



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

### *Traducción audiovisual: la modalidad del simil-sync para la traducción del documental «Las rutas de Verónica»*

Relatrice  
Prof.ssa Maria Begoña Arbulu  
Barturen

Laureando  
Gianluca Votto  
n° matr.1151719 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019



## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1 .....	13
1.1 La traducción audiovisual.....	13
1.1.2 Entre traducción y adaptación.....	14
1.1.3 Definición.....	16
1.2 El texto audiovisual .....	18
1.2.1 Clasificación de los textos audiovisuales.....	21
1.3 La traducción audiovisual como traducción subordinada.....	22
1.3.1 El ajuste de los lenguajes .....	25
1.3.2 El concepto de accesibilidad .....	27
1.3.3 El papel del espectador.....	29
1.4 Tipos de traducción audiovisual .....	31
1.4.1 El doblaje.....	32
1.4.2 El subtítulado.....	33
1.4.3 El <i>voice-over</i> .....	35
1.4.4 El <i>simil-sync</i> .....	36
1.5 La traducción audiovisual en nuestro milenio .....	40
1.5.1 La investigación en la traducción audiovisual .....	42
1.5.2 El potencial de la traducción audiovisual.....	45
1.5.3 El futuro de la traducción audiovisual.....	48
Capítulo 2 .....	51
2.1 <i>Las rutas de Verónica</i> .....	51
2.2 El género documental .....	52
2.2.1 El género documental dentro de la traducción audiovisual.....	54
2.3 Las características del producto .....	58
Capítulo 3 .....	63
3.1 Metodología.....	63
3.2 Traducción .....	65
Capítulo 4 .....	135
4.1 El giro cultural .....	135
4.1.1 Los elementos culturales y la traducción .....	136
4.2 Los elementos culturales en la traducción audiovisual.....	139

4.2.1 Técnicas para la traducción de los elementos culturales.....	143
4.2.2 La selección de las técnicas.....	148
4.3 Análisis .....	152
4.4 Conclusiones .....	172
Capítulo 5 .....	177
5.1 El lenguaje de las traducciones audiovisuales .....	177
5.2 La traducción audiovisual y el discurso coloquial.....	180
5.3 Factores que determinan el lenguaje de las traducciones audiovisuales.....	184
5.3.1 La naturalidad.....	184
5.3.2 El texto de partida .....	187
5.3.3 La lengua de llegada.....	190
5.3.4 Las rutinas de traducción.....	193
5.4 El italiano <i>neostandard</i> .....	196
5.4.1 La morfosintaxis del italiano <i>neostandard</i> .....	198
5.5 Análisis .....	200
5.6 Conclusiones .....	221
Conclusión.....	227
Bibliografía.....	233
Riassunto .....	239

## Introducción

A pesar de que haya sido ignorada durante varios años por parte de los estudiosos, la práctica de la traducción audiovisual existe desde hace mucho tiempo y a partir de los años noventa ha adquirido mayor relevancia gracias a la proliferación y a la distribución de productos audiovisuales en nuestra sociedad. La imagen está presente de manera significativa en nuestra vida diaria, con pantallas de cualquier forma y tamaño que forman parte de la mayoría de las acciones que llevamos a cabo cotidianamente. La televisión, el cine, los ordenadores, los tablets y los móviles representan un elemento habitual y frecuente dentro de nuestro entorno social, que está fuertemente caracterizado por la presencia constante de la imagen. Nos encontramos con pantallas en nuestra casa, en el trabajo, en los medios de transporte, en restaurantes, en museos, en bibliotecas, y pasamos mucho tiempo mirando a una pantalla y viendo productos audiovisuales al fin de realizar nuestros trabajos, desarrollar y mejorar nuestras carreras, encontrar informaciones y también divertirnos. En pocas palabras, se puede afirmar, sin lugar a duda, que en la sociedad actual la imagen constituye una componente imprescindible de nuestra cotidianeidad.

Esta presencia generalizada de la imagen en nuestra sociedad trae consigo la consolidación de la disciplina de la traducción audiovisual que tiene el objetivo de favorecer la difusión de productos audiovisuales en diferentes idiomas y países. Efectivamente, el papel principal de la traducción audiovisual ha sido el de permitir el acceso y la comprensión de programas originalmente filmados en un idioma a los hablantes de otro idioma. Desde este punto de vista, la traducción representa un medio para promover el multilingüismo y el multiculturalismo en el mundo, dentro de comunidades cada vez más variadas y heterogéneas. Otro papel de la traducción audiovisual concierne a la alfabetización, con un número cada vez mayor de migrantes de todo el mundo que aprenden el idioma del país anfitrión por medio de programas subtítulos emitidos por televisión o en internet. De la misma manera, escuelas y universidades de todo el mundo han reconocido los beneficios que proceden de la traducción audiovisual para la adquisición de una lengua extranjera y han empezado a impartir asignaturas específicas sobre esta disciplina. Por último, la traducción audiovisual representa una herramienta para la integración social en cuanto que facilita el acceso a los productos audiovisuales a personas sordas o con dificultades auditivas y a

ciegos o débiles visuales, mediante subtítulos hechos a medida, tanto intralingüísticos como interlingüísticos, así como audio descripción y audio subtitulado.

Los rápidos cambios que se están verificando dentro de este campo representan uno de los principales desafíos de la disciplina. Como la traducción audiovisual está estrechamente relacionada con la tecnología, los avances técnicos de los últimos años han tenido un efecto importante sobre la disciplina que ha llevado a una evolución de la práctica, del perfil del traductor y de las modalidades de traducción que se han adaptado a las exigencias de la disciplina creando nuevas formas híbridas. De la misma manera, los programas para el subtitulado y el doblaje se han hecho mucho más accesibles, con múltiples softwares disponibles gratuitamente en la red, que han llevado a la consolidación de prácticas de traducción como el *fansubs* y el *fandubs*, que siguen una filosofía de distribución libre en internet de productos audiovisuales subtitulados y doblados por parte de los fans para los fans. Estas nuevas formas de subtitulación y doblaje resultan más creativas e individualistas con respecto a lo que se hace tradicionalmente, ya que mezclan convenciones y parámetros que proceden de diferentes modalidades de traducción y crean nuevas formas híbridas que pueden representar el futuro de la disciplina.

Este ajeteo que se está verificando alrededor de la traducción audiovisual es una clara indicación que esta disciplina está en su plena madurez. Desde un punto de vista educacional, profesional y económico es evidente que la traducción audiovisual está atrayendo cada vez más interés y visibilidad. Dentro de este contexto, si se quiere favorecer el desarrollo de la disciplina resultan necesarios estudios y esfuerzos específicos para cubrir toda la pluralidad de aspectos que caracterizan esta práctica. A este respecto, cabe señalar que resulta necesario evitar aquellas dinámicas negativas de la investigación en el campo de la traducción audiovisual que están determinadas por finalidades lucrativas. Efectivamente, a veces, el imperativo económico de la industria establece las líneas de investigación que deben seguirse con el objetivo de hallar maneras para cortar los gastos, independientemente de la calidad del producto final o de los beneficios para los espectadores y los traductores. Por supuesto, dedicarse a estudios que no tienen ningún fundamento empírico, que no están conectados con cuestiones prácticas de la profesión y de la industria, o que no toman en consideración los usuarios y los consumidores no pueden que llegar a resultados infructuosos.

El presente trabajo quiere representar una propuesta de traducción al italiano del documental *Las rutas de Verónica*, un programa televisivo emitido por el canal La 2 de Televisión Española que aúna la gastronomía y los viajes. Se trata de una serie de documentales estrenada en España en octubre de 2018 que quiere dar a conocer y valorar el territorio español a través de una introducción a la amplia y variada gastronomía del país. Al fin de cumplir esta tarea, el documental hace un recorrido por las diferentes regiones españolas, acercándose a sus gentes y mostrando sus productos y recetas típicas, de acuerdo con una perspectiva que permite llegar más allá de la comida y descubrir las tradiciones y las costumbres de cada comarca que se visita a lo largo de los distintos recorridos.

El capítulo que hemos seleccionado para nuestro trabajo de traducción nos introduce a la comarca de La Janda, situada en la provincia de Cádiz, con el objetivo de mostrarnos la gastronomía que caracteriza esta región española. El documental da voz a la gente local que nos presenta los productos típicos de esta comarca, desde el atún de almadraba, pasando por la piriñaca, hasta los alfajores. A lo largo de este episodio se encuentran pescadores, agricultores, ganaderos y cocineros que nos meten de lleno en la cultura y en las tradiciones que identifican el territorio de La Janda, haciéndonos vivir en primera persona la técnica de pesca de la almadraba y participar en una subasta de pescado. Además, entre las otras experiencias, también tenemos la posibilidad de seguir paso a paso la preparación de platos típicos de la región gaditana como, por ejemplo, el atún encebollado o la hurta al horno. En este capítulo del programa, entonces, se realiza un recorrido por la comarca de La Janda al fin de descubrir y aprender de la riqueza de la cultura gastronómica de este territorio.

Desde el punto de vista lingüístico, nuestro documental está caracterizado principalmente por la presencia de diálogos y entrevistas en directo, con una alta frecuencia de intervenciones de hablantes que no están planificadas de antemano. De hecho, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante un discurso compuesto por intercambios naturales y espontáneos entre dos o más personas, mientras que son muy pocas las intervenciones que aparecen planeadas con antelación. En línea con esta tendencia, también cabe mencionar la presencia del narrador en campo, ya que el hecho de que la presentadora interactúa en directo con los otros hablantes juega un papel importante en la caracterización de diálogos con una alta frecuencia de intercambios

naturales y espontáneos. Otra característica importante de nuestro documental es su multidisciplinariedad, con una concurrencia de una amplia gama de argumentos que presentan un vocabulario especializado procedente de distintas áreas. En concreto, en el texto se puede encontrar terminología específica del ámbito de la pesca, de la gastronomía, de la flora y de la fauna, que, por supuesto, también desempeña un papel determinante en la caracterización de nuestro documental.

Para la realización del trabajo de traducción de nuestro documental hemos recurrido a la modalidad del *simil-sync*. De acuerdo con la técnica del *simil-sync*, la traducción se presenta de manera oral sustituyendo el sonido original sin que ocurra sincronía labial, es decir, que la traducción no está sincronizada con los movimientos de boca y labios de los actores. De hecho, el *simil-sync* solo tiene el objetivo de respetar la duración de los enunciados, cubriendo la emisión de las frases por entero, y la coherencia entre sonido e imagen, para que lo que se escucha y lo que se ve en la pantalla no se contradiga. Por todas estas razones, consideramos la modalidad de traducción audiovisual del *simil-sync* una buena solución desde el punto de vista económico y traductológico, dado que permite escuchar un diálogo verosímil por medio de un proceso más barato y sencillo con respecto a otras modalidades de traducción.

En la parte de análisis de nuestro trabajo hemos enfocado nuestra atención sobre el aspecto cultural del texto y el lenguaje empleado en nuestra traducción. Específicamente, por lo que concierne al aspecto cultural, hemos presentado dentro de nuestro estudio un análisis de la traducción de las referencias culturales, teniendo en cuenta que a veces hará falta optar por soluciones que respeten los rasgos de la cultura de partida y otras será necesario adaptarse a la cultura de llegada, siempre con la finalidad de facilitar la comprensión de los espectadores. Con respecto al lenguaje de la traducción, en nuestro trabajo hemos llevado a cabo un análisis de los diálogos de nuestro producto al fin de determinar en qué medida el texto traducido se acerca a un registro típico del discurso coloquial, mediante la selección de construcciones lingüísticas que representan aspectos propios de este tipo de discurso que se han tomado como parámetros en la evaluación de los diálogos.

Las motivaciones que han guiado la realización de este estudio han sido tanto académicas como personales. Por un lado, hemos optado por la traducción de un



documental sobre todo por las características de este tipo de producto audiovisual que hacen que el trabajo de traducción sea particularmente desafiante y motivante. Por otro lado, hemos seleccionado el género documental por la baja cantidad de estudios que se han centrado en estos productos con respecto a películas y series, que, por el contrario, han experimentado un gran esplendor en los últimos años y han sido el objeto principal de la investigación dentro de este ámbito. De la misma manera, para la traducción del documental hemos optado por el empleo de la modalidad del *simil-sync*, frente a la del *voice-over* generalmente utilizada para este tipo de productos, principalmente porque consideramos esta modalidad de traducción muy válida, pero también por el poco interés mostrado por parte de los teóricos hacia esta técnica.

En términos más generales, entre las motivaciones personales también hace falta mencionar nuestro fuerte interés hacia la disciplina de la traducción audiovisual, con todas las particularidades y los aspectos técnicos que caracterizan este tipo de traducción que, en nuestra opinión, resultan muy estimulantes. En la traducción audiovisual concurren toda una serie de factores, como, por ejemplo, las restricciones temporales y espaciales y la confluencia de código verbal y no verbal, que hacen que el proceso de traducción sea más complejo con respecto a otros tipos de traducción. Concretamente, en los productos audiovisuales se encuentran determinadas características que convierten la transferencia de estos productos en una tarea particularmente difícil, lo que implica un reto más grande que tiene un efecto motivador para el traductor. Desde este punto de vista, se puede afirmar que hemos decidido emprender un trabajo de traducción audiovisual porque la transferencia de estos tipos de productos representa una labor más estimulante con respecto a la traducción de otros tipos de textos.

Asimismo, otro motivo por el que hemos decidido emprender este trabajo ha sido nuestro propósito de difusión de las culturas al fin de fomentar el diálogo entre estas. A este respecto, partimos del supuesto de que la traducción puede proporcionar al espectador un marco de conocimientos que le permite interpretar y comprender realidades procedentes de otra cultura a pesar de su carácter extranjero. Esto es verdad sobre todo en el caso de los elementos culturales que facilitan informaciones importantes sobre otro país y ofrecen a los espectadores los conocimientos necesarios para apreciar situaciones y comportamientos típicos de otra cultura. Desde este punto de vista, la traducción representa una disciplina que permite ampliar el conocimiento del otro, el conocimiento

del mundo, y a su vez el hecho de proporcionar saberes sobre las culturas que componen el mundo puede favorecer la comunicación y la comprensión intercultural. En vista de esto, el propósito de nuestro trabajo de traducción ha sido el de facilitar el acceso a nuevos conocimientos e ideas procedentes de otra cultura con el objetivo último de fomentar la comunicación y el intercambio entre culturas.

Al fin de hacer fluir los contenidos de forma progresiva y coherente, hemos estructurado el presente elaborado en cinco capítulos. A continuación, presentamos una breve descripción de cada uno de los capítulos al fin de facilitar una visión completa de los contenidos de nuestro estudio.

En el Capítulo 1, a partir de los trabajos de investigación realizados por distintos autores dentro del ámbito de la traducción audiovisual, presentamos los aspectos más importantes de este tipo de traducción centrándonos especialmente sobre el texto audiovisual y sus peculiaridades y sobre las múltiples restricciones que caracterizan esta práctica de traducción en particular. Continuamos con una búsqueda de las definiciones de la traducción audiovisual más relevantes con el objetivo de comprender por qué este tipo de traducción es peculiar y se diferencia del resto. Tras ello, pasaremos a revista las principales modalidades de traducción de productos audiovisuales para luego enfocarnos en el *simil-sync* en cuanto que es la técnica que hemos decidido utilizar para la realización de nuestro trabajo de traducción. Finalmente, ofrecemos una descripción del potencial de la traducción audiovisual en nuestra sociedad y del desarrollo de la investigación dentro de este ámbito.

El Capítulo 2 hace una introducción al producto audiovisual que hemos decidido traducir en nuestro trabajo presentando los contenidos y los aspectos lingüísticos que lo caracterizan. Como se trata de un documental, en este capítulo, hemos incluido también una descripción de las características principales de este género, para comprender de manera más adecuada la particularidad de estos productos, y de las problemáticas que plantea desde el punto de vista de la traducción audiovisual, con el objetivo de mostrar la peculiaridad de esta labor con respecto a la traducción de cualquier otro producto audiovisual.

En el Capítulo 3 mostramos el resultado de nuestro trabajo de traducción como producto final de todas las fases que comprende, desde la transcripción, hasta la

traducción y la adaptación. Presentamos, en paralelo, por medio de una tabla, el texto de partida y el texto de llegada, en el que hemos incluido códigos de tiempo y carteles, junto con superposiciones de voces, pausas, versos y risas de acuerdo con la modalidad del *simil-sync*. Como no hay sincronía labial, ofrecemos una traducción audiovisual que se preocupa solo de cubrir la emisión de los enunciados por entero y de crear una coherencia entre el sonido y la imagen.

El Capítulo 4 versa sobre el concepto de cultura, ya que entendemos la traducción como un proceso de transferencia no solo lingüística sino también cultural, que es fundamental si partimos del supuesto de que nuestro documental está insertado en el marco de una cultura específica y dentro de un contexto cultural determinado. En este mismo capítulo, tratamos la relación que existe entre traducción y referencias culturales y presentamos una clasificación de algunas técnicas que se emplean para la transferencia de estos elementos dentro del contexto particular de la traducción audiovisual. Por último, se ha analizado la traducción de las referencias culturales en nuestro documental describiendo los argumentos que han llevado a la selección de determinadas soluciones en nuestro trabajo de traducción.

En el Capítulo 5 nos centramos en el lenguaje de las traducciones audiovisuales y en su correlación con el discurso coloquial, intentando identificar similitudes y diferencias que se pueden establecer entre estos dos tipos de lenguajes. Realizamos también un recorrido por los diferentes factores que influyen el discurso de las traducciones audiovisuales, al fin de reconocer los distintos elementos que caracterizan este tipo de discurso diferenciándolo de los otros tipos de lenguajes. Finalmente, tomando en consideración determinados aspectos lingüísticos, llevamos a cabo un análisis de nuestra traducción para establecer una relación entre el lenguaje que hemos empleado en el texto traducido y el lenguaje del discurso coloquial.



## Capítulo 1

### 1.1 La traducción audiovisual

Hoy en día el panorama de la comunicación está arraigado y depende ampliamente del potencial que ofrece la tecnología audiovisual. En 1920 la fusión de imágenes y sonido marca el comienzo de una nueva época para la producción, transmisión, difusión y el consumo de la información audiovisual. La creciente realidad de los medios de comunicación ha producido cambios drásticos en la manera en que nos relacionamos y comunicamos con los demás, con el resultado de que el intercambio de ideas y mensajes, mediante medios de comunicación que combinan canal visual y canal acústico, forma parte de la rutina de millones de personas en todo el mundo.

