



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

El análisis de la subtitulación al italiano de “La flor de mi secreto” de Pedro Almodóvar

Relatrice
Prof.ssa Maria Begoña Arbulu
Barturen

Laureanda
Chiara Toninato
n° matr.1159707 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019

A mi familia

Índice

INTRODUCCIÓN	pág. 3
CAPÍTULO 1.....	pág. 7
La traducción audiovisual	
1.1 Definición y características principales	pág. 7
1.2 Historia de la traducción audiovisual.....	pág. 14
1.3 Las modalidades de traducción audiovisual	pág. 17
1.4 La subtitulación: historia y características principales	pág. 25
CAPÍTULO 2.....	pág. 36
Pedro Almodóvar y <i>La flor de mi secreto</i>	
2.1 La vida del cineasta y su cine.....	pág. 36
2.2 La película <i>La flor de mi secreto</i>	pág. 39
CAPÍTULO 3.....	pág. 44
Análisis de la subtitulación al italiano de <i>La flor de mi secreto</i>	
3.1 Las técnicas de traducción	pág. 44
3.2 El análisis de la subtitulación al italiano	pág. 48
3.2.1 Casos especiales de traducción.....	pág. 48
3.2.2 Casos de modulación	pág. 68
3.2.3 Casos de particularización.....	pág. 70
3.2.4 Casos de elisión y de compresión lingüística.....	pág. 72
3.2.5 Los marcadores del discurso	pág. 77

3.2.6 La traducción de los nombres de alimentos	pág. 79
3.2.7 La traducción de los topónimos.....	pág. 80
3.2.8 La traducción de expresiones xenófobas y homófobas ...	pág. 82
3.2.9 La traducción del humor.....	pág. 84
3.2.10 Los aspectos técnicos	pág. 88
CONCLUSIONES	pág. 98
BIBLIOGRAFÍA	pág. 102
DICCIONARIOS.....	pág. 104
SITOGRAFÍA.....	pág. 105
VÍDEO.....	pág. 106
RIASSUNTO DELL'ELABORATO.....	pág. 108

Introducción

Este trabajo es la unión de mis dos pasiones: la traducción y el cine de Pedro Almodóvar. La primera pasión nació durante mis estudios universitarios cuando, por la primera vez, empecé a estudiar la teoría de la traducción en el curso de ‘Teoria e Metodi della Traduzione Spagnola’ llevado por mi profesora y que trataba sobre todo del análisis de textos literarios, especializados e hipertextos. He aprendido cómo la traducción no es un simple proceso de traslado entre lenguas, sino también entre culturas, tiempos y espacios que son diferentes y que tienen que ser respetados. Asimismo, tienen que ser expresadas también las intenciones comunicativas del texto original. Después, a través de algunos seminarios sobre la TAV (traducción audiovisual), organizados por la universidad, he podido profundizar este campo más específico de la traducción, que desde el primer momento ha despertado mi interés y curiosidad. He aprendido cómo hoy en día son muchos los productos audiovisuales que tienen que ser traducidos, debido sobre todo a la globalización, y que por eso la traducción audiovisual tiene cada día más importancia, dado que es lo que permite la comunicación y el uso de la información que recibimos por parte de diferentes lenguas y culturas, que llegan de todo el mundo. La traducción audiovisual es considerada como el gran futuro de la traducción y cada vez más es una

disciplina consolidada, mientras que en el pasado no se la consideraba una verdadera traducción, ya que el texto original estaba demasiado sujeto a adaptaciones, cambios y pérdidas.

Por lo que concierne al cine de Pedro Almodóvar, desde siempre lo he apreciado por estar fuera de los esquemas, por ser casi siempre las mujeres las protagonistas de sus historias, por sus colores vivos, por lo grotesco, por lo inexplicable y por hacer reír y conmover al mismo tiempo.

La unión de estas dos pasiones me ha llevado a hacer este trabajo que trata del análisis de la traducción de la subtitulación al italiano de la película *La flor de mi secreto* propuesta por parte de LuckyRed HomeVideo, junto a una comparación con los diálogos originales.

Esta película trata de la historia de Leocadia Macías, una escritora de novelas rosas interpretada por la actriz española Marisa Paredes, que está en plena crisis conyugal.

En el primer capítulo se encuentra un cuadro general sobre la traducción audiovisual, junto a su historia y a las principales modalidades de traducción. En concreto, se hace referencia al doblaje, a la traducción simultánea, a la subtitulación para sordos, a la sobretitulación, al *voice-over*, a la audiodescripción y a la localización y brevemente a algunos conceptos de la teoría de la traducción. Al final del capítulo se trata de una manera más específica de la subtitulación y de sus características principales.

En el segundo se habla de la vida del cineasta y de las características de su cine, junto a la presentación de la película y a un resumen de la historia, de manera que el lector pueda comprender cuál es el género y los personajes.

Al principio del tercer y último capítulo se encuentra la clasificación de las técnicas de traducción, donde se destacan las que más se utilizan en el proceso de subtitulación. En la segunda parte, se encuentra el análisis de la traducción de la subtitulación al italiano, de la cual se presentan los casos más interesantes desde el punto de las elecciones traductológicas, de las técnicas empleadas por el traductor, de la lengua y de la cultura española y

también del cine de Almodóvar. Al final del capítulo se presenta un breve análisis desde el punto de vista técnico de los subtítulos, junto a la propuesta de traducción de dos canciones que no estaban subtituladas.

Capítulo 1

La traducción audiovisual

1.1 Definición y características principales

Al principio, para identificar la traducción de material multimedia de cine, televisión, publicidad, vídeo y DVD no se usaba el término ‘traducción audiovisual’, sino a menudo se clasificaba según el tipo de material como *film translation* o *screen translation*. Al comienzo se usaba el término ‘*film*’ dado que la televisión no estaba tan difundida, pero luego, con la difusión de las nuevas tecnologías como la televisión y el ordenador, se empezó a encontrar el término más específico ‘*screen*’ para referirse a la pantalla. Sólo con el paso de los años y con el progresivo desarrollo que tuvo este ámbito, diferentes autores empezaron a hablar de ‘traducción audiovisual’, para agrupar aquel conjunto de técnicas de trasposición desde las más tradicionales, como el subtulado y el doblaje, hasta las más modernas, como la localización y el *voice-over*. Frederic Chaume Varela, autor de numerosas publicaciones sobre la TAV y sobre la traducción en general afirma que:

“La traducción audiovisual es una modalidad de traducción de unos textos especiales donde varios códigos de significación, que utilizan dos

canales de comunicación diferentes, convergen en el mismo tiempo y en el mismo espacio.”¹

Otra definición procede de una autora y traductora italiana, Elisa Perego, que define la TAV como el conjunto de:

“Tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili ad un pubblico più ampio.”²

Estas dos definiciones, entre muchas otras, hacen comprender cómo la TAV es una traducción intersemiótica, es decir, que toca canales diferentes y que por eso trata de combinar diferentes componentes. Roman Jakobson afirma que la traducción intersemiótica es un proceso que no se centra sobre las palabras, como en la traducción interlingüística e intralingüística, sino se preocupa de transmitir el significado que está detrás de las palabras y el traductor debe centrarse por eso sobre recrear el significado del texto original (Jakobson, 1959: 113-118). Resulta ser, por eso, una traducción muy compleja. De hecho, en el material audiovisual el mensaje está transmitido por medio de dos códigos, el acústico y el visual, y cada uno tiene sus rasgos y signos específicos. Por consiguiente, cuando se traduce material audiovisual se requiere mucha competencia y cohesión. Chaume afirma que el resultado de la traducción audiovisual es: “un texto multidimensional cuya coherencia depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión establecidos entre la narración verbal y la narración visual” (Chaume, 2000:67). No sólo se deben tener en cuenta los elementos verbales como los elementos lingüísticos, los ruidos y otros sonidos, sino también de los

¹ CHAUME VARELA, FREDERIC (2000:67)

² PEREGO, ELISA (2005:7)

visuales como las imágenes y los gestos. Asimismo, es muy importante el contexto. Yves Gambier, famoso traductor y profesor de traducción que utilizó por primera vez el término inglés *audiovisual translation*, afirma que la TAV: “Mainly concerned with the transfer of multimodal and multimedia speech (dialogue, monologue, comments) into another language/culture” (Gambier, 2012:45).

Cabe señalar la transferencia de cultura y no sólo de lengua y por eso resulta importante analizar el contexto del producto original, su cultura, su tiempo y espacio y también el contexto del destinatario. El proceso de traducción puede dirigirse a un público que no se ve afectado por los mismos condicionamientos sociales y culturales y el traductor debe saber elegir una técnica para adaptar el original a la cultura de llegada, después de haber decidido lo que quiere expresar. Un traductor es un mediador intercultural y Rabadán lo define claramente: “La suya no es una actividad exclusivamente lingüística o interlingüística, se traducen sistemas, culturas, cuya representación es el texto” (Rabadán, 1991:169). Según otro importante autor y traductólogo italiano, Umberto Eco, el traductor es un negociador (Eco, 2003: 93-94). Él puede elegir si hacer una traducción domesticadora y modernizante u otra arcaica y extrañante. Con la primera intenta adaptar el material a la cultura a la que se dirige, por ejemplo, si hay un término típico de la cultura española se buscará de cualquier modo un equivalente en italiano. Con la segunda se mantiene la cultura del original y de esta manera el espectador se extraña, dado que percibe los elementos como algo que no pertenece a su mundo, pero podrá recordarse de un término nuevo que puede aumentar su léxico y bagaje cultural (Eco, 2003).

Además, en el ámbito de la traducción audiovisual, es fundamental recordar algunos conceptos de la teoría de la traducción que tratan de la relación entre el texto de partida y el texto de llegada y que son afines, pero no deben ser confundidos:

- **Equivalencia:** este concepto describe la relación entre el original y el texto traducido. Hurtado Albir afirma:

“Pensamos que hay que partir de una caracterización flexible y dinámica de la equivalencia traductora considerándola como un concepto relacional entre la traducción y el texto original que define la existencia de un vínculo entre ambos; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (...) y del contexto socio-histórico (...) y , por consiguiente, tiene un carácter relativo, dinámico y funcional.”³

Hay dos tipos de equivalencia: la equivalencia formal y la equivalencia dinámica. La primera se centra sobre la forma y el contenido del original, mientras que la segunda quiere transmitir el mismo efecto del original, es decir, la relación entre el receptor y el mensaje debe ser la misma que existe entre el original receptor y el original mensaje (Nida, 1964: 160).

- **Adecuación:** este concepto se parece a lo de equivalencia, dado que una traducción es adecuada cuando el material lingüístico refleja de la manera exacta el original. Para comprenderla mejor, cabe señalar lo que afirma Elisa Perego:

“(...) ancora una volta il termine è impiegato per commentare e discutere la natura della relazione tra testo e lingua di partenza e testo e lingua di destinazione (..) più precisamente, con il concetto di adeguatezza ci si riferisce a una prevalente *target-orientedness*, cioè

³ HURTADO ALBIR, AMPARO (2001:209)

una traduzione che guarda il testo di arrivo ed è pienamente consapevole delle esigenze di quest'ultimo.”⁴

Por eso, este concepto se parece a lo de equivalencia dinámica.

- **Fidelidad:** una traducción es fiel si respeta el original de la manera más leal. Se trata de un concepto cercano a lo de equivalencia formal. Para ser fiel al original, el traductor debe conocer muy bien la lengua del texto de partida. En la traducción audiovisual, con respecto a la traducción de textos literarios, es más difícil ser fiel, ya que se trata de un proceso que comprende un canal visual y uno acústico, que por sí solos dan informaciones y por eso algunos elementos no tienen la necesidad de ser explicitados.

La traducción audiovisual es un ámbito que va evolucionando y definiéndose en los últimos años y, como la teoría de la traducción, presenta diferentes métodos. El proceso de traducción es un proceso cuyos métodos, estrategias y teoría se desarrollan en el momento de la traducción. Roberto Mayoral Asensio nos dice que “(...) Otra buena parte de los estudios sobre la traducción audiovisual son estudios empíricos, originados en la práctica profesional, y no parten de unos supuestos teóricos claros” (Mayoral, cito a través de Duro, 2000:19).

Una de las teorías más importantes en el campo de la traducción audiovisual y que se puede utilizar para cualquier otro tipo de traducción, son los diez códigos propuestos por Chaume (Chaume, 2004: 305) que permiten al traductor conocer los diferentes códigos que pueden afectar a la traducción. Estos códigos son los que constituyen el significado de un texto audiovisual y que deben ser controlados:

⁴ PEREGO, ELISA (2005:44)

- El código lingüístico: se refiere al material lingüístico y se trata de conocer cómo manipular el texto a nivel fonético, morfológico, sintáctico y semántico. En el caso de la TAV hay un texto escrito que es un guion, que pero se realiza después oralmente, mientras que en la traducción literaria está sólo el texto escrito.
- El código paralingüístico: se trata de todos los elementos como sonidos, gestos, ruidos, música y además silencios. Es necesario que un traductor sepa cuáles son las convenciones de cada modalidad de la TAV: por ejemplo, que en la subtitulación se usa la ‘-‘ para señalar una pausa o un silencio y también los puntos suspensivos.
- El código musical: saber cómo convertir e indicar la música. Según las convenciones cuando hay una canción esta debe estar escrita con la cursiva. Puede ser que el traductor elija traducir la canción de una película presentando su letra como no y mucho depende si la canción forma parte de la historia y es fundamental para su desarrollo.
- El código de colocación de sonido: el traductor debe conocer con qué palabras se marcan los sonidos. Por ejemplo, para los sonidos en campo se usa el ON y para los de fuera el OFF.
- El código iconográfico: sirve para la coherencia entre los índices, los iconos y los símbolos. La dificultad más grande es la trasposición de estos elementos entre una lengua y otra y, en la mayoría de los casos, no se traducen o se representan desde un punto de vista lingüístico.
- El código fotográfico: un cambio de perspectiva o de iluminación puede ser indicado por un color o un símbolo de manera convencional.

Por ejemplo, la luz puede ser empleada en una particular manera para indicar una escena romántica. Otro ejemplo es cuando se recurre al color blanco y negro, en cambio del colorado, para indicar que se trata de un mundo imaginario y no de lo real y por eso es una manera para distinguir entre dos mundos diferentes.

- El código de planificación que se refiere a los tipos de planos: por ejemplo una determinada planificación, de un objeto o de un personaje, puede añadir significado a este o a la escena.
- El código de movilidad: se refiere a los signos cinéticos que sirven para indicar los movimientos de los personajes, como por ejemplo el símbolo 'DE' que significa de espaldas y además a la proxémica. La proxémica es la distancia de espacio entre los interlocutores que están hablando y, en concreto, en el ámbito audiovisual, es la distancia entre los personajes que se encuentran en la escena y además la distancia de ellos con respecto a la máquina de presa.
- El código gráfico: se refiere al uso de títulos, subtítulos, textos que se pueden encontrar en la película y que deben ser traducidos sólo si se trata de algo necesario para la comprensión del original.
- El código sintáctico del montaje: conocer la asociación entre los iconos que se encuentran en el material audiovisual para conectar las escenas de manera que la narración sea lo más comprensible y lógica posible, a través de los nexos sintácticos y de los signos de puntuación.

A través de estos códigos se puede ver cómo la traducción audiovisual es algo que requiere varias competencias por parte de quien se enfrenta a hacer este tipo de trabajo. Para ser traductores audiovisuales es necesaria una

determinada especialización y, dado que se trata de una traducción caracterizada por un ámbito multidisciplinar, el traductor necesita conocimientos que proceden de ámbitos diferentes como la lingüística, la sociolingüística, la pragmática, el cine y la tecnología. Además, sirven algunos conocimientos jurídicos como la cesión de los derechos de autor por parte del autor o de una empresa que los poseen, las royalties para la remuneración y la Ley de la Propiedad Intelectual. Finalmente, hay que tener mucha creatividad para saber unir todos los elementos que caracterizan el material multimedia, eligiendo las mejores técnicas de transferencia, conocer muy bien la lengua madre y al menos dos lenguas, tener un rico bagaje cultural, saber escribir y sobre todo sintetizar.

Dado que la traducción audiovisual está considerada cada vez más como el gran futuro de la traducción, se necesita especialización y en los últimos años se ofrecen a nivel universitario maestrías de grado y postgrado sobre la TAV, algo que en el pasado no ocurría.

1.2 Historia de la traducción audiovisual

La traducción audiovisual nació en principio en el ámbito de la cinematografía y sobre todo con el cine sonoro que se desarrolló en los comienzos del siglo XX. Según los expertos, la primera película con audio sonoro sincronizado fue *The Green Forest* en el año 1910 pero, concretamente, la TAV nació en el 1927 con la película *El cantor de jazz* de Alan Corland. En esta película estaban sólo música y algún otro efecto señalados por los precursores de los subtítulos - los intertítulos - ya utilizados en el cine mudo. Con el paso del tiempo hubo la necesidad de dar voz a los personajes que hasta aquel momento nunca habían hablado y se desarrolló poco a poco el doblaje, que substituyó la subtitulación. Además, por motivos de comercio, en los años noventa las películas americanas fueron más allá de las fronteras nacionales, hasta Europa, y fue necesario adaptarlas a las

lenguas nacionales, dado que el inglés no estaba comprendido por todos. A lo largo del tiempo cada país empezó a decidir qué tipo de traducción audiovisual adoptar, si la subtitulación o el doblaje y luego empezaron a desarrollarse también las modalidades de traducción más modernas. Mucho dependía de la economía, del tipo de traducción que el país producía con mayor calidad y también de su política. La TAV tenía además funciones culturales porque, llegando a un público mayor y logrando públicos de diferentes partes del mundo se difundía la cultura. Los Estados Unidos con sus películas expandieron sus creencias, valores y símbolos. Además hoy cada cultura quiere ser reconocida y logra afirmar y proteger su cultura, por pequeña que sea y es el objetivo de la union europea de utilizar los productos audiovisuales para promover lss diferentes identidades linguisicas, sobre todo la mas minoitarias para protegerlas. Cada vez más son los países que proponen películas en lengua original, sobre todo en plataformas como Netflix, donde a menudo se pueden buscar a películas en el idioma indonesio con el subtulado en inglés.

La traducción audiovisual tiene hoy no sólo estas funciones de mercado y culturales sino además un uso didáctico. Para aprender una lengua extranjera puede ayudar ver una película en el idioma original de la manera que se pueda aprender la entonación y la pronuciación que siempre son cuestiones muy difíciles en el aprendizaje de las lenguas. También la Unión Europea, hablando de una de las modalidades de traducción, afirma:

“La subtitulación es un instrumento fabuloso para ayudar a las personas a aprender lenguas con facilidad y placer. Por lo tanto, se celebrará una serie de reuniones a fin de aprovechar este potencial de los medios de comunicación en relación con el aprendizaje de idiomas.”⁵

⁵ Comisión europea (2007:2): Una agenda política para el multilingüismo. Bruselas. Disponible en la Web: [http://europa.eu/rapida/press-release MEMO-07-08 es.pdf](http://europa.eu/rapida/press-release_MEMO-07-08_es.pdf)

El potencial de la traducción audiovisual puede ser aprovechado dado que ver y oír material audiovisual y también crearlo puede contribuir a mejorar la percepción de las lenguas, sobre todo de la pragmática, la relación entre algunas palabras y algunos comportamientos, que poco se estudia en clase. En concreto, con el doblaje se puede practicar la lengua de manera lúdica que además hace aumentar la participación de los estudiantes. Se pueden dar a una clase algunas escenas de una película o de una serie TV y pedirle que interprete los diálogos en la lengua que está estudiando. Asimismo, el uso de material audiovisual en la enseñanza es algo que parece muy atractivo para los estudiantes.

