena, se pasa a la figura del brusco y reservado Roberto, un ferretero argentino que pasa sus días en su tienda averiguando las cantidades de artículos ordenados, visitando a sus padres en el cementerio y hojeando un montón de diarios para buscar y recortar las noticias más extrañas que

colecciona en un cuaderno. Los únicos momentos fuera de la monotonía son aquellos en que recibe la visita de su amigo Leonel que le lleva los diarios, y de Mari, con la que Roberto tuvo una relación, y cuando tiene un poco de tiempo libre va a pasar en un aparcamiento cerca del aeropuerto para ver los aviones en vuelo. Un día la vida de Roberto cambia gracias al encuentro con un chino, Jun, que no habla nada de español e intenta explicar al argentino lo que va buscando. Roberto, después de haber intentado llevarlo a una dirección que Jun tiene escrita en su brazo (sin encontrar a nadie) y haberlo registrado a la comisaría (donde pega al policía), lo hospeda en su casa. Luego, cuando Roberto lleva a Jun a la embajada de china, descubre que el chino se había ido a Argentina para buscar a un tío y la embajada le promete que lo va a encontrar. Roberto se resigna y decide hospedar a Jun durante siete días, tomándolo como su “ayudante” en casa y en la ferretería. Cuando Roberto recibe la llamada de la embajada, confía por fin en poder liberarse de Jun, pero el encuentro con el presunto tío resulta ser un fracaso puesto que esta persona no es el verdadero tío de Jun. Roberto, desesperado, lo vuelve a alojar en su casa pero un día, cuando Jun está limpiando su pieza, por descuido rompe el mueble donde Roberto guardaba algunos recuerdos de su madre. Roberto se enfada muchísimo, toma a Jun, y lo echa de casa. Cuando Mari descubre que Jun ya no vive allí con Roberto, dice al hombre lo afortunado que fue Jun al haber tenido alguien como Roberto para ayudarlo en un país extranjero; a estas palabras, Roberto reflexiona y va a la búsqueda de Jun pero encuentra al policía de la comisaría que lo golpea pero Jun lo ve, golpea al guardia y salva al pobre hombre.

Roberto una vez más lleva Jun a su casa y allí compra comida china y pide al recadista que se quede allí para poder traducir lo que quiere decir a Jun. En la conversación, Jun le pregunta lo que va a recortar cada día en los diarios y Roberto contesta que desde la muerte de su padre, colecciona noticias absurdas porque toda la vida es un absurdo y cuando le muestra y le lee algunas de estas noticias, entre ellas hay una de un avión de animales robados que en pleno vuelo se rompe, se abre la puerta trasera y una vaca cae y mata a una joven mujer en China. Jun, llorando, dice que aquella historia no es absurda porque habla de él y de la muerte de su novia muy joven. Roberto al enterarse de esta noticia, se queda estupefacto. Al día siguiente, finalmente, llama el verdadero tío de Jun que se va en avión y cuando Roberto descubre en la pared de su casa una vaca bien dibujada por Jun y su amigo Leonel le dice que Mari se había vuelto a su casa, decide ir al campo para reencontrarse con ella, dando un cambio a su vida.

El director Sebastián Borensztein ha logrado combinar con éxito momentos de comedia que hace sonreír a los espectadores, a momentos dramáticos o de reflexión. La película se desarrolla casi totalmente en Buenos Aires, con excepción del incipit donde una inscripción nos dice que estamos en China. Puesto que esta película se hizo en Argentina, con director y actores argentinos, hay rasgos distintivos de la lengua española utilizada con respecto de la lengua española de cualquier otra película rodada en España. Una de las primeras características que se puede ver, que denota el español utilizado en Argentina y en la mayoría de los países de América Latina, es la de la

pronunciación, ya que algunos fonemas se pronuncian distintos del español de la Península Ibérica. Un ejemplo común que encontré a menudo en la película es el del fonema interdental fricativo sordo /θ/ que en América Latina no se utiliza, sustituido por el fonema alveolar fricativo sordo /s/ como en la palabra “cien” que en español normativo es [ˈθien], y en el español de América se vuelve en [ˈsien] y esta característica toma el nombre de *seseo*. Otro ejemplo de la diferencia fonética que se percibe en la película, está vinculada al fenómeno del *yeísmo*, y se encuentra en la pronunciación del fonema palatal lateral sonoro que se pronuncia en España como /λ/ mientras que en América Latina a menudo se vuelve en el palatal fricativo sonoro /ʎ/. En la película hay algunos ejemplos, como la palabra “pollo” que no es [ˈpoʎo], sino [poʃo].

Una de las características más evidentes que distingue el español de América Latina y en particular de Argentina, es sin duda la del *voseo*, es decir el uso del pronombre personal “vos”, que se utiliza en lugar de la segunda persona singular “tú” y que al plural ve la desaparición de “vosotros”, sustituido por “ustedes” tanto para la segunda como para la tercera persona plural. En una escena de la película Mari está hablando con Roberto y le dice: “... yo se que vos tendrás que trabajar...”, hablando de él y por lo tanto utilizando el “vos” como “tu”. Con esto, no quiero decir que el “tu” nunca se utiliza, pero es mucho más común encontrar la forma “vos”. En la película además, muchos verbos se conjugan a la forma del imperativo voseante como “vení” en lugar de “ven”, “comé” en vez de “come” o “mirá” en cambio de “mira”, por la mayoría utilizados por Roberto para dar órdenes a Jun.

Por lo que concierne al léxico, algunas palabras son distintivas del español de América y del peninsular, reconocidas por todos los hablantes. En la película encontré algunas palabras típicas del español argentino y suramericano en general, como por ejemplo “compu” o sea “computadora”, es decir el “ordenador” en España; “boludez”, palabra muy típica de Argentina que es sinónimo de “tontería”; “pibe” para decir “muchacho”; “papas” para las “patatas” y me di cuenta también del uso frecuente del saludo “chau” que es la misma forma del nuestro italiano “ciao” aunque nosotros, los italianos, no lo utilizamos sólo como despedida. Además en la película hay también algunos insultos y palabrotas del lenguaje típico de Argentina y de los modos de decir argentinos, como “pelotudo” o “la gran puta que los/me parió”.

Capítulo 3

Análisis del doblaje desde español a italiano en la película

Un cuento chino

La película *Un cuento chino* (en italiano *Cosa piove dal cielo*) fue entregada a la empresa de distribución italiana Archibald Enterprise Film.

3.1 La mezcla cultural: los culturemas

Una de las primeras características que destacan de la visión de la película es la mezcla cultural que se ve ya desde la primera escena. Si normalmente los traductores para el doblaje tienen que trabajar con dos lenguas y dos culturas, aquí el traductor italiano ha tenido que trabajar con dos principales idiomas, el español y el italiano, pero ha encontrado tres culturas, la española (más precisamente la de argentina), la italiana y la china. En la

película original, el director decidió dejar en chino todo lo que Jun dice y así las palabras del chico son algo incógnito tanto para el espectador de la película en lengua original, como para los demás y eso por supuesto no fue algo problemático para el traductor. La única palabra china que se encuentra en muchos puntos de la película y que se traduce del chino al español y luego en italiano por parte del traductor, es la que se oye pronunciar como “Tapuo”, es decir “tío” en español y “zio” en italiano; como “Tapuo” se encuentra desde el principio de la película y ya se da su explicación, en todos los otros puntos el espectador sabe lo de que se habla sin necesidad de traducir otra vez aquel término que permanece igual en las dos versiones.

Además de esta palabra, otras partes de diálogos que se pueden entender de lo que dice el chino, se encuentran gracias a la ayuda de un traductor en la escena (el recadero y el empleado de la embajada) que, en lengua original, logra trasladar al español lo que dice Jun. Si vemos el mecanismo desde el principio, en todas las demás lenguas a las que la película fue traducida, las palabras de Jun llegan a través de tres pasos: Jun habla en chino al recadero o al empleado de la embajada que a su vez traduce desde el chino al español para Roberto, Mari y todos los espectadores españoles y el traductor toma las palabras traducidas por el intérprete en la película y las transforma para los espectadores de su país. Esto fue algo que me encantó viendo la versión italiana y la original también y me hizo pensar las dificultades y también la suerte de un traductor audiovisual que puede trabajar con una mezcla de lenguas y de culturas dentro del mismo producto.

Es preciso también tener en cuenta que el traductor de esta película tuvo que trabajar con una lengua española que tiene muchas palabras típicas de América Latina, especialmente de Argentina y también unos modismos característicos de aquella zona que tuvo que estudiar para encontrar la mejor solución de traducción.

3.1.1 ‘Un cuento chino’ frente a ‘Cosa piove dal cielo?’

Ya desde el título de la película se ve una clara diferencia entre el español y el italiano. *Un cuento chino* es un modismo de uso coloquial en España y América, y como lo define la Real Academia Española es como “una mentira, un engaño no evidente, encajado dentro de una historia fantástica que parece ser absurda y de dudosa verdad” (DRAE, 22ª ed., 2012, versión online). Este título se conecta muy bien con la película, puesto que están presentes muchas historias extrañas e imposibles de creer, a partir de la trama misma de la película. En italiano no hay un modismo igual a este y por lo tanto el traductor ha decidido traducir el título como “¿Qué llueve del cielo?” y así ha centrado más la atención sobre el extraño hecho del principio, donde una vaca cae del cielo, pero creo que el título español tiene más que ver con la totalidad de la historia, que ya desde el título se presenta como algo de dudosa verdad; el título italiano no hace referencia al concepto de engaño que hay detrás del modismo español. El traductor tuvo que recurrir a una alternativa en su traducción y decidió crear otro título que de todas maneras se conecte con un hecho relevante de la película. En este caso es posible ver cómo el traductor

recurrió al uso de una de las estrategias nombradas al final del primer capítulo, es decir, la creación discursiva. Como no pudo encontrar una equivalencia con el modismo utilizado en español, decidió buscar otra solución y crear un sintagma que sólo funciona en este contexto porque claramente se conecta con el tema y con lo que pasa en la película pero no es un modismo en italiano y no tiene el mismo sentido que tiene “Un cuento chino”.

3.1.2 La traducción de los topónimos

Cuando en un texto que tiene que ser traducido hay algo específico de la cultura de origen, no es siempre fácil la traducción a la cultura de llegada. En la película he encontrado algunos topónimos que no todos los espectadores conocen. Al principio de la historia, aparece escrito en la pantalla “Fucheng, China” cuando se ve la escena de la caída de la vaca del cielo, y la escrita “Buenos Aires, Argentina” cuando la escena se desplaza a la ferretería del protagonista. Estos dos lugares no tienen problemas de transferencia a otras culturas, gracias también a la información escrita que se ve en la pantalla. En otros puntos de la película en cambio, el protagonista, Roberto, dice:

*Roberto: ... eso es **Pompeya**. ¿Vivís ahí? ¿Esta es tu casa?”*

*Roberto: ... è a **Pompeya**... Abiti lì? Questa è casa tua?*

y el topónimo de Pompeya se queda igual en la traducción al italiano. Pompeya es el nombre de un barrio de la ciudad de Buenos Aires que muchas personas

como yo, pueden no conocer y como el traductor audiovisual tiene que respetar muchos vínculos, no ha podido añadir notas en cualquier lugar para aclarar lo que era este topónimo. Lo mismo pasa en otro punto de la película donde Roberto al teléfono dice: “...¿Usted de dónde me llama? ¿De La Plata?”, y La Plata es otro topónimo que otras culturas pueden ignorar y que es el nombre de una ciudad argentina de la provincia de Buenos Aires. Hacia el final de la película, otro topónimo en cambio, ofrece al espectador una indicación, porque el actor dice: “...Mendoza. ¿La provincia de Mendoza?” y aquí aunque uno no conozca esa provincia, puede imaginar que quizás sea en Argentina y que en todo caso se está hablando precisamente de una provincia gracias, sin embargo, a la indicación ya presente en el guión original.

3.1.3 La traducción de los alimentos

Las palabras de un texto que se refieren a algunos aspectos culturales de una sociedad, son entre los puntos más difíciles de interpretar y de reproducir dentro de otro sistema lingüístico y cultural y otro ejemplo, además de los topónimos, son los nombres de los alimentos que a menudo están estrechamente relacionados con la cultura de un país. Sobre este tema he tomado cuatro ejemplos de la película.

1. En una escena al principio de la película, Roberto está en la cocina preparando la comida:

*Roberto: ¿Cómo sé que son cien gramos, pedazo de pelotudo? ¡Porque siempre le pongo de más! ¿Cómo sé que sos un pelotudo? Porque tenés cara de pelotudo. Mira las **papas fritas a caballo** que me estoy mandando, con papas de verdad, no como esa mierda congelada que comen los pelotudos como vos.*

*Roberto: Come so che sono cento grammi pezzo di imbecille? Perché te ne metto sempre di più! Come so che sei un imbecille? Perché hai la faccia da imbecille. Guarda che belle **uova e patatine fritte** che mi preparo, con patate vere, non con quella merda congelata che si mangiano gli imbecilli come te.*

La expresión “a caballo” es una denominación muy utilizada en Argentina, que es el país de donde llega la película. La expresión se refiere a todos los tipos de comidas que llevan huevos fritos apoyados encima. El traductor italiano no pudo encontrar lo mismo en su lengua y decidió adaptar y ampliar la expresión añadiendo a las papas los huevos, para aclarar lo que la expresión argentina ya incluía en sí misma. La escena en cuestión además muestra al actor dando la espalda a la cámara así que el traductor pudo insertar una información distinta del original sin tener problemas de sincronización con los labios del actor.