La amplia difusión de los medios de comunicación audiovisuales ha sido posible gracias a su capacidad de rápido intercambio, su carácter atractivo y su potencial en llegar a grandes audiencias en cualquier sitio del mundo, tradicionalmente sobre todo por medio de la televisión y del cine, pero hoy cada vez más a través de internet y de los dispositivos móviles. Esta difusión supone la producción, la distribución y el consumo de la información por parte de personas que hablan diferentes idiomas en diferentes partes del mundo. A este respecto, desde siempre, la traducción y la interpretación representan el medio para superar las barreras lingüísticas y fomentar la comunicación y el diálogo entre diferentes comunidades lingüísticas y culturales. A pesar de que los tradicionales estudios sobre traducción se hayan enfocado casi exclusivamente sobre textos escritos, el desarrollo y la difusión de los medios de comunicación en nuevos formatos multimedia ha llevado al surgimiento de nuevos tipos de traducción a los que nos referimos generalmente con el término «traducción audiovisual» (TAV).

Según el teórico español Díaz Cintas (2010: 344), este concepto relativamente nuevo se refiere a los ejercicios de traducción en los que la dimensión verbal es solo una de las piezas que interactúan en el texto original y que hacen que el proceso de comunicación sea más complejo. Efectivamente, como veremos más adelante, la traducción audiovisual se ocupa de la transferencia de textos caracterizados por una confluencia de elementos verbales y no verbales que concurren en la creación del significado haciendo que el trabajo de traducción sea particularmente complicado.

The concurrence of different semiotic layers through the visual (images, written text, gestures) and audio (music, noise, dialogue) channels makes the translator's task particularly challenging in this field. (Díaz Cintas, 2010: 344)

Sin duda, la confluencia de distintos códigos lingüísticos representa la peculiaridad más importante de la traducción audiovisual. En este ámbito, los textos representan una construcción semiótica compleja que incluye distintos sistemas de signos lingüísticos que concurren para producir el significado. En concreto, en los textos audiovisuales tiene lugar una unión de código visual, acústico y verbal para transmitir un mismo mensaje. Partiendo de estas suposiciones, en este tipo de textos el peso de la dimensión lingüística ha sido redimensionado y ya no es el único que el traductor debe tener en cuenta a la hora de trabajar con un producto audiovisual.

Los textos audiovisuales, pues, vehiculan el significado mediante una combinación de lenguaje verbal y no verbal y, por eso, no tener en cuenta uno de estos vehículos de significado quiere decir perjudicar el equilibrio del acto comunicativo. Además, por esta naturaleza de los productos audiovisuales, a lo largo del proceso de traducción, el traductor tiene que enfrentarse con más limitaciones que reducen la gama de soluciones disponibles para el texto de llegada. A este respecto, es importante subrayar que precisamente estos límites propios de esta práctica han hecho que la disciplina de la traducción audiovisual se considere como un trabajo de adaptación mejor que una traducción, tanto que ha sido un ámbito rechazado por la investigación sobre la traducción hasta tiempos recientes (Díaz Cintas y Remael, 2007: 9).

### 1.1.2 Entre traducción y adaptación

En el capítulo anterior hemos señalado que, según algunos teóricos, la traducción audiovisual ha de considerarse fuera del ámbito de la traducción a causa de las limitaciones que la caracterizan y que influyen en el proceso de transferencia. A este respecto, algunos estudiosos han empleado el término «adaptación» para referirse al proceso de traducción audiovisual, lo que, sin embargo, representa una de las razones que han hecho que esta disciplina no fuera considerada por los estudios de traducción hasta hace pocos años.

Como hemos dicho anteriormente, los productos audiovisuales utilizan elementos verbales y no verbales, representando una realidad que se basa en una correspondencia

entre palabras, imágenes y sonidos. En este sentido, como veremos, para algunos teóricos la traducción audiovisual resulta «subordinada» por tener que respetar y transferir esta correspondencia en el texto de llegada; concretamente, el texto traducido tiene que coincidir con los intervalos de tiempo de los enunciados del texto original y no tiene que contradecir lo que los actores dicen y hacen en la pantalla. Precisamente este aspecto representa la razón por la que la actividad de la traducción audiovisual se quiere distinguir de la traducción y se le considera un trabajo de adaptación; y también, como hemos dicho, el motivo por el que la investigación sobre la traducción no ha incluido la traducción audiovisual entre sus objetos de estudio. A este respecto, Díaz Cintas y Remael (2007: 10) sostienen que es necesario abrazar un enfoque más amplio que permita considerar la traducción como un fenómeno más vasto.

Así, Delabastita (1989: 213-215) es uno de los primeros teóricos que rechaza la dicotomía traducción-adaptación y opta por una definición menos limitada de la traducción, adoptando una perspectiva más flexible, ya que entiende que, de lo contrario, la traducción se aplicaría a muy pocos casos y representaría una disciplina inadecuada para la descripción de la realidad. Algunos años después, Mayoral (2001a, cito a través de Díaz Cintas y Remael, 2007: 10) se hace portavoz de la misma corriente y propone una definición muy dinámica.

The definition of the object of study in translation studies is not the definition of a natural process that assumes an unchanging nature; rather it is the definition of a technological process that continually evolves and changes. Our role is not to close the door on new realities but to favour and encourage them. We need open definitions that can be modified both to envelop new realities (sign language interpretation, multimedia, text production), and to get rid of those that have ceased to be useful and necessary. (Mayoral 2001a: 46, cito a través de Díaz Cintas y Remael, 2007:10)

De todo esto entendemos que es necesario mirar a la traducción de una perspectiva más heterogénea, flexible y menos estática, adoptando una definición que incluya una amplia variedad de realidades y reconozca la naturaleza variable de la disciplina; de esta manera, será posible incluir la traducción audiovisual dentro del dominio de la traducción en general. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007: 11) parece fundamental también abandonar el término adaptación que supone que la traducción es un proceso sistemático e invariable, lo cual resulta inadecuado para una disciplina que hemos definido flexible y en constante cambio. En definitiva, la traducción tiene que concebirse como una

disciplina flexible que incluye realidades nuevas y diferentes, dejando atrás la etiqueta de definición indiferente y obsoleta.

[...] as a more flexible and inclusive term, capable of accommodating new realities rather than disregarding practices that do not fit into a corseted, outdated notion of a term coined many centuries ago, when the cinema, the television and the computer had not been invented. (Díaz Cintas y Remael, 2007: 11).

### 1.1.3 Definición

Una vez establecido que la traducción de productos audiovisuales forma parte efectivamente de la traducción en general, hace falta encontrar un término que incluya todos los fenómenos que se pueden encontrar en el ámbito audiovisual. En este sentido, la terminología que se ha utilizado es muy variada, lo cual refleja la naturaleza propia de la disciplina.

Una de las denominaciones más empleada es la de «traducción audiovisual» que pone en primer plano el carácter multisemiótico del texto audiovisual y se ha difundido hasta tal punto que hoy representa el término más frecuentemente utilizado para referirse a esta disciplina. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007: 12), este término se ha difundido rápidamente en los últimos años y se está convirtiendo en la definición estándar para referirse a la traducción de los productos audiovisuales. Sin embargo, a pesar de que sea la más utilizada y de que incluya la dimensión semiótica que caracteriza los productos audiovisuales, esta definición no es la única empleada. Los primeros estudios, antes de que la televisión y el vídeo se hicieran populares, han utilizado términos como «traducción de películas» o «traducción cinematográfica», pero estas definiciones parecen reductivas ya que estamos hablando de una disciplina que incluye diferentes tipos de productos audiovisuales. A este respecto, muy parecidas a la denominación de traducción audiovisual, por el hecho de incluir los diferentes productos, son la de «traducción multimedia», que comprende una gran variedad de productos audiovisuales, desde la pantalla hasta internet, relacionados con el progreso tecnológico; y la de «traducción para la pantalla», por su capacidad de abarcar todos los productos distribuidos por medio de la pantalla, desde el cine hasta la televisión, y desde el ordenador hasta el móvil.



Como hemos dicho, la inestabilidad en la terminología refleja la naturaleza en constante cambio e innovación de la disciplina, que no representa una actividad inmutable. Entre otras cosas, precisamente este carácter variable representa una señal hacia la adopción de lo que tiene que ser un enfoque abierto y flexible, en contra de la rigidez que ha caracterizado algunas definiciones propuestas por parte de los teóricos en este campo, de manera que se puedan asimilar y reconocer las nuevas realidades del mundo de la traducción.

Sin embargo, en este océano terminológico, la definición de traducción audiovisual ha ganado terreno y se ha convertido en la denominación más empleada. El éxito de este término está también en el hecho de que implica la transferencia de una lengua de partida a una de llegada teniendo en cuenta la interacción de más sistemas de signos lingüísticos, como imágenes y sonidos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 12). En otras palabras, traducción audiovisual es el término utilizado para referirse a la traducción de textos en los que la dimensión verbal es solo una de las muchas que dan forma al proceso comunicativo.

Dentro de la traducción audiovisual encontramos diferentes modalidades para llevar a cabo el proceso de transferencia. Ciertamente, el doblaje y el subtítulo representan las modalidades más conocidas, pero también existe el *voice-over*, así como prácticas de subtítulo para personas sordas o con dificultades auditivas, y de audio descripción para ciegos y débiles visuales. Como veremos, la aparición de estas modalidades se sitúa dentro de un contexto de accesibilidad, en una sociedad que quiere ser más inclusiva y que quiere hacer que los productos audiovisuales estén disponibles para las personas que de otra manera no podrían acceder a ellos. En este sentido, las otras modalidades de traducción audiovisual también trabajan en la misma dirección, permitiendo el consumo de productos audiovisuales extranjeros a los cuales diferentemente no se podría tener acceso. Entonces, prescindiendo de que el obstáculo sea el idioma o una barrera sensorial, el objetivo de la traducción audiovisual es el mismo: proporcionar acceso a una fuente de información y entretenimiento. En este contexto tan variable, Díaz Cintas y Remael (2007: 13) señalan que la clave para encontrar éxito en el campo de la traducción audiovisual es comprender el producto y su función, así como las expectativas del público.

## 1.2 El texto audiovisual

El punto de partida en el estudio de la disciplina de la traducción audiovisual es definir el texto audiovisual. En general, hablamos de textos audiovisuales para referirnos a todos los materiales con los que trabaja la traducción audiovisual, y cuyas características implican la confluencia de varios canales de comunicación para la transmisión del mensaje y por eso requieren particular atención a todos los aspectos implicados, como imágenes y sonidos. Entonces, resulta necesario tener en cuenta que en este tipo de traducción el texto no está compuesto solo por elementos verbales sino también por elementos no verbales. Por esta razón, antes de enfrentarnos con la cuestión de la traducción audiovisual y llevar a cabo cualquier tipo de trabajo mediante cualquier modalidad dentro de esta disciplina, es necesario establecer qué tipo de texto es el audiovisual y hablar de los distintos sistemas de signos lingüísticos que lo constituyen.

El teórico español Zabalbeascoa (2008: 22-23) afirma que los elementos que definen la textualidad pueden ser tanto signos verbales como no verbales. De ello entendemos que existen códigos no verbales para conseguir cohesión, coherencia, y todo lo que se alcanza a través de sistemas de signos verbales. En general, existen textos verbales y no verbales, pero también hay textos que combinan los dos tipos de códigos estableciendo una interrelación entre ellos. Así, en el texto audiovisual los códigos verbales y no verbales se entrelazan en una malla que no se puede deshacer sin destruir la esencia del mensaje o comprometer la textualidad. En concreto, los distintos sistemas de signos verbales se combinan de varias maneras con sonidos e imágenes para formar diferentes pautas de cohesión, coherencia, y otros elementos de la estructura y del significado textual.

Dicho esto, podemos individuar dos características principales en el texto audiovisual. Primero, se trata de una combinación de elementos verbales y no verbales con el mismo nivel de importancia para la comprensión del texto. Es un tipo de comunicación a lo largo de la cual se requiere el uso de la vista (para ver, mirar y leer), y del oído (para escuchar diálogos y sonidos). Segundo, todos los elementos que constituyen el texto audiovisual son complementares, y por ello inseparables para que el acto comunicativo se realice con éxito. En otras palabras, entre todos los elementos que concurren en este tipo de texto se establece una estrecha relación, es decir que cada

combinación de elementos está hecha para complementarse en el texto (Zabalbeascoa, 2008: 24-25). La música, por ejemplo, se elige en relación con las palabras y a la imagen; en concreto, se establece una relación entre música, texto escrito e imagen, de manera que se puedan sumar y combinar para permitir la comprensión por parte del espectador. Considerándolo todo, podemos definir la concurrencia de estos elementos la característica fundamental del texto audiovisual.

La confluencia de los diferentes medios de comunicación en el texto audiovisual representa una cuestión crucial dentro de la disciplina de la traducción audiovisual, ya que solo después de haber comprendido la relación que se establece entre los distintos códigos lingüísticos en el texto original es posible llevar a cabo una transferencia de estos códigos en el texto traducido, que es precisamente lo que ocurre en el proceso de traducción audiovisual. Según Segovia (2005: 81) el primer paso hacia la comprensión de los diferentes sistemas de signos que concurren en los productos audiovisuales es la redefinición del texto audiovisual, puesto que, prescindiendo de que se trate de enunciados orales o escritos, los enfoques lingüísticos tradicionales definen este tipo de texto como un conjunto de frases estrictamente lingüísticas. Sin embargo, la estudiosa española sostiene que esta definición resulta inadecuada porque no tiene en cuenta la existencia de los otros códigos que componen los textos audiovisuales que, en realidad, contribuyen en la misma medida a la composición de los enunciados.

En este sentido, en su estudio, Segovia se sitúa en línea con la posición propuesta por Zabalbeascoa y da un paso más. Según la teórica española, es necesario juntar al enfoque lingüístico también el semiótico de manera que se puedan incluir todos los sistemas de signos distintos del puramente lingüístico. En concreto, partiendo de un enfoque semiótico y no solo lingüístico será posible llevar a cabo un análisis del texto de origen más completo ya que tiene en cuenta la confluencia de múltiples códigos lingüísticos (Segovia, 2005: 82). En otras palabras, a diferencia del lingüístico, en el enfoque semiótico la lengua tiene que considerarse como solo uno de los códigos dentro de un conjunto de códigos diferentes. En este respecto, hace falta redefinir el concepto de texto audiovisual y por ello retomamos las palabras de Segovia:

Una definición más completa del concepto de texto es la de todo mensaje articulado compuesto por un sistema de signos pertenecientes a diferentes

sistemas semióticos, los cuales se combinan a fin de producir significado.  
(Segovia, 2005: 82)

De esto se desprende que la comprensión de la faceta semiótica de los productos audiovisuales desempeña un papel fundamental para que se pueda realizar el proceso de traducción de textos audiovisuales con éxito. Por esta razón, entonces, en el estudio de la disciplina de la traducción audiovisual es necesario enfocarse en el funcionamiento de los diferentes sistemas de signos que concurren en la composición del texto audiovisual. Además, Segovia (2005: 83) afirma que resulta fundamental también tratar de la misma manera los diferentes códigos lingüísticos, sin dar mayor importancia al uno o al otro, ya que estos se complementan y se interrelacionan entre ellos de la misma manera. Solo de esta manera será posible llegar al sentido del texto, lo que no se puede alcanzar desde una perspectiva exclusivamente lingüística, y, por consiguiente, es imposible de reproducir en el texto traducido la confluencia de los distintos códigos.

En definitiva, a la hora de ponerse a prueba con la traducción de productos audiovisuales, los traductores tiene que considerar todos estos elementos ya que afectan directamente su trabajo. Por ello, la tarea del traductor no se puede llevar a cabo de manera aislada, sino que es necesario entrar en contacto directo con todos los elementos no propiamente lingüísticos. Dicho de otro modo, es imposible realizar con éxito la tarea de traducción de productos audiovisuales sin tener en cuenta los elementos no verbales propios de esta tipología textual; es decir, que a la hora de llevar a cabo una labor de traducción en este campo es imprescindible considerar todos los sistemas de signos que componen el texto audiovisual. Y aunque no se realiza ningún tipo de trabajo sobre ellos, ya que estos tipos de códigos permanecen intactos en la traducción, es necesario reconocer y comprender todos los códigos y las relaciones que se establecen entre ellos, para que en el texto traducido haya coherencia entre los distintos sistemas de signos. De todo esto deducimos la insuficiencia de un enfoque solo lingüístico en el proceso de traducción audiovisual, y, en consecuencia, la necesidad por parte del traductor de trabajar con el texto audiovisual entero y no solo escrito.

El análisis semiótico de un texto audiovisual ha de observar por tanto las relaciones que se establecen entre los diferentes sistemas de signos que gobiernan la organización textual. De ahí que partir de una base fundamentalmente lingüística en este campo resulte insuficiente, como también lo es centrar el interés únicamente en el canal auditivo. (Segovia, 2005: 85)

### 1.2.1 Clasificación de los textos audiovisuales

Así como en todos los tipos de traducción, también en la audiovisual el traductor, dependiendo del tipo de producto, se encuentra delante diferentes convenciones textuales para la lengua de partida y la lengua de llegada y tiene que elegir las soluciones más adecuadas para el público al que va dirigido. Sin embargo, en el ámbito audiovisual realizar una clasificación de los distintos tipos de textos representa una tarea bastante complicada.

Antes de la aparición de los nuevos medios de comunicación, los únicos textos audiovisuales que se conocían eran el teatro y la ópera. El cine, la radio, la televisión, el ordenador y el móvil han revolucionado nuestras relaciones con el mundo, eliminando barreras de espacio y de tiempo y creando un nuevo espacio compartido para la comunicación. Sin embargo, precisamente por el carácter compartido de este espacio resulta difícil identificar tipologías de textos audiovisuales que por sus características sean únicas. En todos los textos audiovisuales se pueden hallar características que pertenecen también a los demás tipos de textos; es decir que las peculiaridades de un tipo de texto pueden encontrarse también en otro y viceversa. En un contexto de este tipo, entendemos que es difícil llegar a una clasificación para los distintos tipos de textos audiovisuales ya que estos presentan una serie de características comunes que se superponen y se entrecruzan entre ellas.