Hoy en día son cada vez más los académicos que quieren investigar con la traducción audiovisual y también es cada vez mayor el número de publicaciones y congresos, pero no siempre ha sido así, dado que la mayoría de la atención fue para la traducción literaria que tenía mayor prestigio, mientras que la obra audiovisual siempre apareció no merecer atención. La traducción audiovisual no parecía una verdadera traducción, sino más una adaptación por el hecho que se hacen demasiados cambios del material original. En cambio, hoy en día, es una disciplina consolidada y se habla de traducción audiovisual como disciplina independiente a partir de los años cincuenta, con un estudio sistemático desde los años noventa. La traducción audiovisual es cada vez más importante dado que es algo necesario que no podemos evitar, dado que vivimos en un mundo globalizado donde la información y la comunicación se hace entre una gran variedad de lenguas diferentes a través de internet y de nuevos dispositivos multimedia. Dado que el desarrollo y el mercado de la TAV sigue aumentando, se necesita formar profesionales que sean muy especializados. No sólo tenemos el papel para traducir como en el pasado, sino otros instrumentos como el ordenador y las herramientas tecnológicas como los *CAT tools* que los traductores tienen que conocer. Lo que hay de negativo en este ámbito profesional es el escaso

reconocimiento de los traductores audiovisuales que están poco remunerados, sobre todo los subtituladores que son aquellos que tienen las tarifas más bajas. Además, mientras que un traductor de una obra literaria es conocido, el traductor audiovisual es siempre invisible. Es verdad que si los traductores son invisibles significa que el producto final es excelente y es fluido como el original, pero, por otro lado, no deberían serlo dado que hacen un trabajo muy complejo y difícil.

1.3 Las modalidades de traducción audiovisual

El material audiovisual puede ser sujeto a diferentes modalidades de traducción audiovisual, algunas más tradicionales y otras más modernas, y cada una tiene sus características peculiares, sus ventajas y desventajas. Lo que es común en cada modalidad es la atención para el público: el producto debe ser lo más claro posible y sobre todo debe llegar al público más largo. Cada país puede optar por utilizar la modalidad de traducción audiovisual que quiere con respecto a sus propias necesidades y posibilidades. La elección de la modalidad de traducción no sólo depende de lo que quiere el país, sino también del destinatario (niños, adultos, sordos, ciegos), del medio físico utilizado (móvil, pantalla, ordenador) y de las características del texto original.

Hay diferentes clasificaciones de las modalidades de traducción audiovisual que proceden de diferentes autores. Elisa Perego subraya la de Yves Gambier (Gambier, 2003, cito a través de Perego, 2005: 22-23) que establece 13 tipos de transferencia lingüística, 8 que considera dominantes y 5 que llama *challenging*.

Las dominantes son: el doblaje, la subtitulación interlingüística, la traducción simultánea, la producción multilingüe, el *voice-over*, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea y el comentario libre.

En cambio, los tipos de *challenging* son: la sobretitulación, la subtitulación simultánea, la descripción audiovisiva, la traducción de script y la subtitulación intralingüística para no oyentes.

Chaume (2004) incluye en su propia clasificación la traducción a la vista, la narración, el doblaje parcial y el comentario libre; Agost (2001) incluye el doblaje, la subtitulación, el *voice-over*, la interpretación simultánea y otras modalidades como la traducción de textos multimedia.

Las principales y más utilizadas hoy en día son: el doblaje, la traducción simultánea, la subtitulación para sordos, la sobretitulación, el *voice-over*, la audiodescripción, la localización que se tratan a continuación.

El doblaje

Se empezó a hablar de doblaje con el desarrollo del cine sonoro, pero se puede considerar un precursor del doblaje también lo que hacían los cuentacuentos en la antigüedad o las personas que reprobaban espectáculos de muñecas a las que prestaban las voces. Al comienzo, antes de hablar de doblaje, se usaba la técnica de la versión multilingüe y fueron las grandes casas de producción estadounidense (MGM, Fox, Paramount y Warner Bros.) las que empezaron a utilizarla para comercializar las películas americanas en Europa y que las doblaban en su propio país con actores americanos y por eso la lengua resultaba americana en su entonación. Con el tiempo se empezó a utilizar a la técnica del doblaje auténtico, dado que entorno a los años treinta se contrataron equipos de actores y se empezó a doblar las películas directamente en el país donde se comercializaban con actores locales.

En concreto en este ámbito, se destaca el doblaje italiano que siempre ha sido uno de los mejores en el mundo por su elevada calidad y por esta razón es uno de los países donde hasta hoy las películas están dobladas y no subtituladas. En la época en que en Italia se desarrolla el doblaje, Cinecittà

era una gran potencia cercana a la de Hollywood y tenía mucho dinero para doblar, práctica que siempre ha sido costosa. Asimismo, se doblaba por una cuestión de nacionalismo, ya que el fascismo, dando importancia a la lengua y a la cultura nacionales, quería que las películas fueran dobladas en lengua italiana para estandarizarla y protegerla. El 5 octubre del 1933 fue hecho un Decreto de Ley con el que se estableció que en Roma era obligatorio doblar todas las películas para proteger la nación. También Elisa Perego, hablando de la subtitulación, subraya esta cuestión:

“La cultura e l’atteggiamento linguistico di ciascun paese sono plasmati in modo implicito o esplicito sulla propria politica nazionale. I principali paesi in cui scarseggia la pratica del sottotitolaggio sono infatti quelli in cui lo Stato ha fortemente scoraggiato i contatti multiculturali e ha cercato di proteggere la propria lingua nazionale.”⁶

Además en Italia había mucha analfabetización y una escasa escolarización por eso la gente no podía aprender otras lenguas o leer los subtítulos en movimiento.

Generalmente, países como Italia, España, Francia y Alemania doblan, mientras que los países que prefieren subtítular son los más pequeños como Rumanía, los Países Bajos, Dinamarca, Finlandia, Islandia y los países árabes. Elisa Perego divide Europa en dos bloques: los países que principalmente doblan y que se llaman *dubbing countries* y los otros que usan la subtitulación, los *subtitles countries* (Perego, 2005: 20).

Decidir si doblar o no puede ser difícil y hay que tener en cuenta algunos factores. Rosa Agost (Agost, cito a través de Duro, 2000:242-244) refiriéndose a la traducción audiovisual de los programas televisivos, plantea esta cuestión y presenta todos los factores que se debe tener en cuenta

⁶ PEREGO, ELISA (2005:20)

para tomar esta decisión. El traductor afronta algunos problemas y debe analizar los siguientes factores:

- Factores técnicos: se refieren a la inmediatez de la emisión del material audiovisual, si las imágenes tienen que ser emitidas enseguida no es posible doblar.
- Factores económicos: saber si el producto que quiero comercializar se dirige a un público amplio, que garantiza dinero y, además, si tengo todos los derechos para publicarlo.
- Factores políticos: muchas veces es el gobierno que decide si se debe doblar y además depende de su política lingüística: si quiere normalizar la lengua o en cambio proteger una lengua minoritaria.
- Función del producto: los productos como los metadiscursos televisivos que informan sobre lo que se puede buscar en la pantalla durante la semana y que tienen que captar a una comunidad determinada de hablantes, no se doblan.
- Destinatario: generalmente se doblan los programas para los niños y para la gente mayor, que claramente no son capaces de leer los subtítulos dada su edad, mientras que se subtitula si hay un público de élite que quiere ver la película en lengua original.
- Intertextualidad: si hay una gran dosis de intertextualidad, es decir, si el material audiovisual alude de manera constante a otros programas de otras cadenas de televisión, a personajes que presuntamente deben ser conocidos por parte del gran público, a lo que ocurre en una determinada sociedad a nivel social y político, la posibilidad de doblaje es mínima.

En general, algunos consideran el doblaje como una modalidad apropiada pero no todos están de acuerdo, sobre todo los cineastas que tienen a la autenticidad de sus películas originales. Hay además un término muy utilizado el *doppiage* (Perego, 2005:26) que da un sentido despreciador al doblaje. Esta palabra indica una lengua que parece poco natural y demasiado artificiosa que deriva de la necesidad de buscar un compromiso entre el original y la traducción de los diálogos del guion.

El proceso del doblaje tiene además su propia estructura. La película llega a un estudio y puede ser que la distribidora elija un traductor porque tiene fama o bien se lo de el estudio. Se prefieran traductores que son fieles al original y por eso poco creativos. Luego se encuentra el ajustador de diálogos, que adapta la traducción a los diálogos de la película, sin perder la intención de lo que dice la traducción. Es un trabajo que aguza el ingenio dado que todo debe coincidir: la boca, la velocidad, la intención del original y el tiempo. Luego el ingeniero de sonido que hace el sonido final de la película. La figura principal es el director de doblaje, responsable absoluto de lo que ocurre a partir de cuando la película está entregada hasta que se la devuelve doblada. Es importante para orientar a los actores en su trabajo, para explicarles bien lo que deben hacer, explicar la película y los papeles de cada personaje. La característica principal que debe tener es la sensibilidad: debe saber reconocer si el actor es capaz de expresar lo que requiere el personaje que se le asigna. La voz del actor doblador sería mejor si fuera casi igual a la del actor original. El proceso más lógico debería ser que los actores vieran la película en original para tener una idea de los matices de la película, pero en la mayoría de los casos no es así.

La traducción simultánea

Se llama también interpretación y es cuando se traduce un texto oral en el mismo tiempo de su emisión y hacia una lengua que es diferente. Este tipo de traducción es más cercana a la figura del intérprete, dado que se hace simultáneamente y el traductor no tiene tiempo para analizar el tema o prepararse el trabajo con antelación. Además, se necesita de ser competente en la comprensión y en la comunicación oral. Lo que caracteriza a este tipo de traducción es la velocidad y los tiempos muy restringidos.

“È particolarmente impegnativa e sottopone i traduttori a stress e tensione. La pressione determinata dai tempi ristretti di realizzazione ha infatti un’influenza decisiva sulla qualità del prodotto finale, che deve rispecchiare, un parlato naturale.”⁷

Esta modalidad recurre en eventos como las conferencias internacionales donde hay un público que no comprende las lenguas ya que proviene de muchos países diferentes. Hay un equipo especial en la traducción simultánea: un transmisor con el que el traductor habla y algunos receptores con los que el público recibe el audio, algo que está pensado también para personas con discapacidades auditivas.

La subtitulación para sordos

La subtitulación para sordos (SpS) nació al final de los años setenta en el Reino Unido y luego llegó a España en el 1990 en el entorno de la televisión. Esta modalidad de traducción es muy importante para quien tiene discapacidades auditivas y funciona como servicio de apoyo para la comprensión. Para desarrollar este tipo especial de subtitulación es necesario tener algunos interpretes y traductores profesionales de LIS que, no sólo

⁷ PEREGO, ELISA (2005:24)

deben conocer la cultura y la lengua de estas personas, como para cualquier otro tipo de traducción, sino que deben también ser muy competentes sobre la manera con la que los sordos adquieren las informaciones. El traductor debe ser capaz de transmitir sólo con el texto todo lo que hay en el original. En la subtitulación para sordos las palabras aparecen con una o dos líneas y dan cuenta de los diálogos como en la subtitulación de oyentes normales. En general un subtítulo normal es de 5 segundos, mientras que para los sordos es de 7 segundos, como mínimo, para dejarles más tiempo de asimiliación. La subtitulación de sordos tiene que dar cuenta de otras cosas con respecto a la subtitulación normal: los ruidos, el tono de la voz y los efectos sonoros que no dependen de los personajes como una explosión, un murmullo y además de la música. En cambio de los oyentes normales que no necesitan colores que indiquen de que personaje procede la voz, los sordos tienen algunos, si el personaje no está en la pantalla o no se ve su boca, y los principales son: amarillo, cian, verde y magenta. Esta modalidad tendría la necesidad de ser investigada un poco más y últimamente hay algunas cuestiones que se plantean, como por ejemplo si sería necesario dividir entre los subtítulos para sordos adultos y aquellos para niños. Podría ser útil estar en contacto con los consumidores de las comunidades de sordos para saber cuáles son sus recepciones, pero es difícil de hacer dado que en la mayoría de los casos no se conoce el usuario final que es muy heterogéneo.

La sobretitulación

La sobretitulación se refiere al ámbito del teatro y en el pasado no se consideraba como una verdadera modalidad de traducción audiovisual, dado que se asociaba a la tradicional forma de subtitulación de cine o de televisión. Pero hoy en día tiene características peculiares y por eso se distingue de la subtitulación tradicional. La sobretitulación deriva del subtítulo, pero mientras que el subtítulo está debajo de la pantalla, el sobretítulo está arriba.

Se hace durante el desarrollo de una obra teatral y el texto traducido se puede ver sobre un monitor o en un espacio que se toma en el interior de la escenografía. Dado que no hay sincronización porque el ritmo de la recitación depende de una representación a otra, se prefiere utilizar programas informáticos con slides.

El *voice-over*

El *voice-over* es lo que llega de fuera, es decir, que está difundido en vivo o ha sido grabado con antelación y no es una voz que proviene de un participante que aparece en la película. Normalmente, lo podemos encontrar en los documentales, en las entrevistas, en los *reality shows* y en los telediarios. Se puede considerar como una especie de doblaje en que las voces traducidas se superponen al audio original. “Secondo alcuni questa procedura si colloca in una posizione intermedia tra doppiaggio e sottotitolazione: si tratterebbe, assieme alla narrazione, di una versione alleggerita del doppiaggio” (Perego, 2005:28). Normalmente, la traducción está hecha por profesionales que siempre dejan un poco de tiempo antes y después del diálogo en original para que el espectador pueda percibir el comienzo y el fin del comentario.

La audiodescripción

Esta modalidad de traducción audiovisual se dirige a los ciegos y aquellas personas que tienen algunas discapacidades desde el punto de vista de la visión y que por eso necesitan de una descripción audio que explique lo que están haciendo los personajes, dónde están, cómo se mueven y qué vestuario tienen. Se trata de emplear un narrador que lee una traducción. La primera audiodescripción fue hecha por los Estados Unidos, y el Reino Unido se destaca por ser el país donde ha tenido el mayor desarrollo. Lo que se utiliza

mucho en este tipo de traducción es el momento de silencio que se encuentra en el original para explicar o aclarar cosas que no ha sido posible hacer antes dado que no se quería interrumpir el diálogo.

La localización

En el ámbito de la TAV es necesario aclarar lo que es la localización. Está conectada con los videojuegos, las páginas web, los programas informáticos y además la cartelería. Según la LISA (Asociación de Estándares de la Industria de la Localización) ‘localizar’ significa adaptar y modificar un producto original para crear otro que pueda ser comercializado en un determinado mercado y por eso no es una simple traducción de texto. En la localización se encuentra el papel del traductor audiovisual que, no sólo tiene que traducir el texto sino también adaptar los aspectos culturales, técnicos y funcionales del producto. Si hay que comercializar un videojuego en otro país como Arabia Saudita, es necesario adaptarlo a la manera de escribir las fechas, las direcciones y otros detalles y tener en cuenta las posibles diferencias regionales.

En el caso de los videojuegos es un trabajo que necesita de un excelente conocimiento de los juegos, que puede ser adquirido con el tiempo. Se requiere muchísima precisión de los términos dado que el usuario no debe sentirse confundido y sufrir malentendidos. Si por ejemplo en una fase del juego hay un término específico, este deberá repetirse en la frase siguiente de manera coherente. Se debe también ser capaz de transmitir la misma ambientación. A menudo estos tipos de traductores cuentan con el apoyo de las memorias de traducción y de los glosarios por parte de los clientes y esto facilita mucho el trabajo. Afortunadamente, el trabajo pasa luego por las manos de un revisor que detecta los posibles errores.

1.4 La subtitulación: historia y características principales

No hay una fecha clara y aceptada para el comienzo de la subtitulación, mientras que para el doblaje sí. En la época del cine mudo se recurría al uso de los intertítulos, llamados en inglés *announcements*, que fueron los precursores de los subtítulos. Estas didascalias aparecieron por primera vez en Europa en el 1903 con la película americana *Uncle Tom's Cabin* de Edwin S. Porter y aparecían entre dos escenas para aclarar o complementar las imágenes o se trataba de breves diálogos.

Con el cine sonoro la cinematografía americana empezó a utilizar la versión multilingüe de sus películas pero los espectadores europeos, que querían escuchar la voz original de los famosos actores de Hollywood, preferían los subtítulos. El mayor problema para la subtitulación fue decidir qué lenguas privilegiar y al comienzo se subtituló en francés, español y alemán, dado que en Europa no existía sólo una lengua sino que, igual que hoy, estaba una fragmentación lingüística.

En el pasado los subtítulos se insertaban de manera manual y mecánica pero, con el paso del tiempo, el proceso de subtitulación se desarrolló desde el punto de vista de la producción gracias al avance tecnológico que hoy permite más rapidez.

Una de las principales figuras en el campo de la traducción audiovisual, el danese Herik Gottlieb pionero en la TAV, hablando del buen subtitulador, afirma: “a good subtitler needs the musical ears of an interpreter, the non-sense judgement of a news editor, and a designer's sense of esthetics” (Gottlieb, 2004: 222). El subtitulador necesita de mucha competencia y sobre todo de sensibilidad, algo que puede aprender con un trabajo constante. Además, lo que Antonio Roales Ruiz señala y que se debe tener en cuenta es que:

“El espectador debe asumir que la subtitulación no es - ni puede ser - una traducción convencional. Omitir comporta sin duda la pérdida de

detalles; pero la subtitulación es una técnica muy pragmática y funcional cuya misión no es trasladar hasta lo más mínimo detalle de sentido, sino más bien facilitar al espectador la información estrictamente necesaria y fundamental para que pueda entender la trama de lo que está viendo. En este sentido, la técnica es mucho más parecida a la interpretación que a la traducción.”⁸

En el campo de la subtitulación hay algunas convenciones estándares por lo que concierne al espacio y al tiempo, a los rasgos técnicos, a la tipografía, a la ortotipografía y a los elementos lingüísticos.

En primer lugar se destacan las convenciones espaciales. El texto traducido del subtítulo está delimitado por la imagen y tiene una naturaleza efímera, ya que se caracteriza por una breve presencia en la pantalla y aparece y desaparece según el ritmo de los diálogos de la obra audiovisual, a diferencia del texto escrito que permite la relectura. Según la norma el subtítulo está en el centro de la pantalla en su parte inferior, pero puede ser que esté justificado a la izquierda, que es una convención típica de algunos países y que deriva de la producción de los subtítulos en el pasado hechos con la máquina de escribir. En el caso de la subtitulación para sordos el texto puede aparecer en ambas las posiciones, en la inferior se ponen los diálogos, mientras que la información sonora aparece en disposición superior. La extensión espacial, que puede ser al máximo de tres líneas, depende del medio de difusión y del tipo de producto y debería ser entre los 35 y los 37 caracteres por línea para la pantalla normal, mientras que para la gran pantalla de 45 caracteres. Lo ideal sería que el subtítulo tenga 36 caracteres y dividido en un máximo de dos líneas. Hay que precisar que: “Cuando hablamos de “subtítulo”, nos referimos a la totalidad del texto que aparece de golpe en la pantalla. Cada una de las líneas que componen un subtítulo se llaman precisamente “líneas de subtítulo” (Ruiz, 2017:32). El subtítulo puede ser monolineal o bilineal y

⁸ ROALES RUIZ, ANTONIO (2017:72-73)

con el monolineal la lectura es más rápida y el espectador percibe que el subtítulo aparece proyectado en menos tiempo en la pantalla y por eso se va a apresurar para leer el texto.