2. El protagonista, dando de comer al chino, le alista lo que le puso en el plato:

*Roberto: ... eso es **morcilla**. Puro hierro. Vaca argentina, nada de vaca loca, eso es un invento de los ingleses que se pusieron a joder con la genética. Ese de ahí, eso es **criadilla...criadilla**. Un manjar. Acá no lo come nadie. **Hígado** comen, **chinchulines**, **riñón**. Los huevos no, les dá impresión.*

*Roberto: ...quello è **sanguinaccio**. Tutto ferro. Mucca argentina, non è la mucca pazza, quella è un'invenzione degli inglesi che si sono messi a fare casini con la genetica. E quelli lì sono i **testicoli...testicoli**. Una prelibatezza. Qui non li mangia nessuno. Mangiano **fegato**, **trippa**, **reni**. Ma le palle fanno impressione.*

De los alimentos seleccionados, morcilla, hígado y riñón, son tipos de comida que tienen un equivalente en italiano y no necesitan explicaciones particulares porque son algo que se come en Italia también. “Criadilla” es el nombre que toman los testículos de los animales en ámbito gastronómico; en italiano este tipo de comida toma el nombre de “granelli” o “granelle”, pero como no todos los italianos comen este alimento y no saben el nombre preciso en gastronomía, el traductor ha optado mantenerse en lo general traduciendo “criadilla” con “testicoli”. “Chinchulines” en cambio, no tiene un correspondiente preciso en italiano como se trata de un tipo de comida típica de algunos países de América Latina y es el intestino delgado de vaca que la gente suele comer a la parrilla. El traductor eligió traducir con “trippa” aunque el vocablo español no tenga un correspondiente en italiano porque

“trippa” se refiere al estómago de la vaca que generalmente se come estofado en una olla pero ya que el pasaje habla de estos tipos particulares de comida, creo que el traductor ha buscado una buena solución para sustituir los “chinchulines”.

3. El tercer ejemplo se encuentra en una escena donde Mari invita a Roberto y Jun a cenar a su casa:

*Mari: Bueno, mira. Yo esta noche voy a hacer un **puchero** y le voy a poner de todo. **Calabacita, papita, garbancito, pollito, caracú...** y me encantaría que vengas.*

*Mari: Va bene, senti. Io per stasera preparo lo **stufato**, con dentro un po' di tutto. **Zucchine, patate, legumi, pollo, ossobuco...** e mi farebbe piacere se venissi.*

El “puchero” del que habla Mari es una comida de España y de América que se compone de carne cocida en una olla con agua y vegetales; el correspondiente del vocablo de esa comida en italiano sería “bollito misto” pero creo que el traductor eligió “stufato” porque corresponde más a la descripción de todo lo que Mari va a poner a su puchero y que son cosas que normalmente no se ponen en el “bollito misto” italiano, sino más bien en un “stufato”. “Calabacita”, “papita”, “garbancito” y “pollito” son utilizados todos en forma diminutiva; “papita” y “pollito” son los correspondientes de “papa” y “pollo”, traducidos justamente en

italiano como “patate” (al plural) y “pollo” (quitando los diminutivos). “Garbancito” es el diminutivo de los “garbanzos” que en italiano que en italiano se llaman “ceci”, pero el traductor ha generalizado poniendo “legumi”, que es la familia de la que esos forman parte. La traducción de “calabacita” creo que es un poco ambigua; en el original, como son una serie de diminutivos, es probable que Mari se refiera a la calabaza, mientras que el traductor puso “zucchine”, que en español son los calabacines, pero como en español algunas veces se utiliza “calabacita” en lugar de “calabacín”, el traductor eligió traducir con “zucchine” en vez de “zucca”. Creo que en este caso no hay una traducción más correcta que otra, porque no está claro a lo que se refiere Mari precisamente, si es la una o la otra acepción y también desde las imágenes de la película no se puede entender. La traducción de “caracú” en cambio, no es un problema, puesto que está el correspondiente italiano que es “ossobuco” o “osso buco” y que es una palabra que se utiliza también en español para hablar del mismo tipo de comida.

4. El último ejemplo sobre la traducción de los alimentos que voy a sacar es el siguiente:

Roberto: Por tu despedida. Esto se llama ‘Dulce de Leche’, lo más rico del mundo. Ustedes se olvidaron de inventarlo, por eso lo inventamos nosotros. Probá.

Roberto: Per salutarti, **ti ho fatto il ‘Dulce de Leche’**, la cosa più buona al mondo. Voi vi siete dimenticati di inventarlo e l’abbiamo inventato noi. Provalo.

El “Dulce de Leche”, típico de Argentina, no tiene un correspondiente en italiano y el traductor ha decidido tomar este préstamo y ponerlo en la traducción italiana y como mucha gente italiana sabe lo que es ese tipo de comida, no creo sea un problema entender lo de que está hablando el personaje. Lo que más me ha sorprendido en esta escena es la correspondencia entre la imagen en la pantalla y la traducción. En la versión original, Roberto dice: “Esto se llama ‘Dulce de Leche’...”, y no hace referencia al hecho de haber preparado él mismo el dulce; en la versión italiana en cambio se encuentra esta referencia porque se oye: “...ti ho fatto il ‘Dulce de Leche’...” pero del imagen se ve claramente que Roberto ofrece a Jun un bote de Dulce de Leche que parece algo industrial y no casero. Creo que otra solución que más respetara el original podría ser: “Per salutarti, questo è il ‘Dulce de Leche’...”, o bien “Per salutarti, ecco il ‘Dulce de Leche’...” para respetar más el original y lo que enseña la escena en la pantalla.

3.1.4 Los estereotipos

Un aspecto de la película que me ha interesado y también divertido, es la presencia de algunos estereotipos que conciernen a los chinos y la visión de

ellos por parte de los argentinos. El director de la película Sebastián Borensztein, habló (en una entrevista) de estos estereotipos muy difundidos sobre los chinos y muchos de estos son los mismos que nosotros, los italianos, tenemos. En el fragmento de texto del punto anterior, el del ‘Dulce de Leche’, en la segunda parte Roberto dice: “...Ustedes se olvidaron de inventarlo, por eso lo inventamos nosotros...” que en la versión italiana es: “...Voi vi siete dimenticati di inventarlo e l’abbiamo inventato noi...”. Esta parte hace referencia al hecho de que a menudo se piensa de los chinos que saben inventar algo antes que otros o bien que saben copiar algo tan bien que parecen ellos los inventores.

Otro ejemplo de un estereotipo de los chinos que está muy difundido se encuentra en este pasaje de una escena donde Roberto está en la embajada china hablando con un empleado:

*Roberto: Perdón... perdón... buen día. Yo sé que **Ustedes tienen más de cinco mil años de historia y toda la paciencia del mundo**, pero yo tengo que abrir mi ferretería para comer...*

*Roberto: Scusate... scusate...buongiorno. So che **voi avete più di cinquemila anni di storia e tutta la pazienza del mondo**, ma io devo andare ad aprire il negozio per mangiare...*

Los dos estereotipos que el director ha puesto aquí son muy comunes; el primero es el de que los chinos se precian de su cultura y de su historia

milenaria que ningun otro pueblo posee. El segundo hace referencia a la característica que se atribuye a los chinos de ser muy pacientes, tranquilos y condescendientes. En esta escena el signo paralingüístico del tono de voz de Roberto transmite al espectador su actitud crítica y de tomadura de pelo hacia los dos empleados chinos tanto en la versión original en español, como en la doblada en italiano.

En la misma escena de la embajada, hay otros ejemplos de la visión estereotipada de los chinos utilizada de manera crítica:

*Roberto: ¿No tenemos gente? **Mil trecientos millones de chinos en todo el mundo**, ¿y me decís que no tenés gente, caradura? ¿Por qué no me inventás alguna otra excusa si no me querés ayudar? ¡En dos meses yo puedo estar muerto! ¡Yo necesito una solución ya! Tengo un chino viviendo en mi casa que no habla una sola palabra de español, estoy desesperado, ya no sé qué hacer, estoy solo, nadie me ayuda, ¿me entendés o no me entendés **pedazo de ñoqui**? ¿Es tan difícil?*

*Roberto: Niente personale? **Milatrecento milioni di cinesi nel mondo** e dite che non avete il personale, faccia tosta? Perché non inventate un'altra scusa se non mi volete aiutare? Fra due mesi potrei essere morto! Devo trovare una soluzione adesso! C'è un cinese che vive a casa mia e non parla una sola parola della mia lingua, sono disperato, non so più che fare, sono solo, nessuno mi aiuta, mi capite o non mi capite **gnocchi a vapore**? È così difficile?*

La primera parte seleccionada, se refiere a la concepción difundida de que los chinos son la población más numerosa y difundida del mundo y que suena extraño y exilarante también, oír a un chino decir que no tienen gente para trabajar. El segundo punto subrayado, no tiene el mismo sentido en la versión traducida. “Pedazo de ñoqui” en español de Argentina, se utiliza para definir los empleados que cobran por un trabajo que no hacen. Este modismo es propio de la cultura argentina y tiene que ver también con la italiana. Los “ñoquis” son el tipo de pasta italiana “gnocchi” que se comen mucho en América Latina, especialmente en Argentina, debido a su fuerte conexión con la cultura italiana, a causa de la gran inmigración de italianos a aquella zona. En Argentina es una tradición comer los “ñoquis” el día 29 de cada mes y de allí llega el modismo para definir a alguien que nunca trabaja y sólo se presenta en su lugar de trabajo a finales del mes para cobrar su sueldo. En italiano en cambio, el traductor eligió traducir como “gnocchi a vapore” que sin embargo no significa lo mismo del español, más bien diría que no tiene nada que ver con la expresión “pedazo de ñoqui”. “Gnocchi a vapore” en la traducción italiana, es pronunciado con el mismo desprecio de la versión española, pero en italiano es un modo para llamar a los chinos con un nombre de una comida que según los italianos, los chinos siempre comen, como el arroz o los espaguetis.

Si el hecho de decir “pedazo de ñoqui” no tiene que ver con los estereotipos de la comida china en la versión española, en otra escena de la película, Jun y Roberto se encuentran en casa de Mari para comer el puchero y los otros comensales ven que Jun está incomodo y una de ellos dice:

Rosa: ... de haber hechos **fideos**... va a pensar que somos unos cavernícolas...

Rosa: ... dovevi fare i **tagliolini**... penserà che siamo dei trogloditi...

Aquí vuelve un estereotipo común sobre lo que comen los chinos, es decir fideos, que Rosa sugiere sería una comida mejor para hacer sentir a su gusto el chino, ya que como se cree, es algo que comen siempre.

Una creencia más que muchas personas tienen con respecto a la cultura y a la lengua china, se ve en la siguiente escena, donde Roberto a lleva Jun al barrio chino de la ciudad, para que el muchacho pueda preguntar si alguien de los chinos que viven y trabajan allí saben algo de su tío.

Roberto: Acá alguien tiene que saber algo sobre tu tío... digo yo, ¿por qué no entrá e... hola... entrá y preguntá... entrá... vos entrá y preguntá...

Vendedor: ... no entiende, no entiende...

Roberto: **Él es chino, usted es chino, le está hablando en chino, ¿cómo que no lo entiende?**

Vendedor: **Yo habla cantonés, él habla mandalín... ¡idioma difelente!**

Roberto: La gran puta...

Vendedor: Ah glán puta... entiende... ¡fuela, fuela, fuela!

Roberto: Qui ci sará qualcuno che sa qualcosa di tuo zio... dico io, perché non... ehi, senti entra e chiedi... entra, tu, entri e vai a chiedere...

Venditore: ... no capile, no capile...

Roberto: **Lui è cinese, lei è cinese, le parla in cinese, come non lo capisce?**

Venditore: **Io pallo cantonese, lui palla mandalino...** è lingua difelente!

Roberto: Porca puttana...

Venditore: ah polca putana... capile... fuoli, fuoli, fuoli!

Un aspecto cultural que Roberto subraya aquí es cómo muchas veces propendemos a generalizar cuando pensamos las otras lenguas, sin tener en cuenta que puede haber muchas variedades del mismo idioma. Cuando se habla del idioma chino en el mundo occidental, raramente nos damos cuenta de que hay muchas variedades de esta lengua según las distintas zonas y, como Roberto, nos sorprende descubrir que también dos personas que a primera vista provienen del mismo país, no se entienden mientras hablan, debido a las variaciones que pueden ser diatópicas, diastráticas o diafásicas de una lengua. Mientras veía esta escena pensé también la dificultad que pueden tener los orientales y todos los que hablan un idioma tan distinto a una lengua romance, en el momento en que tiene que aprenderlas.

Un estereotipo común que se atribuye a los chinos es el de no saber pronunciar la “r” y así de pronunciarla siempre como una “l” pero la verdad es que, como ellos no tienen el sonido de la vibrante simple o múltiple en su lengua, porque el suyo es menos vibrante y más parecido a nuestra “l”, es muy difícil aprender su pronuncia correcta, como cuando un italiano ententa estudiar alemán o francés y algunos sonidos son muy difíciles de pronunciar porque no

pertenecen a su alfabeto fonético. La cercanía de la cultura y de la lengua italiana a la española no ha creado problemas al traductor en la traducción de las palabras del vendedor chino con la característica de la falta de pronunciación de la “r” pero puede ser un problema de traducción hacia otros idiomas que no tienen una particularidad de pronunciación que distingue en esta película la manera de hablar de los chinos.