En pocas palabras, son las características de los textos audiovisuales que evidencian la dificultad en llegar a una categorización que separe claramente un tipo de texto del otro, puesto que las características de uno pueden encontrarse en otros (Zabalbeascoa, 2008: 34). Así, por lo que concierne a las tipologías de textos audiovisuales, es imposible lograr una clasificación clara y definitiva a causa de estas peculiaridades y también por efecto del constante progreso tecnológico y de las dinámicas sociales. Lo mismo ocurre con los canales de comunicación los cuales son diferentes, pero no siempre independientes el uno del otro, y por eso resulta complicado llegar a una clasificación eficaz. Por ejemplo, televisión e internet se consideraban por separado hasta hace unos años, pero ahora están convergiendo y es posible mirar una película en el móvil o realizar una película en la que el espectador decide el final a través de la red.

Por todas estas razones, es mejor dejar de lado cualquier intento de clasificación de los textos audiovisuales, y considerar los riesgos que se pueden correr en llegar a una simplificación, sobre todo en un contexto de fenómenos sociales como el de los medios de comunicación, que dependen de las innovaciones tecnológicas. Resulta importante, pues, adoptar un punto de vista abierto en términos de clasificaciones, para que se pueda responder a las innovaciones y a los constantes cambios a los que está sujeto el ámbito audiovisual.

### 1.3 La traducción audiovisual como traducción subordinada

El proceso de la traducción ha sido ampliamente estudiado desde la perspectiva lingüística. Sin embargo, cuando no se trata de la traducción de un texto escrito, sino de un texto asociado con más códigos lingüísticos, como imágenes y sonidos, esta perspectiva no es suficiente ya que es necesario considerar dichos códigos. Este es precisamente el caso de la traducción audiovisual que, como hemos visto, representa una disciplina más compleja por el peculiar carácter semiótico de los textos audiovisuales en los que confluyen múltiples sistemas de signos lingüísticos. Por ello, para emprender el estudio de la traducción audiovisual hace falta explicar la tarea del traductor cuando el texto está influenciado por la confluencia de más códigos lingüísticos.

Como hemos dicho, tradicionalmente, el fenómeno de la traducción ha sido objeto de estudios lingüísticos y, desde este punto de vista, el problema más grande consiste en encontrar las palabras en otro idioma para reproducir el significado del texto original. Sin embargo, según Mayoral et al. (1988: 356) este enfoque estrictamente lingüístico excluye otros aspectos que se pueden encontrar en la traducción de un texto, y precisamente estos aspectos son típicos de la traducción de los textos audiovisuales donde el mensaje está transmitido también a través de códigos no lingüísticos. Por estas razones, y en línea con lo que hemos visto en el capítulo anterior, entendemos que, para realizar la traducción de los textos audiovisuales, además del enfoque lingüístico, es necesario también un enfoque semiótico para considerar no solo la faceta lingüística del mensaje, sino también la visual y la acústica, es decir el aspecto semiótico.

[...] a new focus seems necessary in addition to the linguistic and communicative ones, e.g. a semiological focus which allows us to consider the message to be composed not only of the linguistic system, but also of other non-linguistic

systems which, though not specific objects of the translation process, must be considered by the translation. (Mayoral et al., 1988: 358)

Entonces, además del mensaje estrictamente lingüístico, en la traducción audiovisual hay que tener en cuenta y transferir también el mensaje no verbal, es decir, el que está transmitido mediante el canal visual (imágenes) y el canal acústico (sonidos). Es más, lo que hace que la tarea del traductor audiovisual sea aún más compleja es la interacción de estos códigos, con el verbal, el visual y el acústico que están estrictamente conectados, se interrelacionan y crean mensajes heterogéneos y articulados.

Dicho de otra manera, aunque el traductor puede trabajar solo desde el nivel lingüístico, a lo largo de todo el proceso de traducción debe tener en cuenta la confluencia de lenguajes diferentes y mantener en el texto traducido la relación que hay entre estos en el texto original. A este respecto, cabe introducir el término «sincronía» utilizado por Mayoral et al. (1988: 359) para hablar de la concordancia que se establece en los productos audiovisuales entre los distintos códigos lingüísticos con el fin de llevar a cabo el acto comunicativo. En otras palabras, el término sincronía se emplea para referirse precisamente a la relación que se establece entre los diferentes lenguajes utilizados para transmitir un mismo mensaje:

We must understand this synchrony as the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message. (Mayoral et al., 1988: 359)

Los teóricos identifican varios tipos de sincronía que pueden ocurrir en el texto audiovisual: temporal, es la concordancia en términos temporales de los distintos medios; espacial, cada código ocupa el espacio que le corresponde, nada más nada menos; de contenido, los significados transmitidos a través de los diferentes medios no contradicen entre ellos el mensaje; fonética, es la concordancia del código auditivo con el visual; de actores, concordancia entre imagen y sonido por lo que concierne a los actores. Por supuesto, hay que tener en cuenta que la confluencia de estos lenguajes tiene una naturaleza diferente en base a la relación que se establece entre ellos y por el papel que desempeña cada lenguaje dependiendo del tipo de producto audiovisual. Dicho de otra manera, y en términos más generales, un acto comunicativo está caracterizado por la relativa importancia que tienen los diferentes lenguajes dentro del mismo acto, es decir que en base al tipo de producto audiovisual un canal tendrá más importancia que otro y así por el estilo (Mayoral et al., 1998: 360). Por ejemplo, la película depende sobre todo

del código visual por su capacidad de narrar, y en el teatro el código verbal tiene un grande impacto comunicativo.

Sin embargo, a pesar de que los lenguajes y los productos audiovisuales puedan cambiar, el mensaje tiene que concebirse como el resultado de la confluencia de los diferentes códigos lingüísticos. Precisamente esta confluencia de distintos sistemas de signos en los textos audiovisuales hace que la tarea del traductor sea más compleja, de aquí Mayoral et al. (1988: 361) introducen el término de «traducción subordinada» para referirse a la traducción audiovisual. Los estudiosos afirman que, a diferencia de la traducción de un texto escrito que no está acompañado por otros lenguajes y en el que el mensaje se transmite solo mediante el canal verbal, en la traducción subordinada el traductor debe considerar la existencia y la confluencia de varios canales de comunicación. En otras palabras, cuando el mensaje está compuesto y transmitido a través de diferentes códigos además del lingüístico, el proceso de traducción subordinada tendrá que preservar en el texto traducido todos estos códigos y a la vez mantener la misma sincronía entre todos los lenguajes empleados para transmitir el mensaje, que sean imágenes o sonidos. Por supuesto, esto no quiere decir que los diferentes lenguajes del mensaje deben tener el mismo significado, sino que no se tienen que contradecir el uno con el otro, a no ser que esta sea la intención también del original (Mayoral et al., 1988: 363). De la misma manera, según los teóricos, el texto traducido deberá permitir la decodificación del mensaje en la misma modalidad que el texto original.

A estas alturas, queda claro que tener en cuenta y trasladar en el texto traducido todos los diferentes códigos lingüísticos que componen el texto original es fundamental para llevar a cabo el proceso de traducción de manera adecuada. En concreto, Mayoral et al. (1988: 363) sostienen que, por un lado, no podemos traducir un texto sin entender cómo los otros canales de comunicación cambian el significado; por otro, los elementos no lingüísticos del mensaje no solo forman parte del significado, sino que también pueden imponer sus condiciones en el texto, y si el texto traducido no se adapta a estas condiciones no alcanzará su función comunicativa con éxito. Además, no debemos olvidar que los códigos no lingüísticos, y el texto traducido en general, tienen que respetar la sincronía, tal y como la hemos definido anteriormente, del texto original, es decir reproduciendo la misma concordancia entre los distintos lenguajes empleados, ya que una



falta de sincronía puede causar problemas en la decodificación del mensaje por parte del espectador o incluso el fracaso en la comunicación.

En definitiva, entendemos que la traducción audiovisual representa una disciplina única, ya que presenta toda una serie de restricciones que la diferencian y que hacen que sea más compleja con respecto a otros tipos de traducción. No tener en cuenta las características propias de la traducción audiovisual, no enfrentarse con las problemáticas y los límites que la distinguen, y en último término no comprender la naturaleza propia de esta disciplina significa no poder aventurarse en esta práctica extremadamente compleja.

Finalmente, de todas maneras, cabe señalar que el concepto de traducción subordinada no ha encontrado mucho éxito en el contexto de la traducción en general. Algunos estudiosos sostienen que este fenómeno no se puede considerar dentro de la disciplina de la traducción porque la traducción de verdad se ocupa solo de la transferencia de palabras, aunque, en realidad, ciertas modalidades de traducción presentan cuestiones que se escapan del ámbito estrictamente verbal y que los teóricos de la traducción no quieren considerar. En este sentido, podemos afirmar que el concepto de traducción subordinada ha sido utilizado para referirse a las modalidades de traducción en las que resulta necesario tomar en cuenta el papel fundamental que desempeñan los elementos no verbales.

### 1.3.1 El ajuste de los lenguajes

Como hemos visto, la naturaleza del texto audiovisual ha llevado a la introducción del término traducción subordinada para referirse al proceso de traducción audiovisual. Este término tiene que ver con el hecho de que cuando traducimos un producto audiovisual no estamos ante la traducción de cualquier otro texto escrito, sino que nos enfrentamos con una situación diferente ya que tenemos que considerar más restricciones debido a las características típicas de este tipo de texto. En este sentido, uno de los límites más apremiantes es el del ajuste o sincronización de los diferentes lenguajes empleados para transmitir el mensaje.

Dentro del contexto de la traducción subordinada, en el capítulo anterior hemos presentado el término de «sincronía» para hacer referencia a la concordancia que se establece dentro de los productos audiovisuales entre los distintos lenguajes utilizados para transmitir un mismo mensaje. Directamente relacionado con el concepto de sincronía

es el ajuste o sincronización que es aquel proceso que sirve precisamente para establecer esa concordancia, es decir, para sincronizar los elementos verbales y no verbales que componen un texto. Dicho de otra manera, se trata de una práctica que consiste en sincronizar las palabras con la imagen y el sonido, es decir situar las palabras en paralelo a lo que vemos y escuchamos.

[...] one is up against the same situation as translating any other written form of communication plus the additional constraint of having to synchronise the words of the translation with the picture (and, presumably, the original sound effects), i.e. having to place the string of words alongside the parallel movement of the picture. (Zabalbeascoa, 2008: 23)

En este sentido, el proceso de ajuste, tal y como lo entendemos aquí, representa una de las características principales de la traducción audiovisual, ya que este tipo de traducción tiene como objeto textos audiovisuales y debe transferir en el texto traducido todos los distintos lenguajes empleados en el texto original. Por supuesto, para llevar a cabo esta transferencia con éxito el traductor tiene que trasladar también la relación que existe entre estos códigos, es decir, la concordancia.

Partiendo de esta perspectiva, y en línea con la definición de traducción subordinada que hemos expuesto en el capítulo precedente, Zabalbeascoa (2008: 33) sostiene que no podemos pensar que la traducción audiovisual se limite a trasladar las palabras en el texto traducido sin tener en cuenta la imagen y el sonido, como si estos elementos no tuvieran ningún papel durante el proceso de traducción. Por el contrario, hace falta considerar la relación que existe entre todos los elementos del texto original, verbales y no verbales, y reproducir esa misma relación en el texto traducido mediante un trabajo de sincronización para que se pueda conseguir la concordancia entre todos los elementos.

En suma, de acuerdo con estos pensamientos, podemos afirmar que el objetivo de la traducción audiovisual es el de crear un texto audiovisual nuevo en el que se establezcan relaciones significativas entre palabras, imágenes y sonidos, de manera que haya coherencia para los espectadores de la lengua de llegada. Por supuesto, para cumplir esta tarea, el traductor debe conocer y comprender los elementos verbales y no verbales que componen el significado y la función del texto audiovisual original, ya que solo de esta manera será posible reproducirlos y llegar a soluciones adecuadas en el texto

traducido, lo cual quiere decir llevar a cabo el proceso de traducción audiovisual correctamente.

### 1.3.2 El concepto de accesibilidad

A estas alturas, queda claro que la traducción audiovisual tiene unos condicionamientos que la diferencian de otros tipos de traducción y que la convierten en una variedad distinta y especializada que merece más atención por parte de la investigación en este campo.

Todas las modalidades de traducción audiovisual, aunque de manera y con una intensidad diferente, tienen límites en términos temporales y espaciales (el tiempo de lectura, el tiempo para pronunciar un enunciado); están condicionados por una amplia densidad de información (palabras, imágenes, sonidos, terminología especializada); deben tener en cuenta la peculiaridad de la recepción (congruencia entre texto e imágenes y sonidos). Además, como hemos visto anteriormente, este tipo de transferencia va más allá de la traducción de palabras ya que, además de elementos típicos de la traducción en general como pueden ser tener en cuenta el género de lo que se traduce y el estilo de quien escribe, la tipología textual audiovisual abarca elementos únicos como la multimodalidad de la comunicación audiovisual (palabras, imágenes, sonidos) o las distintas necesidades y expectativas de los espectadores (velocidad de lectura, costumbres diferentes).

Como hemos visto, desde esta perspectiva la traducción audiovisual se puede considerar una disciplina autónoma y por eso muchos teóricos han planteado la necesidad de referirse a esta práctica en términos diferentes. Así, Gambier (2003: 178) afirma que el fenómeno de la traducción audiovisual se puede definir una «transadaptación», un término que permite ir más allá de la clásica dicotomía (traducción o adaptación) y enfrentar la cuestión de la traducción audiovisual más directamente, teniendo en cuenta la unicidad de los elementos propios de esta disciplina. Por ejemplo, según el teórico finlandés, se podrán tomar en consideración los espectadores y adaptarse a las expectativas y a los diferentes trasfondos socioculturales y sociolingüísticos de estos. Por lo tanto, con el concepto de transadaptación se quieren encerrar todas las características típicas del procedimiento de traducción audiovisual y los límites que hay que tener en cuenta a la hora de traducir productos audiovisuales.

Aunque este término no ha tenido el éxito esperado y no ha sido utilizado por otros teóricos en este campo, es importante referir algunas ideas propuestas por Gambier en su estudio que merecen más atención. En este sentido, resulta interesante explicar el concepto de accesibilidad y su relevancia dentro del proceso de traducción de productos audiovisuales. Según el teórico finlandés, la accesibilidad es un factor clave en la disciplina de la traducción audiovisual, con lo cual quiere decir que cuando traducimos un producto audiovisual, aún más que con otros tipos de traducción, hay que crear un texto que sea accesible.

Dentro de la traducción audiovisual el concepto de accesibilidad, tal y como lo presenta Gambier, abarca varios rasgos: aceptabilidad, por lo que concierne a normas lingüísticas, elecciones estilísticas, terminología; legibilidad, en el subtítulo, en términos de letras, posición y permanencia en la pantalla, velocidad de lectura, densidad de la información, complejidad textual y carga semántica; sincronía, en doblaje y *voice-over*, entre discurso y movimiento de los labios, enunciados y elementos no verbales, palabras e imagen y sonido; relevancia, en términos de la información que se proporciona, elimina, añade y aclara para que no haya un esfuerzo a la hora de leer o escuchar por parte del espectador; domesticación, en términos culturales, ya que el producto audiovisual tiene que ser suficientemente diferente para ser extranjero pero también bastante similar a las expectativas de los espectadores y a lo que resulta familiar para ellos para capturar su atención, es decir, que para que el otro pueda ser aceptado tiene que ser suficientemente semejante a nosotros y a nuestro entorno sociocultural (Gambier, 2003: 179).

Todos estos elementos concurren en la definición del concepto de accesibilidad dentro de la traducción audiovisual, y por la multiplicidad de ellos entendemos que se trata de un aspecto particularmente complejo y muy diferente de la accesibilidad en otros tipos de traducción. En este sentido, podemos afirmar que la accesibilidad es, entonces, otro factor más que diferencia la traducción audiovisual de otros tipos de traducción, reafirmando su unicidad y haciendo que esta tarea sea aún más complicada. En conclusión, a pesar de que el estudio de Gambier no haya tenido mucho éxito, nos parece esencial incluir el concepto de accesibilidad entre las características típicas de la disciplina de la traducción audiovisual y que hace falta tener en cuenta a la hora de enfrentarse con este tipo de traducción.

### 1.3.3 El papel del espectador

En el capítulo anterior hemos aludido a las necesidades de los espectadores como una característica típica de la traducción audiovisual. El teórico finlandés Gambier se ha dedicado directamente al estudio de las peculiaridades de este aspecto que hay que tener en cuenta para este tipo específico de traducción.

La comunicación audiovisual, así como cualquier otro tipo de comunicación, tiene el objetivo de expresar una serie de ideas, opiniones, hechos. Sin embargo, dado que este tipo de comunicación se realiza y ocurre en productos complejos, es decir que tienen una longitud específica y pertenecen a determinados géneros, se requiere un nivel de eficiencia extremadamente alto. En este sentido, Gambier (2003: 184) afirma que una de las características típicas por las cuales la comunicación audiovisual se diferencia de otros tipos de comunicación es el hecho de que está dirigida tanto a los actores en la pantalla como a los espectadores. Desde el punto de vista de la traducción, este aspecto de la comunicación audiovisual representa una característica importante y hace que el proceso de traducción sea particularmente complicado. De hecho, parte de la tarea de la traducción audiovisual es la de transferir en el texto traducido esta peculiaridad, la que se puede definir como una doble función de la comunicación audiovisual. En concreto, para que el acto comunicativo tenga éxito, el traductor debe mantener un nivel de coherencia en los diálogos entre las personas en la pantalla y transmitir esta coherencia a las personas delante de la pantalla. Por supuesto, estamos hablando de una tarea muy compleja que requiere conocimientos detallados tanto en el ámbito audiovisual como en el de la traducción.

Según Gambier (2003: 185) otra cuestión crucial en la traducción audiovisual es identificar al público al que referirse de manera que se puedan satisfacer sus preferencias y expectativas. Pero, también en este caso se trata de una tarea bastante complicada, ya que los espectadores de productos audiovisuales no se pueden asociar solo al género, sino que están relacionados con todo el contexto de un particular acto comunicativo.