En segundo lugar están las convenciones temporales que son los aspectos más representativos de los subtítulos. El texto aparece para un breve tiempo en la pantalla y el ritmo está marcado por un mínimo de un segundo, de manera que el espectador percibe el estímulo y procede a leer y un máximo de 6. En general, un espectador lee 2 o 3 palabras por segundo y el tiempo de permanencia de un subtítulo debería ser de 4 segundos, mientras que si hay dos líneas de 6. Si dura más de 6 segundos se habla de sobre exposición y esta va a confundir al espectador que lo motiva a la relectura del subtítulo de manera automática y sin necesidad. Además, hay otra restricción temporal: el subtítulo debe tener una velocidad que respete el ritmo y la velocidad de dicción de los personajes. Aunque la velocidad y la extensión de cada lengua sean diferentes, la velocidad convencional para la subtitulación es de 12-18 caracteres por segundo en función del producto y de los usuarios. Esta velocidad está relacionada con otras convenciones temporales: la sincronización y el espacio entre los subtítulos. Por lo que concierne a la sincronización esta puede ser de tres tipos: semántica, que se establece entre la imagen y el texto del subtítulo de modo que no se produce un conflicto entre lo que se ve y lo que se lee, la acústica, que alinea el comienzo y el fin de la intervención del personaje con el aparecer y desaparecer del subtítulo y por fin la cinética, que hace que los cambios de plano coincidan con el ritmo de representación de los subtítulos.

Después de las convenciones espacio-temporales se puede analizar la subtitulación desde el punto de vista técnico y, según la taxonomía de Bartoll (2008), son muchos los aspectos que hay que tener en cuenta. Desde el punto de vista de la producción pueden ser no opcionales y opcionales. Los primeros están siempre en la pantalla y no pueden ser desactivados por el

usuario, mientras que los segundos pueden ser insertados o desactivados a través de los ajustes del menú. Otro elemento que afecta la producción es el momento de elaboración que depende del tipo de producto y de las condiciones del encargo de subtitulación: hay subtítulos que se elaboran de forma íntegra con anterioridad, subtítulos que se elaboran con antelación pero que se sincronizan en el momento de difusión del producto audiovisual y luego subtítulos que se elaboran y sincronizan con el momento de difusión de forma perfectamente sincronizada. También la elaboración puede ser diferente: de teclado ordinario, de teclado abreviado y de reconocimiento de habla. Otro aspecto técnico que destacar es el formato de visualización. Los subtítulos pueden aparecer como un bloque en forma compacta que aparece y desaparece, en forma de rodillo ascendente de una o varias líneas, en forma de texto corrido que se desplaza de la izquierda a la derecha o con desplazamiento letra por letra. Estas tres formas pueden aparecer aisladas o combinadas entre ellas.

Otro aspecto que considerar es la tipografía, que se refiere al impacto estético del subtítulo, por ejemplo el espacio entre las líneas, el uso de una caja para establecer un fondo negro sobre el que proyectar los subtítulos y el tipo de letras. Estos elementos tienen mucho impacto en el espectador.

Desde el punto de vista lingüístico primero hay una reducción del texto original que supone más o menos del 40 por ciento del texto de partida y se reduce a través de algunas técnicas como la condensación, la omisión y la simplificación. La omisión es la más representativa y los elementos que más se eliminan son los que pertenecen a la oralidad como: las interjecciones, las pausas, los reinicios, los vocativos, las estructuras subjetivas, las afirmaciones y negaciones y las enumeraciones. Es muy frecuente además la condensación textual a través de sinónimos breves, de la nominalización, de la sustitución de perifrasias, de tiempos compuestos por formas simples y de

formas de simplificación sintácticas. El contenido semántico del texto original debe ser mantenido lo más posible. La eliminación de los aspectos orales hace que el subtítulo se perciba como algo neutro sin elementos paralingüísticos.

Otras pautas son aquellas de la ortotipografía junto a las ortográficas que claramente deben ser respetadas como en cualquier otro tipo de texto. De destacar son:

- Las comillas dobles (“ “) para indicar citas y para subrayar algunas palabras que tienen características especiales, como por ejemplo los juegos de palabras.
- El punto final para acabar el subtítulo.
- La cursiva para señalar voces o personajes que están fuera de la pantalla, además para libros, películas, canciones y léxico extranjero.
- El guion para indicar la intervención de personajes diferentes.
- Los puntos suspensivos para pausas, omisiones e intervenciones.

Hablando de la subtitulación hay que hacer hincapié en el doblaje, dado que desde siempre se hace una elección entre estas dos modalidades que son las más difundidas e investigadas. El doblaje permite ver la película en el propio idioma mirando a la actuación de los actores y está hecho por actores profesionales que tienen mucha experiencia. Con el subtitulado se tiende a perder toda la autenticidad de la película, dado que nos centramos en leer los subtítulos que están de soporte. Escuchar las palabras mientras que se lee no es lo mismo que ver sólo, ya que no se puede verdaderamente concentrarse en las imágenes y apreciar la actuación de los actores. Asimismo, mientras se lee se pueden crear comparaciones entre el original y lo que está escrito y esto distrae aún más. Además, con los subtítulos todo lo que se expresa

oralmente en el original no puede ser insertado en pocas líneas y por eso hay siempre algo que se pierde en comparación con el doblaje. En realidad con ninguno de los dos se puede verdaderamente apreciar la película así como el cineasta la hizo y la elección entre los dos es opinable y subjetiva. Quizás un buen compromiso sería ver primero la película doblada para apreciar la actuación, posiblemente hecha por el doblaje italiano, y después verla con los subtítulos. Paolinelli y Di Fortunato son muy negativos con respecto a la subtitulación, dado que afirman:

“(…) a nostro parere il sottotitolo non può tuttavia porsi in alternativa al doppiaggio, nè può pretendere di avere capacità formative. (...) I sottotitoli, quindi, si riducono ad un semplice ausilio alla comprensione della trama, ma non possono, per ragioni strutturali, svolgere nessuna funzione di trasposizione linguistica.”⁹

En general, en la práctica de la subtitulación, las técnicas más utilizadas son las que permiten reducir o eliminar algunas partes del texto original y por eso un buen subtitulador debe ser capaz de omitir lo que no es importante para la comprensión del material audiovisual y también formular de la manera más concisa lo que, en cambio, es relevante.

Según Diaz Cintas es imposible hacer una traducción completa del original y señala dos técnicas principales: la reducción y la omisión (Cintas, 2003:202). La primera puede ser de dos tipos: reducción total (a través de técnicas de eliminación y omisión) y reducción parcial (a través de técnicas de concisión y condensación). Esta técnica depende mucho de los momentos de la película: si entre un cambio de plano y otro hay demasiado tiempo no es necesario utilizarla, también si los personajes hablan muy lentamente. La segunda permite eliminar partes del texto de partida y el autor señala los elementos que en su opinión se pueden eliminar (Cintas, 2003: 209-214):

⁹ PAOLINELLI, MARIO y DI FORTUNATO, ELEONORA (2000:38)

- Frases redundantes y que tienen sólo valor enfático o funcional.
- Expresiones que se repiten y que no son fundamentales para el desarrollo de la acción y que por eso resultan innecesarias.
- Nombre propios y apodos de los personajes que se pueden eliminar después de haberlos presentados una primera vez, dado que pueden ser intuidos por el espectador.
- Elementos que se refieren a algo o a personas que se ven en la pantalla y que por eso ya se comprenden.
- Adjetivos y adverbios a menudo se omiten.
- Expresiones que resultan muy similares en los dos idiomas considerados y que por eso no deben ser traducidas, ya que se comprenden con facilidad.

Cabe señalar las principales dificultades que el traductor audiovisual puede encontrar en el proceso de subtitulación:

- La traducción de los dialectos, socioletos e idiolectos, dado que se trata de variedades lingüísticas empleadas sólo en determinadas zonas geográficas y es casi imposible que la lengua a la que el traductor se dirige tenga una manera de hablar equivalente. Asimismo, aunque hubiera un equivalente, podría resultar muy difícil de comprender, ya que, también en este caso, el dialecto, el sociolecto o el idiolecto es una lengua que pocas personas conocen. Muchas veces puede ocurrir que cuando el traductor encuentra las variantes de léxico de un dialecto, opta por jugar con el registro de la frase para obtener el mismo efecto que la variante dialectal tiene en el original.

- La traducción de los vulgarismos que muchas veces el traductor audiovisual decide eliminar o matizar en el tono, pero hay casos en que es necesario mantenerlos, dado que indican determinados estados de animos de los personajes y por eso tienen que estar traducidos de la manera más adecuada, lo mejor sería a través de equivalente de la lengua meta.
- La traducción del humor y de los juegos de palabras. El humor es el gran desafío del traductor ya que, en la mayoría de los casos, lo que hace reír en una lengua puede no tener el mismo efecto en la otra y por eso es muy difícil de reproducir.

Últimamente, se encuentra un fenómeno bastante reciente que hay que subrayar en el ámbito de la subtitulación y que es la práctica del *funsubbing* hecha por personas que se ofrecen de manera espontánea, gratuitamente y por pasión de hacer las traducciones de los diálogos originales de las películas o de las series TV. Se trata de grupos de traductores amatoriales que deciden cimentarse en esta práctica y que pueden ser de todas las edades. Recientemente, están amenazados por plataformas como la más famosa de Netflix que presenta las películas ya con un paquete de subtitulación que el espectador puede utilizar. En realidad lo que hacen los *funsubbers* no es legal y, siendo sólo aficionados, las traducciones son bastante llenas de errores y aproximadas. Este proceso depende mucho de la posibilidad, cada vez más frecuente en los últimos años, de poder acceder de manera gratuita a los contenidos y a la distribución del material audiovisual que abunda en la red internet. Puede ocurrir también que los aficionados, junto a los utentes de las diferentes plataformas, discuten sobre el análisis de la serie tv o de la película que quieren traducir, un fenómeno que se puede denominar ‘cultura de participación’, dado que cada persona puede condicionar con los otros sus

propios conocimientos. De esta manera se difunde más el interés por un determinado producto audiovisual.

Capítulo 2

Pedro Almodóvar y *La flor de mi secreto*

2.1 La vida del cineasta y su cine

Pedro Almodóvar nació en Calzada de Calatrava en el 1949 y pasó su niñez en La Mancha, para luego mudarse a Madrid cuando tenía sólo 16 años para estudiar a la Escuela Nacional de Cine. Su familia no era de estracción social elevada, su padre era un viticultor y su madre una ama de casa. Para pagarse los estudios, trabajó en Telefónica, compañía nacional española en Madrid y así pudo seguir su pasión por el cine y el teatro. Por lo que concierne al teatro, llegó a formar parte de la compañía teatral Los Goliardos de Madrid. Su vida estuvo muy marcada por el franquismo junto a la opresión de la Iglesia, a la que se refiere en sus películas de manera directa e indirecta y que muchas veces trata de acusar de un control absoluto y excesivo. Es un cineasta muy extravagante, desacralizador y provocador, dotado de mucho talento y sus personajes reflejan su ser fuera de los esquemas. Por eso nunca son estereotipados y siempre luchan, también sufriendo, para afirmarse ellos mismos de la manera más verdadera posible.

En el primer periodo de su carrera cinematográfica sus guiones atacan la Iglesia, el poder, la vida cotidiana y todo lo que concierne a la tradición de

manera muy fuerte, mientras que en un segundo momento afronta algunos temas de manera más plácida e introspectiva.

Empezó con algunos cortometrajes al final de los años setenta como *Homenaje* (1975), *Blancor* (1975), *Salomé* (1978) y su cortometraje más famoso es *Folle...folle...fólleme, Tim!* (1978), que habla de una chica sin esperanza para el futuro y sin aspiraciones, enamorada de un chico ciego que quiere llegar a ser un famoso guitarrista. Su primer largometraje es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) donde se ve la típica Madrid post-franquista caracterizada por la vitalidad de la ‘movida’, que fue objeto de escándalo para esa época. Almodóvar representa muy bien el Madrid de los años ochenta caracterizada por un ambiente muy animado en varios campos: cultural, artístico, social e intelectual. Almodóvar fue muy valiente con su cine, ya que fue en contra de las reglas del tiempo y de los esquemas moralistas de la época de Francisco Franco. Pero sólo con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) logró el éxito internacional y hizo renacer el cine español. Alcanzó lo máximo cuando recibió el premio Óscar a la mejor película extranjera con *Todo sobre mi madre* (1999) que es la película más conocida por el público italiano y con la que se descubre todo su mundo. En el 2003 tuvo otro Óscar con la película *Hable con ella* (2002) para la mejor escenografía original. Su éxito siguió con *La mala educación* (2004) y en el 2011 con *La piel que habito*. En el 2016, ha sido distribuida la película *Julieta* con la que el cineasta se dedica otra vez a las mujeres, que son los personajes que dominan su producción.

Las características fundamentales en las películas de Almodóvar son:

- Las mujeres, que casi siempre son las protagonistas y que se presentan como imperfectas y por eso muy reales, humanas, además de ser heroínas. A menudo se trata de madres, hijas y abuelas. Las mujeres de Almodóvar sufren, se pierden, son frágiles y casi histéricas, pero al

mismo tiempo luchan por sus vidas y saben imponerse y tomarse su propia independencia, también defendiéndose de hombres egoístas. Esta elección depende mucho de su vida real, ya que el cineasta siempre fue rodeado de mujeres fuertes, que sabían hablar de todo y que también luchaban por salvar a España de la guerra. Como Hitchcock y Woody Allen, Almodóvar siempre se rodea de las mismas actrices para interpretarlas, como si fueran sus Musas. La más importante entre todas es Carmen Maura, pero también se destacan Marisa Paredes, Victoria Abril, Rossy de Palma y Penélope Cruz.

- Los colores vivos, sobre todo el verde, el azul y el rojo dominan en su cine y siempre captan la atención del espectador. Este último color, que utiliza mucho, en la cultura española representa la sangre, el fuego, la pasión pero también la ira. El uso de los colores se destaca también en los títulos de sus películas, en su diseño y en las letras.
- La música, que Almodóvar considera parte del guion y que tiene un papel de protagonista en sus películas, ya que muchas veces sirve para describir lo que están pasando en los personajes de la historia. Se trata de una música típicamente española y latina y por eso se encuentran el flamenco, los tangos y los boleros y casi siempre son canciones que ya existen.
- Lo grotesco, sobre todo en las primeras películas, que es lo excesivo y lo inexplicable, entre lo cómico y lo ridículo, con personajes decadentes y trágicos con los que Almodóvar descarga toda su extravagancia y parece no tener frenos. Sus personajes siempre parecen buscar la mejor manera de sobrevivir en la jungla de la vida.

- La figura de la madre que es muy importante. La relación con la propia madre es algo constante para el cineasta y en sus películas se pueden encontrar dos tipos de madre: una buena madre, como la de *Volver* (2006) que hace todo lo posible para salvar a su hija y otra mala, como la de *Tacones lejanos* (1991), que sólo se preocupa de ella misma, de su carrera, olvidándose de su hija.
- La ciudad de Madrid, por la que siente un profundo amor ya que se mudó allí cuando tenía 16 años para asistir a la Escuela Nacional de Cine y en la que su carrera empezó a desarrollarse. Madrid es la principal ambientación de sus películas. En *La flor de mi secreto*, la protagonista vive en Plaza de la Paja de Madrid, pasea por el barrio de La Latina y se ven también Plaza del Callao y Plaza Mayor, pero Almodóvar traiciona su amor para Madrid, ya que la protagonista y su madre regresan algunos días al pueblo natio de Almagro.
- El amor, el sexo, la Iglesia y la muerte, que son temas constantes y muchas veces muy controvertidos y el humor, en la mayoría de los casos, un humor negro. Almodóvar está obsesionado con el romanticismo, pero también con el sexo inocente y a menudo turbio y con las transgresiones sexuales. Está presente la opresión de la Iglesia que tiene a ver con el recuerdo de la educación religiosa de su infancia y que se percibe sobre todo en la película *La mala educación* (2004) y luego la muerte, relacionada, en la mayoría de los casos, con el concepto de la pérdida y del sufrimiento.

2.2 La película *La flor de mi secreto*



La película fue nominada a 7 premios Goya, entre ellos, mejor actriz protagonista y mejor dirección, pero sólo Marisa Paredes, que interpreta Leocadia Macías, ganó el premio a la mejor actriz en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary (1995).

La flor de mi secreto es un drama, como lo define el cineasta, sobre el dolor que lleva el desamor y que puede llegar hasta la muerte. Es una película que está caracterizada por aspectos trágicos y preguntas sobre la vida y también por escenas cómicas y de vida cotidiana. Leocadia Macías, llamada 'Leo', es una popular escritora de novelas rosas que se firma bajo el seudónimo de Amanda Gris. Almodóvar hace el retrato de una mujer muy complicada que se encuentra en plena crisis sentimental que no quiere aceptar. Desde las primeras escenas se ve como Leo piensa mucho en su relación con el marido Paco, que nunca está ahí con ella dado que su primera preocupación es trabajar como soldado para el ejército nacional español en Bruselas y Bosnia y está lejos también desde el punto de vista emotivo. Esta relación la agobia demasiado, algo que se intuye también en las cartas que, de vez en cuando, escribe a su marido: "Todos los días me pongo algo tuyo (...). Al verlos esta

mañana me he acordado de ti y me los he puesto en tu honor. Ahora me aprietan, a veces tu recuerdo, como estos botines, me oprime el corazón hasta impedirme respirar (...)"

Leo es una escritora que tiene mucho éxito, vive en la capital de España, en Madrid, y es una mujer hermosa, pero le falta lo esencial: un amor verdadero. Es principalmente por el sufrimiento y el dolor de una relación de amor poco verdadero que muy pronto cambia su manera de escribir, centrándose más en temas oscuros como la pérdida y el sufrimiento. Ella comprende que no puede escribir aún más como la Amanda Gris del pasado, dado que no sería una imagen que corresponde a la realidad y lo dice a los editores de *Fascinación*, la editora para la cual ella escribe. Ellos le piden que los relatos terminen de manera feliz y que sean de amor ya que estas son las condiciones establecidas y dado que el público está acostumbrado a sus historias que tienen desde siempre mucho éxito. En la película ella piensa en lo que ocurre en su vida y busca consuelo en su madre Jacinta, en su hermana Rosa y en su mejor amiga Betty, que pero la traicionará teniendo una relación secreta con Paco. Después de la enésima discusión con su marido, ella empieza a darse cuenta de que el amor entre ellos ya ha terminado e intenta incluso el suicidio, dado que el dolor que el descubrimiento de la realidad lleva es demasiado: Leo toma una sobredosis de tranquilizantes y se queda dormida. Al día siguiente, recibe la llamada de su madre que le quiere de regresar con ella al pueblo de Almagro para algunos días, dado que está muy cansada de la ciudad de Madrid. La llamada da la posibilidad a la protagonista de seguir viviendo y el regreso al pueblo será una manera para reflexionar sobre su vida y para buscar su identidad más verdadera, reconociendo sus emociones. Se marchará con ellas también Ángel que es un personaje muy positivo para la vida de Leo: es el jefe del suplemento cultural de *El País*, que quiere ayudarla desde el primer momento en que se encuentran y que se enamorará de ella, queriéndola de una manera auténtica. Mientras que está en Almagro, Leo recibe una llamada por parte de los editores de *Fascinación* que están muy satisfechos de los dos

manuscritos que Amanda Gris les ha entregado. Pero estos no han sido escritos por ella ya que no podía escribir como siempre, sino por Ángel, que de esta manera ha salvado también su vida profesional. Al final, la protagonista vuelve a ser feliz, después de haber aceptado todo.