El último estereotipo del que quiero hablar que encontré en la película, no está relacionado con la visión de los chinos y de los orientales en general, sino de la actitud que muchas personas tienen cuando hablan con otra persona extranjera. En la película, en las escenas donde Roberto intenta hablar con Jun y explicarle algo, a menudo levanta la voz. Esta es una actitud que frecuentemente veo en mi país, porque la gente cree que hablar en voz alta con una persona extranjera, podría permitirle entender mejor lo que se quiere decir. Obviamente no es así, pero esta manera de hablar, da la idea de que si hablamos con un extranjero en voz alta y recalamos bien las palabras, él va a entender lo que decimos. Muchas personas en todo el mundo definen a los italianos, como los que hablan a menudo en voz alta y con gestos, pero en muchos casos he podido ver que otras personas de distintas nacionalidades se portan de esta manera cuando quieren explicar algo a otra persona extranjera y así es un comportamiento que sale natural para muchos.

Otra particularidad que encontré en la película y que hace referencia a algo propio de Argentina y que el traductor decidió dejar en su forma original, es el nombre del dinero argentino, el “peso”, sin traducirlo con el nombre

italiano “euro”. Claramente se entiende en la versión italiana que cuando en la película se habla de “pesos”, la referencia va al dinero argentino y como la mayoría de los italianos saben que la moneda corriente de Argentina es esta, el traductor decidió mantener su nombre original, con el fin de ser coherente con su actitud de extranjerización de la que hablé en los ejemplos precedentes.

3.1.5 La traducción de las palabrotas, de los insultos y de las imprecaciones

En esta película no hay muchísimos diálogos, puesto que en muchas escenas Roberto no habla a Jun porque el chino no entiende y viceversa y hay varias escenas mudas o bien donde Roberto habla solo. Un aspecto que me ha sorprendido de la película es que aunque no haya muchísimos diálogos, hay diferentes pasajes en los que se encuentran palabrotas, insultos, imprecaciones que, como a menudo son algo propio de una cultura y algo coloquial e informal, no son una parte fácil para el traductor. Vamos a ver algunos ejemplos.

*Roberto: ... Y otra vez me cagó, ¡la reputa que lo parió! A ver, la caja dice trecientocinquenta tornillos Philips industria argentina. ¡Por supuesto que los cuento! ¿Cómo no los voy a contar? ¡Dice 350 la caja! A mí **que carajo me importa** que la máquina a veces suelte de menos y otras veces suelte de más, ¡a mí siempre me suelta de menos! Escuchame una cosa, vos decile a tu jefe que **me hinché las pelotas**, ¡que si no me repone lo que falta no le compro nunca más! ¡Ya está!*

Ladrones de mierda. Garcas, son todos garcas. ¡La puta que los parió!

Roberto: ... **Quel figlio di puttana mi ha fregato un'altra volta!**

Senti, sulla scatola c'è scritto 350 viti Philips industria argentina.

Ovvio che le conto, perché non dovrei? Devono essere 350 a scatola!

E a me **che cazzo me ne frega** se la macchina qualche volta ne

rilascia meno e qualche volta ne rilascia di più? A me capitano sempre

di meno! Sentimi bene, di pure al tuo padrone che **mi sono rotto i**

coglioni e che se non mi ridá quello che manca non gli compro più

niente. Punto e basta. Ladri di merda. **Truffatori**, tutti truffatori.

Porca di quella puttana.

En la primera parte marcada en negrita, el traductor cambia el orden de las palabras, poniendo al final la traducción de "... y otra vez...", a la mitad el verbo que él adapta al correspondiente italiano "fregare" y como primer elemento traduce "...la reputa que lo parió..." que al italiano se puede traducir como ha puesto el traductor "...figlio di puttana..." o también como "...la puttana di sua madre...", que son ambos un insulto muy vulgar y ofensivo. El traductor en cambio, ha decidido traducir el mismo insulto que se encuentra al final del trozo con otra imprecación al italiano puesto que el primero era dirigido concretamente hacia alguien, mientras que el último es una imprecación sin una referencia precisa. "Carajo" es un término que se encuentra a menudo en la película y es una imprecación, una exclamación vulgar que también en italiano se utiliza a menudo cuando una persona se enfada y "cazzo" es el preciso

correspondiente del español. “Hinchar las pelotas” se utiliza vulgarmente cuando alguien está harto de algo, principalmente en Argentina y en italiano “... mi sono rotto i coglioni...”, aunque en forma distinta, corresponde al mismo sentido del español y es un modo vulgar para decir lo mismo que “ne ho abbastanza” o “non ne posso più” pero de esta manera enfatiza más la idea y el hecho de que Roberto está enfadado mientras habla, justifica la adopción de la forma más vulgar. El término “garcas”, traducido al italiano como “truffatori”, es una palabra que en general se encuentra sólo en Argentina y es un anagrama del verbo “cagar”; esta es otra manera vulgar para llamar a una persona deshonesto y tramposo. El traductor, de haber estudiado este término característico de la cultura de donde llega la película, decidió elegir “truffatori” que corresponde a la carga semántica que los argentinos dan a “garcas”, quizás con un efecto de menor vulgaridad.

Entre estas palabrotas que ya había oído antes, las de los ejemplos que siguen eran algo nuevo para mí.

*Roberto: ... los huevos no, les dá impresión. **Manga de boludos.***

*Roberto: ... ma le palle fanno impressione. **Branco di coglioni.***

*Leonel: Pero ahora que hablas chino, ¡por ahí el ruso te parece una **boludez!***

*Leonel: Adesso che parli cinese, il russo ti sembrerà un **gioco da ragazzi!***

*Roberto: ¿Como sé que son cien gramos, pedazo de **pelotudo**? ¡Porque siempre le pongo de más! ¿Cómo sé que sos un **pelotudo**? Porque tenés cara de **pelotudo**.*

*Roberto: Come so che sono cento grammi, pezzo di **imbecille**? Perché te ne metto sempre di più! Come so che sei un **imbecille**? Perché hai la faccia da **imbecille**.*

Las dos palabras “pelotudo” y “boludo” se utilizan mucho en Argentina y en otros países de América Latina. Ambos términos remiten a una misma carga semántica; el primero a las “bolas” y el segundo a las “pelotas” que en jerga vulgar coloquial se utilizan para decir lo mismo y que corresponde al italiano “palle” o más vulgar “coglioni”. La diferencia que hay entre “boludo” y “pelotudo” es que el primero no siempre se utiliza para insultar a alguien puesto que coloquialmente se utiliza para referirse a alguien de mucha confianza sin intención de insultar (por ejemplo: “¡Cuidado boludo, te puedes hacer daño!”), simplemente para decirle que es un poco bobo o ingenuo. En los ejemplos sacados de la película, el primer uso de “boludos” fue traducido como “coglioni” por el traductor, debido al contexto de la escena donde está Roberto que con desprecio critica a los que no comen determinados tipos de comida. El segundo uso de “boludo”, que no es un adjetivo sino un sustantivo, “boludéz”, está empleado con una menor carga negativa, para definir algo muy fácil de entender. El traductor italiano aquí tuvo que elegir otra manera para traducir

“boludéz” y como el significado sería “algo muy simple”, existe un modo de decir italiano y que es precisamente “gioco da ragazzi”, o también “una sciocchezza”. “Pelotudo” en la película, se oye pronunciado siempre cuando es un verdadero insulto hacia alguien puesto que tiene una conotación más negativa y agresiva que “boludo”. El traductor italiano decidió traducir “pelotudo” como “imbecille” en todos los casos en que ha encontrado a esta palabra y que son todos ejemplos donde quien habla no la utiliza de manera ligera o alegre, sino con la intención de ofender y criticar a alguien y de la misma manera se utiliza “imbecille” en italiano o también “pirla”, aunque no se consideran palabras tan vulgares. Cabe decir que para la traducción de estas palabras y de lo que significan en la escena, es fundamental el contexto en que se utilizan y también los signos paralingüísticos como el tono y el volumen de la voz, y los signos cinésicos como los gestos y las expresiones de la cara.

3.2 Estrategias de elisión, comprensión lingüística y narración fuera de campo

Como he dicho en el primer capítulo, hay muchas estrategias que el traductor puede utilizar en el momento de traducir un texto, sea esto literario o audiovisual. Entre estas estrategias están las de elisión y comprensión lingüística que contemplan la eliminación o la sintetización de elementos lingüísticos prestando atención que estos no sean esenciales para la comprensión del diálogo seleccionado y también teniendo en consideración el proceso de

sincronización sucesivo. En los diálogos de mi película he encontrado algunos de estas dos estrategias que fueron bien utilizadas por el traductor.

1. Dueño: *Si, yo compré esta propiedad a un chino, fue hace **como tres años, tres años y medio...***

Proprietario: Si, ho comprato questo posto da un cinese, **sarà stato tre anni e mezzo fa...**

2. Roberto: *Pero el muchacho está perdido, no es un delincuente, **¿por qué lo vas a meter en un calabozo?***

Roberto: Ma il ragazzo si è perso, non è un delinquente, **perché in cella?**

3. Cliente: Una ferretería más grande por acá, ¿conoce?... **Quiero decir** que tenga de todo...

Cliente: Sa se da queste parti c'è una ferramenta più grande?... **una che abbia di tutto...**

4. Roberto: ***Los pocos habitantes** de esta aldea medieval al sur de Bucarest siguen sorprendidos...*

Roberto: **Gli abitanti** di questa cittadina medievale a sud di Bucarest sono ancora scioccati...

5. Mari: *Y como salí a **hacer unas compras por el barrio**, me pidió que te lo deje.*

Mari: E dato che **sono andata a fare delle compere**, mi ha chiesto di lasciartelo.

6. Recadero: *Estaba por casarse pero **su novia de toda la vida** murió.*

Fattorino: Stava per sposarsi ma la **sua fidanzata** è morta.

De estos ejemplos se puede ver que lo que el traductor decidió eliminar o sintetizar, no era algo fundamental para la comprensión del diálogo y también pudo hacerlo porque aparte del primer ejemplo, los otros son ejemplos de escenas donde en la pantalla el espectador no ve la boca de quien está hablando, así que también la cuestión de la sincronización no era un problema. Sin el vínculo del enfoque de la boca de los actores, el traductor puede no ser tan rígido en su traducción, como en el ejemplo que sigue:

Recadero: *Hola.*

Roberto: *Hola.*

Recadero: *Perdón la hora pero **sólo me podía quedar si Usted es el último pedido del mediodía.***

Roberto: *¿**Todo bien?***

Fattorino: *Salve.*

Roberto: *Ciao.*

Fattorino: **Scusi se è tardi ma posso fermarmi solo se è l'ultimo cliente.**

Roberto: **Non ti preoccupare. Tutto a posto?**

Aquí los dos personajes que están hablando, no aparecen en la pantalla, se oyen pero no se ven, así que el traductor pudo elegir la que según él era la opción mejor, y aquí decidió quitar "...del mediodía..." pronunciado por el recadero y añadir un trocito en la parte de Roberto, sin crear problemas ni de sincronización, que siempre molestan al espectador, ni de cambio de sentido.

Un traductor audiovisual que no tenga vínculos de sincronización en algunas escenas de una película, es más libre de manejar la traducción de sus diálogos a su voluntad, claramente sin comprometer el sentido original de una escena. Él puede insertar palabras dentro de una frase como ya hemos visto, y también poner una entera frase que el original no tiene. En este caso me refiero a una escena de la película donde Roberto está irritado y se vuelve a tirar un pedazo de papel en la basura y en la versión original el primero que habla aquí es un amigo de Roberto que entra en su tienda. En la misma escena traducida al italiano, cuando Roberto se vuelve y así su cara no está en la pantalla, se oye la frase: "Diversi conti non tornano..." que ha insertado el traductor. Claramente no es una frase fuera de lugar y lo que pasa después lo confirma, pero creo que no era necesario poner esta frase, puesto que ya por las imágenes se entiende lo que pasa y también porque fue grabada con un volumen tan bajo que no es fácil de oír.

En la película además de las escenas en las que los actores hablan pero no se ve sus boca en la pantalla, hay otras escenas donde el espectador oye la lectura de algo, como aquella en que Roberto lee la carta de Mari y solo se oye la voz externa de la mujer que dice lo que está escrito:

[Mari]: Querido Roberto, de las tres horas que tarda el micro llegar a mi pueblo, no hubo un solo minuto en que no pensara en vos. Es cierto que casi ni te conozco, pero apenas te vi entrar en lo de mi hermana, sentí que te conocía de toda la vida. Tal vez porque hay dos cosas que rápidamente percibo en la gente: la nobleza y el dolor, y vos tenés ambas...

[Mari]: Caro Roberto, durante le tre ore di viaggio sull'autobus per arrivare al mio paese, non ho smesso di pensarti un solo istante. È vero, ti conosco da poco, ma appena ti ho visto entrare a casa di mia sorella ho sentito di conoscerti da tutta la vita. Forse perché ci sono due cose che percepisco subito nelle persone: la nobiltà d'animo e il dolore, e tu le hai entrambe...