A este respecto, el teórico finlandés introduce toda una serie de parámetros para identificar al público al que dirigirse a la hora de traducir un producto audiovisual y que por eso influyen el trabajo del traductor. Un primer criterio tiene que ver con el medio a través del que un producto audiovisual se transmite. Para poner un ejemplo, sabemos

que los cinéfilos son sobre todo jóvenes, a menudo instruidos y acostumbrados al uso del ordenador, mientras que los telespectadores son niños que aprenden a leer, estudiantes, ancianos, personas con problemas de vista y de oído. Además del medio, un parámetro igualmente importante en definir el proceso de la traducción y el público es el horario y la duración del programa. Por supuesto, una emisión de las doce de la noche de un domingo no requiere la misma velocidad de enunciación, o de permanencia en pantalla en caso de subtítulos, que un programa de la tarde en un día laboral. Ciertamente, la recepción está también relacionada con el género, como programas de ciencia ficción, documentales, dibujos animados, ya que los requisitos de un grupo específico de espectadores de un dicho género guiarán al traductor hacia decisiones distintas, quien podrá abreviar parte del contenido en una película, pero mucho menos en las noticias. Estos son solo algunos de los parámetros que hay que considerar a la hora de identificar el espectador al que referirse para emprender el proceso de traducción audiovisual. Queda claro, pues, que, para enfrentarse a la traducción de los productos audiovisuales de manera adecuada, es necesario tener en cuenta todos los factores que influyen y determinan la recepción de los productos audiovisuales y, más en general, el tipo de público al que dirigirse.

A pesar de estos parámetros, de principal interés en el estudio del fenómeno de la recepción es entender lo que ocurre en la mente del individuo y definir el papel de los factores contextuales en el proceso de lectura y comprensión de un producto audiovisual. Por ejemplo, hay que considerar que los espectadores tienen costumbres diferentes y por eso al mirar un programa algunos prefieren concentrarse en la imagen (atención icónica), otros en la trama (atención narrativa) y algunos otros en el diálogo (atención verbal). Sin embargo, el estudio de la recepción de los productos audiovisuales traducidos queda todavía un campo por explorar y por eso los traductores pueden solo dirigirse a un público potencial cuyo perfil está construido sobre estereotipos y tópicos, suponiendo que el entorno del que tiene conocimiento el traductor sea efectivamente el del espectador promedio (Gambier, 2003: 186). Por consiguiente, a lo largo del trabajo de traducción de productos audiovisuales, los traductores tomarán decisiones para el texto de llegada que conciernen al registro, al estilo, al léxico, basándose solo en estas suposiciones. Por supuesto, este tipo de trabajo no es suficiente porque hay que tener en cuenta que la recepción de un producto audiovisual no tiene que ver solo con elementos culturales o

alusiones, sino también y sobre todo con lo que son las expectativas del público de la lengua de llegada, que son precisamente las que determinan la manera en la que el producto será recibido.

Por todas estas razones, entendemos que la investigación sobre el fenómeno de la recepción de productos audiovisual merece más atención de la que se le dedica, y que se deberían llevar a cabo más estudios teniendo en cuenta las variables que influyen dicho fenómeno. En este respecto, según Gambier (2003: 186) representaría un importante avance considerar las variables sociológicas, es decir, edad, nivel de instrucción, origen, costumbre de lectura, dominio del idioma, conocimiento del argumento o del campo del programa, problemas de vista u oído. A la hora de traducir un producto audiovisual, tener en cuenta estas variables, o algunas de ellas, tendría consecuencias importantes sobre diferentes aspectos en el producto traducido. Por supuesto, estas variables influyen elementos como el registro, la traducción de culturemas, puntuación, complejidad sintáctica, densidad de la información, el ritmo y la velocidad de los enunciados.

En definitiva, incluir todos estos aspectos nos proporcionaría una imagen más detallada de todo el procedimiento que está detrás de la traducción audiovisual, y nos permitiría llegar a un producto traducido más eficiente, ya que entender cómo funciona la recepción de los productos audiovisuales es fundamental para cumplir con éxito la tarea. Finalmente, además de facilitar un producto adecuado para el espectador, las investigaciones en este ámbito servirán para establecer si las modalidades de traducción utilizadas tradicionalmente para los distintos géneros siguen siendo idóneas para los géneros mismos y los espectadores, y también para comprender el trabajo del traductor, subrayando la necesidad de condiciones de trabajo mejores, y su tarea espinosa en términos de responsabilidad lingüística y cultural (Gambier, 2003: 187).

#### 1.4 Tipos de traducción audiovisual

Aunque la traducción audiovisual se puede llevar a cabo a través de diferentes modalidades, en los siguientes capítulos solo presentaremos una descripción de las modalidades principales de este tipo de traducción, es decir, doblaje, subtítulo y *voice-over*, para luego enfocarnos en la técnica del *simil-sync*, que es la que vamos a utilizar en nuestro trabajo.

### 1.4.1 El doblaje

El doblaje es la modalidad de traducción audiovisual en la que la narración oral original se sustituye por otro texto oral en la lengua de llegada, mientras que el texto visual permanece inalterado. Dicho de otra manera, el doblaje implica la substitución del sonido original, en concreto de las voces de los actores, con una registración en la lengua de llegada que reproduce el mensaje original, haciendo que el sonido en la lengua de llegada y los movimientos de los labios de los actores estén sincronizados, de manera que los espectadores puedan creer que los actores en la pantalla están realmente hablando en su idioma (Díaz Cintas y Orero, 2010: 442). Contrariamente a la modalidad del *voice-over*, el doblaje hace creer que las personas en la pantalla hablan el mismo idioma que los espectadores mostrando directamente el resultado de la traducción y escondiendo el propio proceso, mientras que en el *voice-over* nos enfrentamos a la realidad de la presencia del original y de la traducción.

La modalidad de traducción audiovisual del doblaje es la más cara y compleja y requiere la confluencia de más profesionales, desde el traductor que se ocupa de llevar a cabo el proceso de traducción, el adaptador que está encargado de sincronizar la traducción con el audio y el vídeo original, los actores que llevan a cabo la registración de la traducción, y los técnicos que se ocupan de la parte técnica detrás de la registración de los diálogos.

La sincronización representa la característica principal de esta modalidad de traducción y se manifiesta mediante diferentes niveles (Fodor, 1969: 69-106, cito a través de Díaz Cintas y Orero, 2010: 443). Primero, es necesario que en el texto traducido haya sincronización con los movimientos de los labios de los actores; en concreto, la traducción de los diálogos tiene que aparecer idéntica desde el punto de vista visual al texto original en el momento en que se superpone a las imágenes y a los sonidos originales. Otro tipo de sincronización es la traducción de los movimientos del cuerpo y de los gestos de los actores, con el objetivo de que la imagen y el sonido traducido no se contradigan. Por último, es necesario sincronizar la duración de los enunciados traducidos con la duración de los enunciados originales, es decir que las frases deben caber entre el momento en el que los actores abren y cierran la boca, lo que representa un aspecto bastante espinoso porque se trata de la falta que más notan los espectadores.



Finalmente, puesto que el sonido original no se escucha y los espectadores no pueden comparar el original y la traducción, los traductores no tienen que ser literales como en el subtítulo y tienen más posibilidad de modificar contenido y forma de los diálogos, incluso se pueden añadir enunciados que no existen en el original cuando los actores no se ven en la pantalla. El potencial del doblaje, en términos de investigación y didáctica, son la prueba del papel que desempeña esta disciplina tanto en la traducción audiovisual como en nuestra vida diaria.

Dentro de esta modalidad cabe mencionar el doblaje intralingüístico. Se trata de un doblaje a la misma lengua, es decir, sin transferencia de un idioma al otro, es el caso de las películas de la saga de «Harry Potter» que han sido dobladas al inglés americano y de la serie italiana «Gomorra», rodada en el sur de Italia, que está doblada para el norte del país.

#### 1.4.2 El subtítulo

El subtítulo es la modalidad de traducción audiovisual en la que la traducción aparece por escrito y se emite simultáneamente al texto oral original que permanece inalterado, creando una correspondencia entre enunciados traducidos y enunciados originales. En términos más generales, el subtítulo supone la presentación de un texto escrito que informa sobre el diálogo original de los actores, así como sobre otros elementos que forman parte de la imagen (cartas, inserciones, grafiti) y del sonido (canciones, ruidos, voces en off).

En este sentido, el subtítulo puede considerarse un suplemento al texto original que, contrariamente al doblaje, permanece intacto en el producto de llegada y accesible a los espectadores. En otras palabras, en esta modalidad de traducción audiovisual aparecen simultáneamente el sonido original, la imagen original y el texto traducido, y por eso la tarea del traductor es muy compleja ya que es necesario adoptar soluciones que creen una interacción adecuada entre estas tres componentes (Díaz Cintas, 2010: 344).

Precisamente por esta copresencia de texto original y escrito, y sobre todo cuando se traduce de un idioma como el inglés, el subtítulo representa la modalidad de traducción más vulnerable, ante los ojos juiciosos de los espectadores que tienen conocimiento de la lengua de partida. Por esta razón, muy a menudo en la práctica del subtítulo se opta por una traducción más literal tanto desde el punto de vista léxico que

sintáctico, para fortalecer la sincronización con el texto original y para evitar que el espectador encuentre incongruencias. Además, los traductores deben tener en cuenta que los espectadores han de leer el texto escrito y a la vez poder mirar las imágenes, más el hecho de que no se puede volver atrás lo cual obliga al traductor a producir unidades sintácticas y semánticas coherentes, lógicas e independientes. Asimismo, en este sentido, el traductor debe hacer que los subtítulos se puedan entender fácilmente y que la lectura se pueda realizar en intervalos de tiempo muy breves.

Al hablar del subtítulo es necesario distinguir entre dos tipos de subtítulos: interlingüísticos e intralingüísticos. Los subtítulos interlingüísticos implican la transferencia de la lengua de partida a la lengua de llegada, es decir, que además de cambiar un discurso oral a un texto escrito, pasan de una lengua a otra, o también a otras dos, como en el caso de subtítulos bilingües en países como Bélgica y Finlandia donde se hablan dos idiomas. Por el contrario, los subtítulos intralingüísticos no suponen ningún cambio de idioma. Este tipo de subtítulos pretende satisfacer las necesidades de las personas sordas o con dificultades auditivas, o puede también ayudar a los migrantes en la adquisición de un idioma, y consiste en convertir el contenido oral de los diálogos de los actores en texto escrito, incluyendo las informaciones paratextuales que contribuyen al desarrollo de la trama y la construcción del contexto, como pueden ser un teléfono llamando o una puerta que se abre. Por supuesto, los subtítulos interlingüísticos pueden desarrollar el mismo papel para las personas sordas y con dificultades auditivas que pertenecen a la comunidad de la lengua de partida; no tener en cuenta esta función de los subtítulos interlingüísticos significaría ignorar que también las personas sordas y con dificultades auditivas pueden mirar programas de otras idiomas y culturas.

Por lo que concierne a los subtítulos intralingüísticos cabe señalar la posición de Mayoral (2002: 8) quien afirma que, aunque no representa un asunto específico de la traducción porque en esta actividad ocurre una comunicación dentro del mismo idioma, el subtítulo para personas sordas o con dificultades auditivas debe ser un tema muy cercano a los traductores. A través de esta práctica, que ha de realizarse por razones de justicia y de humanidad, debemos atender a las necesidades de comunicación de este determinado grupo social. Además, se trata de un asunto de interés para los traductores ya que estos representan candidatos ideales para el subtítulo para sordos, por la experiencia que llevan en el campo de la traducción interlingüística. Por último, la

investigación sobre la traducción para personas sordas o con dificultades auditivas representa un campo de gran utilidad ya que ofrece posibilidades enormes para el estudio del subtulado en general, y, por consiguiente, para la traducción audiovisual entera. Todo esto, en un contexto en el que la actividad sigue experimentando un enorme desarrollo, tanto por la sensibilización social hacia las minusvalías como por el progreso tecnológico que facilita la emisión de los subtítulos.

### 1.4.3 El *voice-over*

El *voice-over* es la modalidad de traducción audiovisual en la que a la narración oral original se superpone la traducción oral, y el texto oral original se emite a un volumen inferior a la traducción, que comienza unos segundos después y termina unos segundos antes. Precisamente esta emisión simultánea del texto de partida y el de llegada representa la característica principal de esta modalidad de traducción audiovisual.

En concreto, en el *voice-over* se baja el volumen del sonido original de manera que la traducción oral en la lengua de partida se escuche por encima del sonido original, es decir que el volumen se reduce a un nivel en el que el original se pueda todavía escuchar de fondo a la vez que se emite la traducción. Normalmente se deja el sonido original unos segundos antes de bajar el volumen para que se pueda superponer la traducción. De la misma manera, la emisión de la traducción termina unos segundos antes del final del sonido original, y se levanta el volumen otra vez a un nivel normal dejando que el espectador vuelva a escuchar la voz original (Díaz Cintas y Orero, 2010: 441). En la mayoría de los países la modalidad del *voice-over* se utiliza para los productos audiovisuales que pertenecen a la categoría factual, como por ejemplo documentales, entrevistas y noticias.

Contrariamente al doblaje, la modalidad del *voice-over* es una práctica más sencilla dado que no hace falta adaptar la traducción a los movimientos de los labios, lo que hace que esta modalidad sea también más barata y rápida. Sin embargo, el hecho de que existan límites menos estrictos con respecto a otras modalidades de traducción no significa que no existan en absoluto. Así, para el *voice-over* se requiere un nivel muy alto de sincronía para que el texto traducido corresponda a movimiento del cuerpo e imágenes en la pantalla. Además, las prácticas de edición y abreviación deben tener en cuenta que

la traducción empieza después del original y termina antes, y que estos intervalos de tiempos tienen que coincidir (Díaz Cintas y Orero, 2010: 442).

#### 1.4.4 El *simil-sync*

Italia es un país donde desde siempre prevalece la práctica del doblaje. Esta modalidad de traducción audiovisual se ha establecido por razones históricas, sociales, económicas y está tan arraigada en la cultura del país que es difícil incluso pensar en un cambio en breve.

Aunque el doblaje fue introducido con la finalidad de proteger no solo el idioma italiano sino también la producción cinematográfica nacional, a lo largo de los años esta decisión ha resultado ser un bumerán porque se ha cumplido un proceso de contaminación lingüística entre inglés e italiano en el que el inglés ha prevalecido sobre el italiano, que sigue perdiendo su identidad. El doblaje representa, en este sentido, un vehículo de interferencias lingüísticas y al mismo tiempo un obstáculo hacia el aprendizaje de idiomas extranjeros.

[...] ha favorito la contaminazione linguistica tra inglese e italiano a scapito di quest'ultimo: il doppiaggio si è dimostrato non solo un veicolo di interferenze linguistiche (si veda il caso del “doppiaggese”, che da alcuni decenni rappresenta il canale privilegiato per la diffusione di strutture più o meno ampie ricalcate sul modello angloamericano), ma anche un ostacolo all'apprendimento delle lingue straniere. (Sileo, 2018: 258)

Entre los otros efectos de esta prevalencia, Sileo (2018: 259) sostiene que el espectador italiano, en cierta medida, se ha emperezado, y no considera la opción de ver un producto audiovisual que mantenga el sonido original, o aún peor, no acepta hacer el esfuerzo de leer subtítulos. Por estas razones, a pesar de la aparición de procesos de traducción diferentes para responder a las nuevas exigencias de producción y distribución de productos audiovisuales, el doblaje representa la modalidad principal de traducción audiovisual que se entrega a los espectadores italianos y sobre todo la que ellos prefieren. Sin embargo, en los últimos años, hemos asistido a la difusión de nuevas modalidades de traducción que podrían cambiar el panorama actual.

De acuerdo con Sileo (2018: 259), la aparición de nuevas prácticas de traducción audiovisual refleja el fenómeno de hibridación que se ha verificado en el ámbito audiovisual y que ha llevado a la creación de nuevos tipos de productos. Por efecto del

fenómeno de hibridación, géneros diferentes se han mezclado a nivel de contenido, de temática y de estilo, llevando a la formación de productos únicos con características que pertenecen a las diferentes fuentes de origen.

Il fenomeno dell'ibridazione di generi diversi [...] è da sempre presente in ambito culturale, ma riveste una particolare importanza a partire dal secondo dopoguerra. Pare una sorta di esigenza intrinseca a ogni forma di espressione artistica in senso lato che sia giunta all'apice delle proprie possibilità eppure aneli a conseguire una perfezione spesso chimerica attraverso la mescolanza di generi distinti e nettamente delineati. (Sileo, 2018: 259)

Los productos audiovisuales que han experimentado este fenómeno son sobre todo los que pertenecen a la categoría factual que, contrariamente a lo que ocurre en la ficción, está caracterizada por la proyección de hechos reales. Un ejemplo de esta confluencia de productos de la categoría factual es el género del *docu-reality*, resultado de la unión de documental y telerrealidad, que ofrece un cuadro de la realidad mediante mecanismos típicos de la telerrealidad, como por ejemplo la presencia intrusiva de la cámara, la toma constante del objeto, o el énfasis en la vida diaria.

La estudiosa italiana sostiene que los mismos fenómenos de hibridación se encuentran también en las modalidades de traducción audiovisual, con las diferentes prácticas que se pueden combinar entre ellas dando lugar a modalidades de traducción totalmente nuevas. En este contexto se puede situar la aparición de la práctica del *voice-over*, empleada sobre todo para noticias, documentales y entrevistas, en la que, como hemos visto anteriormente, el sonido original no se escucha en su integridad ya que se le superpone la traducción. De acuerdo con Perego (2005: 28-29, cito a través de Sileo, 2018: 259), dentro de la traducción audiovisual, el *voice-over* se puede considerar una modalidad de traducción híbrida. En concreto, la modalidad del *voice-over* ocupa una posición intermedia entre el doblaje, ya que el texto traducido está transmitido oralmente, y subtulado, por el trabajo de síntesis que hay que llevar a cabo sobre el texto original. Esta modalidad representa un proceso mucho más rápido y barato, ya que no requiere sincronía labial, y por eso está utilizada principalmente por redes televisivas que no disponen de fondos suficientes. Además, se trata de una práctica más adecuada a los productos audiovisuales dentro de la categoría factual, ya que el hecho de que el espectador escuche el sonido original al principio y al final de cada enunciado fortalece el aspecto de la realidad (Sileo, 2018: 259).

Sin embargo, en Italia esta modalidad no ha encontrado el espacio y el éxito esperado, y podría ser sustituida por otra práctica, también híbrida y aún más barata en términos de dinero y tiempo: el *simil-sync*. En concreto, a través de esta modalidad se podría satisfacer la creciente necesidad de realidad y autenticidad que los espectadores requieren, y, a la vez, responder a las exigencias económicas de las redes televisivas que tienen presupuestos cada vez más reducidos.

Desde el punto de vista técnico, el *simil-sync* es la modalidad de traducción audiovisual en la que al texto oral original se sustituye el texto oral traducido, es decir, que, como en el doblaje, el sonido original desaparece y la traducción se presenta en forma oral mientras que la componente visual permanece intacta. Sin embargo, a diferencia del doblaje y en línea con lo que pasa en la modalidad del *voice-over*, el *simil-sync* ignora el fenómeno del sincronismo labial. En la práctica del *simil-sync* no hay correspondencia entre las voces de los actores del texto de partida y del texto de llegada, es decir, que la traducción no está sincronizada con los movimientos de boca y labios del texto original.