En la película se encuentran algunas de las características principales del cine de Almodóvar. En primer lugar, la ciudad de Madrid de la cual se reconocen algunos de los lugares principales y que es la ciudad donde la protagonista vive y de donde huye para retomar su vida. En segundo lugar, se encuentra la figura de la madre Jacinta, interpretada por la actriz Chus Lampreave, que siempre critica el marido de la protagonista ya que, por su edad, es muy sabia y reconoce a un hombre egoísta como Paco y sobre todo se da cuenta de que su hija no es feliz. En tercer lugar, hay que subrayar la presencia de la música: la canción *En el último trago* de Chavela Vargas y *Ay, Amor* del cantante cubano Bola de Nieve. Se encuentran luego el tema del amor equivocado que al final fracasa y algunas escenas de humor, en concreto, de humor negro. Es también una película donde se destacan los colores vivos que hay en todas las películas del cineasta, pero que en este caso se ponen en contraste con lo que pasa en el interior de los personajes, sobre todo en la protagonista: ella ha perdido sus puntos de referencia y su luz, pero esto no se ve en el exterior de sus colores, en concreto, de su vestuario y es como si quiere disfrazar su condición. Asimismo, es una historia con un incastro perfecto, casi un círculo, ya que se huye de Madrid para luego regresar en esta ciudad, después de algunos días en el pueblo de Almagro y que también tiene un final tocante, muy sencillo y sobre todo feliz.

Capítulo 3

Análisis de la subtitulación al italiano de *La flor de mi secreto*

3.1 Las técnicas de traducción

En el ámbito de la traducción se puede recurrir a diferentes técnicas y con el término técnica se indica el “(...) procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras” (Hurtado, 2001:256-257). Esta importante autora hace una clasificación que comprende dieciocho técnicas de traducción y que son válidas para cualquier tipo de texto (Hurtado, 2001:269-271):

- **Adaptación:** cuando se remplacea un elemento de la cultura de origen por otro propio de la cultura de llegada.
- **Ampliación lingüística:** cuando se añaden elementos lingüísticos, utilizada sobre todo en la interpretación consecutiva y en el doblaje.
- **Amplificación:** cuando se introducen explicitaciones que no están formuladas en el texto original (notas del traductor, informaciones, paráfrasis explicativas etc.).
- **Calco:** cuando se traduce de manera literal un término extranjero. Ej.: rascacielos del inglés *skyscrapers*.

- **Compensación:** cuando se introduce un elemento de información o de efecto de estilo en otro lugar con respecto al lugar del texto original, porque no ha sido posible reflejarlo en el mismo.
- **Compresión lingüística:** cuando se hace una síntesis de los elementos lingüísticos.
- **Creación discursiva:** cuando se crea una equivalencia desde nuevo, que sólo se puede comprender en el contexto considerado.
- **Descripción:** cuando no se recurre a un término o a una expresión equivalente, sino se especifica o describe su forma y/o función.
- **Elisión:** cuando se eliminan algunos elementos del texto original.
- **Equivalente acuñado:** cuando se usa un término equivalente (por el diccionario, por el uso lingüístico) en la lengua y en la cultura de llegada. Ej.: *They are like as two peas* con ‘se parecen como dos gotas de agua’.
- **Generalización:** cuando se emplea un término más general y neutro con respecto al término original.
- **Modulación:** cuando se hace un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento.
- **Particularización:** cuando se recurre a un término más preciso y específico con respecto al original.
- **Préstamo:** cuando se integra un término extranjero sin modificarlo (préstamo puro) o sólo modificando su grafía (préstamo naturalizado).
- **Sustitución:** cuando se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa.
- **Traducción literal:** cuando se traduce de la manera exacta el original, es decir, palabra por palabra.
- **Transposición:** cuando se hace un cambio de categoría gramatical, por ejemplo entre la voz pasiva y la activa.
- **Variación:** cuando se modifican elementos lingüísticos o

paralingüísticos que afectan a la variación lingüística: tono textual, dialecto social, dialecto geográfico, estilo etc.

Por lo que concierne al proceso de subtitulación, la autora Elisa Perego hace hincapié en dos principales modelos de clasificación de las técnicas empleadas: el modelo de Gottlieb (1992) y de Lomheim (1995), (Perego, 2005:101).

Gottlieb (Gottlieb, 1992:166, cito a través de Perego, 2005:101-114) identifica diez técnicas que los profesionales de traducción pueden utilizar:

- **Expansión:** cuando se añaden informaciones para explicar mejor una particular expresión que se encuentra en el guión original o para explicar las elecciones del traductor.
- **Paráfrasis:** es una técnica que este traductor usa de manera muy personalizada, ya que quiere adaptar el texto original a través de una equivalencia situacional, manteniendo intacto el significado y no es una simple reformulación explicativa del texto de partida.
- **Trasposición:** cuando se hace una traducción palabra por palabra respetando la forma y el contenido del original y también su estructura sintáctica.
- **Imitación:** cuando se usan segmentos verbales idénticos al original sin traducirlos en la lengua meta (no es una técnica muy frecuente). En concreto, determinadas partes del texto de partida se dejan en lengua original.
- **Transcripción:** se usa para reproducir dialectos, idiolectos, juegos de palabras y requiere un alto nivel de creatividad por parte del traductor.
- **Dislocación:** sirve para expresar a través del lenguaje verbal algunos fenómenos comunicativos particulares o efectos de carácter musical o visual.

- **Condensación:** cuando se formulan las informaciones del original de una manera más sintética.
- **Reducción:** es diferente de la técnica precedente, ya que se eliminan algunas partes del texto original que sólo sirven para especificar algunas informaciones.
- **Cancelación:** es muy cercana a la reducción, pero se eliminan frases completas y no grupos de palabras que se encuentran dentro de una expresión.
- **Renuncia:** más que una técnica es un fenómeno que muchas veces puede ocurrir en la subtitulación y se trata de una falta de transmisión del significado original, dado que ha sido imposible de traducir.

El otro modelo es de Lomheim (Lomheim, 1995, 1999, cito a través de Perego, 2005:115-118) y se caracteriza por seis técnicas:

- **Cancelación:** parecida a la reducción de Gottlieb.
- **Condensación:** parecida a la condensación de Gottlieb.
- **Adicción:** cuando se añaden informaciones para facilitar el espectador.
- **Hiperonimia:** cuando se generaliza o simplifica un término específico a través de uno más general (hiperónimo). Ej.: mueble en cambio de silla.
- **Hiponimia:** cuando se utiliza un término más específico (hipónimo) en cambio de otro más general. Ej.: jacinto en cambio de flor.
- **Neutralización:** cuando se eliminan todas las posibles connotaciones intrínsecas de un término y de esta manera resulta neutro y sin posibles interpretaciones.

3.2 El análisis de la subtitulación al italiano

A partir de los diálogos originales, ha sido posible hacer un análisis de la subtitulación al italiano desde el punto de vista de las técnicas elegidas por el traductor audiovisual, de las elecciones traductológicas, de la lengua y de la cultura española, además destacando algunas de las características del cine de Almodóvar, como el humor. Para empezar cabe señalar que el título ha sido traducido de manera literal en italiano con *Il fiore del mio segreto* manteniéndose totalmente fiel al original. Aunque destacar el título pueda parecer como algo de poca importancia, son muchos los espectadores a los que no le gusta una traducción demasiado diferente con respecto al original, algo que se hace a menudo por una cuestión de *marketing* y para que la película sea lo más atractiva posible.

3.2.1 Casos especiales de traducción

A continuación se analizan y comentan algunos casos especiales de traducción, también presentando otra propuesta de traducción con respecto a la del traductor audiovisual.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:12:00	(Betty) Voy a rebobinar . Si queréis comentar algo, decídmelo y paro el vídeo.	(Betty) Adesso passiamo il video . Se volete fare commenti, lo fermo.

Betty, la mejor amiga de la protagonista, es una psicóloga y está haciendo práctica con algunos médicos para enseñarles cómo comunicar a una madre

la muerte cerebral del hijo, pidiendo también la donación de órganos. Betty ha terminado de rodar la escena y quiere ver el vídeo para comentar la actuación. En el original se encuentra el término ‘rebobinar’ que, en el diccionario monolingüe de la Real Academia Española, presenta esta primera acepción: ‘hacer que un hilo o cinta se desenrolle de un carrete para enrollarse en otro’. En este contexto, el término se refiere a la acción de regresar al comienzo del vídeo para reproducirlo de nuevo. En la subtitulación al italiano el traductor ha optado por la frase ‘passiamo il video’, que no es adecuada y que no se usa en italiano, aunque se percibe la intención del original. Una propuesta de traducción más correcta habría sido esta: ‘mando indietro il video’. Además, cabe señalar cómo hoy en día el concepto de ‘rebobinar’ un vídeo es poco frecuente, dado que sólo muchos años atrás se usaban las cintas de vídeo, pero la película analizada es de los años noventa (1995).

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:22:12	(Leo) No hay dolor ni desgarro.	(Leo) Non c'è dolore né trasgressione

En la escena la protagonista está hablando de sus gustos literarios con Ángel, jefe del suplemento cultural de *El País*, y luego lamenta que los relatos de Amanda Gris, su seudónimo, no hablen del sufrimiento que puede dar el amor. En el original se usa el término ‘desgarro’ que, en el diccionario monolingüe de la Real Academia Española, tiene como primera acepción la de ‘rotura o rompimiento’, algo que se queda cuando se desgarran o está desgarrada una cosa, pero en la subtitulación al italiano ha sido traducido con ‘trasgressione’. Esta traducción está conectada con el sentido que el cineasta atribuye al desgarrar: para Almodóvar tiene un sentido figurado e indica lo que permite romper los esquemas predeterminados y además ir contra lo que

debería ser normal en ciertos contextos. Es algo que permite pasar desde una realidad, a menudo infeliz, al cumplimiento de un deseo.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:12:31	(Madre) Ay, hija mía, ¡qué pena! ¡ Si tu padre levantara la cabeza!	(Madre) Figlia mia, che pena! Se tuo padre potesse tornare!

La madre Jacinta siempre se queja de como es vivir con su hija Rosa. La expresión en español ‘levantar la cabeza’ se usa para decir que si una persona muerta reviviera, se sorprendería de lo que está pasando y esto es lo que pasaría si el padre de Leo estuviera allí. En italiano existe una expresión equivalente que es ‘se solo fosse vivo’ y que habría sido una elección más adecuada en cambio de ‘se tuo padre potesse tornare’, dado que se habría también subrayado el hecho de que el padre está muerto.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:12:37	(Madre) Hija mía me voy al pueblo, a mi casa. ¡ En mi casa hasta el culo me descansa!	(Madre) Me ne vado al paese, a casa mia. Solo a casa mia sto bene!

En la escena la madre lamenta otra vez su dificultad de vivir con su hija Rosa y en concreto en Madrid y pronuncia un refrán español popular poco utilizado, típico de la oralidad y que se usa para indicar la tranquilidad que se

encuentra en un lugar conocido, en este caso en Almagro, el pueblo de origen de la madre. La traducción es una paráfrasis, en el sentido de reformulación explicativa, y no como la define Gottlieb (Gottlieb, 1992:166), ya que no hay un refrán equivalente en la cultura italiana. Además, la subtitulación al italiano se caracteriza por un registro menos vulgar.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:08:17	(camarero) ¿ Vaya mañanita , eh?	(camarero) Piove a catinelle , eh?

En la lengua española se usa mucho el diminutivo para modificar los nombres de cosas y de personas, haciéndolas más pequeñas o cariñosas y los sufijos más utilizados son ‘-ito/-ita’. En la escena Leo entra en un bar y el camarero pronuncia la frase ‘¿vaya mañanita, eh?’ que se usa en este contexto para indicar un día muy lluvioso, por eso con un sentido negativo, y que se caracteriza por el diminutivo ‘-ita’. Otro ejemplo de frase que tiene este tipo de diminutivo en español es la expresión ‘¡vaya qué semanita!’. No es posible buscar un equivalente en italiano, ni siquiera usar una expresión como ‘che mattinataccia’. Habría sido posible traducir simplemente con ‘che mattina eh?’, pero en la subtitulación al italiano el traductor audiovisual ha preferido subrayar el hecho de que está lloviendo mucho. La elección de la expresión ‘piove a catinelle’ es demasiado alta para el contexto, ya que en la escena la protagonista está entrando en un bar. Además, la expresión esta en desuso desde hace tiempo. Una posible propuesta de traducción habría sido ‘piove a dirotto, eh?’ o ‘piove tanto, eh?’, dado que son expresiones muy utilizadas sobre todo en un contexto como esto.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:11:48	(Betty) Manuela has estado estupenda.	(Betty) Manuela, sei stata molto brava.
00:11:50	(Manuela) Gracias, me parece un poco sensiblon .	(Manuela) Grazie, mi sembra troppo lagnosa .

Estamos otra vez en el lugar de trabajo de Betty que está enseñando en un seminario la práctica por parte de los médicos de comunicar a los familiares la muerte cerebral de un hijo, pidiendo además la donación de órganos. Manuela, enfermera y amiga de Betty, está actuando como la madre del hijo muerto que recibe la noticia y, acabada su actuación, se describe como demasiado ‘sensiblon’. En español el término ‘sensiblon’ es un aumentativo, ya que el sufijo ‘-on/ona’ tiene un valor intensivo e indica alguien que reacciona demasiado sensiblemente. En la subtitulación al italiano se recurre al término ‘lagnosa’ que se refiere a alguien que se lamenta demasiado sobre algo (en español sería ‘quejica’) y que parece una elección muy adecuada. De hecho, en la escena la hipotética madre hace muchas preguntas: ¿A quién los darán los órganos? ¿Se los darán a un árabe? ¿Se quedarán en Madrid? Lo que cabe señalar es cómo un exceso de emotividad o preocupación parece ser algo muy negativo, como si alguien debiera controlar las preocupaciones, mientras que es bastante normal que una madre pregunte todo lo posible sobre lo que puede pasar a los órganos de su hijo.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:17:23	(Blanca) ¿ Qué oportunidad? Antes de que no veo a ese contrato, no me lo creo.	(Blanca) Quale opportunità? Finché non vedo il contratto, non ci credo.
00:17:25	(Antonio) Tú eres sabia , pero del contrato me encargo yo.	(Antonio) Tu sta' tranquilla , al contratto ci penso io.

En la escena se encuentran Antonio, bailarín de flamenco, y su madre Blanca, que es la doméstica que trabaja en casa de Leo y que también tiene una gran pasión por el flamenco. Antonio le dice a su madre que es sabia dado que ella dice que es mejor esperar a ver el contrato antes de estar seguros de tener la posibilidad de montar un espectáculo de flamenco. En la subtitulación al italiano se ha producido un no mismo sentido, que según Hurtado Albir es cuando en la traducción no se dice lo mismo con respecto al original (Hurtado, 2001). El original 'tú eres sabia' ha sido traducido 'tu sta' tranquilla' y de esta manera se traiciona el significado de la versión española.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:24:45	(madre) ¡ Yo tengo las piernas que me pesan como costales!	(madre) Ho le gambe che pesano come sacchi!

En esta escena la madre de Leo se encuentra sentada en la silla en su casa en Madrid. En la subtitulación se ha optado por una traducción literal 'le gambe mi pesano come sacchi'. Habría sido mejor decir, en cambio del término

‘sacchi’, ‘le gambe mi pesano come macigni’ o ‘come massi’ que es una expresión equivalente y muy utilizada en italiano para decir que las piernas están cansadas.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:25:52	(madre) ¡Tu hermana tiene el afán de meterme en un quirófano, pero yo no quiero quirófano!	(madre) Lei vuole sbattermi in un ospedale , ma io non ci vado!

En la escena la madre lamenta que su hija siga diciéndole que quiere que se haga una operación quirúrgica para mejorar su visión. En el original se encuentra el término ‘quirófano’ que literalmente es ‘sala operatoria’. En la subtitulación al italiano se opta por una generalización a través del término ‘ospedale’ y se elimina la repetición final produciendo una pérdida del lenguaje muy repetitivo de la madre, probablemente por razones de espacio. Además, se produce un cambio entre una categoría a otra asociada, en concreto, la parte (el quirófano) por el todo (el hospital). Mejor habría sido utilizar una expresión típica de la lengua italiana y perfectamente adecuada para el contexto: ‘mandarmi sotto i ferri’, donde ‘ferri’ indican las herramientas quirúrgicas

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:25:31	(madre) Vamos a apoltronarnos , que en esta silla me duelen las costillas.	(madre) Andiamo sul divano , che sulla sedia mi fa male l’osso sacro.

En la escena se encuentran la madre Jacinta, Leo y su hermana Rosa hablando de varios temas y están sentadas en la mesa. El verbo del original ‘apoltronarse’ es informal y se usa para indicar una persona sedentaria que se hace poltrona. En italiano existe el verbo ‘poltrire’, que tiene el mismo sentido del original español y que habría sido adecuado para el contexto. En la subtitulación al italiano, en cambio, se ha optado por una variación de estilo, dado que se traduce con ‘andiamo sul divano’, resultando así más formal. Además, en el versión española se destaca la frase ‘me duelen las costillas’ que literalmente sería ‘mi fanno male le costole’, una especie de inflamación. En la versión italiana se traduce con ‘mi fa male l’osso sacro’ dado que probablemente el traductor ha interpretado el dolor de la madre como algo en la zona de su espalda, aunque ella menciona las costillas, ya que está sentada.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:18: 04	(madre) Tan joven y ya está como vaca sin cencerro .	(madre) Così giovane e sei già come una vacca senza campanaccio .
01:18:08	(Leo) Como vaca sin cencerro?	(Leo) Come una vacca senza campanaccio?
01:18:10	(madre) Perdida, sin rumbo, sin orientación, como yo.	(madre) Perduta, senza strada, senza orientamento, come me.

Leo y su madre han llegado al pueblo de Almagro y en esta escena se encuentran en una cama, donde la protagonista está descansando. En italiano no hay una expresión equivalente a ‘estar como vaca sin cencerro’ y se trata de un dicho típico de La Mancha, que en la película se usa para describir la

condición de la protagonista que, ya que su matrimonio ha fracasado, se encuentra desorientada, insegura, sin saber qué hacer y dónde ir. En la subtitulación el traductor ha optado por una traducción literal de la expresión, cuyo significado el público italiano puede entender de manera sencilla ya que está explicado después. En la lengua italiana el término ‘vacca’ es a menudo asociado a algo negativo y tiene un valor despectivo, por eso habría sido mejor traducir con ‘una mucca senza campanaccio’, para no resultar demasiado grosero, aunque es una frase que desde el punto de vista estilístico no es buena. Por lo que concierne a esta expresión cabe señalar lo que el cineasta afirma hablando de *La flor de mi secreto*: “Pensé titular así la película: *Como vaca sin cencerro* (...) Estar como vaca sin cencerro significa estar perdido, sin rumbo, sin que nadie te preste atención. Mi madre lo decía muchas veces refiriéndose a mí.” (Strauss, 2001:137).