En este pasaje el traductor pudo adaptar su traducción sin problemas de sincronización y cambiando la forma de algunas frases que transmiten la misma información del original. En la traducción de "...de las tres horas que tarda...", el traductor ha insertado la preposición "durante" y el sustantivo "viaggio" que no están en el original para cambiar la forma del original y adoptar una forma más simple en italiano. En la traducción de "micro", que es una abreviatura de

América Latina para llamar el microbús, el traductor ha generalizado con la palabra “autobus” aunque la correcta correspondencia con lo que dice Mari sería “minibus” que es un autobús más pequeño, mientras que el “autobus” es de tamaño más grande. La traducción de “...no hubo un solo minuto en que no pensara en vos...”, podría ser: “...non c’è stato un solo minuto in cui non abbia pensato a te...” pero el traductor ha simplificado y puesto una frase más suelta y que lleva el mismo sentido del original aunque con otras palabras, y lo mismo ha hecho con “...casi ni te conozco...” que en vez de traducir “...quasi nemmeno ti conosco...” ha elegido “...ti conosco da poco...”. En el caso de “...en lo de mi hermana...” el traductor fue obligado a poner una aclaración. “En lo de alguien” se utiliza en América Latina para decir “a casa de alguien” pero la traducción literal en italiano no significaría nada, y puesto que el trozo es una narración fuera de campo, pudo poner el sustantivo “casa” sin problemas.

Un ejemplo más de narración fuera de campo se encuentra en una escena donde Roberto lee un artículo en el diario y en la pantalla se ve la puesta en escena de la historia que él está leyendo:

Roberto: Romance fatal. El frenesí le jugó una muy mala pasada. En un apartado paraje de las afueras de Catanzaro, los pobladores aún se ríen por lo bajo. A nadie sorprendió el romance que ya todos conocían, pero el asombro vino con el trágico e inesperado final de los amantes...

Roberto: **Amore** fatale. L'eccitazione **ha causato una tragedia inaspettata**. In uno sperduto paesino della provincia di Catanzaro, gli abitanti ancora **ridono sotto i baffi**. Nessuno si è stupido della **segreta relazione amorosa** que tutti conoscevano, ma ha fatto scalpore la tragica e inaspettata fine dei due amanti...

Entre las varias definiciones que la RAE da de “romance” está también la de “Relación amorosa pasajera” que es lo de que habla aquí el autor de la película, tanto en el primer uso como en el segundo. El traductor en cambio, traduce el primer “romance” como “amore” que sin embargo no da la misma idea de frivolidad que que transmite el término original; para el segundo uso de romance se encuentra en la traducción “...segreta relazione amorosa...” que es la definición de lo que es el “romance”. Como “romance” en el original significa lo mismo en ambos casos, el traductor podría traducir este término simplemente con “tresca” que tiene la misma carga semántica de “romance” y que no daría problemas de sincronización ni en el primer uso, donde todavía se ve en la pantalla la boca del actor, ni en el segundo, donde ya la voz llega de fuera. Las locuciones “...jugó una muy mala pasada ...” y “...se ríen por lo bajo ...” tienen su propio equivalente en italiano.

Él de “reirse por lo bajo” es, como ha puesto el traductor “ridere sotto i baffi”; el equivalente de “jugar una muy mala pasada” en cambio, sería “giocare un brutto tiro” o “giocare un brutto scherzo”. Con su traducción “...ha causato una tragedia inaspettata ...”, el traductor anticipa algo de lo que pasa después pero

no se encuentra en el original, donde el espectador se queda en la ignorancia de lo que está a punto de pasar. El traductor particulariza lo que el original generaliza puesto que allí en el mismo punto no se habla de “tragedia” y el espectador descubre el accidente que pasa en la historia solo al final de lo que lee Roberto, contrariamente al espectador italiano que ya desde las primeras palabras sabe que va a pasar algo trágico.

Otro ejemplo de elisión, se encuentra hacia el final de la película, donde Roberto habla de su vida y dice:

*Roberto: ... La última vez que mi viejo recibió **el diario L’Unità**, venía con esta foto...*

*Roberto: ... L’ultima volta che mio padre ricevette **L’Unità**, c’era questa foto...*

Aquí en la versión original el director decidió poner la explicación de lo que es “L’Unità”, es decir, el periódico italiano. El traductor ha decidido quitar “periódico” y dejar solo el nombre de este, sin crear ambigüedad, puesto que la mayoría de los italianos sabe lo que es “L’Unità” sin necesidad de explicaciones.

3.3 Transformación de expresiones particulares en la traducción

Cuando un traductor tiene que traducir un texto, es necesaria una buena comprensión de este y un estudio de las modalidades posibles para resolver de la manera mejor todos los problemas que puede encontrar. En muchos casos el traductor puede transformar una palabra o un sintagma en un modismo o una palabra determinada de la lengua meta que tiene el mismo sentido del original, aunque sea de forma distinta. Los dos ejemplos que siguen enseñan esta capacidad y creo fueron dos óptimas soluciones de traducción:

*Roberto: ...no te entiendo nada pero los vi. Te robaron los hijos de puta del taxi, eso lo sé, pero... **Te pegaron...***

*Roberto: ...non ti capisco però ho visto. Ti hanno derubato quei figli di puttana del taxi, lo so... **Te le hanno suonate...***

El traductor aquí decidió no traducir literalmente con “ti hanno picchiato”, sino adoptar la expresión idiomática del italiano “te le hanno suonate” que hace bien entender la idea de pegar a alguien con maldad.

*Mari: Esta es mi casa, allá en el campo donde yo vivo. ¿Viste que lindo? Este es mi perro, **el negro.***

*Mari: Questa è casa mia, in campagna dove vivo. Visto che bello? E questo è il mio cane, **Pece.***

En este punto, Mari enseña algunas fotos a Jun y en una hay un perro que, en la versión original, ella llama “el negro”. Esto se podría interpretar de dos distintas maneras:

- Mari define el perro según su color, llamándolo “negro” y sin dar noticias en lo que se refiere al nombre propio del perro mismo y utilizando así un adjetivo; en este caso el traductor decidió cambiar la clase gramatical del adjetivo porque pone un sustantivo, es decir, da un nombre propio al perro y lo llama “Pece”, referido todavía al color negro del animal.
- Mari llama el perro con su nombre, el “Negro” y el traductor ha buscado un nombre para referirse al color del perro pero manteniendo la categoría gramatical de nombre propio poniendo “Pece”.

No se deduce claramente de la película si “el negro” fue utilizado como adjetivo o como nombre propio, pero el traductor supo transformar este punto con un nombre propio que remite al color negro y también es un término que se utiliza a menudo como nombre propio para los animales de tal color, mucho más que “Nero” que sería la traducción literal de lo que dice Mari.

Otras maneras para transformar un segmento del texto de una traducción, como he dicho antes, se encuentran en la adopción de las estrategias de traducción. Los ejemplos que siguen representan el uso de dos estrategias opuestas, es decir, la particularización y la generalización, que el traductor decidió adoptar en su trabajo y creo que también de esta capacidad de adoptar diferentes estrategias se ve la habilidad que puede tener un traductor.

En una escena, Roberto está hablando con un cliente en su ferretería:

Roberto: ...cinco pesos...

Cliente: Perdón... **¿Cómo sabe?**

Roberto: ¿Cómo sé que?

Cliente: Que son cien gramos...

Roberto: ...cinque pesos...

Cliente: Scusi... **come lo sa?**

Roberto: Come so cosa?

Cliente: Che sono cento grammi...

En lugar de traducir “¿Cómo sabe?” simplemente como “Come sa?” el traductor decidió particularizar y determinar la referencia a la pregunta, añadiendo el pronombre personal complemento “lo” que sería como decir “¿Cómo sabe esto?”, es decir, que son “cien gramos”. De hecho en italiano decir simplemente “Come sa?” no tendría mucho significado porque en una pregunta así es necesario un determinante para referirse a lo de que se está hablando; lo mismo se podría decir también del español pero la falta del “lo” en español no suena tan extraña como en cambio es en italiano.

El ejemplo de generalización por parte del traductor se encuentra en el siguiente segmento de texto, cuando Roberto se encuentra en la embajada china:

*Roberto: ... pero yo tengo que abrir **mi ferretería** para comer y para darle de comer al chino que está casualmente viviendo en mi casa...*

*Roberto: ...ma io devo andare ad aprire **il negozio** per mangiare e dar da mangiare a un cinese che per caso vive in casa mia...*

En la versión original Roberto habla de su “ferretería”, la que la RAE define como “tienda donde se venden diversos objetos de metal o de otras materias, como cerraduras, clavos, herramientas, vasijas, etc.” (DRAE, 22ª ed., 2012, versión online), que es la tienda de Roberto y que en el original está bien definida. El traductor italiano en cambio, decidió traducir de manera más general como “negozio”, es decir, una simple “tienda”, que tomando otra vez la definición que nos da la RAE es una “casa, puesto o lugar donde se venden al público artículos de comercio al por menor” (DRAE, 22ª ed., 2012, versión online). Como ya desde el principio y desde las imágenes se ve qué tipología de tienda tiene Roberto, la decisión de poner simplemente “negozio” en cambio de “ferramenta” por parte del traductor, no es algo que impide al espectador entender de lo que se está hablando, debido también al hecho de que esta escena se encuentra en la mitad de la película y el espectador ya conoce al protagonista y en qué trabaja.

Un ejemplo de cómo el traductor supo transformar algunas palabras que encontró en el texto original fue también en la traducción de un verbo muy versátil que encontré en la película y que el traductor decidió transformar de diferentes maneras, es decir, el verbo “joder”. Es un verbo que se utiliza en

muchas circunstancias y que para la mayoría es bastante coloquial; a veces puede ser también utilizado de manera vulgar. En la traducción de la película, en cambio, el traductor decidió quitar el posible sentido vulgar de este verbo y esto se puede ver en los siguientes ejemplos.

En una escena, un cliente hablando con Roberto le dice:

*Cliente: ...blanquéalo...mirá que andan los inspectores **jodiendo** por el barrio...*

Cliente: ... mettilo in regola... guarda che è pieno di ispettori **in giro** per il quartiere...

En este ejemplo, el verbo “joder” en la versión original fue utilizado como un sinónimo de “hacer trampas” y que en italiano se traduciría con “fregare” o “fottere”, pero el traductor decidió modificar su traducción quitando el verbo “joder” de la frase que se podría traducir como “...è pieno di ispettori che ti fregano” o, más vulgar, “...é pieno di ispettori che ti fottono”, pero el traductor tuvo que tener en cuenta también la sincronización de los labios y eligió esta solución que, a pesar de la elisión del verbo, se entiende bien lo mismo y da el mismo sentido porque claramente al principio de la frase con el verbo “blanquear” que es el equivalente de “mettere in regola” en italiano, se entiende lo de que se habla y la referencia a los inspectores por el barrio que va a averiguar los trabajadores regularizados para sancionar los que descubren que están trabajando irregularmente.

El otro ejemplo del uso de este verbo se encuentra en el siguiente pasaje:

*Roberto: ... puro hierro, vaca argentina, nada de vaca loca, eso es un invento de los ingleses que se pusieron a **joder** con la genética...*

*Roberto: ... tutto ferro, mucca argentina, non è la mucca pazza, quella è un'invenzione degli inglesi che si sono messi a **fare casini** con la genetica..*

Aquí el verbo “joder” fue utilizado en el sentido de “hacer tonterías” o, más vulgar, “hacer chorradas”. El equivalente de esta expresión en italiano es algo como “fare cazzate”, “cazzeggiare” o bien “fare puttanate”, pero el traductor eligió una forma menos vulgar como “fare casini” que lo mismo da la idea de hacer algo estúpido o sin sentido, pero no es tan coloquial o vulgar y de esta manera se ha mantenido fiel a la misma decisión que tomó en el primer ejemplo de traducción de este verbo.

Un detalle que me gusta mucho de la lengua española es la costumbre de utilizar a menudo palabras en sentido afectuoso o de emplear también muchos diminutivos. En el párrafo 3.1.3, donde está el ejemplo de todo lo que Mari pone en su “puchero”, hay algunas palabras que ella utiliza en forma diminutiva, como “papita”, “garbancito” o “pollito”; en la película también se oye muchas veces a la gente llamar a Roberto “Robertito” que es una manera afectuosa para referirse a él. Para hablar haciendo referencia a alguien, encontré en la película tres palabras que se utilizan a menudo en la lengua española, es decir, “querido”, “pibe” y “flaquito”.

Voy a ilustrar estas tres palabras con unos ejemplos de algunas frases que encontré en la película.

Roberto: *No, no ...no te entiendo una palabra, **querido**...*

Roberto: No, no... non capisco una parola, **carino**

Dueño de la casa: *No te entiendo, **pibe**, no entiendo nada...*

Proprietario della casa: Non ti capisco **figlio**, non capisco niente...

Roberto: **Flaquito**, vamos a resolver todo esto ahora mismo...

Roberto: **Ragazzo**, risolviamo questa situazione immediatamente...

Las tres expresiones fueron utilizadas en la película siempre con referencia al chino Jun. La primera, “querido”, corresponde precisamente al italiano “carino” o bien “caro” y a menudo tanto en español como en italiano se utiliza para hacer referencia a alguien de manera afectuosa pero también en algunos casos se puede utilizar en la manera opuesta, es decir, hacia alguien antipático o para responder de mala manera y esto depende de la situación comunicativa y especialmente de la intonación. En este caso en la película fue utilizado de manera bastante neutra, en el sentido de que Roberto se refiere a Jun diciendole “querido” pero no es una forma afectuosa, ni despreciativa, como es la primera vez en que ve al chino, es simplemente una forma insertada de uso coloquial para referirse a alguien, también a veces utilizada como simple latiguillo.