Il *simil-sync*, nello specifico, si impegna a rispettare solamente per metà il sincronismo articolatorio (ignorando la coincidenza tra i movimenti oro-labiali del testo di partenza e di quello di arrivo) e si rivela, pertanto, un *sync* per metà o un *semi-sync*. (Sileo, 2018: 260)

El *simil-sync* solo tiene en cuenta el respeto del sincronismo rítmico, con el objetivo de cubrir la emisión del enunciado por entero, y del sincronismo con imágenes y movimientos del cuerpo, para que la imagen y el sonido traducido no se contradigan. Como no ocurre sincronía labial, el *simil-sync* representa además una práctica barata y rápida, y que permite, sobre todo por lo que concierne a la categoría factual, sustituir el lenguaje coloquial, y a veces no correcto, del original con un lenguaje formal. Por último, otra característica de esta modalidad es la de señalar pausas, versos, risas y superposiciones que ocurren en el texto original.

Según Sileo (2018: 263), como en el caso del *voice-over*, la aparición del *simil-sync* se sitúa en línea con el fenómeno de hibridación de géneros de la traducción audiovisual y quiere responder a las necesidades de los medios de comunicación y de la sociedad actual. Concretamente, el *simil-sync* quiere satisfacer la demanda de realidad que se está difundiendo cada vez más en el espectador de productos audiovisuales. Por esta razón, la modalidad del *simil-sync* está destinada principalmente a la categoría

factual, y al *docu-reality* en particular, con el que además comparte el espacio intermedio de la hibridación, en este caso, como hemos visto, entre doblaje y *voice-over*, ya que por un lado el texto traducido se emite de forma oral reemplazando el original, y por otro lado no ocurre sincronía labial.

La modalidad de traducción audiovisual del *simil-sync* es extremadamente nueva y su difusión es muy reciente. Según la teórica italiana un punto de partida se puede identificar alrededor de 2012 cuando la Asociación Italiana de Interpretes y Traductores organiza un encuentro en el que el *simil-sync* se presenta entre las modalidades de traducción audiovisual de productos para la televisión. Aunque según los profesionales esta práctica se empleaba ya desde hace algunos años, hay que tener en cuenta que entonces representaba una técnica todavía no claramente definida. De todas maneras, estamos ante un fenómeno muy reciente que no encuentra la atención de la crítica sino solo la de los traductores que quieren sostener su oficio. Desde este punto de vista, cabe señalar que se trata de un camino cuesta arriba también a causa de los prejuicios de los traductores de la vieja escuela, que afirman que la práctica del *simil-sync* desacredita y perjudica el doblaje.

A estas alturas queda claro que el doblaje representa la modalidad de traducción audiovisual principal para el público italiano, pero también la práctica más costosa, larga y compleja de todas; el subtulado, por su parte, representa una modalidad que requiere un esfuerzo excesivo para los espectadores italianos que no están acostumbrados a leer ni a escuchar idiomas extranjeros; y el *voice-over*, de la misma manera, no ha alcanzado gran éxito y ha sido utilizado solo para aquellos productos que atraen a un grupo de público reducido, sin mencionar que se está convirtiendo cada vez más en un diálogo recitado, típico del doblaje.

En suma, en este contexto, la modalidad de traducción del *simil-sync*, a pesar de que no esté considerada positivamente por parte de algunos y de que todavía no haya ganado la atención de la crítica, puede representar una buena solución a nivel económico y traductológico, ya que permite escuchar un diálogo verosímil mediante un proceso más barato y sencillo con respecto al doblaje (Sileo, 2018: 266).

## 1.5 La traducción audiovisual en nuestro milenio

Desde el 1990 hemos entrado en un periodo de grande actividad desde el punto de vista de la traducción audiovisual, y el futuro sigue siendo muy prometedor en este ámbito. La traducción audiovisual ha experimentado una revolución en cuanto a la frecuencia de uso, lo cual es evidente en el aumento significativo en la demanda y en la disponibilidad de los productos audiovisuales.

El teórico español Díaz Cintas (2003: 193) sostiene que esta tendencia creciente es debida a diferentes factores como la explosión del número de canales televisivos internacionales, nacionales, regionales y locales; la diversificación de los productos televisivos, por medio de paquetes digitales y televisión a la carta; la diversificación de los medios de transmisión, por cable y vía satélite; la mayor demanda de educación a distancia; el progreso tecnológico, que nos ha proporcionado DVD, Blu-ray; la transmisión por fibra óptica; la presencia de productos multimedia en nuestra vida diaria. Todos estos factores hacen que la traducción en el ámbito audiovisual ocupe una parte cada vez más importante en la actividad traductora. Este papel se debe también al hecho de que los productos audiovisuales alcanzan un número elevado de personas, ya que su recepción es simple, y a la gran cantidad de traducciones que se transfiere a otras culturas, como documentales, entrevistas, películas, noticias, series, dibujos animados, etc. Todo esto a pesar de que, incluso para los que dominan el idioma extranjero, cada producto audiovisual presente una amplia variedad de obstáculos a la comprensión, como por ejemplo variaciones dialectales, falta de comentarios explicativos, superposiciones de voces, sonidos externos.

En el mundo de la producción audiovisual estamos experimentando constantes cambios tanto en las modalidades de traducción como en los mismos productos. El subtítulo, por ejemplo, está creando una clase de espectadores privilegiada que sabe cómo utilizar la traducción, puesto que puede comparar el diálogo original con la versión subtitulada tanto en su idioma como en otros que conoce, y lo mismo puede pasar con la versión doblada y la traducción para la subtitulación. Esto, afirma Díaz Cintas (2003: 198), a su vez, tiene implicaciones en la práctica de la traducción y está cambiando la manera en la que los traductores trabajan, con las empresas que han empezado a pedir traducciones literales parecidas al original, incluso a riesgo de producir una traducción



carente de significado. Asimismo, la versión doblada y subtitulada han de ser muy parecidas para evitar cualquier tipo de incongruencias para los espectadores.

The other visible change is the synchronisation of the dubbed and subtitled translations. With the aim of avoiding criticism from viewers of possible discrepancies between the two versions – even though such discrepancies are entirely justifiable given the dissimilarity of the modes – there is a tendency to end up with two TL texts that are very similar in their reformulation of the original dialogue, sometimes unnecessarily so. (Díaz Cintas, 2003: 198)

Por lo que concierne a la creciente cantidad de traducciones, el progreso tecnológico ha incrementado la distribución de productos audiovisuales, así como su salida al mercado en diferentes idiomas y en la versión doblada y subtitulada. Por eso, por ejemplo, las películas que antes por falta de demanda de subtítulo se distribuían solo en versión doblada ahora están disponibles en las dos versiones. En general, sin embargo, estos nuevos avances no han tenido un efecto positivo sobre el doblaje que está experimentando un nivel de desarrollo muy bajo. Las películas con una versión doblada antigua ya no se vuelven a traducir, y el doblaje se utiliza solo para la traducción de películas, mientras que el subtítulo y el *voice-over* se emplean para todos los productos (Díaz Cintas, 2003: 199). En este sentido, las perspectivas futuras para el método del *voice-over* son muy alentadoras en cuanto que es más barato que el doblaje, y por ello tiene más atractivo para las empresas, y también es una forma más inmediata para transmitir la información con respecto al texto escrito de los subtítulos. Sin embargo, el método que ha experimentado el crecimiento más importante, y que según el teórico español seguirá creciendo en futuro, es el subtítulo. Son muchas las ventajas de este método, pero si el subtítulo es la modalidad principal para la traducción audiovisual es sobre todo porque es la más rápida y barata de todas. Es más, se puede utilizar para traducir cualquier tipo de producto audiovisual, películas, noticias, entrevistas, series, etc.

A pesar del futuro prometedor, la traducción audiovisual tiene por delante muchos retos a nivel educacional, académico, profesional, social y cultural. En este sentido, si el estudio y la enseñanza de la disciplina de la traducción en general está consolidada en el sector de la universidad, no se puede decir lo mismo de la traducción audiovisual.

Despite the importance of this area in our daily lives very few educational institutions around the globe have taken up the challenge to teach dedicated

modules on any of the translation modes in general use in the world of audiovisual products, whether subtitling, dubbing or voice-over. (Díaz Cintas, 2003: 200)

Por la importancia de esta materia en nuestra vida diaria, entonces, la traducción audiovisual debería enseñarse en todas las universidades, incluso con asignaturas dedicadas a las diferentes modalidades de traducción. Es más, el papel de la universidad no solo es el de ampliar el conocimiento y la enseñanza, sino también el de satisfacer las necesidades de la sociedad, y precisamente por ello la traducción audiovisual debe enseñarse en las universidades de la misma manera que los otros tipos de traducción.

La importancia de esta disciplina en nuestra sociedad, los cambios constantes a los que está sujeta, y la influencia que tiene el progreso tecnológico en este sector, son solo unas de las razones por las cuales el ámbito de la traducción audiovisual merece más atención académica. En este sentido, hacen falta trabajos de gran alcance que se acerquen a la disciplina adoptando perspectivas diferentes y variadas, tratando problemas específicos, como por ejemplo la traducción de los elementos culturales, el lenguaje coloquial, la ironía y el fenómeno de la recepción de los productos audiovisuales por parte de los espectadores.

En suma, este sector de la traducción está destinado a experimentar más cambios en los próximos años, y al mismo tiempo cambiará nuestra percepción de la traducción como consumidores. De acuerdo con Díaz Cintas (2003: 203), hoy, la traducción audiovisual está de moda y, gracias a su relación con la tecnología y a la omnipresencia de los productos audiovisuales en nuestra sociedad, parece tener un futuro muy prometedor. En este sentido, se puede llegar a decir que la traducción audiovisual tiene todos los papeles en regla para poder convertirse en la disciplina de traducción de nuestro milenio.

[...] all current indicators point only to the buoyancy of the field at all levels: educational, research, professional and social. We might even speculate that audiovisual/multimedia translation will be the translation sub-discipline of this brand new millennium. (Díaz Cintas, 2003: 202)

### 1.5.1 La investigación en la traducción audiovisual

A pesar de que se trate de una práctica profesional que se remonta a los orígenes del cine, la traducción audiovisual representa un campo de investigación relativamente nuevo que ha experimentado una gran prosperidad a finales del siglo XIX. En los últimos

treinta años, la producción audiovisual ha sido materia de estudios académicos con la investigación de la traducción en primera línea. A parte de haber crecido como actividad profesional, gracias sobre todo a la revolución digital, hoy la traducción audiovisual se ha convertido en una importante área de investigación académica.

Entre los estudiosos más importantes que se han dedicado a la investigación en este ámbito encontramos a Mayoral, quien sostiene que los modelos teóricos sobre la traducción audiovisual han resultado poco beneficiosos para la actividad profesional y la formación de traductores en este campo. El teórico español afirma también que se ha tocado el ámbito de la traducción audiovisual desde campos diferentes a los de la traducción y formación de traductores, llegando, sin embargo, a teorías vagas y sin aplicaciones prácticas específicas (Mayoral, 2002: 11). De la misma manera, algunos teóricos han utilizado indebidamente la etiqueta de traducción audiovisual para llevar a cabo estudios que no están relacionados con este campo.

Lo audiovisual está de moda en nuestro campo, en el de la traducción, y así ha sido inevitable que también ocurran situaciones en las que estudiosos se apuntan a la especialización en este campo añadiendo a estudios no específicos de este tipo de traducción la coetilla de «aplicado a la traducción audiovisual», lo mismo que viene ocurriendo en otros campos como la terminología o la traducción automática. (Mayoral, 2002: 12)

Así, son muy comunes estudios sobre la traducción de culturemas que se asocian a la traducción audiovisual, pero que al final no tienen nada de específico sobre este tipo de traducción, a parte de los ejemplos procedentes de material audiovisual. En este contexto, resulta entonces fundamental trazar el camino que hay que seguir en la investigación de la traducción audiovisual para que se puedan alcanzar nuevos desarrollos y descubrimientos en esta disciplina.

Como hemos visto, de acuerdo con Mayoral, los estudios teóricos realizados sobre la traducción audiovisual no tienen ninguna relevancia para la disciplina, tanto en la práctica como en la formación, excepto por los estudios descriptivos. Sin embargo, por la singularidad de este tipo de traducción entendemos que es necesario arrojar más luz sobre la naturaleza de este proceso. En este sentido, la relación entre el producto audiovisual traducido y su recepción por el espectador al que va destinado, la confluencia de diferentes lenguajes en la transmisión del mensaje, y el papel que desempeña esta

disciplina en nuestra vida diaria son solo unas de las razones por las cuales hace falta promover la investigación sobre el proceso de la traducción audiovisual.

Según Mayoral (2002: 13) en la investigación sobre la traducción audiovisual es necesario llevar a cabo estudios empíricos que requieren conocimientos y experiencia en distintos ámbitos especializados.

El objeto de estudio de la traducción audiovisual exige actividades empíricas, tanto experimentales como de investigación sociológica, que habitualmente se escapan de nuestras habilidades pues exigen conocimientos y experiencia rigurosos en campos de gran especialización como la psicolingüística o los sondeos de opinión. Los estudiosos universitarios de la traducción audiovisual seguimos siendo «de letras» y cuando osamos realizar algún «experimento» en realidad hacemos, probablemente, otra cosa que no merece tal denominación o carecemos de toda capacidad para realizarlos. Hoy por hoy, los estudios más científicos sobre la traducción audiovisual no son específicos de los estudios de traducción y ni siquiera cuentan con una participación mayoritaria de estudiosos procedentes de nuestro campo. (Mayoral, 2002: 13)

Dicho de otra manera, es necesario asociar el estudio de la traducción audiovisual a otras disciplinas, acercando la discusión de este ámbito a campos como la teoría de la comunicación o la psicolingüística. Asimismo, es necesario definir el objeto de estudio y las cuestiones que plantea de manera clara, dentro de lo que debe ser un trabajo compartido con profesionales de otros ámbitos y con una división de tareas entre todos. En este sentido, por parte de los teóricos es posible también hacer contribuciones a estudios ya realizados por otros profesionales, juntando la perspectiva humanística, y lingüística en concreto, a la científica.

De la misma idea es Díaz Cintas (2009: 5-7), que nos habla de la importancia de tener en cuenta el carácter multidisciplinar de la traducción audiovisual dentro de la investigación sobre este tipo de traducción, explicando la necesidad de incluir estudios procedentes de diferentes ámbitos.

El teórico español retoma las palabras de Romero Fresco (2006: 185, cito a través de Díaz Cintas, 2009: 5), quien afirma que en los estudios sobre la traducción audiovisual es necesario suponer dos conceptos básicos: su independencia en cuanto disciplina autónoma, y su dependencia de otras disciplinas relacionadas. Partiendo de estas suposiciones, Díaz Cintas (2009: 5-7) nos explica que la traducción audiovisual se considera un género textual cuando en realidad debería concebirse como una tipología

textual autónoma que contiene diferentes géneros. Concretamente, la traducción audiovisual no se puede considerar una variante dentro de la traducción literaria ya que pertenece a una tipología textual única, la audiovisual, y por eso debe representar una disciplina autónoma. Al mismo tiempo, sin embargo, hace falta considerar el contexto actual donde la manera en la que interactuamos ha cambiado y sigue evolucionando día tras día. En este sentido, el progreso tecnológico ha jugado un papel fundamental guiando los cambios en nuestra sociedad y satisfaciendo nuestras necesidades de comunicación. Desde esta perspectiva, según Díaz Cintas (2009: 6) la traducción audiovisual representa un fenómeno heterogéneo que puede alojar una gama de realidades muy amplia e incluir nuevos ejercicios de traducción en su entorno. Así, a pesar de su carácter independiente, entendemos que la traducción audiovisual tiene una naturaleza interdisciplinaria.

Despite this apparent independence, AVT is by nature heterogeneous and interdisciplinary, which is, in fact, one of the field's greatest assets. As Romero Fresco (2006: 185) puts it: 'if the autonomy of AVT is the starting point for research, its interdisciplinarity is the way forward, as it is drawing on other disciplines that AVT finds new and fruitful avenues of research'. (Díaz Cintas, 2009: 7)

En este sentido, existen campos de estudio que pueden contribuir a la comprensión del fenómeno de la traducción en general, y de la audiovisual en particular. Por eso, la traducción audiovisual no se tiene que aislar ya que solo a través del contacto con las demás disciplinas puede llegar a una mejor definición.

En definitiva, cabe recordar que la investigación puede brotar solo si se establece en un contexto de cooperación, crítica y debate, sobre todo en un campo como el de la traducción audiovisual que experimenta múltiples cambios en el tiempo.

### 1.5.2 El potencial de la traducción audiovisual

El uso de productos audiovisuales traducidos forma parte de la realidad cotidiana de nuestras vidas, representa una actividad económica muy importante y se configura como uno de los medios para la transmisión cultural más eficientes. En este sentido, nos parece fundamental presentar el potencial que tiene la traducción audiovisual sobre diferentes aspectos.

Dado el poder ejercitado por los medios de comunicación, podemos afirmar que la traducción audiovisual es el medio a través del que información, valores, creencias y

principios de una sociedad se transfieren a otras culturas. Películas, documentales, series y otros productos audiovisuales representan el primer medio mediante el cual tópicos, estereotipos, historia e identidad están transmitidos al extranjero. En este sentido, la traducción audiovisual hace que estas perspectivas sean accesibles para un público más grande que no tiene conocimiento del idioma y de la cultura del producto original (Díaz Cintas, 2009: 8).

Sin embargo, desde el punto de vista de la accesibilidad, la tarea del traductor es particularmente delicada cuando tiene que ocuparse de elementos culturales, dado que se corre el riesgo de incurrir en una traducción en la lengua de llegada que no reproduzca totalmente el contenido de la lengua de partida.