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:46:44	(Leo) ¿Quién es la otra? La que escribe en favor.	(Leo) Chi è quella che scrive a favore?
00:46:45	(Ángel) ¿ Paqui Derma?	(Ángel) Pachi - Derma?
00:46:46	(Ángel) ¡Servidor!	(Ángel) Servo suo!
00:46:48	(Leo) No puede ser.	(Leo) Non può essere.
00:46:50	(Ángel) Crees que exajero con lo del Paqui Derma?	(Ángel) Credi che esageri con il Pachi-Derma?
00:46:51	(Ángel) Crees que estoy un poquito foca?	(Ángel) Pensi che mi starebbe meglio foca?

En esta escena Amanda Gris va a *El País* para preguntar a Ángel quién es la persona que ha escrito el artículo que comenta de manera positiva sus novelas rosas. La palabra ‘servidor’ indica una persona que sirve como criado y en la subtitulación se encuentra la traducción literal ‘servo suo’ con la adición del posesivo. Esto es un contrasentido dado que el significado del original ‘servidor’ no es criado, sino se trata de una locución que significa ‘il sottoscritto’ y que identifica a Ángel como la persona que ha escrito el artículo. Asimismo, se encuentra un juego de palabras en el original caracterizado por el femenino ‘Paqui Derma’ que es el nombre que Ángel utiliza para firmar su artículo. ‘Paqui’ es el diminutivo del nombre Paca que, a su vez, es el diminutivo de Francisca. Ángel, se pone un nombre femenino probablemente porque, por su mucha sensibilidad y empatía, se compara a una mujer. Cabe señalar como ‘Paqui’ es el opuesto del nombre ‘Paco’ que es el diminutivo del masculino Francisco y que es el nombre del marido de la protagonista. De hecho, Ángel y Paco son dos hombres completamente diferentes. Además, con el término ‘Paqui Derma’, Ángel está haciendo ironía sobre su peso y añade que probablemente habría sido mejor comparar sí mismo a una foca. Hay que subrayar cómo en el original se encuentra una frase hecha típica del español que es ‘estar como una foca’, que sirve para indicar alguien que está muy gordo y que tiene un equivalente en italiano que es ‘essere una balena’, que habría sido otra posible traducción en cambio de la traducción literal ‘foca’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:24:57	(madre) ¿Para qué quiero salir? ¿Para que me mate un skinhead o para que me pille un coche?	(madre) Dovrei uscire per farmi accoppiare da uno <i>skinhead</i> o investire da un'auto?

En la subtitulación se emplea el préstamo inglés de manera pura *skinhead*, junto al uso convencional de la cursiva. Además, se usa el verbo ‘accoppiare’ que, en el diccionario Zanichelli de lengua italiana, presenta como primer significado ‘uccidere in modo brutale’, que significa matar a alguien de manera violenta, mientras que en el original está el verbo más neutro ‘matar’. Habría sido posible utilizar simplemente el término ‘uccidere’ también en la subtitulación. Probablemente, se quería subrayar el prejuicio de la madre sobre los *skinhead* que los considera muy peligrosos y poco recomendables.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:38:53	(Alicia) Piensa en tu chalet , tu independencia, tus viajes al Caribe.	(Alicia) Pensa alla tua villa , la tua indipendenza, le vacanze ai Caraibi.

En la escena Alicia, editora de *Fascinación* que es la editorial para la que Leo trabaja, le dice a Leo que si ella no respetará las condiciones de su contrato serán muchas las cosas que perderá. En el original se escucha la palabra francesa *chalet* y en la subtitulación no se opta por un préstamo, sino por una adaptación a través del término ‘villa’, que hace el texto más familiar y comprensible, aunque la palabra *chalet* es conocida casi por todos.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:25:26	(Rosa) ¡Qué antología tan bonita!	(Rosa) Che bella copertina!

En la escena Rosa recibe una copia de la novela de Leo. En este caso se trata

de un contrasentido, dado que la hermana Rosa se refiere a la antología de Amanda Gris, es decir, a su colección de novelas y no a la portada del libro. Se puede además demostrar el error gracias a una imagen que se ve en una escena de la película, donde se encuentra también un palacio que está en Plaza del Callao de Madrid, la ciudad querida por Almodóvar.



TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:18:34	(madre) Tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas.	(madre) Prendere il fresco con le vicine, recitare le novene con loro.

La madre Jacinta está diciendo a su hija lo que debería hacer una mujer que como ella se encuentra desorientada, como ‘vaca sin cencerro’. En la subtitulación ha sido hecha una traducción literal, pero habría sido mejor traducir con ‘prendere un po’ d’aria’ que se usa en italiano para indicar la acción de distraerse de los problemas o de un ambiente asfixiante para respirar algo nuevo, que es lo que Leo debería hacer. En Almagro no hay

muchas cosas que hacer pero se puede sentir y apreciar una manera de vivir muy sencilla.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:30:13	(Rosa) ¿Por mí por qué no reza ?	(Rosa) Per me perché non preghi ?
00:30:14	(madre) Tú eres atea.	(madre) Tu sei atea.
00:30:15	(Rosa) Usted reze, que es lo suyo .	(Rosa) Tu prega, che è il tuo mestiere .

Rosa se queja ya que su madre no reza por ella, sino sólo por Leo. Cabe señalar una variación dado que en el original se usa el obsoleto ‘usted’ para referirse a la madre, mientras que en italiano se usa el más informal ‘tu’ y también se suprime el trato de usted del verbo ‘reza’ español optando por el ‘preghi’ en italiano. En la subtitulación se ha optado por añadir la palabra ‘mestiere’ que en el original no se encuentra, sólo hay un posesivo: ‘lo suyo’. El término ‘mestiere’ en la versión italiana resulta demasiado alto para el contexto y para el tono de Rosa, por eso una traducción mejor habría sido ‘Tu prega, che quella è roba tua’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:17:54	(Blanca) Yo hace mucho tiempo que no bailo y tengo tostaditos los riñones .	(Blanca) Io ormai è da tanto tempo che non ballo e ho la schiena distrutta .

En la escena la doméstica Blanca habla de su estado físico. En la subtitulación ha sido traducido con la frase ‘ho la schiena distrutta’ y otra traducción mejor habría sido ‘ho la schiena a pezzi’. Se destaca el uso de la totalidad (schiena) en cambio de una parte de esta (reni).

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:32:25	(Ángel) Perdona por lo de esta mañana. No soy mal tío, de verdad.	(Ángel) Perdonami la gaffe di stamattina. Non sono cattivo. Parola.

Ángel con esta frase quiere decir que Leo puede confiar en él, ya que no es un mal tío. Habría sido mejor traducir: ‘non sono cattivo, giuro’ en cambio del término ‘parola’ aislado entre dos puntos finales. Cabe señalar la técnica de la particularización a través del término francés ‘gaffe’, dado que se especifica que Ángel ha hecho algo inapropiado.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:19:18	(mujer de Almagro) Los celos son alfileres que nos dejan vivir,	(mujer de Almagro) “La gelosia è come una spilla che non mi fa campare”,
01:19:23	(mujer de Almagro) quien quiera saber de los celos que me lo pregunte a mí.	(mujer de Almagro) “chi vuole sapere di gelosia me lo venga a domandare”.

En la escena Leo se encuentra junto a algunas mujeres de Almagro que están

haciendo la técnica del encaje de bolillos, que es una importante tradición artesanal de este pueblo. Se trata de una técnica de encaje textil con la que entretrejer los hilos y manejarlos de una manera más fácil. En el siglo XIX en el pueblo de Almagro se encontraba el centro de producción de blondas (un tipo de encaje de bolillos que usa el hilo de seda) más importante de toda España. Además, esta tradición es tan importante que desde el 2006 en Almagro se encuentra el Museo de Encaje y Blonda¹⁰. Una de las mujeres pronuncia una parte de la letra de una canción, sin cantarla, que es una métrica típica de las canciones populares que se llama ‘copla’ (típica del flamenco) y habla de los celos. Se trata de música antigua que le gusta a Almodóvar. A continuación se presenta la letra de la canción completa:

*Los celos son alfileres
que no me dejan vivir
quien quiera saber de celos
que me lo pregunte
a mi. Le puse mi corazón
grilletes reja y cadena
lástima de corazón
se muere y no te da pena.
Si me quisieras
te juro yo
que yo para siempre fuera
prisionera de tu amor.*

Se comprende como los celos son algo que una persona no puede explicar, sólo los siente y le parece de estar muriendo.

En la subtitulación se opta por una traducción literal y es una buena elección

¹⁰ Explicación del término ‘Encaje de bolillos’ disponible en la Web:
https://es.wikipedia.org/wiki/Encaje_de_bolillos

y se comprende como los celos son algo negativo que atormenta a la persona que los siente.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:24:15	(madre) ¡Mi niña, qué ha llegado mi niña!	(madre) È arrivata la mia bambina!
00:24:16	(Leo) ¿ Cómo está mamá?	(Leo) Come stai mamma?

En el original la protagonista llega a la casa de su madre en Madrid y usa el ‘usted’ para empezar a hablarle, pero en italiano se ha optado otra vez por el ‘tu’, pasando de un tono formal a uno más informal, probablemente porque resulta demasiado pesado y obsoleto en italiano.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:25:08	(Rosa) ¡ Pobrecitos , pa’ dos que hay en el barrio!	(Rosa) Poveracci , non danno fastidio a nessuno!

En el original se escucha el diminutivo ‘pobrecitos’, mientras que en la subtitulación se ha optado por el término ‘poveracci’ que es un aumentativo. En el diccionario Zanichelli de la lengua italiana la segunda acepción de ‘poveracci’ es ‘persona che suscita compassione per la situazione disgraziata in cui si ritrova’, por eso indica de manera muy negativa alguien que está pobre y desafortunado, sobre todo desde un punto de vista económico. Una traducción más adecuada habría sido ‘poverini’ o ‘poveretti’ que en la lengua

italiana se usan a menudo para indicar alguien que es muy infeliz y que parece mejor ya que la intención de la hermana Rosa es indicar de manera casi afectuosa a los *skinhead* y luego porque es un diminutivo como el original y por eso más fiel.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:27:03	(Rosa) ¡No se la puede llevar la contraria, porque se te tira!	(Rosa) Se la contraddici, ti salta agli occhi!

En la escena la hermana Rosa se refiere al hecho de que su madre se pone muy agresiva si alguien se le lleva la contraria, pareciendo loca. En la subtitulación se usa ‘ti salta agli occhi’ que es ambivalente, dado que puede tener dos connotaciones: en sentido figurado, indica algo o alguien que se destaca en un determinado contexto por alguna característica o puede indicar alguien que se pone agresivo y nervioso. Aunque el contexto aclara el significado, habría sido posible optar por esta traducción: ‘se la contraddici, ti aggredisce’. En esta frase se señala el fenómeno del laísmo, que se caracteriza por el uso impropio, en el idioma español, de los pronombres personales de complemento directo del femenino ‘la/las’ como complemento indirecto, en cambio de las formas estándar ‘le/les’. Este uso es muy común en las zonas del centro de España y del centro-norte, pero es un grave error.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:27:47	(Leo) Cómo está?	(Leo) Come sta?
00:27:48	(Rosa) Mal.	(Rosa) Male.

00:27:48	(Rosa) Haciendo chapuzas y bebiendo cada día más.	(Rosa) Si arrangia come può e non fa altro che bere.
----------	--	---

‘Hacer chapuzas’ en español significa hacer un trabajo que es poco profesional o pequeño, como lo que pueden hacer las personas que están retiradas o sin trabajo. En la subtitulación se opta por una traducción más neutra ‘si arrangia come può’. Habría sido mejor traducir de manera más precisa con la frase ‘fa qualche lavoretto’ ya que se dice frecuentemente en la lengua italiana y habría añadido informaciones sobre lo que hace el marido de Rosa que se supone estar en paro. Además, hay que subrayar que en la versión italiana no se recurre al gerundio que en cambio tiene un uso muy frecuente en el idioma español y por eso se encuentra la técnica de la transposición, es decir, un cambio de categoría gramatical.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:28:07	(madre) Que no le hagas caso, que yo estoy muy centrada.	(madre) Tu non ascoltarla, che ce l’ho a posto, la testa.
00:28:08	(madre) ¡ Ojála tuviera los remos como la cabeza! Qué manos más frías.	(madre) Magari avessi le zampe come la capoccia! Che mani fredde.

En la escena la madre responde a su hija Rosa que siempre le va diciendo que se está volviendo loca mientras que ella sabe de ser muy sabia. En el original se encuentra la frase ‘estoy muy centrada’ con la que se indica una persona que tiene equilibrio, que sabe lo que dice, lo que hace y lo que es y que tiene el equivalente en italiano ‘essere centrato’. En la subtitulación se ha optado

por la frase ‘ce l’ho a posto, la testa’ con la palabra ‘testa’ al final de la línea que se destaca, probablemente de manera consciente, a través de una coma. En el original se encuentra la expresión ‘tener los remos como la cabeza’ que requiere un poco de interpretación. En español se usa decir ‘estar fatal con los remos’ para indicar las piernas o a las rodillas que no están en equilibrio o que tienen algún problema. Se supone que la madre quiere decir que su cabeza está centrada, pero sus piernas o rodillas no (probablemente dada su edad tiene algún problema de salud). En la subtitulación el uso del término ‘zampe’ no es totalmente correcto, dado que se usa para los animales y mejor habría sido la elección de ‘gambe’ o ‘ginocchia’. Luego, se encuentra el término ‘capoccia’ para indicar la cabeza y que procede del dialecto romano. La elección de una variación diatópica de léxico con respecto al italiano estándar, que caracteriza a toda la subtitulación, no tiene sentido y sólo se puede suponer que el traductor haya hecho esta elección para dar a la madre una manera de hablar poco formal y dialectal pero, en cualquier caso, no es adecuada. Una posible propuesta de traducción es: ‘magari avessi le gambe/ginocchia come la testa!’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:28:42	(madre) ¡Después de comer cuando me quedo traspuesta ya está ella como un sargento despertándome!	(madre) Dopo mangiato appena mi assopisco, viene di corsa a svegliarmi!

La intención del original ha sido reproducida en la subtitulación, pero el ‘viene di corsa a svegliarmi’ produce una pérdida del lenguaje muy divertido de la madre, que compara su hija Rosa a un sargento. Además, el uso del

verbo ‘assopisco’ es una variación de estilo, que comporta un registro demasiado alto para la madre y también para la situación comunicativa y una mejor elección habría sido ‘appisolarsi’. Para respetar más el original una mejor traducción habría sido: ‘dopo mangiato appena mi appisolo, sta lì come una guardia pronta a svegliarmi!’ o ‘dopo mangiato appena mi appisolo, sta lì di guardia pronta a svegliarmi!’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:37:23	(Alicia) ¡Un buen escandalazo! ¡Saber quién es, con quién está casada!	(Alicia) Un bello scandalaccio! Sapere chi è, con chi è sposata!

En la escena se habla de la posibilidad de revelar la identidad de Amanda Gris. En la subtitulación no es correcto el término ‘scandalaccio’ dado que casi nunca se usa en italiano y mejor habría sido el uso del término sin aumentativo ‘scandalo’ o de un préstamo del inglés como ‘scoop’.

Además en la subtitulación se destacan dos casos de inversión del orden de las palabras en la frase con respecto al original:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:01:29	(médico) Es el oxigenador, como le explicó mi compañero.	(médico) È solo il respiratore. Il mio collega glielo ha spiegato.

Esta inversión depende probablemente de una elección de estilo por parte del traductor que quiere hacer la lectura más fluida en italiano y que no crea ningún problema en la comprensión de la frase. Hay otra inversión:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:30:48	(madre) Tienen la misma edad la abuela y la nieta.	(madre) Hanno la stessa età, la nipote e la nonna.

En la subtitulación hay una inversión entre los originales ‘abuela’ y ‘nieta’ probablemente por una cuestión de estilo dado que en italiano es mejor decir ‘la nipote’ antes de ‘la nonna’ haciendo la lectura otra vez más fluida.

3.2.2 Casos de modulación

En la subtitulación se pueden señalar algunos casos de modulación de manera facultativa y no obligatoria:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:30:31	(madre) No te olvides que el niño cumple los años la semana que viene.	(madre) Ricorda che il bambino fa gli anni la settimana prossima.

El ‘no olvides’ del original ha sido traducido con ‘ricorda’, por eso se pasa de un imperativo negativo a uno positivo.

Se encuentra otro caso similar en la escena donde Paco regresa a su casa y

prueba la paella.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:51:10	(Paco) Está fría .	(Paco) Non è calda .

Otra caso se encuentra cuando Blanca y su hijo Antonio están discutiendo de manera animada sobre la necesidad de ella de practicar el flamenco, dado que tienen un ensayo:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:48:46	(Leo) No le hables así a tu madre.	(Leo) Parli così a tua madre?
00:48:47	(Antonio) Perdone.	(Antonio) Mi scusi.

En la versión española hay una afirmación, mientras que en la subtitulación al italiano se ha optado por el uso de una pregunta y por eso se ha producido una variación prosódica con respecto al original.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:01:05	(Manuela) Sacaré el dinero de donde sea, pero si hay alguna posibilidad.	(Manuela) Non so dove troverò i soldi, ma se c'è una possibilità.

Esto es un caso especial de modulación ya que en la versión española no hay

una negativa (el verbo ‘sacaré’ se encuentra sin la negación), mientras que en la subtitulación al italiano se encuentra la negación ‘non’, pero la técnica no se usa totalmente.

3.2.3 Casos de particularización

A continuación se analizan algunos casos de particularización:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:27:37	(Leo) Toma, te he traído algo .	(Leo) Tieni, ti ho portato dei soldi .

En la subtitulación el ‘algo’ del original se especifica con ‘soldi’ y de esta manera se hace entender como Leo ayuda económicamente a su madre Jacinta y a su hermana Rosa.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:30:23	(madre) A propósito, tienes que darme un achuchoncillo para la contribución del pueblo.	(madre) Devi darmi un po’ di soldini per le tasse comunali al paese.

En la versión española se escucha el término ‘achuchoncillo’ que es el diminutivo de ‘achuchón’ que en el diccionario monolingüe de la Real Academia Española tiene como primera acepción la de ‘acción y efecto de achuchar’. Un achuchón es un abrazo junto también a un beso, algo afectuoso

que por ejemplo puede dar una abuela, que pero en este contexto asume un sentido figurado de ayuda, ya que la madre Jacinta quiere una ayuda económica a Leo. De hecho, el traductor ha optado por la técnica de la particularización ya que hace referencia explícita al dinero, ‘un po’ di soldini’, que es una traducción adecuada, manteniendo también el diminutivo del original.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:00:58	(Manuela) Bueno mire yo si no os importa lo llevo a otro sitio .	(Manuela) Scusate io me lo porto in un'altra clinica .

En la subtitulación se recurre al término más específico ‘clinica’ en cambio de ‘sitio’ del original.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:15:11	(madre) La niña reaccionó y la niña se salvó.	(madre) Leocadia reagì e Leocadia si salvò.