La segunda palabra, “pibe”, es una palabra que se utiliza muchísimo en América Latina y es un sinónimo coloquial para decir “joven”, “muchacho” o también “niño”, y es el equivalente de “giovane”, “ragazzo” o “bambino” en italiano. Es una forma de tratamiento afectuosa y coloquial que en el doblaje de la película fue traducida al italiano como “figlio”, aunque en mi lengua no es una expresión que se utiliza demasiado, especialmente con una persona desconocida como es Jun con respecto al dueño de la casa a la que va a llamar a la puerta. Quizás en este pasaje la alternativa más correcta podría ser simplemente “ragazzo” o “giovanotto” porque “figlio” en esta escena suena un poco extraño para el espectador italiano.

La tercera palabra “flaquito”, fue utilizada en la forma diminutiva “flaco” que es un sinónimo de “delgado” o “débil”, pero con el diminutivo se utiliza de manera afectiva hacia alguien en el lenguaje cotidiano coloquial. En italiano fue traducida como “ragazzo” aunque su traducción literal correspondiente sería “magro”, o con el diminutivo “magretto”, pero en este contexto no tendría sentido ponerlo así y el traductor solucionó de esta manera muy utilizada en italiano para referirse afectuosamente y coloquialmente a alguien y quizás fue esta la razón por la que decidió solucionar la precedente palabra “pibe” con figlio, para no repetir “ragazzo” también en aquella escena.

Unos ejemplos más de cómo el traductor supo hacer su trabajo en el momento en que se encontró con algunas expresiones de la lengua española son las siguientes.

- En una escena, Jun va a llamar a la puerta de una casa a la dirección que tiene tatuada en su brazo y le pregunta al dueño, gracias a la ayuda de Roberto, si todavía tiene algunas informaciones sobre el chino que le había vendido la casa y en un pasaje de la escena el dueño le dice:

*Dueño de la casa: Le **perdí el rastro**, no...la verdad que no...*

*Proprietario della casa: L'ho **perso di vista**, non... proprio non lo so...*

El texto original aquí utiliza “perder el rastro” donde el rastro, como lo define la RAE es un “vestigo, señal o indicio de un acontecimiento; señal, huella que queda de algo” (DRAE, 22ª ed., 2012, versión online) y es un sintagma que se usa como sinónimo también de “perder de vista” a alguien o a algo. En español se emplean indistintamente las dos formas, mientras que en italiano una se usa más que la otra. “Perder el rastro” sería literalmente “perdere le tracce”, mientras que “perder de vista” se traduce justamente como “perdere di vista” que es la expresión que más se usa en mi lengua y es probable que debido a esta razón el traductor eligió traducir con “perdere di vista”, puesto que “perdere le tracce” es algo que se emplea menos especialmente en la lengua escrita, frente a la oral y coloquial.

- En una escena al principio de la película, Roberto va con Jun a la estación de policía y aquí los dos pelean después de una mala respuesta del policía:

Roberto: ... *el muchacho está perdido, no es un delincuente. ¿Por qué lo va a meter en un calabozo? Si lo hace, por lo meno dígame por qué.*

Policía: *Por qué se me canta el culo.*

Roberto: ... *il ragazzo si è perso, non è un delinquente. Perché vuole metterlo in cella? Se lo fa mi dica almeno perché.*

Poliziotto: **Perché faccio il cazzo che voglio.**

La expresión vulgar “se me canta el culo” es una expresión que se utiliza mucho en Argentina y también en otras zonas de América Latina y es lo mismo de la expresión peninsular “porque me da la gana” o, más vulgar, “porque me da la puta gana”. El traductor aquí tuvo que buscar una forma para transformar este sintagma coloquial y vulgar, en su lengua. Traducir literalmente al “se me canta el culo” no tendría ningún sentido en mi lengua y como esta frase se refiere a la gana de hacer algo, traducir simplemente con “perchè mi va di farlo” o “perchè faccio quello che voglio” no transmitiría al espectador la misma carga semántica y el mismo sentimiento de antipatía hacia el policía y añadiendo la expresión más vulgar “faccio il cazzo che voglio”, el traductor supo transmitir la misma vulgaridad y soberbia de la frase original que fue también muy ayudada por la intonación de los actores del doblaje y de los actores en escena.

- En otra escena de la película, el amigo de Roberto, Leonel, entra en la ferretería y le dice:

Leonel: *¿Cómo te trata la vida, querido?*

Roberto: *Como el culo...*

Y en italiano fue traducida así:

Leonel: **Come ti va la vita**, mio caro?

Roberto: **Di merda.**

Esta expresión “como te trata la vida” es una expresión bastante utilizada en español como sinónimo de “¿Qué tal?” o “¿Cómo te va la vida?” y fue justamente traducida al italiano “come va la vita?”, puesto que traducir literalmente en “Come ti tratta la vita”, no es una expresión que se utiliza cuando en italiano queremos preguntar a alguien como va su vida. Las dos respuestas, la del original y la de la versión traducida, son formalmente distintas. La versión original dice “como el culo” que es la expresión más vulgar e coloquial para decir las cosas no van muy bien. Para decir lo mismo en italiano, la traducción literal de “como el culo”, es decir, “come il culo”, no se usa en respuestas de esta tipología, pero el traductor supo respetar la forma coloquial y vulgar del original y decidió elegir “di merda” que es lo mismo de “muy mal” y de “da cani”, pero estas dos expresiones no llevan la misma carga semántica del original.

- En la escena en la que Roberto va a la embajada china y discute con los empleados, en cierto momento le dice “caradura”, que fue traducido al italiano como “faccia tosta”. La RAE da esta definición de la palabra: “Sinvergüenza, descarado” (DRAE, 22ª ed., 2012, versión online) y el Diccionario de la Lengua Italiana dice: “Sfrontatezza, sfacciataggine” (Dizionario di Italiano, Hoepli, 2011, versión online). Se ve bien que las dos palabras significan exactamente lo mismo, aunque la española es una palabra única, mientras que en italiano son dos, pero el sentido y su uso se queda en el mismo en las dos lenguas y se puede utilizar tanto de manera simpática para bromear con alguien, como para criticar a una persona que muestra una actitud de desfachatez como es el caso de la película.

Como he ya dicho, en el trabajo del traductor audiovisual la sincronización es algo fundamental y este tiene que cuidar este aspecto también para todas las demás figuras que trabajan en el doblaje como el técnico del sonido o el sincronizador. En el momento de transformar una frase o una expresión puede cambiar algunos puntos también debido a la exigencia de adaptar el movimiento de los labios de los actores en la pantalla, con lo que el espectador extranjero oye en la grabación sonora y la mayoría de las transformaciones en una traducción de una película se hacen debido a este aspecto esencial. Esto fue lo que pasó también en el siguiente ejemplo, donde Leonel, el amigo de Roberto, llega a su ferretería y le dice:

Leonel: Llegó lo que pediste por internet...

Esta frase en italiano sería “É arrivato quello che hai ordinato su internet...”, per el traductor la transformó de esta manera:

Leonel: Ecco quello che hai ordinato su internet...

Aquí el sentido de las dos frases no tiene problema porque significan lo mismo en las dos lenguas, pero el traductor tuvo que cuidar los movimientos de los labios del actor que habla en la escena y “Legó” más parece el movimiento de los labios de la palabra italiana “Ecco” que de “É arrivato” que sería la traducción precisa de la frase original, pero como la sincronización no puede ser dejada de lado, el traductor tuvo que adaptarse a esta exigencia.

3.4 Ambigüedad, no mismo sentido y elisión errónea

En el campo de la traducción , además de estrategias y soluciones adecuadas que se pueden encontrar, el traductor puede cometer algunos errores y no respetar la equivalencia en su traducción. Los errores pueden ser de varios géneros y en la película encontré algunos ejemplos de ambigüedad, es decir, donde no se entiende muy bien lo que el traductor quiere decir con su traducción; de no mismo sentido, donde se interpreta inadecuadamente lo que dice el original o las imágenes (en este caso) que se ven en la pantalla; y de elisión utilizada no como en los ejemplos anteriores, es decir, de manera correcta porque no cambia el sentido de la frase o quita algo importante, sino

erróneamente. Vamos a ver un ejemplo de una escena donde Roberto y Mari están en la cocina en casa de Roberto y deciden pedir algo de comer:

*Roberto: Bueno, estuve moviéndome unos días entre la embajada y la comunidad china y finalmente dio resultado... **Esto es lo que encontré, es lo que dejan acá siempre.***

Mari: Bueno, ¿alguna recomendación?

Roberto: No sé, no sé. Yo nunca pido comida, siempre...

*Mari: Bueno, a ver... **Ah comida china. Me parece un buen menú de despedida. ¿Qué te parece?***

*Roberto: Ma sai, erano un po' di giorni che giravo tra l'ambasciata e la comunità cinese e finalmente ce l'ho fatta... **Ah ho trovato questo, li lasciano spesso.***

Mari: Te l'ha consigliato qualcuno?

*Roberto: **No. non ordino mai da mangiare,** lo preparo sempre.*

*Mari: Ah va bene, vediamo... **Ah cucina cinese. Mi sembra un'ottima cena di addio. Che ne dici?***

En esta escena, se entiende que Roberto da a Mari algo que en un primer momento no se ve en la pantalla que es, pero el espectador entiende de las palabras de los dos, que son unos folletos publicitarios de algunos restaurantes porque antes dijeron que irían a pedir comida. Cuando Mari dice: "...¿alguna recomendación?..." es claro que tiene más de un folleto para elegir y que

todavía no ha elegido, hasta que no encuentra el folleto de la comida china y el cambio de enfoque confirma la idea inicial puesto que se ve a Mari hojeando unos folletos y después elegir el que más le gusta. En la misma escena traducida al italiano, la traducción confunde un poco la idea. Roberto, mientras da los folletes a Mari, le dice: “...ho trovato questo, li lasciano spesso”, así que no se entiende si está hablando de algo singular o plural pero la forma cabría tanto si el objeto fuese singular como plural. Las palabras siguientes de Mari en cambio “Te l’ha consigliato qualcuno?” parecen confirmar la idea de que ya haya decidido donde pedir comida, porque hace una referencia a algo singular preciso. El enfoque siguiente en cambio, muestra a Mari hojeando los folletos y eligiendo el de la comida china, y así el espectador italiano se confunde un poco porque de las palabras dichas por la mujer, parecía que ya hubiese elegido el restaurante y yo también cuando vi la película por primera vez no entendí muy bien el tema en objeto porque las palabras no eran tan coherentes con lo que la escena enseñaba, como lo eran la de la escena original.

En una escena hacia el final de la película, Roberto cuenta a Jun lo que pasó cuando decidió alistarse para la Guerra de las Malvinas y cuando habla le dice:

*Roberto: ... nos tuvieron prisioneros hasta que nos **entregaron** y nos trajeron al puerto de Buenos Aires...*

Roberto: ...ci tennero prigionieri finchè non ci portarono al porto di Buenos Aires...

En el doblaje de esta frase, el traductor decidió quitar el verbo “entregaron” que no fue traducido al italiano. Creo que esta elisión va a quitar algo que puede comprometer la comprensión de la frase. El espectador español entiende que Roberto y sus compañeros eran prisioneros hasta que fueron devueltos y después llevados al puerto de Buenos Aires. El espectador italiano, en cambio, comprende que Roberto y sus compañeros fueron llevados al puerto de Buenos Aires todavía prisioneros. Así se ve en este caso cómo la elisión no fue una estrategia, sino algo utilizado erróneamente por el traductor porque quita algo importante que dice el original.

3.5 Las actitudes de generalización y de extranjerización

La traducción muchas veces es algo subjetivo que depende de las decisiones del traductor, que los demás pueden compartir o no. En la película he encontrado algunos puntos donde se ve la actitud de generalización (de la que he hablado en el capítulo 1), que el traductor decidió adoptar. Esta particularidad se ve bien en los ejemplos que siguen, donde el traductor además se ha quedado en lo general, sin traducir a la lengua de llegada algunas especificaciones de la versión original.

Roberto: No, no te entiendo una palabra, querido... non... no, no, no te entiendo nada pero los vi. Te robaron los hijos de puta del taxi, eso lo sé, pero... te pegaron... ¿Español nada? ¿No hablás español?

Roberto: No, no, non capisco una parola carino... no, no... non ti capisco però ho visto, ho visto, ti hanno derubato quei figli di puttana del taxi, lo so... Te le hanno suonate... **la mia lingua niente eh? Neanche una parola?**

Roberto: ... es un... un chino que va a estar por una semana, nada más.
No habla español e... está perdido...

Roberto: ... è un... un cinese che sta qui una settimana, nient'altro. **Non parla la lingua e... si è perso...**

Roberto: ... Usted me dice que el anciano está solo. El muchacho también está solo. **No habla español, y yo no hablo chino.** Lo tengo en mi casa porque lo encontré en la calle...

Roberto: ... Lei ha detto che il signore anziano è solo. Anche questo ragazzo è solo. **Non parla la lingua, io non parlo cinese.** Sta da me perché l'ho trovato per strada...

Roberto: ... Tengo un chino viviendo en mi casa que **no habla una sola palabra de español, estoy desesperado,**...

Roberto: c'è un cinese che vive a casa mia e **non parla una sola parola della mia lingua,** sono disperato,...

Recadero: Dice que no sabe como va a pagar todo lo que Usted hace.