[...] when dealing with the translation of identities and stereotypes there is always the risk of the target language not rendering precisely the locations and dislocations of identity that are present, whether explicitly or implicitly, in the source language. When translating, the danger of a potential mismatch between cultural identity and the very specific way in which it is linguistically mapped through two (or more) different languages is always real. (Díaz Cintas, 2009: 9)

Además, si en otros tipos de traducción es posible recurrir a ciertas estrategias para superar la falta cultural y llegar al espectador, en la traducción audiovisual esta tarea es más compleja porque hay que tener en cuenta la presencia del producto original, que sobrevive mediante imágenes y sonidos en el texto de llegada. Precisamente el hecho de que los espectadores de la lengua de llegada puedan acceder a las imágenes y al sonido del texto de partida, tiene muchas implicaciones en la manera en que la traducción se lleva a cabo. Como ya hemos visto, la complejidad semiótica de los productos audiovisuales hace que la traducción sea particularmente difícil y determina, como en estos casos, la naturaleza de las estrategias que hay que implementar para encontrar soluciones para el texto de llegada (Díaz Cintas, 2009: 9). Desde luego, traducir solo el plano lingüístico sin tener en cuenta el valor de las otras dimensiones semióticas de los productos audiovisuales significaría mantener solo parcialmente el contenido del texto original y, por consiguiente, no proporcionar un acceso auténtico al texto original. La traducción de humor, dialectos, tacos, piropos, representa otro ejemplo del mismo fenómeno y, de la misma manera, plantea enormes desafíos para el traductor, no solo por sus significados localizados, sino sobre todo porque estos elementos están incrustados en

el significado pragmático y semiótico del texto de partida audiovisual, lo que supera el nivel estrictamente lingüístico.

En definitiva, Díaz Cintas (2009: 9) afirma que, así como en otros campos de la traducción, el traductor tiene que prestar atención en primer lugar a la dimensión lingüística, y luego, para asegurar una correspondencia entre palabras, imágenes y sonidos en el texto audiovisual de llegada, el traductor debe emprender un análisis preciso de la situación audiovisual que tiene delante y de la relación que existe en el texto de partida entre palabras, imágenes y sonidos. Solo así la traducción audiovisual puede dar lugar a un producto totalmente accesible para los que no tienen conocimiento del idioma y de la cultura del texto original. En otras palabras, para dar prueba de su potencial en términos de accesibilidad, la traducción audiovisual debe tener pleno conocimiento de la complejidad semiótica del producto audiovisual, ya que solo de esta manera será posible llevar a cabo la transferencia de un producto en otro entorno.

Desde el punto de vista tecnológico, hay nuevas ideas y posibilidades que ponen a prueba las certezas históricas y los parámetros técnicos dominantes, mientras que nuevos avances en el conocimiento del significado de la traducción audiovisual modelan el proceso de la traducción en este campo. De acuerdo con Díaz Cintas (2009: 10), el potencial ofrecido por la tecnología digital es enorme tanto para la producción como para el consumo de la traducción audiovisual. Nuevos formatos como DVD y Blu-ray junto con innovaciones como la televisión a la carta, la tecnología móvil y el internet han cambiado nuestra percepción de los productos audiovisuales, y pueden cambiar el campo de la traducción audiovisual y todavía más la manera en la que se llevan a cabo los estudios. Además, el espectador de hoy es interactivo, tiene un gran nivel de control sobre las combinaciones lingüísticas en las que quiere ver un programa, está cada vez más sumergido en el mundo de la imagen y tiene buen conocimiento de las nuevas tecnologías. Todos estos avances ponen a prueba el futuro de la traducción audiovisual, así como las modalidades y las convenciones tradicionales, y serán objetos de más estudios por parte de teóricos con el fin de investigar el potencial de este tipo de traducción procedente del progreso tecnológico.

In years to come, innovations such as on-the-go and mobile technology and amateur practices like fansubs have the power to change the field and the way we study it even more. (Díaz Cintas, 2009: 10)

Por último, merece la pena mencionar el gran potencial de la traducción audiovisual desde una perspectiva pedagógica y didáctica. A pesar de que, tradicionalmente, el papel principal de la traducción audiovisual ha sido siempre el de favorecer la comprensión de un programa en otro idioma, en los últimos años las posibilidades de la traducción audiovisual se han expandido. Los teóricos de todo el mundo cada vez son más conscientes de los beneficios de la traducción audiovisual para la adquisición y la enseñanza de idiomas extranjeros (Díaz Cintas, 2009: 11). En este sentido, el uso de los subtítulos como herramienta para la enseñanza y la adquisición de idiomas extranjeros sigue siendo objeto de estudios empíricos y análisis sistemáticos por parte de los teóricos. Asimismo, según Mayoral (2002: 14), además de ser un instrumento para la enseñanza de idiomas extranjeros, la traducción audiovisual representa una herramienta poderosa en la formación de traductores en general, y no necesariamente para el ámbito audiovisual. La tarea de la traducción audiovisual permite desarrollar habilidades de creación, síntesis, trabajo bajo restricciones, en el traductor que resultan extremadamente útiles para cualquier actividad profesional.

En todos los ámbitos que hemos tratado en este capítulo la traducción audiovisual demuestra desempeñar un papel fundamental, desde la accesibilidad a la enseñanza, y aún más importante es su potencial para el futuro en estos campos. A través de estudios específicos, en el futuro, podremos asistir a nuevos avances tanto en la traducción audiovisual como en los ámbitos de aplicación de esta disciplina.

### 1.5.3 El futuro de la traducción audiovisual

Como hemos visto anteriormente, el consumo de productos audiovisuales traducidos forma parte de la vida cotidiana de todos, testimoniando un dinamismo económico muy importante y representando uno de los medios más eficientes para la transmisión cultural. Según algunos teóricos, este grandioso aumento en la oferta y en la demanda de los productos audiovisuales está transformando la traducción audiovisual de manera radical.

En este contexto, la traducción audiovisual representa una actividad en cambio permanente, y su definición debe ser flexible para integrar las nuevas actividades y dejarse atrás las obsoletas. En este respecto, Mayoral (2002: 1) sostiene que es fundamental insistir en incorporar los productos audiovisuales y los multimedia, y tener



en cuenta las consecuencias que tienen estos para la disciplina. Además, las novedades del sector exigen del profesional gran versatilidad, competencias humanísticas y técnicas, empleo de diferentes tipos de traducción, así como conocimientos informáticos y una apertura hacia el mundo empresarial.

La traducción de productos audiovisuales se consideraba diferente de la traducción de productos informáticos. Sin embargo, hoy, los dos tipos de traducción están convergiendo por la informatización de los productos audiovisuales y la consolidación de los productos para ordenador, cine y televisión, como productos multimedia.

La realidad de la traducción audiovisual hasta ayer se distinguía claramente de la traducción de productos informáticos, pero ambas actividades están confluyendo dada la creciente informatización de los productos audiovisuales y la creciente consolidación como productos multimedia tanto de los productos para cine, vídeo y televisión como de los productos para uso en ordenador. (Mayoral, 2002: 4)

La confluencia de elementos de productos audiovisuales e informáticos tiene consecuencias evidentes sobre las características de la traducción audiovisual. Para poner un ejemplo, en los productos multimedia muy a menudo se encuentran formas de subtítulo con rasgos diferentes en términos de posición en la pantalla, cantidad de líneas o intervenciones simultáneas. Otra prueba de la confluencia entre elementos audiovisuales y multimedia se encuentra en el campo de las herramientas de traducción. Mencionamos, entre otros, las prácticas del doblaje y del subtítulo que se llevan a cabo a través de programas especializados mediante ordenador, y los trabajos de producción y distribución de productos audiovisuales que se realizan directamente sobre versiones digitalizadas (Mayoral, 2002: 5).

Todos estos fenómenos son el resultado de las nuevas posibilidades de la traducción audiovisual, que se deben precisamente a la confluencia de la práctica audiovisual con la informática; posibilidades que seguirán consolidándose en la disciplina mientras que nuevas saldrán a la luz y podrán encontrar su consolidación en futuro.

El desarrollo que está observando el mercado de los productos multimedia y la integración de todos los productos de comunicación en el contexto informático está introduciendo cambios importantes también por lo que concierne a la tarea del traductor.

La generalización del uso de Internet ha variado enormemente el entorno del traductor en este sector profesional con una fuerte tendencia al teletrabajo. [...]

puede resultar especialmente interesante para superar situaciones de aislamiento geográfico. (Mayoral, 2002: 6)

Por un lado, el uso de internet ha cambiado el ambiente de trabajo, con el traductor que puede trabajar de forma remota a través de medios y redes propias y las empresas que han reducido el personal de traductores y subcontratan los encargos, ya que han diversificado los trabajos y la traducción representa solo una pequeña parte del todo. Por otro lado, precisamente gracias a este entorno el traductor ya no está vinculado al contexto geográfico de un determinado mercado. En otras palabras, el traductor puede trabajar desde cualquier parte del mundo para cualquier parte del mundo, en un entorno en que tanto los contactos con los clientes como los trabajos en equipo pueden ser realizados mediante herramientas en forma remota.

Además, esta nueva situación requiere traductores con múltiples habilidades y perfiles profesionales heterogéneos, que respondan a las nuevas necesidades del mercado. En el mercado profesional de la traducción de productos audiovisuales son necesarios perfiles flexibles que incluyan capacidades para llevar a cabo tareas diferentes, incluso las que antes eran de competencia de otros profesionales (Mayoral, 2002: 7).

Estos representan solo algunos de los aspectos de la traducción audiovisual que necesitan más estudios y elaboraciones por parte de los teóricos en futuro. Desde luego, por la naturaleza variable que caracteriza esta disciplina y por las innovaciones a las que está sujeto el ámbito audiovisual en general, en futuro se tendrán que considerar otros aspectos en este análisis. Seguramente, asistiremos a la aparición de nuevas cuestiones dentro de la traducción audiovisual y hará falta emprender otros trabajos de investigación para reconocer y asimilar las nuevas realidades de este mundo de la traducción.

## Capítulo 2

### 2.1 *Las rutas de Verónica*

En este capítulo, presentamos una breve descripción del producto audiovisual que hemos seleccionado para la realización de nuestro trabajo de traducción. Como veremos, se trata de un documental que quiere dar a conocer y valorar el territorio español a través de una introducción a la rica y variada gastronomía del país.

*Las rutas de Verónica* es un programa televisivo emitido por el canal La 2 de Televisión Española perteneciente al género documental que aúna la gastronomía y los viajes. El programa hace un repaso de la gastronomía de las diferentes regiones españolas, acercándose a sus gentes y mostrando sus productos y recetas típicas.

Este documental está presentado por la periodista Verónica Zumalacárregui que nos hace entrar en el mundo de la gastronomía española a través de los productos más autóctonos de las comarcas que recorre en sus viajes. Además, gracias a un particular interés hacia el costado antropológico y cultural de la gastronomía, el programa permite llegar más allá de la comida y descubrir, así, tradiciones y costumbres de cada pueblo que se visita a lo largo de los itinerarios.

Específicamente, en el documental, vemos a la presentadora montarse en su descapotable para recorrer los cuatro vientos del país en busca de recetas típicas por las zonas rurales de España. Así, un día se va al noroeste murciano para cocinar el arroz de Calasparra y el estofado de habas secas con hueso de jamón, y otro al Alt Empordá para ver la artesanal elaboración de la anchoa de L'Escala y cómo se hace un guiso de sepia con carne de pichón. Asimismo, la periodista viaja a La Mancha, donde prueba el ajo de Las Pedroñeras y se sube a las aspas de uno de los gigantes molinos de viento en Campo de Criptana, y a las Islas Canarias, donde disfruta de paisajes y volcanes, así como de los manjares del lugar, como la miel de La Palma y la gamba de La Santa. Entre las otras experiencias, la presentadora ha también aprendido sobre la viticultura heroica en la Ribeira Sacra, disfrutado de una chistorrada en Tierras de Iranzu y vivido el impresionante arte de pesca del atún de almadraba en Cádiz.

En el capítulo que hemos seleccionado para nuestro trabajo de traducción, Verónica recorre la comarca de La Janda, en la provincia de Cádiz, para mostrarnos la

gastronomía que caracteriza esta región gaditana. La primera etapa es el puerto de Barbate, donde viviremos en primera persona la tradicional pesca del atún de almadraba, una técnica que se remonta a los tiempos de los fenicios. Luego, la periodista nos llevará a un restaurante donde probará el atún encebollado y el carpacho de paladar de atún, con la tradición que se pone a lado de la innovación en la elaboración del producto de la almadraba. Tras ello, seguiremos paso a paso la elaboración del paté de tagarnina de Paterna de Rivera, que es una de las especialidades de la zona. De aquí, Verónica saldrá en dirección Medina-Sidonia donde encontrará un ganadero que nos hablará de las vacas autóctonas de la comarca; una cocinera con la que cocinará una *steak* tartar de retinto; y un pastelero que nos revelará los secretos del hacer el alfajor, un dulce de origen árabe. Finalmente, la presentadora visitará Conil de la Frontera para probar la famosa piriñaca y participar en una subasta en la lonja del pueblo.

En este capítulo, entonces, el programa televisivo hace un repaso cultural, turístico y gastronómico por la comarca de La Janda. Concretamente, este documental quiere representar el territorio gaditano para descubrir y aprender de la riqueza de su cultura gastronómica y a la vez mostrar la belleza arrebatadora de sus paisajes.

## 2.2 El género documental

Después de haber descrito el programa televisivo desde el punto de vista del contenido, en este apartado, nos centraremos en la descripción del documental en cuanto que es el género al que pertenece nuestro producto. Como el género documental se diferencia de los otros productos audiovisuales, consideramos necesario proporcionar una descripción de algunas de las características del documental para intentar comprender de manera más adecuada este tipo de producto. Concretamente, en seguida, trataremos de describir los distintos métodos de producción y los elementos que se emplean en su elaboración.

Así como el género de ficción está elaborado a partir de un guion y está grabado en estudios, y las películas de animación se producen mediante técnicas cuadro por cuadro como el *stop motion*, el documental también se basa en prácticas específicas. A este respecto, de acuerdo con York (2006: 14-15) se pueden identificar por lo menos tres procedimientos típicos de este tipo de producto. Primero, no se produce un guion, es decir, que normalmente no existe ningún tipo de texto que constituye el fundamento de la

grabación o que define la trama del producto, los personajes y el escenario. Si se escribe un guion del documental, lo cual últimamente resulta cada vez más necesario para recaudar fondos para su realización, este no será un clásico guion, sino que se parecerá más bien a un informe de investigación, con notas explicativas sobre las intenciones del director y la descripción de los potenciales participantes. Segundo, en los documentales no intervienen actores profesionales ni *amateur*, así como tampoco se seleccionan en *castings* ni utilizan trajes o se ponen maquillajes; por el contrario, se puede afirmar que los participantes de los documentales se dirigen autónomamente, tienen su propia ropa y usan poco o nada de maquillaje. Tercero, los escenarios no están contruidos de manera artificial, sino que el grabado se realiza directamente en los lugares utilizando, a menudo, las luces naturales y sin introducir cambios en el escenario. Además, los equipos suelen ser pequeños, desde un mínimo de dos (camarógrafo y sonidista, uno de los cuales es también director) hasta siete personas (camarógrafo, sonidista, director, asistente de cámara, asistente de dirección, iluminista y entrevistador).

Sin duda la característica principal de los documentales concierne a la presencia de un narrador. Efectivamente, la narración del documental se diferencia de manera neta de la narración en los otros productos audiovisuales y es tan específica de este género que debe considerarse de manera separada. Según York (2006: 15-17), dentro de este género se pueden distinguir principalmente dos formas de narración: en tercera persona o extradiegética, en la que la voz es anónima y proviene desde fuera de la historia; en primera persona o intradiegética, en la que la voz es de una de las personas que aparece en la pantalla. El primer tipo de narración es el que se realiza por parte de una persona que no vemos en la pantalla y se dirige a los espectadores desde una posición autoritaria, con el objetivo de transmitir informaciones y presentar el tema. Se trata de un tipo de narración que sigue siendo común sobre todo en algunos tipos de documentales, como, por ejemplo, los de naturaleza. En este caso, se puede afirmar que el narrador actúa como una especie de sustituto del director, mediando entre los espectadores y los participantes en la pantalla. En la segunda forma de narración, el narrador aparece en la pantalla y se dirige directamente a los espectadores instaurando una relación directa al fin de empatizar con ellos. Hoy en día, esta representa la forma de narración más empleada en los documentales, con los narradores que hablan directamente al espectador exponiendo los acontecimientos desde un punto de vista personal. Dentro de este tipo de narración,

podemos incluir también aquellos documentales en que la narración está constituida principalmente por intervenciones espontáneas y grabaciones directas de las acciones de los participantes, con el narrador que construye y presenta la historia sobre todo a través de las voces de los hablantes. Además, a lado de estas dos tipologías de narración también podemos encontrar algunos documentales que, en línea con un enfoque observacional propio del mundo cinematográfico, evitan cualquier tipo de narración limitándose únicamente a la grabación de acciones (personas que hacen cosas, personas que hablan de cosas, etc.) sin presentar ningún tipo de intervención o comportamiento realizado específicamente por la cámara.

Otro elemento importante de los documentales son las entrevistas, por medio de las que se intenta permitir el acceso a los sentimientos y a los pensamientos de los hablantes. En este sentido, las entrevistas representan una narración insertada en la narración, ya que cuentan una historia dentro de la historia (York, 2006: 18). Con respecto a las entrevistas es importante señalar que lo que vemos en la pantalla representa el resultado de un proceso de edición y condensación realizado sobre horas de grabado. Para poner un ejemplo, las respuestas de los participantes suelen abreviarse mediante técnicas de cortes y cambios de plano que permiten unir de manera imperceptible segmentos textuales separados de la entrevista, dado que cortes evidentes en la imagen y en el sonido pueden tener el efecto de confundir al espectador y, en casos extremos, pueden incluso producir el fracaso del acto comunicativo.

De lo expuesto entendemos que el género documental se diferencia de manera evidente de los otros productos audiovisuales, ya que presenta múltiples características específicas que no se encuentran en los otros productos. Desde luego, cabe recordar que los que hemos expuesto en esta sección representan solo algunos de los aspectos que caracterizan el género del documental.

### 2.2.1 El género documental dentro de la traducción audiovisual

Desde el punto de vista de la traducción audiovisual, el documental es uno de los géneros que abarca mayor dificultad por las características que presenta y por las dificultades específicas que plantea que lo diferencian de cualquier otro producto audiovisual que sea objeto de traducción. A este respecto, a continuación, intentaremos

presentar algunas de estas dificultades con el objetivo de arrojar más luz sobre la traducción de estos productos.