En la escena Jacinta esta contando el nacimiento de su hija. En la subtitulación se usa el nombre propio Leocadia que es más específico. En este caso se trata de una elección por gusto del traductor ya que, en cualquier caso, se comprende claramente de quién está hablando la madre sin necesidad de explicación alguna.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:58:16	(Leo) ¿De salvar lo nuestro ?	(Leo) Di salvare il matrimonio ?

En la subtitulación se opta por la particularización, aunque no es necesario dado que desde el comienzo de la película se sabe que están casados.

Hay una frase donde uno podría pensar que se recurre a la particularización:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:16:46	(Leo) ¡Me acuerdo! si llama el señor , coge el teléfono y dile que me llame esta noche.	(Leo) Ora ricordo! Se telefonasse mio marito , digli di richiamarmi stasera.

Se puede pensar que el traductor en la subtitulación al italiano ha recurrido a la técnica de la particularización especificando ‘mio marito’, pero en realidad no es así, ya que, en el pasado, en la lengua española se solía utilizar el término ‘señor’ por parte de una asistenta que trabajaba en casa para indicar el señor (el dueño) de la casa.

3.2.4 Casos de elisión y de compresión lingüística

A continuación se destacan algunos casos donde se utiliza la elisión:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:15:49	(Leo) Sí, pero te lo juro que me da apuro presentarme por las buenas.	(Leo) Si, ma mi vergogno a presentarmi senza un pretesto.
00:15:50	(Betty) Tonterías , Ángel es un encanto.	(Betty) Ángel è un tesoro.

El ‘tonterías’ ha sido eliminado ya que no es fundamental para la comprensión del mensaje y sólo habría hecho el subtítulo demasiado largo.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:02:18	(Manuela) Qué si te pasa algo con la dichosa moto.	(Manuela) Se ti capita qualcosa con la moto!

En este caso habría sido mejor traducir con un equivalente del término ‘dichoso’, dado que en la película se simula que el hijo muere en un accidente con la moto y Manuela, que interpreta la madre, subraya muchas veces que no quería que su suegra se la regalara. En español este adjetivo tiene un sentido negativo en la acepción de ‘maldito’ y por eso una posible traducción habría sido ‘con la maledetta moto’ o ‘con la dannata moto’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:01:39	(médico) El último encefalograma de Juan dá totalmente plano y eso significa muerte cerebral.	(médico) L'encefalogramma di Juan è piatto, il che significa la morte cerebrale.

En la versión italiana ha sido eliminado el término ‘último’, pero tenía que mantenerse, ya que es oportuno subrayar que los médicos hicieron varios encefalogramas antes de declarar la muerte cerebral y de esta manera asegurar que ha sido hecho todo lo posible, ya que la hipotética madre está muy preocupada.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:15:51	(Betty) Prométeme que irás mañana o pasado .	(Betty) Promettimi che ci andrai domani.

En este caso el traductor ha optado por eliminar ‘o pasado’. De todos modos, no es algo fundamental para la comprensión del original.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:08:09	(chico) ¡ Hala , gracias, hala!	(chico) Grazie!

En el original el chico repite dos veces el ‘hala’ que es coloquial y es una interjección que, según el diccionario monolingüe de la Real Academia Española, se usa para animar o apremiar alguien y también para expresar sorpresa. Debido a la eliminación, en la subtitulación se pierde un poco la felicidad que siente el chico dado que Leo le deja mucho dinero.

Un último caso de elisión:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:22:05	(Leo) No creo que la literatura a la que usted se refiere, se ocupe lo más mínimo de los sentimientos.	(Leo) Ma la letteratura a cui lei si riferisce non c'entra con i sentimenti.

Por lo que concierne a la comprensión lingüística se destacan estos casos:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:12:41	(Betty) Hay que explicarlo de modo muy claro y muy respetuoso.	(Betty) Le spiegazioni devono essere chiare e rispettose.

En la escena Betty está explicando cómo tienen que actuar y hablar los médicos sobre la donación de órganos a los familiares. En este caso en la subtitulación la frase ‘hay que explicarlo’ se sustituye con el nombre plural ‘le spiegazioni’. Además, ha sido eliminada la repetición del adjetivo ‘muy’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:19:11	(Ángel) A propósito, no sé si he leído algo suyo.	(Ángel) Non so se ho letto qualcosa di suo.
00:19:12	(Leo) No, no ha leído nada.	(Leo) No.
00:19:13	(Ángel) ¿Cómo lo sabe? ¿ Tengo cara de inculto?	(Ángel) Come lo sa? Sembro analfabeta?

Ángel y Leo se encuentran por la primera vez. En español es frecuente la construcción ‘tener cara de’ en el lenguaje informal para indicar que alguien se parece a algo, como también en italiano se dice ‘avere la faccia da’. Ha sido traducida en la subtitulación de la manera correcta con ‘sembro analfabeta’ a través de la comprensión lingüística por razones de espacio, pero otra posible traducción habría sido ‘sembro ignorante/imbecille?’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SECRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:07:56	(Leo) ¿Me pones un carajillo de coñac?	(Leo) Mi día del cognac.

En la subtitulación al italiano se sintetiza el culturema ‘carajillo de coñac’ con ‘del cognac’. El carajillo en España es un tipo de café corregido con *brandy, whisky, rum* y *cognac* que se puede comparar al ‘caffè corretto’ italiano (aunque el carajillo español tiene el zeste de limón que lo hace muy aromático). En la escena se ve al camarero que pone un café sobre la barra y

versa algo, seguramente coñac, en la taza. Una traducción más adecuada habría sido: ‘un caffè corretto cognac’, dado que traduciendo sólo con ‘cognac’ parece que la protagonista pide una copa y en realidad la escena muestra que no es así. Esto puede ser un error de distracción por parte del traductor que no ha puesto mucha atención en el canal visual. Además, en el original hay una interrogativa, mientras que en la subtitulación hay una afirmativa.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:37:15	(Alicia) ¿El que decide contratar un asesino a sueldo para que mate a su suegra.	(Alicia) Il tizio che fa uccidere la suocera
00:37:17	porque está seguro de que su mujer vendrá al entierro y así él podrá verla y convencerla de que vuelva a su lado?	perché così la moglie andrà al funerale e potrà parlarle e convincerla a tornare con lui?

En la escena Alicia está hablando de una novela que Leo le ha entregado y que habla de un hombre que, no pudiendo olvidar a su mujer aunque está separado de ella, piensa en matar a su suegra para poderla ver y hablarle al entierro. No es una novela rosa como debería ser por contrato, sino negra. En el original la frase es demasiado larga y el traductor ha optado por una síntesis eliminando algunas partes.

3.2.5 Los marcadores del discurso

En la película se destaca el uso típico de la lengua española en la oralidad de muchos marcadores del discurso y, en concreto, de marcadores conversacionales: como: pues, ya, oye/oiga, mire, claro, etc. En la película se destacan los siguientes:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:00:58	(Manuela) Bueno mire...	(Manuela) Bene...
00:01:24	(Manuela) Hombre , si usted dice que respira, a lo mejor es que respira.	(Manuela) Se voi dite che respira, magari è vero che respira.
00:01:31	(Manuela) Perdone , pero no me fío.	(Manuela) Non mi fido.
00:06:37	(chico) ¿ Oye , por favor, puede darme mil pesetas?	(chico) Per favore, mi dà mille pesetas?
00:07:03	(chico) Siéntate aquí, claro .	(chico) Sediti qui.
00:07:16	(Leo) ¿ Hombre , no ves que me caigo?	(Leo) Non vedi che sto cadendo?
00:07:33	(chico) ¿ Pues así, no?	(chico) Così, no?
00:41:34	(Betty) ¡ Hombre , que sorpresa!	(Betty) Che sorpresa!
00:30:36	(madre) Pues unos vaqueros le vendrían estupendamente.	(madre) Un paio di jeans gli starebbero bene.
00:31:33	(Leo) ¿ Oiga , no me estará tomando el pelo?	(Leo) Mi sta prendendo in giro?

En todos estos ejemplos se puede ver cómo en la subtitulación el traductor ha optado por eliminar todos los marcadores conversacionales, aunque habría sido posible remplazarlos a través de un equivalente en italiano como ‘quindi, beh, scusa, senti’ etc., que pero no son tan frecuentes como en el idioma español y que sobre todo no son necesarios para la comprensión.

3.2.6 La traducción de los nombres de alimentos

En estos tres casos se encuentran algunos nombres de alimentos, pero no hay problemas en la traducción dado que no se producen ambigüedades.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:27:16	(Rosa) ¡Toma! los calamares como a tí te gustan.	(Rosa) Tieni! i calamari che piacciono a te.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:27:16	(Rosa) ¿Un poquito de flán ?	(Rosa) Crème caramel ?

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:29:25	(madre) ¿Que me urge los armarios, que me come la morcilla ?	(madre) Che mi frughi negli armadi, che mi mangi tutto il sanguinaccio ?

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:29:02 00:29:03	(Rosa) ¿Qué buscas? (madre) ¡Los pimientos!	(Rosa) Che cerchi? (madre) I peperoni!

3.2.7 La traducción de los topónimos

En la película se encuentran algunos topónimos:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:20:31	(Leo) Por razones económicas mi familia se mudó a Extremadura.	(Leo) Per motivi economici la mia famiglia emigrò in Extremadura.

En este caso ‘Extremadura’ se deja en original aunque se encuentra la traducción en italiano ‘Estremadura’. Probablemente, se trata de una falta de traducción por distracción, pero el público italiano puede comprender sin dificultades de qué zona se está hablando. Cabe señalar que Extremadura es donde Pedro Almodóvar se fue con su familia a la edad de ocho años para estudiar en la escuela de los franciscanos y salesianos.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)

00:54:22	(Paco) Entre dos horas tengo que estar en Torrejón.	(Paco) Tra due ore devo essere a Torrejón.
----------	--	---

La ciudad de Torrejón de Ardoz no tiene una traducción en italiano y casi seguramente el público italiano no sabe que es una ciudad donde se encuentra, hasta el 1996, un aeropuerto militar administrado por la Fuerza aérea estadounidense y que por eso está relacionada con el trabajo de Paco.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:46:59	(Ángel) Mañana hay un concurso de gritos en Colmenar de Oreja , tienes que venir.	(Ángel) Domani c'è una gara di grida a Colmenar de Oreja , devi venirci.

Esto es otro caso donde se mantiene el nombre de la ciudad en original dado que no tiene una traducción en italiano y seguramente el público italiano no la conoce, ya que se trata de un pequeño municipio, pero para la comprensión de lo que pasa en la película no es importante conocerlo.

Cabe señalar que en otra escena, donde Leo se encuentra en un bar y está tomando un trago, ya que Paco ha roto con ella, se ve este concurso de gritos transmitido por la televisión. El camarero percibe como los gritos están molestando a Leo y por eso apaga la televisión. Estos gritos probablemente son lo mismos que ella siente en su interior por el dolor del desamor y que no logra desahogar.

En cambio, en los casos siguientes, las ciudades han sido traducidas porque tienen su versión italiana:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:10:38	(Leo) ¿Es cierto que se va a Split ?	(Leo) È vero che va a Spalato ?

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:33:17	(Leo) En Madrid no es tarde.	(Leo) A Madrid non è tardi.
00:33:18	(Paco) En Madrid nunca es tarde, pero estamos en Bruselas .	(Paco) A Madrid non è mai tardi, ma qui siamo a Bruxelles .

3.2.8 La traducción de frases xenófobas y homófobas

En la película se pueden destacar algunas escenas donde se percibe, por parte de algunos personajes, un poco de antipatía hacia quien es diferente, por su raza, orientación sexual o religión.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:10:31	(Manuela) ¿No se los darán por ejemplo a un árabe ?	(Manuela) Non è che li daranno a un arabo?

00:10 :32	(médico) ¿ A un árabe? Se los daremos a quien más los necesitan.	(médico) Li daremo a chi ne avrà più bisogno.
--------------	---	---

En esta escena la hipotética madre está hablando con los médicos sobre la posible donación de órganos de su hijo y lamenta su preocupación de que estos se los darán a un árabe. El médico contesta con tono de incredulidad: ‘a un árabe?’, que pero en la subtitulación ha sido eliminado. Probablemente se trata de una censura por parte del traductor o de una comprensión lingüística que hace perder el estupor que en cambio tenía que ser mantenido, sobre todo porque el cineasta quiere mostrar la sociedad española y la realidad sin censura alguna.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:35:51	(Alicia) Que por si fuera tiene una suegra yonki y un hijo maricón al que además le gustan los negros!	(Alicia) E che ha una suocera drogata e un figlio omosessuale a cui poi piacciono i negri!

En esta frase se percibe un poco de homofobia por parte de Alicia y también de xenofobia. En el original se encuentra el término ‘maricón’ que en el diccionario monolingüe de la Real Academia Española se define como un insulto y, de hecho, en el original Alicia demuestra tener antipatía hacia la homosexualidad. En la subtitulación al italiano se recurre al término ‘omosessuale’ que, con respecto al original ‘maricón’, hace el registro menos ofensivo.

Asimismo, en el original se percibe desde la manera de hablar de Alicia su

antipatía también hacia los negros. En la subtitulación al italiano se recurre al ofensivo ‘negri’, que es muy fiel a la intención del original, aunque nunca se debería usar prefiriendo en cambio ‘neri’ o ‘persone di colore’.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:23:44	(Ángel) No es la primera vez que soy el negro de otro escritor.	(Ángel) Non è la prima volta che faccio il negro per un altro.

Ángel ha escrito algunas novelas en lugar de Leo, ya que ella no logra escribir novelas rosas como debería por contrato. El traductor audiovisual mantiene en la subtitulación al italiano la expresión del original ‘ser el negro de otro escritor’ que indica alguien que se ocupa sólo de escribir textos que luego los firmará un autor famoso y que existe también en italiano, ‘fare il negro per qualcuno’, ya que Ángel no la utiliza con una acepción negativa o ofensiva, sino con el significado de esclavo. En cualquier caso, habría sido posible utilizar otra expresión para explicar esta práctica, por ejemplo: ‘non è la prima volta che scrivo al posto di un altro’.

3.2.9 La traducción del humor

El humor es algo difícil de reproducir ya que, no sólo se traducen las palabras o las oraciones como aparecen en el original, sino también se debe hacer una adaptación de manera que se recree la misma intención humorística o el mismo efecto de risa en el espectador. Cabe señalar la definición de Patrick Zabalbeascoa sobre el humor:

“(...) definimos el humor (como elemento textual) como todo

aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto”¹¹

Se deben considerar algunos momentos de humor en la película, que se caracterizan, muchas veces, por un tipo de humor, el humor negro, que hace reír y al mismo tiempo reflexionar sobre temas serios y que permite ver la realidad de una manera más realista, detrás lo que en un primer momento hace reír.

Hay una escena donde se encuentran las tres mujeres, Jacinta, Leo y Rosa, hablando de varios temas desde la necesidad de la madre de dejar Madrid y de los *skinheads*, hasta sus problemas con el baño y con la visión. Cuando Jacinta habla de su aversión por los *skinheads*, la subtitulación al italiano no resulta tan divertida como el original:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:23:46	(madre) ¡No sé lo que he hecho a los <i>skinheads</i> , que no sabes cómo me miran!	(madre) Gli <i>skinheads</i> mi guardano in un modo.

La versión italiana resulta menos cómica con respecto al original dado que ha sido eliminada la frase ‘¡que no sabes cómo me miran!’ que hace percibir la indignación de la madre. Probablemente, por razones de espacio, el traductor ha optado por esta elección, pero habría sido posible mantener el mismo efecto a través de otra traducción: ‘chissà cosa gli ho fatto, sapessi

¹¹ ZABALBEASCOA, PATRICK en DURO (2001:255-256)

come mi guardano!’), eliminando el término ‘*skinhead*’ ya que los ha nombrado unos minutos antes. La madre demuestra tener prejuicios sobre los *skinhead*. Los *skinkhead* son personas de diferente cultura, en concreto, una subcultura, que se caracterizan por difíciles condiciones económicas y sociales.

Unos minutos después se destaca otra escena donde la madre pronuncia un divertido refrán:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SECRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:24:45	(madre) Una operación es como un melón cerrado . Hasta que no se abre no se sabe si está bueno o si está pasado .	(madre) Un’operazione è come un cocomero . Fino a che non lo tagli non sai se è maturo o se è marcio.

Desde el punto de vista del contenido esta frase se refiere a la operación quirúrgica que debería hacer la madre. Dada su avanzada edad ella está consciente de que se trata de algo muy peligroso de hacer, por eso es mejor no hacerla y explica su preocupación de una manera divertida. Además, en español hay otra expresión afine, ‘ser un melón sin abrir’, que se usa para indicar una persona sobre cuya evolución no se puede suponer nada.

Asimismo, en el original entre ‘cerrado’ y ‘pasado’ se destaca una rima, que pero no se reproduce en la subtitulación al italiano dado que el término ‘cerrado’ ha sido eliminado y ‘pasado’ ha sido remplazado con ‘marcio’. Se encuentra luego un error de traducción ya que el término ‘melón’ en español no se traduce con ‘cocomero’ en italiano, sino con ‘melone’. El término ‘cocomero’, que en italiano es la ‘anguria’, sería la traducción del término español ‘sandía’.

Hay otra escena que subrayar y es cuando Antonio llega a la casa de la protagonista para reparar el daño, dado que le ha robado y vendido un manuscrito suyo para tomar el dinero con que montar el espectáculo de flamenco.

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
01:35:51	(Antonio) ¿Bueno, me voy o me quedo?	(Antonio) Bene, mi spoglio o me ne vado?
01:35:54	(Leo) Vete, antes de que pierda los estribos.	(Leo) Vattene, prima che perda la pazienza.

Primero hay que subrayar que en el original Antonio dice ‘¿me quedo?’ mientras que en la subtitulación al italiano el traductor especifica con ‘mi spoglio?’, descubriendo de manera clara las intenciones de Antonio (pasar la noche con ella). En segundo lugar, se destaca la expresión ‘perder los estribos’. Se trata de una locución verbal y significa perder la razón. Su origen deriva de los estribos que se utilizan para dirigir los caballos y que, si se pierden, lo hacen volver loco. En la antigüedad se decía literalmente ‘perder los estribos de la paciencia’ y esta frase se encuentra en el vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo Correas del siglo XVII. Una traducción equivalente en italiano habría sido ‘perdere le staffe’, pero el traductor ha optado por ‘perdere la pazienza’. Una traducción mejor habría sido ‘prima che perda il controllo’, dado que la protagonista ironiza, o mejor hace una provocación, sobre la posibilidad de que pierda el control de la situación. Esto es un caso de humor negro dado que la posibilidad que Leo, en serio, pase la noche con Antonio, aunque sigue un poco sufriendo por

desamor y está sola en su casa, es algo patético. Almodóvar define así su humor: “El humor es el arma de los españoles contra lo que les hace sufrir, contra lo que les preocupa, contra la muerte” (Strauss, 2001:50).

Un último caso es esto:

TIME CODE	LA FLOR DE MI SEGRETO (ESPAÑOL CASTELLANO)	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:24:34	(madre) ¡Cállate, cara de ladilla!	(madre) Sta zitta, faccia di piattola!