Roberto: **Estudiando español.** Yo voy a pagar el curso...

Fattorino: dice che non sa come ripagarla per tutto quello che fa per lui.

Roberto: **Imparando la lingua.** Gli pagherò io il corso...

Mari: ... por eso tampoco me das una chance a mí, y eso que yo hablo español...

Mari: ... per questo non mi dai neanche una possibilità, e io parlo la tua lingua...

En todos estos pasajes se hace referencia a la lengua que habla Roberto, el español, y que es el obstáculo más evidente que impide la comunicación entre él y el chino. En la versión original, claramente, Roberto se refiere a su lengua con “español”. El traductor italiano en cambio no utiliza nunca “italiano”, sino que habla siempre de “mi lengua” o “la lengua”. Aquí, como quien va a ver la película se da cuenta de que la original es española y no italiana, parecería algo extraño oír al protagonista decir que su lengua es el italiano y la solución de no traducir esto, fue un modo para mantener la característica de generalización de la película que es algo claramente subjetivo como fue una decisión del traductor que se puede compartir o no, pero de ninguna manera amenaza la transferencia del mensaje original en a lengua de llegada.

En la película encontré también un ejemplo muy pequeño de extranjerización, debido a la decisión del traductor de no traducir el dinero argentino “peso” con el europeo “euro”. Claramente se entiende bien en italiano que cuando en la película se habla de “pesos” la referencia va al dinero como la mayoría de los italianos saben que la moneda corriente en Argentina es el peso y creo también que el traductor decidió mantener la moneda con su nombre original a fin de mantenerse coherente con su actitud de evitar la domesticación

(de la que hablé siempre en el primer capítulo) de las palabras propias de la lengua de origen de la película misma.

3.6 El uso y la utilidad de los gestos

Como he dicho antes, en la película hay muchas palabras que no se entienden porque van en chino y también la comunicación entre Roberto y Jun parece imposible puesto que ninguno de los dos habla el idioma del otro. En muchas escenas así se ve el uso de la gestualidad junto a las palabras y en algunos casos a la reproducción de sonidos onomatopéyicos, que Roberto utiliza en las tentativas de comunicar con Jun. También los gestos y los diferentes símbolos que se utilizan pueden ser algo distintivo de una cultura, que pueden no significar lo mismo en otras. Como la cultura hispanoamericana tiene bastantes puntos en común, por lo que concierne a la gestualidad, con la cultura italiana, pienso que el traductor no ha tenido problemas en su interpretación. Veamos algunos ejemplos.

Roberto: ... *eso es Pompeya...* ¿Vivís ahí? ¿Esta es **tu casa**?... **Tu casa**,
vos vivís ahí, ¿en la casa?...

Roberto: ... è a Pompeya... Abiti lì? Questa è **casa tua**?... La **tua casa**,
tu vivi lì, in **quella casa**?

Y aquí se ve Roberto que intenta imitar con las manos la forma del techo de una casa para explicar de manera visual al chino lo de que está hablando.

Roberto: ... la dirección, acá... **ring, ring**... vos ahí, ring, andá...

Roberto: ... l'indirizzo è questo... **drin, drin**... vai lì, suona, dai...

El “ring, ring” en español, que es el “drin drin” en la versión italiana, podría también ser un sonido onomatopéyico para el teléfono o el despertador, pero gracias a las imágenes y al gesto que hace Roberto de tocar el timbre, es muy claro a qué se refiere.

Roberto: ... Date una ducha... **agua... fshhh**... agua caliente para... como te explico... agua... date **una ducha** ahí, caliente...

Roberto: ... Fatti una doccia... **acqua... fshh**... acqua calda... come te lo spiego... acqua... fatti **una doccia** calda lì dentro...

También aquí, además de imitar el sonido del agua y el hecho de ducharse, Roberto toma una toalla para imitar el hecho de secarse para intentar aclarar lo que entiende decir a Jun.

Roberto: ... Mirá, esto es así. Vamos a poner un plazo, si no yo voy a explotar... ¡**Bum!**... Hoy es uno, uno... mañana es dos, pasado tres y así cuatro, cinco, seis, siete... Si el siete tu tío no aparece, vos te vas...

Roberto: ... Senti, le cose stanno così. Dobbiamo mettere un termine, sennò io esplodo... **Bum!**... Oggi è uno, uno... domani è due, dopodomani tre e così via, quattro, cinque, sei, sette... Se il sette tuo zio non compare, tu te ne vai...

Esta escena me gustó mucho porque es toda un juego de mimesis en que Roberto con los gestos intenta explicar lo que va escribiendo en la hoja de papel. De la expresión del chino se deduce que entiende muy poco de lo que Roberto dice, tanto en esta escena como en las demás donde el argentino intenta explicar algo al chino. Esto fue algo muy interesante de la película porque cuando se conoce a alguien que habla un idioma extranjero, lo primero que se piensa hacer si no se conoce su lengua es utilizar los gestos para explicar algo, pero en casos particulares cómo el de la película, se pueden encontrar dos culturas en comparación donde los gestos de una pueden significar algo distinto en la otra y también este es un factor que el traductor tiene que observar en el momento de su traducción. Este particular fue algo en lo que pensé durante un curso de Lengua y Literatura Árabe, donde la profesora explicó que muchos signos y gestos de nuestra cultura occidental significan algo totalmente distinto para muchas culturas orientales. De hecho en algunas películas que vi traducidas al italiano pero que llegaban de una cultura oriental con respecto de la mía, algunos gestos que encontré, no significaban lo mismo para mí y vi que el traductor había puesto unos subtítulos para aclarar qué significaban. De esta manera, se puede ver que también los signos paralingüísticos y cinésicos son algo fundamental para traducir un producto audiovisual de la mejor forma posible pero es necesario estudiarlos para evitar equívocos en las culturas que reciben aquel producto.

Conclusiones

Con el presente trabajo final he podido ver muchísimos aspectos de la traducción que antes no conocía. Ante todo, he querido demostrar cómo muchas veces se dan por descontadas algunas cosas, centrándome en todo el trabajo de fondo que podemos encontrar detrás de las simples imágenes y de los simples diálogos que vemos y oímos cuando empezamos disfrutar de un producto audiovisual.

Trabajar sobre el tema del doblaje fue además un modo de estudiar una práctica tan importante para los que como yo, han decidido ocuparse de las relaciones lingüísticas y culturales que existen entre diferentes lenguas, y es una práctica que desde siempre ha caracterizado mis estudios universitarios y también los anteriores; me refiero a la disciplina de la traducción, que nació hace muchos siglos, aún antes de Cristo, como con Cicerón o bien Horacio, y después, con el pasar de los siglos, era la única manera para dar la posibilidad de interactuar a poblaciones que hablaban idiomas distintos y todavía me

sorprendo de la gran importancia que tiene esta disciplina también en los tiempos actuales.

La importancia que esta práctica adquirió con el tiempo, le ha llevado hacia dos senderos diametralmente opuestos: el primero, donde se considera una disciplina negativa, puesto que se ve como una amenaza para eventuales cambios de sentido o de transmisión equivocada del mensaje del texto original; el segundo al contrario, la considera un proceso fundamental para las comunicaciones entre las distintas poblaciones, para el desarrollo de las civilizaciones y de las culturas y para la cooperación entre los diferentes países.

En toda mi carrera de estudios siempre me centré principalmente en la tipología de la traducción literaria; relacionarme con la traducción para el doblaje no fue muy fácil, porque hay más factores que se entrecruzan para crear el trabajo final. Creo que hay muy pocos espectadores que en el momento en que van a ver una película se preguntan cuál es el trabajo que está detrás de aquella película o cuantas personas han trabajado para crear aquel producto. Relacionarme con lo que es el doblaje y en particular con la traducción para el doblaje fue una manera para conocer también la figura del traductor para el doblaje, que además de trabajar con la traducción de diálogos, tiene entre sus materiales también imágenes y sonidos con los que tiene que relacionar su traducción. Es él la figura crucial, el garante de la mediación cultural de todos los detalles que posee una película.

Al contrario de lo que ingenuamente yo pensaba, el doblaje de una película es mucho más que la simple traducción de todos los diálogos y su

superposición a los originales; detrás de cualquier película hay una laboriosa preparación y un trabajo complicado llevado a cabo por distintas personas y claramente además de la figura del “simple” traductor audiovisual, la que más ha despertado mi curiosidad fue la del traductor audiovisual que trabaja también como dialoguista y adaptador, que no solo tiene que comprender literalmente todas las palabras, sino después pasar de un nivel lingüístico a uno más técnico para comprender además del idioma y de lo que se dice, también el sentido de toda la escena, los personajes y encontrar para cada uno una tipología de léxico y una entonación parecidos al original.

De esta manera, aunque mi carrera de estudios se centra en las lenguas y en sus aspectos, al elegir una tipología de trabajo como esta, he podido y tenido que informarme sobre algunos aspectos más técnicos con respecto a la traducción para el doblaje y todas las etapas y las personas que paso a paso componen como un rompecabezas el producto audiovisual acabado. Claramente todo el trasfondo que está detrás de estos productos merecería un trabajo de investigación y una profundización a parte, pero a través de los manuales y de los libros a mi disposición, he podido ver cómo el doblaje y su traducción se consideran por parte de los estudiosos.

Analizar el doblaje de una película no fue muy fácil porque claramente es un trabajo de una figura profesional con experiencia y competencia en este campo y que tiene un buen conocimiento de las dos lenguas y que supo también estudiar muy bien todos los puntos más difíciles aunque algunos, según mi

opinión, se podrían traducir o bien interpretar de manera diferente, como expliqué anteriormente.

El análisis del doblaje de “*Un cuento chino*” ha subrayado la importancia cultural de la película que se ve ya desde las primeras escenas. El traductor tuvo que afrontar en muchos puntos la cuestión de traducir palabras o sintagmas conectados a la lengua y a la cultura de origen. Ya desde el título “*Un cuento chino*”, modismo para definir un engaño o algo no evidente, tuvo que buscar una solución alternativa debido a la falta del mismo modismo en italiano y formular un título distinto conectado con la película. Otros aspectos específicos como los nombres de los alimentos, que aparecieron en varios puntos de la película, a pesar de que en la mayoría de los casos se consideran algo muy difícil de traducir debido al enlace con la cultura de origen, no fueron tan problemáticos para el traductor que encontró en la lengua de llegada sus equivalentes con algunas excepciones como, el culturema de las “*papas fritas a caballo*” que es algo típico de Argentina y que tuvo que ampliar con “*uova e patatine fritte*” para ayudar la comprensión en italiano, o el “*Dulce de leche*” que se ha dejado inalterado en italiano puesto que también los italianos lo conocen. Otras palabras que quedaron inalteradas en la traducción fueron los topónimos de algunos lugares de Buenos Aires como “*Pompeya*” o “*La Plata*”, aunque no sean lugares conocidos, pero como el espectador sabe desde el principio dónde se desarrolla la historia, fueron unos préstamos comprensibles. Gracias a la cercanía entre la cultura argentina y la italiana, los estereotipos sobre los chinos que encontré en la película, se tradujeron con las mismas

palabras del original, ya que también los italianos ven a los chinos como millones y millones de personas que comen siempre arroz o fideos, son tranquilos y pacientes y hablan todos sin la “r”. Por el contrario, en otros puntos de la película, el traductor tuvo que modificar un sintagma o una palabra con otros distintos en la lengua de llegada, como fue el caso de los insultos y de las palabrotas que, debido a sus características coloquiales, están muy atados a la cultura de origen y si en algunos casos se pudo encontrar la traducción equivalente en italiano, como “*pelotudo*”-“*imbecille*”, en otros ejemplos se decidió cambiar el orden de las palabras sin modificar el sentido del mensaje original. La mayoría de los cambios en la sintaxis de las frases y de las decisiones de añadir o quitar algo, fueron también posibles debido a la falta del enfoque en los protagonistas en escena, que pudo permitir la omisión de palabras no fundamentales como “*pocos*” en “*Los pocos habitantes*” o la amplificación en “*¿Todo bien?*” que fue transformado en “*Non ti preoccupare. Tutto a posto?*”. El uso de estas estrategias de traducción dieron lugar en otros puntos a pasajes ambiguos donde había una falta de correspondencia entre lo que se veía en la pantalla y lo que se oía o bien se encontraba la elisión de una información importante para comprender bien el sentido de un pasaje.

Como pasa con la traducción, también el doblaje se considera de dos maneras distintas; hay quien lo critica porque lo define una práctica que arruina y modifica una obra de arte nacida en un determinado contexto y con un determinado mensaje que tiene que transmitir y que no puede ser totalmente transmitido con el cambio de todos los sonidos de una película. Otras personas,

a pesar de que sean conscientes de esto, piensan que el doblaje es algo necesario para permitir la comprensión de estas obras a cualquier persona. A estas dos formas de pensar se conecta también el tema de los subtítulos que recientemente se utilizan mucho para preservar la originalidad de algunas películas y que sin duda merecerían un estudio más completo a parte.

Muchos aspectos de la temática de la traducción para el doblaje, nunca los había tomado en consideración; la traducción de productos audiovisuales es realmente muy compleja debido a todas las restricciones que estos presentan a nivel de traducción, diferentemente del texto literario que solo se encuentra en forma escrita y donde se pueden añadir notas y explicaciones. Además de este aspecto intrasemiótico de los productos audiovisuales, que he aprendido mientras desarrollaba este trabajo, otro aspecto sobre el que me he detenido fue el de la sincronización, de cuánto es importante este proceso para que los diálogos doblados logren casi a engañar al espectador, para inducirlo a creer que el producto del que está disfrutando, ha sido creado y confeccionado en su país y si logra dicha ilusión, el trabajo del traductor, del adaptador y de todas las demás figuras, ha sido hecho casi perfectamente.