Una de las problemáticas más grandes del género documental es la necesidad de respetar los plazos de entrega. El hecho de que los traductores deben correr contra el tiempo no es una característica específica de este género, pero representa un aspecto relevante dado que la traducción de los documentales normalmente requiere tiempos más largos (Matamala, 2009: 110). Efectivamente, a diferencia de otros productos audiovisuales, como, por ejemplo, series televisivas o dibujos animados, la traducción de documentales necesita un proceso de documentación más minucioso que ejerce una fuerte presión sobre el trabajo del traductor. En concreto, el proceso de traducción de estos productos requiere un tiempo de dedicación muy amplio, dado que contienen una gran cantidad de términos especializados para cuya traducción resulta necesario documentarse adecuadamente.

De acuerdo con Matamala (2009: 111), otra gran dificultad concierne a la falta de un guion de postproducción o a la presencia de una transcripción que no ha sido revisada. En efecto, a menudo, los traductores trabajan sin un guion escrito sobre un producto que presenta una abundancia de unidades terminológicas específicas que resulta difícil detectar sin un texto de referencia. Por supuesto, como la falta de un guion dificulta el proceso de traducción, se debería siempre facilitar un guion de postproducción a los profesionales que intervienen en el trabajo de traducción. Por otro lado, cuando el traductor recibe una transcripción, esta es de baja calidad y su precisión no está garantizada, con múltiples términos seguidos por signos de interrogación que indican un posible error. De la misma manera, en este caso, se podrán encontrar con frecuencia transcripciones erradas de un término general o de un nombre propio sin ningún tipo de indicación. Por estas razones, entendemos que los traductores no deben confiar en las transcripciones y, por el contrario, deben ser críticos y utilizar estos textos solamente como material de referencia.

Entre las problemáticas principales de la traducción de documentales encontramos la alta frecuencia de terminología. Aunque la presencia de vocabulario especializado no representa un aspecto exclusivo del género documental, ya que también series y películas pueden contener una gran cantidad de términos especializados, este es un rasgo que se

encuentra siempre en los documentales (Ogea Pozo, 2015: 93-95). Además, la densidad terminológica en estos productos procede de distintos ámbitos lo cual requerirá una documentación multidisciplinaria obligando al traductor a emprender específicas búsquedas terminológicas dentro de cada una de las áreas especializadas que se tratan en el documental. Por ello, será necesario el recurso a textos paralelos, bases de datos y obras de referencia que pueden servir para identificar el uso de determinadas expresiones dentro del habla profesional. De la misma manera, puede resultar particularmente útil la consulta de expertos en los ámbitos específicos, que pueden ayudar a comprender no solo el significado del término sino también el concepto que encierra y su funcionamiento dentro del producto. Además, dado que los términos adquieren un valor especializado dentro del contexto en el que están insertados, para una correcta transferencia los traductores deben ser particularmente meticulosos y entender todos los valores asociados con cada unidad terminológica sin aislarlas de su contexto. Por último, en la traducción de vocabulario especializado en los documentales, además de los diálogos, también hará falta considerar la imagen que puede jugar un papel muy decisivo en el proceso de transferencia de un término.

Una característica fundamental de la traducción de documentales concierne a la presencia de intervenciones en campo y fuera de campo. Según Ogea Pozo (2015: 95-97), se trata de un elemento muy importante porque los rasgos que definen estos dos tipos de exposiciones son claramente diferentes y, en consecuencia, hacen que el discurso del documental presente distintos grados de formalidad, distintos ritmos y una distinta oralidad. Para poner un ejemplo, a menudo, en los documentales, está presente la figura del narrador fuera de campo cuyas intervenciones presentan un estilo típico de un texto previamente elaborado hecho de enunciados largos y complejos. Por el contrario, cuando el narrador pasa a ser en campo, es decir, que es uno de los hablantes que vemos en la pantalla, como en el caso del presentador del documental, sus intervenciones presentan estructuras simplificadas y explicaciones que facilitan la comprensión con un registro propio del discurso coloquial. De todo esto entendemos que, normalmente, en la traducción de los documentales, para las intervenciones en campo y fuera de campo se empleará respectivamente un registro típico del discurso oral espontáneo y un registro propio del discurso escrito.



Directamente conectada con la presencia de intervenciones en campo y fuera de campo es la confluencia de diferentes modalidades de traducción, que representa otra característica de la traducción de documentales. Efectivamente, si en el producto audiovisual se encuentran los dos tipos de intervenciones, entonces el traductor se servirá de modalidades de traducción diferentes para su transferencia. En concreto, dependiendo de si se trata de intervenciones en campo o fuera de campo, en el documental se empleará una u otra modalidad de traducción (Matamala, 2009: 115-117). Así, por ejemplo, para las intervenciones del narrador fuera de campo se recurre normalmente al doblaje, tratando de proporcionar una sincronía entre imagen y sonido, mientras que para las intervenciones de los hablantes en campo se suele emplear el *voice-over*, intentado crear una ilusión de encontrarse ante una traducción en directo al fin de transmitir autenticidad. Por supuesto, como acabamos de ver, se trata de dos tipos de discurso totalmente diferentes, con un estilo formal típico de un registro escrito que se contrapone a diálogos espontáneos que presentan todas las características propias del discurso coloquial.

Por último, un aspecto fundamental en la traducción de los documentales está representado por el público, con el presunto espectador, televisivo o cinematográfico, que puede ser tan heterogéneo que, a veces, los traductores deben dirigirse a todos los espectadores. De hecho, de acuerdo con Espasa (2004: 192-193), en el género documental, resulta particularmente difícil identificar al público al que destinar el trabajo de traducción, ya que es imposible saber con antelación cuántos expertos y no expertos verán el programa. Por consiguiente, en la traducción de estos productos, el traductor tendrá que enfrentarse con la compleja tarea de dirigirse a un público muy amplio. En este contexto, el traductor tendrá que construir un destinatario potencial, de acuerdo con el que seleccionará determinadas soluciones en la traducción, tomando en consideración factores como, por ejemplo, el tipo de documental y la hora de emisión.

De la descripción de todas estas características entendemos que la traducción de los documentales presenta dificultades específicas que diferencian esta práctica de la traducción de otros productos audiovisuales. Efectivamente, dentro del género documental se encuentran determinadas problemáticas que hacen que el proceso de traducción de estos productos sea más complejo con respecto a la traducción de cualquier otro producto audiovisual.

### 2.3 Las características del producto

Después de haber visto los rasgos del género documental en general y dentro de la traducción audiovisual, en esta sección, intentaremos presentar los distintos aspectos que caracterizan nuestro documental. En particular, nos enfocaremos sobre intervenciones en directo, narración en campo, diferencias de registro, terminología especializada, referencias culturales y variación sociolingüística.

Sin duda la característica principal de nuestro documental concierne a la presencia de diálogos y entrevistas en directo, con una alta frecuencia de intervenciones de hablantes que no están planificadas de antemano. Efectivamente, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante un discurso caracterizado por intercambios naturales y espontáneos entre dos o más personas, mientras que son muy pocas las intervenciones que aparecen planeadas con antelación. Concretamente, en estos casos, las personas que se entrevistan y explican la propia experiencia y opinión en la pantalla, a pesar de que saben que están siendo grabadas y que se adaptan a un nivel de formalidad en su discurso, normalmente hacen uso de un registro altamente coloquial y espontáneo que incluye hesitaciones, repeticiones, reformulaciones y otros elementos que no se encuentran en las intervenciones que están planificadas anteriormente, como, por ejemplo, en las que Verónica es la única hablante en la escena y hace una introducción del argumento que se va a tratar. De hecho, es muy probable que estos tipos de exposiciones, a diferencia de los diálogos entre más personas, hayan sido preparados con antelación y, por lo tanto, no presentan los elementos que caracterizan el registro coloquial. Además, también hace falta subrayar que, a veces, en el documental, las exposiciones espontáneas y no planificadas puede aparecer particularmente informales por el hecho de que las personas están hablando entre ellas y sus intervenciones no están dirigidas al espectador.

En segundo lugar, en línea con la presencia de entrevistas y diálogos espontáneos, consideramos necesario subrayar otro aspecto de nuestro documental que es la presencia del narrador en campo que también contribuye a la elaboración de un registro informal con rasgos típicos del discurso coloquial. Efectivamente, el hecho de que la presentadora interactúa con los otros hablantes en directo también desempeña un papel fundamental en la caracterización de un discurso con una alta frecuencia de intercambios naturales y espontáneos. En concreto, por medio de la narración en campo, se realiza una

comunicación en directo con los otros interlocutores en la que también se utiliza un registro coloquial que incluye todos los elementos típicos de este tipo de discurso. En este sentido, la narración en campo se diferencia de la narración fuera de campo que consiste en la lectura de un texto elaborado previamente y, por lo tanto, caracterizado por un estilo formal típico del discurso escrito, con enunciados largos y complejos. En relación a esto, cabe señalar que, a veces, a pesar de que sean en campo, en el documental también se pueden encontrar intervenciones del narrador que presentan un estilo propio del discurso escrito, como, por ejemplo, aquellas en las que Verónica es la única hablante en la escena y hace una introducción al argumento que se va a tratar en el documental. Como ya hemos aludido anteriormente, es muy probable que, en estos casos, las intervenciones hayan sido preparadas con antelación y, en consecuencia, presenten un registro más formal típico de los textos elaborados previamente.

A partir de estos supuestos, se puede identificar otra característica en nuestro documental que concierne a las diferencias de registro que se pueden encontrar en el producto, con la exposición oral de discurso escrito (como en el caso de las intervenciones planificadas anteriormente) que se sitúa a lado de los diálogos espontáneos (como en el caso de los intercambios en directo). Efectivamente, esta confluencia de diferentes tipos de discurso lleva a una diversidad de registro en el producto audiovisual, dado que las intervenciones planeadas con antelación suelen seguir un estilo más formal con respecto a los intercambios espontáneos. En concreto, en el documental, se puede observar el empleo de registros lingüísticos diferentes en términos de sintaxis, léxico y pronunciación para los dos tipos de discurso, con los intercambios en directo que muestran un estilo más variado y espontáneo mientras que las exposiciones planificadas de antemano se sirven de un estilo más formal y poco natural. En pocas palabras, en los diálogos espontáneos se encontrará un registro más coloquial que se refleja en todos los niveles de la lengua en oposición al registro formal típico del discurso escrito de las intervenciones planificadas anteriormente.

Entre los distintos rasgos también hace falta señalar el hecho de que el documental cubre una amplia gama de argumentos presentando una terminología especializada procedente de diferentes ámbitos. Por supuesto, como el nivel de especialización varía dependiendo del público al que está dirigido el texto, en nuestro producto no se encontrará la cantidad de terminología de un documental científico. Sin embargo, podemos afirmar

que, aunque en medida inferior con respecto a un texto especializado, nuestro documental incluye un número significativo de unidades terminológicas específicas pertenecientes a distintas áreas especializadas. Concretamente, en el texto se pueden encontrar términos que proceden del ámbito de la pesca, de la gastronomía, de la flora y de la fauna, que desempeñan un papel fundamental en la caracterización de nuestro documental.

Además, entre las diferentes características del documental, consideramos necesario subrayar la presencia de referencias culturales en el texto, con múltiples términos que remiten a determinados elementos de la cultura española. Se trata de aquellas referencias que identifican objetos y conceptos específicos que están arraigados en la cultura de un país. Concretamente, las referencias culturales se pueden identificar con todos aquellos elementos cuya función y connotación es tan subjetiva, dinámica y relativa que crea asociaciones específicas con la cultura a la que están ligados. Por supuesto, se trata de un aspecto muy peculiar de nuestro producto que caracteriza fuertemente el documental insertándolo en un contexto cultural preciso. En nuestro caso en particular, en el texto se encuentran principalmente referencias culturales procedentes del sector de la gastronomía, la que se configura, sin duda, como una parte esencial de la cultura de un país.

Por último, también se puede observar que los diálogos de nuestro documental explicitan las relaciones personales y sociales de los hablantes determinando la personalidad, la colocación social y la proveniencia geográfica de estos, con un habla que resulta influenciada por dialectos, inflexiones e idiolectos que desempeñan un papel decisivo en la caracterización de los interlocutores, así como la apariencia, la ropa o la gestualidad. Todos estos elementos determinan la variedad sociolingüística que está detrás de la producción lingüística, con los diálogos que reproducen una amplia gama de índices sociales, geográficos y estilísticos que caracterizan los hablantes del documental de manera individual. Se trata de un aspecto propio de la conversación oral espontánea en la que el habla varía a segunda de los personajes y de las situaciones por efecto de marcas lingüísticas que distinguen los hablantes en cuanto que pertenecen a determinadas áreas geográficas y a clases socioeconómicas diferentes. En pocas palabras, otra característica importante de nuestro documental es el habla fuertemente marcado desde el punto de vista de la proveniencia social y geográfica que coloca a los hablantes en un contexto social y geográfico muy preciso.

Todas estas características desempeñan un papel importante en la caracterización de nuestro documental y hacen que el proceso de traducción de este producto sea particularmente complicado. Efectivamente, de la descripción de estos aspectos, queda claro que nuestro documental presenta diferentes problemáticas que tendrán una influencia directa sobre el trabajo de traducción, determinando la selección de soluciones específicas para las distintas situaciones comunicativas que se pueden encontrar dentro del producto.



## Capítulo 3

### 3.1 Metodología

Antes de mostrar el resultado de nuestro trabajo de traducción, nos parece oportuno detenernos en las fases de transcripción y adaptación con las que nos hemos tenido que enfrentar durante la realización de nuestra labor, presentando los problemas hallados en ellas, así como las decisiones adoptadas y los resultados obtenidos, con el objetivo de proporcionar una imagen cuanto más completa y significativa de los procedimientos que están detrás de nuestro trabajo.

En cuanto a la fase de transcripción del producto, podemos afirmar que esta ha sido una parte muy difícil de nuestro trabajo, dado que el único material con el que hemos podido trabajar ha sido el vídeo en versión original. Efectivamente, hemos realizado esta tarea sin poder contar con la presencia de un guion escrito de postproducción ni de una transcripción parcial no revisada del producto. Por lo tanto, hemos tenido que llevar a cabo autónomamente todo el trabajo de transcripción para obtener un guion de la versión original. Dentro de este contexto, la imagen y el sonido han representado los elementos más importantes para la realización de la transcripción del producto.

Por lo que concierne al trabajo de transcripción, cabe señalar que en la versión original del vídeo están presentes los subtítulos en español que, desde luego, han desempeñado un papel importante en la realización de la tarea de transcripción del producto. Sin embargo, a menudo, estos subtítulos no reproducen enteramente lo que los hablantes están diciendo de verdad, ya que pueden simplificar las intervenciones para conseguir una mayor claridad o reducir los enunciados a causa de las restricciones de espacio y de tiempo del medio. Por consiguiente, a pesar de que en el vídeo aparezcan los subtítulos en español, con frecuencia, hemos tenido que servirnos de la imagen y del sonido para llevar a cabo la transcripción del vídeo. En este sentido, podemos afirmar que los subtítulos no constituyen un elemento fiable y, por lo tanto, no siempre han sido de ayuda, obligándonos a volver a escuchar y a ver el vídeo varias veces para poder comprobar la corrección de estos y detectar lo que se dice realmente. En pocas palabras, dado que en muchas ocasiones estos subtítulos no representan un elemento fiable, para la realización de la tarea de transcripción del producto hemos debido recurrir principalmente

a la imagen y al sonido, que se han confirmado como los elementos más importantes para desempeñar esta delicada tarea.

Con respecto a la adaptación, partimos del supuesto de que una correcta sincronización temporal del texto traducido en términos de duración de los enunciados resulta imprescindible para conseguir un producto de alta calidad que sea aceptado positivamente por parte de los espectadores. Desde este punto de vista, hemos intentado alcanzar un ajuste preciso de manera que el público pueda identificar quien dice cosa en el vídeo sin causar confusión ni incongruencias y, por lo tanto, ha resultado necesario detectar el punto de inicio y fin de cada enunciado para insertar el discurso traducido dentro del espacio exacto de cada intervención. En otras palabras, de acuerdo con esta tarea de adaptación la traducción se ha sincronizado con el ritmo del discurso original, es decir, comienzo y final de los enunciados, cambios de interlocutor, intervenciones, etc. Por lo tanto, durante la fase de adaptación, ha resultado necesario no solo traducir teniendo en cuenta el aspecto lingüístico, sino que a la vez se ha tenido que adaptar la traducción a las restricciones temporales y espaciales de cada enunciado, de manera que el público pueda seguir el discurso sin dificultades.

Dentro de la labor de adaptación, además de la sincronización temporal se pueden identificar otras prácticas que se han llevado a cabo en nuestro trabajo de traducción. Primero, en el texto traducido hemos incluido los códigos de tiempo que sirven para indicar el momento exacto en el que empiezan las intervenciones de los hablantes. Se trata de cifras que se introducen al principio de cada frase de cada hablante, siguiendo un formato minuto-segundo que se inserta entre paréntesis. En el caso de enunciados largos del mismo hablante, se introduce un nuevo código de tiempo aproximadamente cada 20 o 25 segundos y se empieza una línea nueva aprovechando de pausas más o menos largas en la emisión de la frase, y nunca en el medio de una intervención. Segundo, a lo largo de la traducción hemos indicado las diferentes pausas que hacen los hablantes durante la emisión de los enunciados. Las pausas van marcadas de manera distinta dependiendo del tiempo de duración de estas, con «...», «/» y «//» que se utilizan respectivamente para pausas muy breves, breves y largas. A menudo, para las pausas largas en la traducción se suele empezar una nueva línea insertando otro código de tiempo a pesar de que hayan pasado menos de 20 o 25 segundos del precedente. Tercero, dentro del producto traducido hemos señalado las ocurrencias de superposiciones de voces mediante la sigla «acc» que



también se mete entre paréntesis y se inserta antes de la intervención que se va a superponer a la intervención anterior. Por último, en la traducción hemos introducido los carteles que se encuentran en la versión original del vídeo señalándolos en mayúsculas y con el relativo código de tiempo, y también hemos indicado la presencia de versos y risas de los hablantes insertando estas expresiones entre paréntesis en el punto preciso en el que se emiten dentro del enunciado.

Tanto la transcripción como la adaptación representan dos etapas fundamentales y obligadas en la realización de nuestro trabajo de traducción. En términos más generales, se trata de dos procedimientos que caracterizan unívocamente la práctica de la traducción audiovisual distinguiéndola de otros tipos de traducción. Sin lugar a duda, podemos afirmar que los procesos de transcripción y de adaptación forman parte de aquellas peculiaridades de la traducción audiovisual que hacen que este tipo de labor sea particularmente estimulante. En efecto, tanto la transcripción como la adaptación constituyen dos características que convierten la traducción de productos audiovisuales en una tarea muy compleja, lo que implica un desafío más grande que tiene un efecto motivador para los traductores.