En este caso la subtitulación al italiano se mantiene muy fiel al original haciendo reír, aunque una traducción mejor habría sido ‘sei una piattola’. Esta expresión se refiere a Rosa, que la madre define como aburrida, repetitiva y obsesiva. Detrás de la cara de Rosa que hace reír, se percibe un poco de depresión, de ausencia de vida, ya que su marido no tiene trabajo y bebe cada día más y la madre no lo soporta y por eso tiene una vida bastante complicada e infeliz. Esto es otro caso de humor negro que, a partir de algo por lo que reír, hace descubrir una realidad diferente. Además, se destaca un error en la redacción: el uso de ‘di’ en cambio del correcto ‘da’, probablemente ha sido un error de distracción.

3.2.10 Los aspectos técnicos

Desde un punto de vista visual, los subtítulos son de color blanco y con un tipo de letra que facilita la lectura al espectador. No se encuentran otros colores dado que se trata de una subtitulación tradicional y no para sordos. Desde el punto de vista del número de líneas, la mayoría de los subtítulos se caracteriza por máximo dos líneas, pero hay casos en que se pueden encontrar tres. Además, cada subtítulo casi siempre rige una frase entera con la mayor

carga semántica posible y con frases poco complejas, siguiendo la geometría convencional a través de la proporción y de una igual extensión de las líneas. En general se mantiene una lectura muy fluida que permite al espectador comprender de manera sencilla el significado del original.

Es oportuno analizar brevemente algunos errores técnicos que se encuentran en la subtitulación al italiano.

Por lo que concierne a la segmentación se pueden señalar algunos ejemplos de segmentación errónea:

TIME CODE	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:02:05 (Manuela)	Ci sarebbe mia suocera, ma è una scocciatrice . È stata proprio lei,

TIME CODE	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:14:07 (Leo)	Da sola non posso. - Non è possibile . - Non guardami così.

En estos dos casos la segmentación es errónea dado que no se respeta la división en unidades semánticas, pero no habría sido posible dividir de la manera correcta dado que no se respetaría las reglas de espacio tratadas en el primer capítulo de este trabajo.

Por lo que concierne a la posición de los subtítulos en la pantalla, en toda la película están debajo, como la regla convencional requiere, pero en el comienzo, cuando debajo aparecen los nombres de los actores, los subtítulos se encuentran arriba, como se puede ver en la imagen siguiente.



Otro aspecto que considerar es el punto de entrada y de salida de los subtítulos, que siempre deberían estar sincronizados con el momento en que los personajes empiezan o dejan de hablar, pero en la película hay algunos casos de no sincronización:



La frase 'questa volta no', pronunciada por el médico, se queda en la pantalla, junto al subtítulo siguiente 'lo voglio vedere' pronunciado por la madre, después de un cambio de plano. Lo mismo ocurre en este segundo ejemplo:



El subtítulo ‘però il uso cervello è morto’, pronunciado por el médico, permanece en la pantalla junto al subtítulo siguiente ‘ma il mio Juan è molto forte’ después, otra vez, de un cambio de plano. Según algunos traductores audiovisuales se puede utilizar un punto de salida con retraso por algunas razones. Antonio Roales Ruiz comenta: “(...) *post-sincronía de salida* y creemos que es una técnica perfectamente válida para tratar de paliar en cierta medida la habitual falta de tiempo y espacio que padece el subtitulador” (Ruiz, 2017:42). En los casos considerados, el hecho de que los subtítulos permanezcan en la pantalla cuando ya los personajes han terminado de hablar es algo incorrecto, que distrae el lector y que lo lleva a releer el subtítulo sin necesidad y de manera involuntaria.

Otra convención que presenta un error es la de los números:

TIME CODE	IL FIORE DEL MIO SEGRETO (SUBTÍTULOS EN ITALIANO)
00:06:40 (chico)	Per favore, mi da mille pesetas?
00:06:41 (Leo)	Non le ho.
00:06:42 (chico)	500?

Según la convención los números del cero al nueve tienen que estar escritos con letras y del nueve en adelante con números. En este caso el '500' es correcto, mientras que el 'mille' debería estar escrito con el número '1000'. Probablemente, por una cuestión de estilo, el traductor ha optado por la palabra en cambio del número, ya que 'mille' es una palabra corta y que no plantea problemas por lo que concierne a la extensión del subtítulo. Asimismo, hay que subrayar que la unidad monetaria española 'pesetas' se mantiene en original, dado que el público italiano es capaz de entenderla.

Lo último que cabe señalar es una falta en la subtitulación de dos canciones que se escuchan en la película. En la subtitulación los diálogos de los personajes siempre tienen prioridad y a menudo las canciones no están consideradas, pero en esta película tenían que ser subtituladas. Una de las características del cine de Almodóvar es la música y muchas veces se encuentran canciones que con su letra forman parte de la historia y sirven para describir el estado de ánimo de los personajes. En esta película se encuentran dos canciones: *En el último trago* de Chavela Vargas y *Ay, Amor* de Bola de Nieve.

La primera canción es un bolero y se escucha cuando Leo se encuentra en un bar, al día siguiente de su intento de suicidio, mientras que está tomando un trago. Chavela Vargas es apropiada para lo que está pasando en la protagonista, es decir, su estado de sufrimiento por el abandono por parte del marido Paco. A continuación se presenta el texto completo, aunque en el original sólo se escucha la primera parte:

*Tómame esta botella conmigo,
en el último trago nos vamos.
Quiero ver a qué sabe tu olvido,
sin poner en mis ojos tus manos.*

*Esta noche no voy a rogarte.
Esta noche te vas que de veras.
Que difícil tener que dejarte
sin que sienta que ya no me quieras.*

*Cuanto me han enseñado los años
siempre caigo en los mismos errores.
Otra vez a brindar con extraños
y a llorar por los mismos dolores.*

*Tómame esta botella conmigo,
en el último trago me besas.
Esperemos que no haya testigos
por si acaso te diera vergüenza
si algún día sin querer tropezamos.*

*No te agaches ni me hables de frente
simplemente la mano nos damos
y después que murmure la gente.*

(Nada me han enseñado los años...)

Esta es una propuesta de traducción:

Beviti questa bottiglia con me,
e dopo l'ultimo bicchiere ce ne andiamo.
Voglio provare a sentire la tua mancanza,

senza coprimi gli occhi con le tue mani.

Questa notte non ti pregherò.
Questa volta te ne andrai per davvero.
Quanto è difficile doverti dimenticare,
senza che io senta che non mi ami già più.

Quanto mi hanno insegnato gli anni,
faccio sempre gli stessi errori.
Un'altra volta a brindare con degli sconosciuti
e piangere per gli stessi dolori.

Beviti questa bottiglia con me
e dopo l'ultimo bicchiere baciami.
Speriamo non ci siano testimoni,
nel caso ti vergognassi
se un giorno, senza volerlo, ci incontrassimo.

Non umiliarti, non parlarmi faccia a faccia
diamoci semplicemente la mano
e poi che la gente mormori pure.

(Gli anni non mi hanno insegnato niente...)

La segunda canción es *Ay, Amor* de Bola De Nieve que es también el título que Amanda Gris pone a un artículo suyo que trata de la vida atormentada de escritoras como Djuna Barnes, Virginia Wolf, Janet Frame. Cuando se escucha de manera completa esta canción, Leo se despierta en el apartamento de Ángel y describe muy bien su estado de sufrimiento. No hay diálogos y por eso hay espacio suficiente para subtitularla. A continuación se presenta

la letra de la canción:

*Amor,
yo sé que quieres llevarte mi ilusión.
Amor,
yo sé que puedes también llevarte mi alma.
Pero, ay amor, si te llevas mi alma,
lévate de mí también el dolor.
Lleva en ti todo mi desconsuelo,
y también mi canción de sufrir.

¡Ay, amor!, si me dejas la vida,
déjame también el alma sentir.
Si sólo queda en mi dolor y vida,
¡ay, amor!, no me dejes vivir
no me dejes vivir.*

Una propuesta de traducción es:

Amore, io so che vuoi rubarmi la speranza.
Amore,
io so che puoi anche prendere la mia anima.
Però, oh amore, se mi rubi l'anima
prendi di me anche il dolore.
Porta con te tutto il mio sconforto,
e anche questa mia canzone d'angoscia.

Oh, amore! Se mi rubi la vita,
ruba anche il sentire della mia anima.
Se solo restano in me, dolore e vita,

oh amore! Non lasciarmi vivere,
non lasciarmi vivere.

Conclusiones

Este trabajo, que trata del análisis de la subtitulación al italiano de la película *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar a partir de los diálogos originales, tenía el objetivo de conocer de una manera más profundizada la traducción en el ámbito del audiovisual y también la lengua y la cultura española, junto al cine de Almodóvar.

La subtitulación analizada, propuesta por LuckyRed HomeVideo, se caracteriza por un italiano estándar, aunque los diálogos originales varían entre un lenguaje informal, a veces popular, y otro más estándar. De esta manera se puede comprender cómo la modalidad de la subtitulación se caracteriza por la tendencia a estandarizar el lenguaje, ya que el objetivo principal es que la comprensión de la película sea lo más clara y sencilla posible.

Como afirmaba la teoría, las técnicas más utilizadas en la subtitulación son las que permiten reducir el original, como la elisión y la compresión lingüística, ya que el espacio en la pantalla es poco y las reglas de espacio muy estrictas y por eso el traductor debe ser capaz de sintetizar la información lo más posible. En la subtitulación analizada el traductor audiovisual ha optado muchas veces por el uso de estas dos técnicas.

Debido a los tiempos muy ajustados que afectan al proceso de redacción de los subtítulos, se pueden encontrar algunos errores de ortografía y también

de sentido. Los errores que se subrayan en el análisis y que traicionan el original español se deben probablemente a momentos de distracción por parte del traductor que no ha interpretado de la manera correcta el significado original o que no ha puesto mucha atención en el canal visual. Los errores no son tan graves como para hacer que la película sea incomprensible.

El breve análisis desde el punto de vista técnico, ha hecho posible comprender cómo no siempre es posible, por razones de espacio, obtener una división correcta en unidades semánticas y cómo se pueden encontrar errores de sincronización entre el punto de salida y de entrada de los subtítulos y el momento en que los personajes empiezan o dejan de hablar, que obligan al espectador releer el subtítulo sin necesidad y de manera involuntaria.

Asimismo, como afirmaba la teoría, en la subtitulación tienen prioridad los diálogos y por eso las canciones nunca se subtitulan. En *La flor de mi secreto* se escuchan dos canciones que no están subtituladas, pero que forman parte de la historia y describen el estado de ánimo de la protagonista. Habría sido posible subtitularlas ya que había espacio suficiente y la música y su letra tienen un papel fundamental para Almodóvar. En el último capítulo se presenta una propuesta de traducción.

Desde el punto de vista de la cultura española, en el original se encuentran algunos refranes, expresiones típicas y dichos como ‘estar como vaca sin cencerro’, ‘en mi casa hasta el culo me descansa’, ‘estar como una foca’, ‘hacer chapuzas’. En la subtitulación al italiano el traductor audiovisual ha optado casi siempre por una traducción literal o ha utilizado una paráfrasis para explicarlas y también el contexto ayudaba a aclarar el significado. Sólo una frase ‘ojála tuviera los remos como la cabeza’ necesitaba de una interpretación y explicación, pero en la subtitulación no existe la posibilidad de añadir notas explicativas, como en cambio puede ocurrir en los textos literarios, y por eso resulta de difícil comprensión.

Desde el punto de vista lingüístico, las lenguas consideradas, el italiano y el español, son afines y por eso no se encuentran demasiados elementos

divergentes por lo que concierne a la gramática y a la estructura de la frase. Los marcadores del discurso, que a menudo se encuentran en el original español y que se utilizan mucho en este idioma, en la subtitulación han sido eliminados, ya que no son tan frecuentes en italiano y sobre todo no son necesarios para la comprensión de la película.

Desde el punto de vista del orden de las palabras en la frase, se encuentran dos casos de inversión con respecto al original: estas inversiones se deben a una cuestión de estilo por parte del traductor, dado que hacen la lectura en italiano más fluida.

Además, a través del análisis de la subtitulación de algunas escenas ha sido posible comentar una de las principales características del cine de Almodóvar que es el humor y, en concreto, el humor negro, y también analizar uno de los aspectos más difícil de reproducir, dado que lo que puede hacer reír en una lengua puede no tener el mismo efecto en la otra. La subtitulación al italiano resulta menos cómica dado que en algunos casos han sido eliminadas partes de frases por razones de espacio, que en el original hacían reír.

Finalmente, se puede decir que la subtitulación al italiano propuesta por LuckyRed HomeVideo hace comprender bien el original sin crear malentendidos.

Bibliografía

- Chaume Varela, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Cátedra, Madrid.
- Chaume Varela, Frederic y Agost, Rosa (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.
- Díaz-Cintas, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación (inglés-español)*. Ariel, Barcelona.
- Eco, Umberto (1995): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Roma.
- Gambier, Yves (2012): «The position of Audiovisual Translation Studies» en Millán, Carmen y Bartrina, Francesca *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Routledge, London and New York, cap. 3, págs. 45-59.
- Gambier, Yves y Gottlieb, Henrik (1994): *(Multi) Media Translation*. John Benjamins, Amsterdam.

- Gottlieb, Henrik (2004): «Subtitles and International Anglification» en *Worlds of Words: A Tribute to Arne Zettersten*. Special issue of the Nordic journal of English studies, vol.3, n.1, págs. 219-230.
- Gottlieb, Henrik (1992): «Subtitling. A new University Discipline», en Cay Dollerup y Anne Loddegaard *Teaching Translation and Interpreting*. John Benjamins, Amsterdam, págs. 161-170.
- Hurtado Amparo, Albir (2001): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.
- Moreno Duro, Miguel (2000): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Cátedra, Madrid.
- Nida, Eugene (1964): *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. E.J. Brill, Leiden.
- Jakobson, Roman (1959): «On Linguistic Aspects of Translation», en Venuti, Lawrence (2012) *The Translation Studies Reader*. Routledge, London and New York, págs. 113-118.
- Paolinelli, Mario y Di Fortunato, Eleonora (2009): *Tradurre per il Doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Ulrico Hoepli, Milano.
- Perego, Elisa (2005): *La traduzione audiovisuale*. Carocci, Roma.

- Rabadán, Rosa (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés- español*. Secretario de Publicaciones y Medios audiovisuales, Universidad de León.
- Roales Ruiz, Antonio (2017): *Técnicas para la traducción audiovisual: subtitulación*. Escolar y Mayo, Madrid.
- Strauss, Frederik (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Akal, España.
- Zabalbeascoa Terran, Patrick (2001): «La traducción del humor en textos audiovisuales» en Moreno Duro, Miguel (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Cátedra, Madrid, cap. 8, págs. 251-263.

Diccionarios

- Tam, Laura (2014): *Dizionario Spagnolo-Italiano/Italiano-Spagnolo*. Hoepli, Milano.
- *Diccionario de la lengua española* (2014). Zanichelli vox, Madrid.
- Real Academia Española, (DRAE) [en línea].
Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Zingarelli, Nicola (2008): *Lo Zingarelli minore*. Mondolibri S.p.A., Milano.

Sitografía

- “Ay, Amor – Bola de Nieve” [en línea].
Disponible en la Web: <https://www.rockol.it/testi/56436342/bola-de-nieve-ay-amor>
- “Colmenar de Oreja” [en línea]. Wikipedia, enciclopedia libre.
Disponible en la Web:
[https://es.n.wikipedia.org/wiki/Colmenar de Oreja](https://es.n.wikipedia.org/wiki/Colmenar_de_Oreja)
- Definición de términos [en línea].
Disponible en la Web: <https://it.dicios.com>
- “Encaje de bolillos” [en línea]. Wikipedia, enciclopedia libre.
Disponible en la Web:
<https://es.m.wikipedia.org/wiki/Encaje-de-bolillos>
- “En el último trago” [en línea].
Disponible en la Web:
<https://m.letras.mus.br/chavela-vargas/399737/>
- “La flor de mi secreto” [en línea].
Disponible en la Web:
[https://es.wikipedia.org/wiki/La flor de mi secreto](https://es.wikipedia.org/wiki/La_flor_de_mi_secreto)
- “Torrejón de Ardoz” [en línea]. Wikipedia, enciclopedia libre.

Disponible en la Web:

https://it.wikipedia.org/wiki/Torrejón_de_Ardoz

- “Una agenda política para el multilingüismo” [en línea].

Disponible en la Web: http://europa.eu/rapida/press-release_MEMO-07-08_es.pdf

Vídeo

- Pedro Almodóvar, *Il fiore del mio segreto*, DVD, LuckyRed HomeVideo, 2009

Riassunto dell'elaborato

Il lavoro che ho svolto è l'unione di due passioni, ma anche della mia curiosità. La prima è quella per la traduzione, che è nata grazie allo studio in ambito universitario della teoria della traduzione, in particolare dopo aver seguito il corso 'Teorie e Metodi della Traduzione Spagnola' tenuto dalla mia relatrice. Grazie poi ad alcuni seminari organizzati dall'università, ho approfondito in modo specifico la traduzione del materiale audiovisuale. La modalità che ha destato in me maggiore interesse è stata quella del sottotitolaggio che, attraverso quelle poche righe collocate in basso allo schermo, ci consente di comprendere il materiale audiovisuale che proviene da una lingua diversa rispetto alla nostra e che è oggi una modalità sempre più diffusa e studiata.

La seconda passione è quella per il cinema spagnolo, in particolare per il regista Pedro Almodóvar, che da sempre mi ha incuriosita con il suo essere così fuori dagli schemi.

Una volta unite queste due passioni ho scelto di analizzare il sottotitolaggio italiano del film *La flor de mi secreto* proposto da LuckyRed HomeVideo, mettendolo a confronto con i dialoghi originali. Mi sono concentrata

sull'analisi delle scelte traduttologiche, proponendo in alcuni casi delle differenti traduzioni, sulle tecniche utilizzate dal traduttore, sulla lingua e la cultura spagnola presenti nel film, assieme anche ad alcune caratteristiche del cinema di Almodóvar come lo humor.

Nel primo capitolo di questo elaborato vengono presentati in modo approfondito la traduzione audiovisuale, la sua storia e le varie modalità di traduzione che presenta, ricordando anche alcuni concetti fondamentali della teoria della traduzione.

La traduzione audiovisuale è una traduzione intersemiotica, ovvero caratterizzata da due canali differenti, quello visivo e quello acustico, ciascuno dei quali presenta dei propri codici e delle proprie caratteristiche. Tradurre il materiale audiovisuale è qualcosa di molto complesso, che richiede molta competenza e coerenza e soprattutto la conoscenza delle basi del processo di traduzione. La traduzione non è solamente una semplice riscrittura in un'altra lingua del testo di partenza, ma si tratta di un vero e proprio atto comunicativo e vi sono molti aspetti da considerare. Non è solo un passaggio da una lingua ad un'altra, ma anche tra culture, tempi e spazi che sono differenti. Il traduttore, che è il personaggio principale di questo processo, deve conoscere molto bene non solo le tecniche di trasferimento linguistico, dimostrando quindi di avere una certa competenza professionale, ma deve anche essere dotato di un bagaglio culturale vasto e di molta creatività, per riuscire a trovare le soluzioni migliori ai problemi che la traduzione può presentare. Un importante autore italiano che tratta della traduzione è Umberto Eco, in particolare nel suo libro *Dire quasi la stessa cosa*. Egli definisce il traduttore come un negoziatore (Eco, 2003: 93-94) che deve compiere di volta in volta delle scelte di significato e ci parla di due tipi di traduzione tra cui scegliere: quella addomesticante e quella estraniante. Con la prima il testo di partenza viene adattato alla lingua e alla cultura verso cui ci si dirige attraverso una traduzione equivalente, dando vita ad un testo che è così familiare, con la seconda, invece, molti elementi linguistici e

culturali vengono mantenuti in originale e in questo modo il lettore si sente estraniato, perché percepisce che non appartengono al suo mondo, però in questo modo può aumentare il suo bagaglio culturale (Eco, 2003).