Con respecto a mi carrera de estudios, creo que la película “*Un cuento chino*” fue una buena elección que me ha permitido centrarme, además que sobre las características de las que ya hablé como la sincronización y el de la entonación, sino también sobre una tipología lingüística que no es la del español “estándar”, que siempre estudié, sino una de sus variedades diatópicas que es el español de América Latina y en particular de Argentina, tanto en la

pronunciación de algunos sonidos como en el uso de modismos específicos de aquella zona. Gracias a todo el trabajo de análisis de esta película además me di cuenta de la importancia de los gestos entre culturas que no tienen nada en común y de la importancia de todos los aspectos paralingüísticos que pueden cambiar el sentido de una frase, como puede ser el volumen o la entonación.

Además he decidido desarrollar un trabajo en español por el interés que tengo desde siempre hacia este idioma, hacia la cultura de sus hablantes y su historia y también he elegido una película rodada y producida en un entorno latinoamericano, para evitar el análisis de una película quizás muy famosa pero que, como la mayoría de las películas que llegan a Italia y en general a toda Europa, se produjo en los Estados Unidos y que entonces hablan de aquella cultura que conocemos ya muy bien dejando muchas otras culturas igualmente importantes en la sombra.

El análisis del doblaje de “Un cuento chino” fue también una oportunidad para aprender muchas cosas más a nivel lingüístico y cultural y es también debido a esto que durante mi carrera de estudios he podido ver cómo los productos audiovisuales se utilizan cada vez más para la enseñanza de las lenguas extranjeras, gracias también a la posibilidad de poder ver una película con los subtítulos y así tener todos los diálogos escritos en la pantalla. Además las películas pueden ser un vehículo importante para la difusión cultural.

Como he ya dicho, el análisis de la película y de su doblaje, se centró sobre las señales que el doblaje mismo me dio en cuanto estudiosa de lenguas. De la lectura de mucha bibliografía sobre el tema del doblaje y sobre la

traducción para el doblaje, he podido ver todas las partes que un traductor puede considerar más difíciles de traducir, como los vocábulos que se refieren a la comida, que se encuentran en muchos puntos de mi película y que descubrí ser una parte difícil debido al enlace cultural que estas palabras tienen con la cultura en la que se originan, o bien los modismos. Un tema que considero interesante para una posible profundización, es la de los registros lingüísticos que se utilizan en mi película y en general en todas las demás, que necesitarían un trabajo amplio y escrupuloso por parte de un traductor que tiene que ocuparse de los diálogos y de sus sincronización. Las distintas variedades lingüísticas que se pueden utilizar en una película, dependen de muchísimos factores como por ejemplo factores étnicos, sociales, geográficos, y entonces en el momento en que el traductor tiene que elegir el vocabulario que debe asociar a un personaje, debe tener en cuenta también de la manera en que las palabras se pronuncia en la versión original, de la actitud de dicho personaje en lo que dice, del entorno en lo que vive y de muchísimos otros factores.

El tema de la traducción de productos audiovisuales se ha desarrollado unido al desarrollo de las tecnologías y de los medios de comunicación. Debido a esto, en los últimos años se han dedicado muchos estudios a la disciplina de la traducción audiovisual y también en las universidades se encuentran cursos específicos de traducción para el doblaje. Lo que falta y que muchos estudiosos del sector lamentan, es una normalización de la disciplina y de los mismos traductores que realizan este tipo de trabajo, con el fin de tutelar la práctica misma, las personas que trabajan dentro de esta práctica y también la calidad de

los productos con los que trabajan para ofrecer algo de calidad a nosotros, los espectadores.

Bibliografía

- Acebo García, S., Vicén Mané E., *el Larousse Español. Diccionario ilustrado de la lengua española*, Rizzoli Larousse, Barcelona 2006.
- Alcalá, S. L., *La historia, la traducción y el control del pasado.*, Comillas, Madrid 2000.
- Ávila, A., *El doblaje.*, Cátedra, Madrid 1997.
- Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M., Gavioli L. *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali.*, ed. CLUEB Bologna, Bologna 1994.
- Bernal Merino, M. A., *La traducción audiovisual.*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 2002.
- Bertazzoli, R., *La traduzione: teorie e metodi.*, Carrocci Editore, Roma 2006.
- Cesana, G., *Dizionario ragionato dei Sinonimi e dei Contrari.*, De Vecchi Editore, Milano 2001.
- Chaume, F., *Cine y traducción.*, Cátedra, Madrid 2004.
- Chaume, F., Agost R., *La traducción en los medios audiovisuales.*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2001
- Ciliberti, A., «La descrizione dei processi comunicativi.» en A. Ciliberti *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico.*, Carocci editore, Roma 2012.

- Ciliberti, A., «Il nesso lingua-cultura: dalla competenza linguistica alla competenza comunicativa interculturale» en A. Ciliberti *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico.*, Carocci editore, Roma 2012.
- Ciliberti, A., «L'educazione ai nuovi media.» en A. Ciliberti *Glottodidattica. Per una cultura dell'insegnamento linguistico.*, Carocci editore, Roma 2012.
- Díaz Cintas, J., *La traducción audiovisual. El subtitulado.*, Ediciones Almar, Salamanca 2001.
- Duro, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación.*, Cátedra, Madrid 2001.
- Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione.*, Bompiani, Milano 2003.
- Eco, U., *I limiti dell'interpretazione.* Studi Bompiani, Milano 2004.
- Eco, U., *Trattato di semiotica generale.*, Studi Bompiani, Milano 1999.
- García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción.* (Vol I y II), Gredos, Madrid 1997.
- Heis, C., Bollettieri, R. M., *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena: atti del convegno internazionale Forlì 26-28 ottobre 1995.*, Clueb, Bologna 1996.
- Hurtado Albir, A., *Traducción y traductología: introducción a la traductología.*, Cátedra, Madrid 2007.
- Indurain Pons, J., *General Diccionario de la lengua española. Sinónimos y antónimos.*, Larousse, Barcelona 2009.
- Jakobson, R., «Pattern in linguistic.», en R. Jakobson *Selected Writings. Word and Language (II)*, Mouton & Co. Printers, París 1971, págs. 223-228.
- Jakobson, R., «On linguistic aspect of translation», en R. Jakobson *Selected Writings. Word and Language (II)*, Mouton & Co. Printers, París 1971, págs. 260-267.
- Lafarga, F., Pegenaute L., *Historia de la traducción en España.*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca 2004.

- Lorenzo, L., Pereira A. M., *Traducción subordinada (I). El doblaje.*, Publicacions da Universidade de Vigo, Vigo 2000.
- Magris, M., *L'errore in traduzione. Dalla teoria alla pratica.*, Edizioni Goliardiche, Udine 2005.
- Maldonado Gonzalez, C., *Clave. Diccionario del uso del español actual.*, Ediciones SM, Madrid 1999.
- Morillas, E., Juan Pablo, A., *El papel del traductor.*, Ediciones Colegio de España, Salamanca 1997.
- Nannicini, S. (coord.), *Il dizionario medio Garzanti della lingua italiana*, Garzanti Linguistica, Trento 2007.
- Nord, C., «El error en la traducción: categorías y evaluación», en A. Hurtado Albir *La enseñanza de la traducción*, Publicacions Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 1996.
- Osimo, B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario.*, Hoepli, Firenze 2004.
- Paolinelli, M., di Fortunato, E., *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta.*, Hoepli, Milano 2005.
- Pascua Febles, I. (coord), *La traducción. Estrategias profesionales.*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid 2011.
- Perego, E., *La traduzione audiovisiva.*, Carrocci Editore, Roma 2005.
- Petillo, M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio.*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Ranzato, I., *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici.*, Bulzoni Editore, Roma 2010.
- Real Academia Española, *Nueva gramática básica de la lengua española.*, Asociación de academias de la lengua española, Barcelona 2011.
- Richart Marset, M., *La alegría de transformar: teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual.*, Editorial Tirant lo Blanch, Valencia 2009.

- Richart Marset, M., *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje.*, Biblioteca Nueva, Madrid 2012.
- Sadoul, G., *Historia del cine mundial. Desde los orígenes.*, Siglo Veintiuno Editores, París 1972.
- Sainati, A., Gandiosi M., *Analizzare i film.*, Marsilio, Venezia 2007.
- Sánchez Trigo, E., *Teoría de la traducción. Convergencias y divergencias.*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo 2002.
- Seco, M. (dir.), *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles.*, Aguilar Lexicografía, Madrid 2004.
- Siri, N., *Teorie contemporanee della traduzione.*, Bompiani, Milano 1995.
- Snell-Hornby, M., *Translation studies: an integrated approach.*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 1995.
- Tam, L., *Grande dizionario di Spagnolo. Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo.*, Hoepli, Milano 2004.
- Zabalbescoa Terran, P., Santamaria Guinot, L., Chaume, F., *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión.*, Editorial Comares, Granada 2005.

Sitografía

- <http://www.labutaca.net/peliculas/un-cuento-chino/>
- <http://www.comingsoon.it/film/cosa-piove-dal-cielo/48755/scheda/>
- <http://www.mymovies.it/film/2011/uncuentochino/>
- <http://www.mymovies.it/film/2011/uncuentochino/poster/2/>
- http://it.wikipedia.org/wiki/Cosa_piove_dal_cielo%3F
- http://es.wikipedia.org/wiki/Un_cuento_chino
- http://es.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_Borensztein
- <http://www.imdb.com/>
- <http://ww.rae.es>
- <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Ricardo-Darin/1752>
- <http://dialnet.unirioja.es/>
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_Pompeya_\(Buenos_Aires\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_Pompeya_(Buenos_Aires))
- http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Mendoza
- http://es.wikipedia.org/wiki/Dulce_de_leche

- <http://es.wikipedia.org/wiki/Chinchul%C3%ADn>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%91oqui>
- <http://www.elmundo.es/diccionarios/>
- <http://es.dicios.com/ites/>

Video:

- Sebastián Borenzstein, *Un cuento chino*, Pampa Films y Tornasol Films, Argentina, 2011
- Sebastián Borenzstein, *Cosa piove dal cielo?*, Archibald Enterprise Film, Italia, 2012

Riassunto dell'elaborato

L'idea del mio elaborato scaturisce da due interessi principali che mi caratterizzano. Il primo è nato in seguito alla frequenza al corso di Lingua Spagnola 1 del mio corso di laurea magistrale, dove oltre a trattare le tematiche tradizionali della traduzione, la docente ha sviluppato delle tematiche sulle quali non avevo riflettuto prima, ossia tipi di traduzione come quella dell'ipertesto o quella audio visuale, ed in particolare la traduzione per il doppiaggio. Il secondo interesse che ho voluto congiungere al primo, è quello per il cinema. Sin da piccola sono sempre stata affascinata da questo mondo e spesso mi sono interessata a tutti i vari meccanismi che ci sono dietro ad ogni scena di un film. Inoltre grazie alla mia passione per le lingue mi ritrovo spesso a scegliere dei film stranieri da guardare in lingua originale.

Congiungendo le suddette passioni, sono arrivata quindi alla scelta dell'argomento di questo lavoro, ossia della traduzione per il doppiaggio. Sono partita innanzitutto da ciò che è alla base di questa tematica, ossia della traduzione che per chi studia lingue dev'essere un'argomento di studio fondamentale. Essa può essere vista sia come il processo di trasformazione di un testo da una lingua A ad una lingua B, come il risultato stesso di questo procedimento che è il testo tradotto. La traduzione come processo è una pratica molto antica che veniva già utilizzata ai tempi dei greci e dei romani data la sua utilità nel momento in cui vi erano delle trattative commerciali con altri popoli. Col passare degli anni, quest'attività è andata sviluppandosi sempre di più e un punto fondamentale per la sua affermazione fu il secolo XV grazie alla scoperta dell'America, che vede la necessità di comunicazione con le nuove popolazioni, e all'invenzione della stampa che permise una maggiore diffusione dei libri scritti e quindi una necessità della loro traduzione per l'esportazione in altri paesi. In Spagna inoltre venne fondata una vera e propria scuola (la Scuola dei traduttori di Toledo), nella quale si studiava la pratica della traduzione e si formavano le figure che dovevano svolgere tale compito. Anche la pratica europea del Grand Tour fu un motore d'incentivo per lo sviluppo di pratiche traduttive, grazie alla circolazione di una grande quantità di persone che viaggiando in altri paesi vi portavano idee, conoscenze e lingue diverse, per poi tornare con un bagaglio culturale arricchitosi in seguito a questa esperienza. Con l'evolversi delle epoche e lo sviluppo delle tecnologie e degli studi in merito a varie discipline, anche la pratica traduttiva è stata analizzata nei suoi

minimi dettagli fino ad arrivare ad essere una parte fondamentale nella vita quotidiana di tutti coloro che scelgono di occuparsi delle lingue straniere.

Senza dubbio, il fulcro di questa pratica è il traduttore, figura principale alla quale spetta il compito di essere un mediatore tra una lingua di partenza e una lingua di arrivo e anche tra una cultura di partenza e una di arrivo che prima di essere un traduttore dev'essere un buon lettore del testo originale per capirne tutte le sfumature. Egli, come sottolinea Umberto Eco, deve saper negoziare tra quello che è il messaggio del testo originale, e quello che egli rende nel testo tradotto, in seguito ad un approfondito lavoro di interpretazione grazie alle sue ottime conoscenze delle due lingue e delle due culture in esame.

In tutti i miei anni di studio passati, il tipo di traduzione sulla quale gli insegnanti ci facevano concentrare era quella letteraria, avendo quindi come punto di partenza un testo scritto da un autore in una lingua diversa dalla mia e sulla cui traduzione potevano essere inserite note o commenti, spiegando il perché di determinate scelte oppure scrivendone opportuni riferimenti bibliografici o citazioni. Scegliendo invece un tipo di lavoro come questo, ho dovuto rapportarmi con un'altra tipologia traduttiva che è quella audio visuale, basata sulla traduzione di testi nati per essere recitati da degli attori su uno schermo e per essere accompagnata anche da gesti, da un determinato tono della voce e da molti altri fattori. Questo tipo di traduzione da molti non viene considerata una vera e propria traduzione, dovuto alla necessità frequente di modificare o reinterpretare determinati dialoghi per renderli nel modo migliore nella lingua di arrivo, procedimento che può essere fatto in vari modi (tra i più

utilizzati ci sono il doppiaggio e il sottotitolaggio). L'esigenza di ricorrere a questa tipologia traduttiva è dovuta al fatto che oggi assistiamo sempre più ad un arrivo di massa nel nostro paese di una grande quantità di prodotti audiovisivi, come film e format televisivi che in alcuni paesi dell'Europa vengono doppiati, mentre in altri sottotitolati e tale scelta è dovuta ai costi elevati che il doppiaggio richiede.

Incentrandomi su ciò che è la traduzione audio visuale ho scelto di concentrarmi sulla traduzione per il doppiaggio dei film, rivedendo un po' anche quella che è la storia della nascita del cinema prima e successivamente del cinema sonoro, presentato al mondo negli anni '20 del 900 con il film *The Jazz Singer*. Tale rivoluzione ha richiesto un lavoro dettagliato per poter permettere la diffusione dei film nei vari paesi e permetterne soprattutto l'interpretazione, che poteva avvenire solo in seguito alla traduzione di tali prodotti.

È chiaro quindi che la tecnica del doppiaggio dei film è abbastanza moderna e con il suo sviluppo e con lo sviluppo della pratica della traduzione audio visuale, anche la figura che si occupa di ciò è andata pian piano ad evolversi e a prendere forma; mi riferisco a quella che è la figura del traduttore per il doppiaggio. Nel processo del doppiaggio lavorano molte figure importanti, ma credo che una tra le fondamentali sia proprio quella del traduttore per tale pratica, che spesso deve essere anche un dialoghista e un adattatore. Egli sa perfettamente che deve interpretare non solo le parole che vengono pronunciate dagli attori, ma anche capire tutto l'intero meccanismo delle scene che vengono

presentate sullo schermo, e per questo il tipo di traduzione alla quale egli deve rapportarsi viene spesso definita *intrasemiotica*, perché non presenta solo i dialoghi pronunciati, ma anche l'atteggiamento dei personaggi, il lessico che li caratterizza, il tono di voce ed il volume che utilizzano ed eventuali altri suoni che si trovano in scena. Inoltre egli deve predisporre già la traduzione dei suoi dialoghi ad essere registrata sopra gli originali in modo perfetto, e quindi attraverso già un previo lavoro di sincronizzazione, cioè di coincidenza tra i movimenti delle labbra degli attori in scena e i tempi di pronuncia dei dialoghi tradotti da parte degli attori doppiatori. Da tutti questi particolari si nota quindi quanto sia diverso il lavoro di un traduttore per il doppiaggio (o di un traduttore audiovisuale in generale) da quello di un "semplice" traduttore letterario. Nonostante ciò, anche il traduttore audiovisuale deve avere un ottimo conoscenza delle due lingue e soprattutto anche delle due culture in quanto ogni film che arriva da un paese straniero porta con sé delle accezioni proprie della cultura nella quale egli è nato e il traduttore deve conoscerle saperle interpretare per riuscire a renderle comprensibili anche nella lingua di arrivo. Per riuscire in questo punto così delicato egli può adottare due tipi di atteggiamenti distinti: il primo viene definito di "domesticazione" ossia di adozione di uno stile comprensibile e chiaro che appiani tutte le difficoltà che si possono incontrare e il carattere di "straniero" del testo originale; il secondo viene chiamato "stranierizzazione" e prevede invece una traduzione che mantenga inalterate determinate caratteristiche proprie del testo di origine, rischiando di comprometterne però, la completa comprensione da parte dello

spettatore della cultura di arrivo. Il traduttore quindi è responsabile delle scelte che compie in quanto in base alle sue decisioni traduttive dipende la completa comprensione dei dialoghi da parte degli spettatori. Nell'affrontare questa sfida che a volte può essere molto ardua, egli può avvalersi di 19 principali strategie traduttive: adattamento, ampliamento linguistica, amplificazione, calco, compensazione, creazione discorsiva, compressione linguistica, descrizione, elisione, equivalente coniato, generalizzazione, modulazione, particolarizzazione, prestito, riduzione, sostituzione, traduzione letterale, trasposizione, variazione.

Ovviamente per quanto il traduttore sia un professionista, anche egli può commettere degli errori che possono soggettivamente essere considerati tali e più o meno gravi, nonostante molti studiosi ritengano che non ci sia una traduzione più giusta e una più sbagliata, ma una più idonea o meno e quindi non ritengono nemmeno corretto parlare di errore in quanto esso è la deviazione da una norma prestabilita ma essendo che la traduzione non presenta delle norme specifiche che la vincolano, parlare di errore non sarebbe propriamente adeguato.

In seguito al mio interesse personale verso il cinema, la lingua spagnola e in particolare la lingua spagnola utilizzata nei paesi dell'America Latina, la scelta del film da analizzare è ricaduta su "Un cuento chino" tradotto in italiano come "Cosa piove dal cielo" film prodotto e girato in Argentina dal regista Sebastián Borensztein, uscito negli schermi sudamericani nel 2011 e arrivato nelle sale italiane nel marzo del 2012, dopo aver vinto il premio come miglior

film secondo la giuria e secondo il pubblico al *Festival Internazionale del film di Roma 2011*. Il film racconta la storia di un incontro tra un cinese che in seguito alla caduta di una mucca dal cielo rimane senza l'amore della sua vita, e un argentino burbero, solitario e metodico che ha l'unico passatempo di collezionare ritagli di articoli di giornale che parlino di storie bizzarre e assurde. Il film presenta molte scene senza dialoghi e si concentra spesso sull'incomunicabilità tra i due personaggi che possiedono un patrimonio linguistico e culturale totalmente differente ma che con i gesti e le azioni riescono a capirsi e il giovane cinese riesce ad ammorbidire il carattere duro e autoritario dell'argentino e anche a fargli riscoprire il piacere delle relazioni tra amici e quello di una relazione amorosa. È un film dove il regista ha saputo ben equilibrare momenti divertenti a momenti più tristi o che aiutano gli spettatori a riflettere su determinati argomenti. La prima particolarità che mi è risaltata quando ho visto il film, è stata la lingua utilizzata in esso in quanto non è lo spagnolo "standard" che mi hanno sempre insegnato a scuola, ma è la variante parlata nell'America del sud e in particolar modo in Argentina; questa tipologia linguistica è caratterizzata da un pronome tipico utilizzato solo in questa zona e che contraddistingue spesso gli argentini, cioè l'uso del "vos" alla seconda persona singolare, quando nello spagnolo "standard" viene impiegato solo per la seconda persona plurale. Anche a livello lessicale alcune parole mi sono sembrate subito sconosciute, in quanto tipiche della cultura argentina nella quale il film è stato realizzato.

Analizzando il doppiaggio realizzato dallo spagnolo all'italiano del film *“Un cuento chino”*, ci sono stati vari punti sui quali soffermarsi per osservarne le sfumature e le decisioni prese dal traduttore in merito. Tra le prime differenze che risultano all'occhio c'è sicuramente quella del mix culturale e linguistico che ritroviamo nel film. Nella versione tradotta in italiano abbiamo 3 culture e 3 lingue a rapporto, quella argentina nella quale è nato il film, quella cinese portata dal giovane Jun e quella italiana inserita nei dialoghi tradotti e doppiati.

Anche i titoli delle due versioni, quella originale e quella doppiata in italiano, denotano subito una differenza traduttiva. Il titolo spagnolo *“Un cuento chino”*, è stato trasportato in italiano non come *“Un racconto cinese”* che sarebbe la traduzione letteraria, ma come *“Cosa piove dal cielo”*; il traduttore qui era impossibilitato nel rendere completamente il senso del titolo originale in quanto si tratta di un modo di dire della lingua spagnola per designare qualcosa come una bugia o una storia fantastica. La trasformazione italiana in *“Cosa piove dal cielo”* invece non ha nulla a che vedere col significato nascosto del modo di dire spagnolo ma il traduttore ha dovuto trovare una soluzione alla mancanza di un modismo uguale in italiano e ha optato per questo titolo che si ricollega allo strano fatto iniziale della caduta della mucca dal cielo.

Una delle parti che mi hanno interessato e incuriosito di più è stata sia quella relativa alla traduzione dei toponimi che quella inerente ai cibi. Per i toponimi il traduttore ha scelto di non modificare nulla e di mantenere i nomi di

determinati luoghi o quartieri di Buenos Aires così com'erano nella versione originale. Per i cibi invece, ha dovuto approfondire ciò che l'originale intendeva, trasformando per i suoi spettatori tutti i tipi di cibo ai quali si faceva riferimento e dei quali si parlava in più punti all'interno del film. L'unico tra gli alimenti che non poteva avere una traduzione o un'interpretazione e che quindi il traduttore ha deciso di lasciare com'era nell'originale è "Dulce de Leche", tipica specialità argentina che è ormai diventata famosa anche in tutta Europa e quindi comprensibile dalla maggior parte degli spettatori.

All'interno del film ho inoltre trovato molti stereotipi sui cinesi e sugli stranieri in generale che anche noi italiani abbiamo, come quello di pensare che i cinesi mangino sempre riso o spaghetti, oppure quello che prevede un aumento del volume della voce quando si parla con uno straniero, convinti che ciò lo aiuti a capire quello che vogliamo dirgli.

Un altro punto che mi ha lasciata un po' perplessa è stato l'utilizzo frequente di parolacce o insulti che si ritrovano nel film e credo furono un punto difficile da tradurre perché anche le parolacce sono qualcosa di inserito nella cultura e nella linea nella quale nascono.

Il traduttore audiovisuale quindi deve tener conto di molti fattori che si intersecano nel suo lavoro e deve soprattutto fare in modo che sia rispettata la sincronizzazione tra ciò che viene detto e i movimenti delle labbra degli attori originali, con ciò che viene registrato su di un'altra base nella lingua di arrivo.

Il traduttore audiovisuale quindi deve tener conto di molti fattori che si intersecano nel suo lavoro e deve soprattutto fare in modo che sia rispettata la

sincronizzazione tra ciò che viene detto e i movimenti delle labbra degli attori originali, con ciò che viene registrato su di un'altra base nella lingua di arrivo. Nel film analizzato ho riscontrato un paio di punti in cui sia la traduzione dei dialoghi e le scene sullo schermo non erano pienamente corrispondenti e ho dovuto notare un'incongruenza tra la versione originale e quella italiana.

Il traduttore del mio film in molti punti ha preso la scelta di rimanere neutrale nella traduzione di molte parole presenti nell'originale, quindi di non sbilanciarsi a favore della “domesticazione” o della “stranierizzazione”, in quanto uno spettatore che decide di vedere tale film, è aiutato già dall'inizio nel capire in quale paese sia ambientata la vicenda grazie alla comparsa di alcune scritte e quindi la presenza di parole come “dulce de leche” o “pesos” (specialità gastronomica e moneta ufficiale argentina) sono perfettamente comprensibili.

Tra i vari punti importanti e particolari del film, oltre ovviamente ai vari aspetti linguistici, risaltano tutti gli aspetti paralinguistici e specialmente l'uso di molto linguaggio gestuale, dovuta alla grande differenza linguistica che esiste tra i due principali personaggi, l'argentino Roberto e il cinese Jun e che non sempre può sembrare utile in quanto nelle diverse culture gli stessi gesti possono avere significati totalmente diversi tra di loro.

Affrontare un tipo di lavoro come questo è stata un'opportunità per capire tutto il lavoro che c'è dietro a ciò che riteniamo un semplice film, di tutta la preparazione per farne la traduzione prima e il doppiaggio vero e proprio poi, e di tutte le persone che hanno lavorato per portare tale prodotto sui nostri

schermi. Ho potuto inoltre scoprire una nuova sfumatura della pratica traduttiva fatta non solo di parole, ma anche di atteggiamenti, di suoni, di gesti e immagini, punti molto interessanti ma che purtroppo non avevo mai avuto la possibilità di analizzare prima.

Nonostante la mancanza di molte norme a tutela della pratica della traduzione in generale e della figura del traduttore, sono venuta a conoscenza della nascita di molti corsi universitari che trattano il tema della traduzione per il doppiaggio che ritengo possa essere una materia di studio interessante e stimolante per molti campi di ricerca.