Tra i concetti fondamentali che caratterizzano il processo di traduzione, è necessario ricordare i seguenti: il concetto di equivalenza, di adeguatezza e di fedeltà. Per quanto riguarda il concetto di equivalenza, esso descrive la relazione tra il testo originale e quello tradotto. Ci sono due tipi di equivalenza: l'equivalenza formale e l'equivalenza dinamica. La prima si concentra sulla forma e sul contenuto, mentre la seconda si preoccupa di più di trasmettere lo stesso effetto del testo originale, cioè, la relazione tra il recettore ed il messaggio deve essere la stessa che esiste tra il recettore ed il messaggio originali (Nida, 1964:160). Il concetto di adeguatezza, invece, assomiglia a quello di equivalenza visto che una traduzione si considera adeguata quando il materiale linguistico riflette in modo esatto quello presente nell'originale, ed in particolare si avvicina molto a quello di equivalenza dinamica. Per quanto concerne invece la fedeltà, una traduzione viene considerata fedele quando rispetta nel modo più autentico possibile il testo originale ed è un concetto molto vicino a quello di equivalenza formale. Per essere fedele al testo originale, il traduttore deve conoscere molto bene la lingua di partenza. Nel caso della traduzione audiovisuale, rispetto a quella dei testi letterari, è molto più difficile essere fedeli, dato che vi sono due canali differenti, quello acustico e quello visivo, che già da soli danno delle informazioni e quindi spesso nella traduzione non si aggiungono elementi che sono già da essi esplicitati.

Per quanto riguarda la teoria della traduzione audiovisuale nello specifico, è molto importante conoscere i dieci codici proposti da Chaume (2004) che incidono sulla traduzione e che sono: il codice linguistico (saper manipolare il materiale linguistico dal punto di vista morfologico, sintattico, semantico e fonetico), quello paralinguistico (che riguarda i suoni, i gesti, la musica, i silenzi), il codice musicale, il codice di collocazione del suono, il codice

iconografico, quello fotografico, quello di pianificazione, quello di mobilità, quello grafico ed infine quello sintattico del montaggio.

Non bastano però queste conoscenze teoriche per essere un traduttore audiovisuale, ma molte altre nozioni che provengono da differenti ambiti come la linguistica, la sociolinguistica, la pragmatica, il cinema e la tecnologia, a cui si aggiungono anche alcune conoscenze giuridiche come la cessione dei diritti d'autore, le royalties per il pagamento e la legge sulla proprietà intellettuale. Il traduttore audiovisuale deve quindi attenersi a molte regole e deve conoscere molte cose ed il tipo di traduzione che svolge è molto diversa e più complessa rispetto a quella dei testi letterari.

Per quanto riguarda la storia della traduzione audiovisuale essa è molto recente. Questa pratica nasce nell'ambito della cinematografia e soprattutto del cinema sonoro che si sviluppò nel 1900. Secondo gli esperti il primo film con audio sonoro sincronizzato fu *The Green Forest* del 1910, però fu solo con il film *The Cantor Jazz* (1927) di Alan Corland che nacque ufficialmente. In questo film compaiono per la prima volta i precursori dei sottotitoli, gli intertitoli. Con il passare del tempo ci fu la necessità di dare voce ai personaggi che fino a quel momento non avevano mai avuto e così un po' alla volta si sviluppò la modalità del doppiaggio, che andò a sostituire quella del sottotitolaggio. Per motivi di commercio si decise poi di diffondere i film americani oltre le frontiere per raggiungere l'Europa e fu necessario adattarli alle diverse lingue nazionali, perché l'inglese non era compreso da tutti. La necessità di tradurre i propri prodotti non fu solo commerciale, ma fu anche un modo per diffondere la propria cultura, le proprie credenze e valori oltreoceano. Oggi la traduzione audiovisuale non ha solo funzione di commercio o di diffusione della cultura, ma anche un uso didattico dato che può essere un metodo innovativo per apprendere una lingua straniera.

Vi sono varie modalità di traduzione che la TAV ci offre e ciascuna presenta delle caratteristiche proprie. Le principali sono le seguenti: il doppiaggio, la traduzione simultanea, il sottotitolaggio per sordi, la sovratitolazione, il *voice-*

over, l'audiodescrizione, la localizzazione e il sottotitolaggio tradizionale. Ogni paese può scegliere il metodo che preferisce in base alle proprie necessità e possibilità, ma la scelta non dipende solo da questo, ma anche dal destinatario del prodotto audiovisuale, dal mezzo fisico di trasmissione e dalle caratteristiche del testo originale. Generalmente paesi come l'Italia, la Francia, la Spagna e la Germania doppiano, vista l'elevata qualità del servizio che possono dare, mentre paesi più piccoli come la Romania, i Paesi Bassi, la Danimarca, la Finlandia, l'Islanda e i paesi arabi sottotitolano per non perdere la propria lingua.

Per quanto riguarda il sottotitolaggio, di cui si parla in modo approfondito alla fine del primo capitolo, non c'è una data precisa ed accettata sulla sua nascita, mentre per il doppiaggio sì (quando si parla del sottotitolaggio molto spesso si fa riferimento al doppiaggio perché all'inizio la scelta era tra queste due modalità, quelle appunto tradizionali, che sono le più diffuse e studiate ancora oggi). Durante l'epoca del cinema muto si ricorreva ai precursori dei sottotitoli, gli intertitoli e queste didascalie apparvero per la prima volta in Europa nel 1903 con il film *Uncle Tom's cabin* di Edwin Porter. Comparivano tra due scene per spiegare o completare le immagini e si tratta di brevi dialoghi. Un po' alla volta si passò ai sottotitoli veri e propri e il problema principale fu scegliere in quali lingue sottotitolare e si privilegiarono all'inizio il francese, lo spagnolo e il tedesco. In passato i sottotitoli erano inseriti in modo manuale e meccanico, ma poi il processo si sviluppò molto dal punto di vista della produzione grazie al progresso tecnologico che rese tutto molto più veloce e semplice.

Per quanto riguarda i tempi più recenti, è assai diffuso il fenomeno del *fansubbing*, ovvero il sottotitolaggio fatto dagli appassionati che in modo spontaneo si offrono gratuitamente di svolgere la traduzione dei dialoghi dei film o delle serie tv, con il risultato però che spesso danno vita a traduzioni che contengono molti errori o che sono troppo approssimative. Questo fenomeno dovrebbe essere eliminato anche perché non è legale.

Una volta presentato tutto ciò che concerne la TAV ed in particolare il sottotitolaggio è stato necessario trattare del cinema di Pedro Almodóvar e del film *La flor de mi secreto* che sono gli argomenti del secondo capitolo.

Pedro Almodóvar è nato a Calzada di Calatrava nel 1949 ed ha passato la sua infanzia nella Mancha, per poi spostarsi a Madrid quando aveva solo sedici anni per seguire la sua passione per il cinema e per il teatro. Nasce in una famiglia di estrazione sociale non elevata, il padre era un viticoltore e la madre una casalinga, e per mantenersi gli studi alla scuola di cinema ha lavorato per la compagnia nazionale spagnola Telefónica. La sua vita è stata segnata dal franchismo e dall'oppressione della Chiesa che attacca in modo indiretto e diretto nei suoi primi film. È un regista stravagante e provocatore e lo sono di riflesso anche i suoi personaggi.

Le caratteristiche principali del suo cinema che mi hanno sempre affascinata sono: le donne, che spesso sono le protagoniste della storia e che sono rappresentate nella loro autenticità e di solito si tratta di madri, figlie e nonne che soffrono, sono fragili e quasi isteriche e lottano per affermare se stesse; i colori vivaci, a cui ricorre in tutti i suoi film come il rosso, il giallo, il blu che utilizza anche per i titoli; la musica, che può essere spagnola o latina e che spesso serve per descrivere lo stato d'animo dei personaggi e perciò svolge un ruolo importante nel copione; il gusto per il grottesco, per ciò che è innaturale, inspiegabile ed assurdo, i suoi personaggi sono infatti decadenti, tra il comico e il ridicolo, e cercano di sopravvivere nella giungla della vita; la città di Madrid, che è l'ambientazione principale dei suoi film, per cui prova un amore profondo dato che lì è cominciata la sua carriera cinematografica ed è vista come una città che consente di adempiere i propri desideri, ma da cui si può sentire anche la necessità di fuggire; la figura della madre, a cui il regista è molto legato anche nella vita reale ed infine il tema dell'amore, del sesso e della trasgressione che sono costanti e spesso anche contraddittori.

Per quanto riguarda *La flor de mi secreto* è un film del 1995 e l'attrice

spagnola Marisa Paredes, che interpreta la protagonista Leocadia Macías, ha vinto il premio come miglior attrice al Festival Internazionale del Cinema di Karlovvy Very nel 1995. La storia vede come protagonista una donna, Leocadia Macías, scrittrice di romanzi rosa che si firma con lo pseudonimo di Amanda Gris e che non ha una vita sentimentale felice come potrebbero far intendere i suoi racconti, anzi si trova in piena crisi sentimentale perché il suo matrimonio con Paco sta andando a rotoli. La sua crisi coniugale si riflette anche in ambito lavorativo dato che non riesce più a scrivere racconti di amore felice, ma solo storie tristi, piene di sofferenza e di dolore. La donna vorrebbe smettere di soffrire, ma è ancora troppo ossessionata e legata al marito Paco di cui non riesce ad accettare il fatto che non la ami: lui è solo un uomo egoista che non si preoccupa minimamente per lei ed il suo amore non è vero. In questa storia tormentata c'è però un personaggio positivo, Ángel, che sarà colui che le farà scoprire un amore nuovo, meno passionale ma più vero e che la aiuterà anche dal punto di vista lavorativo, scrivendo al posto suo i romanzi rosa che per contratto deve consegnare alla casa editrice *Fascinación* per cui lavora. Dopo l'ennesimo brutto litigio con il marito, la protagonista tenta il suicidio assumendo una dose eccessiva di tranquillanti. La mattina seguente la madre la chiama per dirle che ha deciso di tornare per qualche giorno ad Almagro, luogo in cui è nata, e le chiede di andare con lei. Questa telefonata salverà la sua vita. Leo accetta perché capisce di dover perdersi del tempo per ritrovare sè stessa e soprattutto la forza di riprendere in mano la sua vita, ponendo fine alle sue sofferenze e così sarà.

Nel film si possono riconoscere alcune delle caratteristiche principali del cinema di Almodóvar. Innanzitutto la città di Madrid, di cui si riconoscono alcuni dei principali luoghi (il quartiere La Latina, Plaza Mayor, Plaza del Callao e Plaza de la Paja) ed è la città da cui la protagonista fugge per riprendere in mano la sua vita. Si incontra poi la figura della madre, interpretata dall'attrice Chus Lampreave, che critica sempre il marito della protagonista e che, data la sua età, è molto saggia e riconosce un uomo egoista

come Paco e anche che sua figlia non è felice. Vi è poi la presenza della musica: *El último trago* di Chavela Vargas e *Ay, Amor* di Bola de Nieve, il tema dell'amore ed alcune scene caratterizzate dallo humor nero. Vi sono poi i colori vivaci che si trovano in tutti i film del regista, come il rosso, il blu e il giallo, e che però in questo caso sono in contrasto rispetto a quello che sta accadendo alla protagonista: Leo ha perso la sua luce e i suoi punti di riferimento, però questo non si vede nei colori che indossa, che sono sempre molto accesi, come il rosso e il blu. Infine si tratta di una storia con un incastro perfetto, quasi un cerchio che si chiude, perché si fugge da Madrid per poi tornare ed ha anche un finale molto semplice e toccante, ma soprattutto felice.

Nel terzo ed ultimo capitolo viene presentata l'analisi del sottotitolaggio italiano proposto da LuckyRed HomeVideo, comparato con i dialoghi originali. All'inizio del capitolo vengono elencate le varie tecniche di traduzione, con particolare riferimento a quelle più utilizzate nella modalità del sottotitolaggio. Successivamente si analizzano alcuni casi particolari di traduzione, sia dal punto di vista del contenuto linguistico che culturale e delle scelte di traduzione. Vengono poi presentati i casi di modulazione, di particolarizzazione, di elisione e di compressione linguistica. Successivamente viene presentata la traduzione dei marcatori del discorso, dei nomi degli alimenti e dei toponimi. Per quanto riguarda gli alimenti non è stata riscontrata nessuna difficoltà in quanto tutti gli alimenti avevano un equivalente in italiano. I nomi delle città, invece, in alcuni casi sono stati mantenuti in originale, perché non c'era un corrispondente in italiano, mentre altri sono stati tradotti. Nei casi in cui i nomi delle città sono stati lasciati in originale non hanno creato nessuna ambiguità nella comprensione del messaggio. Vi è poi la traduzione di alcune espressioni razziste ed omofobe da parte di alcuni personaggi.

La parte successiva, quella più interessante da commentare, è stata quella relativa allo humor che nella teoria risultava essere uno degli aspetti più

difficili da riprodurre, perché non sempre è possibile ottenere lo stesso effetto comico o umoristico passando da una lingua ad un'altra. In molti casi infatti la sottotitolazione italiana risulta meno comica perché non è stato possibile ottenere lo stesso effetto a causa delle regole di spazio che hanno portato ad eliminare alcune parti delle frasi originali. C'è da sottolineare come lo humor presente nel film sia uno humor negro, tipico del regista, che a partire da situazioni all'apparenza comiche, fa riflettere su questioni più serie, che possono nascondersi dietro al riso e che spesso suscitano emozioni come la pietà e la commiserazione.

Alla fine del terzo capitolo vi è una breve analisi dei sottotitoli dal punto di vista tecnico, soprattutto per quanto concerne alcuni errori. Innanzitutto, il colore utilizzato è il bianco ed il carattere di scrittura è un *no serif* che facilita la lettura allo spettatore. In generale i sottotitoli rispettano le convenzioni e si nota come una frase intera racchiuda tutto il significato semantico possibile. Le frasi sono inoltre poco complesse e seguono la geometria convenzionale attraverso la proporzione e una uguale estensione delle linee. La posizione dei sottotitoli è quella standard, ovvero in basso al centro, tranne alcuni casi in cui vengono messi in alto perché in basso compaiono i nomi degli attori o del regista.

Sono presentati alcuni casi di segmentazione non corretta (la divisione della frase originale in sottotitoli), in cui non è rispettata la divisione in unità semantiche, ma che era necessario svolgere in quel modo per rispettare le regole di spazio. Vi sono poi degli errori di sincronizzazione tra il momento di entrata e di uscita dei sottotitoli e il momento in cui i personaggi finiscono o cominciano a parlare, che obbligano lo spettatore a rileggere il testo in modo involontario e senza alcuna necessità.

Viene poi presentata una proposta di traduzione di due canzoni, *En el último trago* di Chavela Vargas e *Ay, Amor* di Bola de Nieve, che si ascoltano nel film e il cui testo però non è presente nella sottotitolazione italiana: spesso le canzoni non vengono considerate perché non sono parte della storia e

funzionano solo come base strumentale, ma in questo caso le canzoni descrivevano bene lo stato d'animo dei personaggi ed inoltre vi era lo spazio sufficiente per aggiungere i sottotitoli data l'assenza di dialoghi in quelle sequenze di tempo. La canzone di Chavela Vargas è coerente con lo stato d'animo della protagonista che si ritrova a bere sola in un bar: sta soffrendo perché il marito Paco l'ha appena lasciata e sa che non tornerà mai più. L'altra canzone, quella di Bola de Nieve, descrive anch'essa molto bene lo stato di sofferenza del cuore spezzato della protagonista.

Questo lavoro ha consentito di conoscere in modo approfondito la traduzione audiovisuale, ma anche la lingua e la cultura spagnola, assieme al cinema di Pedro Almodóvar.

L'analisi del sottotitolaggio italiano proposto da LuckyRed HomeVideo ha consentito di comprendere alcune cose. Il sottotitolaggio considerato è caratterizzato da un italiano standard, anche se i dialoghi originali variano tra un linguaggio informale, spesso popolare, ed uno invece più standard. In questa modalità di traduzione vi è quindi una tendenza a standardizzare il linguaggio, dato che l'obiettivo principale è quello di far sì che ciò che viene presentato nel film venga compreso nel modo più semplice e chiaro possibile nella lingua d'arrivo. Come affermava la teoria, le tecniche di traduzione più utilizzate nel sottotitolaggio sono quelle che permettono di ridurre l'originale, come l'elisione e la compressione linguistica, dato che lo spazio nello schermo è poco e vi sono delle severe regole di spazio da rispettare e il traduttore audiovisuale ricorre molto spesso a queste due tecniche. A causa poi dei tempi molto stretti per la redazione dei sottotitoli, può accadere che vi siano degli errori di ortografia o di significato. Gli errori presentati nell'analisi sono probabilmente dovuti a momenti di distrazione da parte del traduttore o per la poca attenzione che ha dato al canale visivo e che lo hanno portato a non rispettare l'originale in modo fedele. Gli errori non sono comunque così gravi da causare una mancata comprensione della storia. Dal punto di vista della cultura spagnola, nel fim si trovano delle espressioni,

frasi fatte e proverbi tipici come ‘en mi casa hasta el culo me descansa’, ‘estar como vaca sin cencerro’, ‘estar como una foca’, ‘hacer chapuzas’. Nel sottotitolaggio vengono spesso tradotti in modo letterale oppure attraverso una parafrasi che ne spiega il significato, ma anche il contesto aiuta nella comprensione. Solo una frase, ‘ojála tuviera los remos como la cabeza’, richiedeva un po' di interpretazione e risulta di difficile comprensione, però nel sottotitolaggio non è possibile aggiungere delle note di spiegazione come invece può accadere nella traduzione dei testi letterari.

Dal punto di vista linguistico, essendo le due lingue considerate molto simili, non vi sono molti elementi di divergenza, sia dal punto di vista della grammatica che dell'ordine della frase. I marcatori del discorso, che si trovano nei dialoghi originali, che sono tipici dell'oralità e sono molto frequenti nella lingua spagnola, sono stati eliminati in quanto non necessari alla comprensione della storia e poco frequenti in italiano. Vi sono dei casi di inversione dell'ordine delle parole all'interno della frase rispetto all'originale, dovuti probabilmente a ragioni di stile, dato che consentono una lettura più fluida in italiano.

Attraverso l'analisi di alcune scene è stato possibile commentare una delle principali caratteristiche del cinema di Almodóvar che lo humor negro ed analizzare anche uno degli aspetti più difficili da riprodurre secondo la teoria. Il sottotitolaggio italiano risulta meno comico, perché in alcuni casi sono state eliminate parti di frasi, per ragioni di spazio, che invece nell'originale facevano ridere.

In conclusione, la sottotitolazione all'italiano proposta da LuckyRed HomeVideo aiuta a comprendere bene il film originale, senza creare malintesi per lo spettatore.