### 3.2 Traducción

En este apartado, mostramos de manera integral el resultado de nuestro trabajo de traducción como producto final de todas las fases que comprende, desde la transcripción, hasta la traducción y la adaptación. Presentamos, en paralelo, por medio de una tabla, el texto de partida y el texto de llegada, en el que hemos incluido códigos de tiempo, pausas y carteles, junto con superposiciones de voces, versos y risas de acuerdo con la modalidad del *simil-sync*. Hace falta recordar que en la técnica del *simil-sync* no ocurre sincronía labial y, por lo tanto, ofrecemos una traducción audiovisual que tiene el objetivo de respetar la duración de los enunciados, cubriendo la emisión de las frases por entero, y de conseguir la coherencia entre el sonido y la imagen, para que lo que se escucha no contradiga lo que se ve en la pantalla. La combinación de los diferentes factores que concurren en este trabajo de traducción y la dificultad que comporta la gestión de todos ellos para obtener un producto final de alta calidad, nos hace considerar este reto peculiar y apasionante y nos hace emprender esta labor con particular entusiasmo.

Verónica      Estoy en la provincia de Cádiz, concretamente, en La Janda, una comarca que debe su nombre a la extinta laguna que regaba esta zona hasta hace pocas décadas. Si hay algo que caracteriza a esta región es sin duda la belleza natural, su legado cultural y su gastronomía, siempre aderezada por el salero de su gente.

Verónica      Bienvenidos a «Las rutas de Verónica» por la comarca de La Janda, donde cada día reina la alegría de vivir.

Verónica      Empiezo esta ruta de forma un tanto particular. Me voy a ir pronto a la cama porque mañana madrugo para ir al mar. Esta comarca está a caballo entre el Mediterráneo y el Atlántico, y ha sido un enclave estratégico para la pesca siempre. Aquí se utiliza la almadraba, un arte que se remonta al tiempo de los fenicios y que al parecer es todo un espectáculo.

Verónica      Son las siete de la mañana, acaba de amanecer y estoy realmente emocionada porque estoy subida a un barco pesquero, rodeada de marineros y de buzos, porque nos disponemos a vivir en primera persona la pesca de atún de almadraba.

Pero, Ana, ¿qué es la almadraba?

Ana              Bueno la almadraba es un arte de pesca trimilenario. Es un sistema de redes que se coloca toda la vida en el mismo punto, paralelo a la costa, donde, con ese sistema de redes, se va a interceptar el recorrido que tiene el atún y poder capturarlo.

Verónica      Son los atunes que entran desde el Atlántico hasta el Mediterráneo.

Ana              Sí.

- Verónica (00.35) Mi trovo nella provincia di Cadice, precisamente, a La Janda, un territorio che prende il nome dalla laguna ormai scomparsa che bagnava questa zona fino a pochi decenni fa. La bellezza naturale, l'eredità culturale e la gastronomia caratterizzano questa regione, da sempre arricchita dallo spirito della gente.
- Cartello (00.36) VERÓNICA ZUMALACÁRREGUI
- Verónica (00.55) Benvenuti a “I viaggi di Veronica” a La Janda, dove ogni giorno regna la gioia di vivere.
- Cartello (01.32) I VIAGGI DI VERÓNICA
- Cartello (01.46) REGIONE LA JANDA
- Verónica (01.57) Inizio questo viaggio in modo un po' diverso. Andrò a letto presto perché domani mi alzo di buonora per andare al mare. Questa regione si trova a metà tra il Mediterraneo e l'Atlantico ed è da sempre un sito ideale per la pesca. Qui si pratica la pesca dei tonni mediante la almadraba, una tecnica risalente all'epoca dei fenici che è un vero spettacolo.
- Cartello (02.28) BARBATE
- Verónica (02.43) Sono le 7, è appena spuntato il sole e sono davvero emozionata perché mi trovo a bordo di un peschereccio, circondata da marinai e sub, e ci prepariamo a vivere in prima persona la pesca dei tonni di almadraba.
- (02.56) Ana, cos'è l'almadraba?
- Ana (02.58) È una tecnica di pesca trimillenaria. Una serie di reti si posiziona sempre allo stesso punto, parallelamente alla costa, dove, con queste reti, si intercetta il percorso del tonno per catturarlo.
- Cartello (02.59) ANA
- A CAPO DELL'ALMADRABA
- Verónica (03.22) Sono tonni che dall'Atlantico entrano nel Mediterraneo.
- Ana (03.25) Sì.

- Verónica      ¿Esto cuántas veces al año pasa?
- Ana              Una única vez. Luego, cuando llega la época de primavera, se juntan todos en cardumen, en bancos de peces, y van todos dirigiéndose hacia el fondo del Mediterráneo.
- Ellos se reúnen en esta época del año porque van a desovar al fondo del Mediterráneo. El atún aproximadamente vive unos veinte años entonces el atún que capturamos en la almadraba tiene unos quince años. Tú has permitido que ese atún, desde los cinco años de edad, que es la primera vez que desova, desove unos diez años. Entonces, los atunes más grandes, atún rojo más grande, son los que se capturan en este arte de pesca de almadraba. De ahí reside la sostenibilidad.
- Verónica      ¿Con quién surgió?
- Ana              Pues los primeros, digamos, fundadores de la almadraba fueron los fenicios, hace tres mil años, cuando se asentaron en estas costas.
- Verónica      Ana, tú eres bióloga, así que eres la mejor persona para contestarme a esto.
- Ana              Bueno, a ver.
- Verónica      Los atunes que se pescan con la almadraba son una especie en concreto.
- Ana              Sí, hay unas doce o trece especies de túnidos. La que pescamos nosotros aquí es el «*Thunnus thynnus*» que es el atún rojo.
- Verónica      Estamos en el punto de esas redes al que han llegado los atunes después de atravesar el laberinto. Nos hemos cambiado de barco y desde aquí los buzos como José Mari se tiran al mar.
- José Mari      Hacemos una maniobra, la maniobra de alojar el pescado, que consiste en meter el pescado en el último compartimento de la almadraba, que es el copo, y de donde se hace la levantada.
- Verónica      Tú eres el encargado, con tu compañero, de que esa presa se cierre, digamos.

- Verónica (03.26) Quante volte all'anno avviene?
- Ana (03.28) Una sola volta. Poi, quando arriva la primavera, si radunano in banchi e si dirigono insieme verso i fondali del Mediterraneo.
- (03.40) Si riuniscono perché vanno a deporre le uova sul fondale. Il tonno vive circa 20 anni e quelli che catturiamo con l'almadraba hanno circa 15 anni. Facciamo in modo che dal quinto anno d'età, la prima volta che depongono le uova, passino circa 10 anni. Quindi quelli che catturiamo con l'almadraba sono i più grandi, i tonni rossi più grandi. Sta proprio qui la sostenibilità.
- Verónica (03.59) Come nasce questa tecnica?
- Ana (04.00) Diciamo che i fondatori dell'almadraba furono i fenici, tremila anni fa, quando si insediarono sulla costa.
- Verónica (04.08) Ana, da biologa, sei la persona più indicata a rispondermi.
- Ana (04.12) Beh, vediamo.
- Verónica (04.12) (acc.) I tonni che si pescano con l'almadraba appartengono a una determinata specie.
- Ana (04.16) Sì, ci sono 12 o 13 specie di tonni. Quella che peschiamo noi è il "Thunnus thynnus" o tonno rosso.
- Verónica (04.32) Siamo nel punto in cui sono arrivati i tonni dopo aver attraversato il labirinto. Abbiamo cambiato barca e da qui i sub come José Mari si tuffano in acqua.
- José Mari (04.42) Facciamo una manovra per radunare i pesci che consiste ... nel far entrare i pesci nel sacco, che è l'ultimo compartimento della rete, da dove si fa la cosiddetta alzata.
- Verónica (04.58) Voi due fate in modo che i pesci rimangano intrappolati.

Juan Fran      Se cierre, claro. Esperamos a que el pescado entre hacia el copo. Y una vez que los vemos pasar, pues izamos de esa colina, halamos, tiramos y los marineros que están arriba pues halan para subir lo que es la pared de red hacia arriba y dejar el pescado encerrado ya en el último tramo, que es este.

Verónica      Oye, Juan Fran, ¿y no te da miedo que algún atún te dé un coletazo?

Juan Fran      De vez en cuando.

Verónica      ¿Te pasa o no?

Juan Fran      Sí, vamos, de vez en cuando.

  

Verónica      ¿Te pones nervioso?

Uomo1      Un poquito.

Verónica      ¿Sí?

Uomo1      Hay que estar atento ahora para...

Verónica      Hay que estar todos muy calladitos.

Uomo1      Atento y atento a cuando el buzo pegue el repico.

Verónica      Ahora están todos en silencio, sujetando el cabo para ver cuál de ellos tiran los buzos. Se respira una tensión encima de este barco. Está todo el mundo concentradísimo. Cada vez se acercan más los barcos. Están acercando la red hacia nosotros y los atunes deben de estar por allí. El capitán está un poco nervioso.

                  ¡Ya nos ha avisado uno de los buzos y están tirando para cerrar la compuerta y que todos los atunes se queden atrapados!

Verónica      ¿Esto es para encerrar el atún y que vaya saliendo hacia la superficie?

Uomo2      ¡Ahí está! Dejarlo en los mínimos metros de profundidad posible para poder capturarlo.

Verónica      Tengo miedo de quedarme atrapada también en esta red, ¡eh!

Juan Fran (05.02) (acc.) Sì, aspettiamo che i pesci siano nel sacco. Quando li vediamo entrare, issiamo da questa parte, aliamo, tiriamo e i marinai alano dal peschereccio per tirare su la rete e catturare i pesci in quest'ultimo tratto.

Verónica (05.17) (acc.) Non hai paura di qualche colpo di coda?

Juan Fran (05.20) A volte.

Verónica (05.20) Ti capita?

Juan Fran (05.21) Sì, qualche volta.

Verónica (05.22) (ride)

(05.31) Sei teso?

Uomo1 (05.32) Un po'.

Verónica (05.33) (acc.) Sì?

Uomo1 (05.33) Dobbiamo stare attenti.

Verónica (05:34) Bisogna stare in silenzio.

Uomo1 (05:36) Dobbiamo stare attenti a quando il sub tira il cavo.

Verónica (05.44) Adesso stanno tutti in silenzio mentre tengono il cavo per capire quando tirano i sub. / C'è molta tensione. Sono tutti concentratissimi. / I pescherecci si avvicinano sempre di più. Stanno tirando la rete verso di noi e i tonni devono essere vicini. / Il capitano è un po' teso.

(06.16) Ci ha appena dato il segnale un sub e stanno tirando su le reti per far sì che i tonni rimangano intrappolati!

Verónica (06.35) Questo serve a intrappolare il tonno e farlo salire a galla?

Uomo2 (06.39) Esatto. Lasciare pochi metri di profondità per poterlo catturare.

Verónica (06.44) Ho paura di rimanere intrappolata anch'io nella rete!

Antonio            Estamos haciendo lo que es la levantada del pescado.

Verónica           ¿La idea es que el pescado vaya aflorando para sacrificarlo ahí?

Antonio            Sí.

José Mari           Esto se conoce como la remontada. Es cuando las redes del copo ya van subiendo hasta que tienen poca profundidad y el pescado pues se rebota, se mosquea, díganos.

Verónica            Es alucinante porque están los buzos rodeados de atunes, que pueden llegar a pesar cuántos kilos, Antonio.

Antonio            Doscientos, trescientos, hasta cuatrocientos. Ellos los sacrifican.

Verónica            Y esto antes no lo hacían los buzos.

Antonio            Había siete u ocho personan que se tiraban al agua y los cogían a mano, vivos, como están.

Verónica            Es toda una experiencia participar en esta técnica de pesca trimilenaria, nada más nada menos. Voy a dejar trabajar a los profesionales y mientras me quedo disfrutando de este espectáculo.

Verónica            Hola, Julio, ¿qué hay?

Julio                Hola, ¿qué tal? ¿Cómo estamos?

Verónica            Pues yo muy bien, con la adrenalina metida en el cuerpo porque vengo directamente de la almadraba. ¡Que vaya espectáculo!

Julio                ¿Qué tal la experiencia?

Verónica            Pues impactada. Y sobre todo con ganas de probar algo hecho con ese atún. ¿Y quién mejor que tú? Aquí en Barbate y en la comarca de La Janda, Julio Vázquez.



Antonio (06.55) Siamo facendo la cosiddetta alzata.

Verónica (06.58) Si fa in modo che i tonni salgano a galla per ucciderli lì?

Antonio (07.02) Sì.

José Mari (07.09) Si chiama l'alzata. Avviene quando si alzano le reti del sacco finché c'è poca profondità e il pesce si dimena, diciamo.

Verónica (07.23) È incredibile vedere i sub circondati da tonni. Quanti chili possono arrivare a pesare?

Antonio (07.28) Duecento, trecento, anche quattrocento. Sono loro a ucciderli.

Verónica (07.32) Prima però non lo facevano i sub.

Antonio (07.34) Sette o otto persone si tuffavano in acqua e li catturavano a mano, vivi, come li vedi.

Verónica (07.49) È un'esperienza unica assistere a questa tecnica di pesca addirittura trimillenaria. Lascio continuare i professionisti e intanto mi godo lo spettacolo.

Verónica (08.55) Ciao, Julio, come va?

Julio (08.56) Ciao, come stai?

Verónica (08.57) Molto bene, ho ancora l'adrenalina in corpo dall'almadraba. Che spettacolo!

Julio (09.02) Com'è andata?

Verónica (09.03) È impressionante. Mi è venuta voglia di provare un piatto fatto con quel tonno. Chi meglio di te? A Barbate, nella regione di La Janda, Julio Vázquez.

Julio           Vamos a hacer, por tradición, lo que es un atún encebollado, lo que nosotros denominamos el atún colorado. Que es un guiso tradicional barbateño y tiene que ir por bandera allí donde vamos, ¿vale?

Verónica       ¿Y con qué parte del atún se hace?

Julio           Mira, pues vamos a hacerlo con solomillo, una parte que es intermedia, tiene una grasa infiltrada muy buena.

Verónica       Sí.

Julio           No se nos va a quedar sequito, y es lo que buscamos en este plato.

Verónica       Claro, Julio, porque, después de la almadraba, después de lo que yo he visto, viene el ronqueo.

Julio           Sí, el despiece del atún. El ronqueo o el despiece estamos hablando de veinticinco partes distintas.

Verónica       ¡Guau!

Julio           Dichas y habidas, y por haber, porque hay más partes, ¿no?

Verónica       ¿Tu abuela lo hacía también con el solomillo?

Julio           Mi abuela lo hacía con el solomillo o con otras partes que eran más asequibles para las personas, porque ten en cuenta que hace unos años el atún no tenía el valor que tiene al día de hoy, ¿no?

Verónica       Claro.

Julio           Pero sí que es verdad que sobre todo hay ciertas partes, no por mi abuela en sí, sino había ciertas partes que eran aprovechamiento de pescadores. Antiguamente, lo único que tenía valor era el lomo y la barriga.

Verónica       ¡Vaya solomillo de atún!

Julio           Solomillo, el color característico del atún rojo, la grasa, la infiltración.

Verónica       ¿Esto es la infiltración de grasa?

- Julio (09.12) Prepariamo il tradizionale tonno alla cipolla, quello che noi chiamiamo tonno colorato. È un piatto tipico di Barbate, il nostro fiore all'occhiello.
- Cartello (09.15) JULIO VÁZQUEZ  
SAPORI DI MARE
- Verónica (09.26) E con che parte si fa?
- Julio (09.28) Lo facciamo con il filetto, una parte intermedia, con infiltrazioni di grasso molto buone.
- Verónica (09.33) (acc.) Sì.
- Julio (09.33) (acc.) Viene bello morbido, che è quello che vogliamo.
- Verónica (09.36) Certo, perché dopo l'almadraba, che io ho visto, viene il taglio.
- Julio (09.40) Sì, il taglio del tonno. Dal taglio si ottengono 25 parti diverse.
- Verónica (09.45) Wow!
- Julio (09.46) Tutte quelle possibili e immaginabili. E non solo.
- Verónica (09.53) Anche tua nonna lo preparava con il filetto?
- Julio (09.55) Lo faceva con il filetto o con altre parti che ... erano più povere. Considera che fino a qualche anno fa il tonno non costava quanto costa oggi.
- Verónica (10.06) Sì.
- Julio (10.06) (acc.) Tra l'altro bisogna dire che c'erano delle parti che spettavano di diritto ai pescatori. In passato, solo il lombo e la ventresca avevano valore.
- Verónica (10.20) Che filetto di tonno!
- Julio (10.22) Il colore tipico del tonno rosso, l'infiltrazione di grasso.
- Verónica (10.26) Questa è l'infiltrazione di grasso?

- Julio            Esto es la infiltración de grasa. Esa infiltración, una vez cocinada, funde en boca.
- Verónica        Y entonces dices que la diferencia del atún rojo con respecto a, por ejemplo, el atún de aleta amarilla, el «yellowfin», es la grasa infiltrada.
- Julio            La grasa infiltrada y el tipo de atún.
- Vamos a ir añadiendo los distintos elementos que lleva lo que es el atún encebollado.
- Verónica        Sí.
- Julio            Vamos a añadirle un poquito de orégano, ¿vale? Un orégano silvestre, de aquí de la sierra del Retén. Seguidamente, le vamos a añadir un poquito de vinagre de Jerez.
- Verónica        Muy bien. De Jerez, claro.
- Julio            Y esto es un podríamos decir que es algo que nos diferencia de todos los encebollados de la zona. Porque, tradicionalmente, el ama de casa, tanto de Barbate..., lo ha hecho siempre con vino blanco. Y directamente lo único que vamos a hacer es echarle el caldo, un fumé. Y lo vamos a dejar cocinando unos quince minutos a fuego bajo.
- Verónica        Creo que tienes preparado un plato algo más moderno.
- Julio            Sí, mira, vamos a hablar un poquito del paladar de atún, una pieza desconocida, una parte difícil de obtener, una parte que gracias a un ronqueador muy amigo mío, Paco... Me dijo: «Julio, prueba el paladar». Ten en cuenta que, de una pieza de un atún de trescientos kilos, lo que se obtienen son dos paladares de ciento setenta y cinco gramos cada pieza. O sea, por un atún, dos piezas. Esto es...
- Verónica        Es una delicatesen.
- Julio            Es muy exclusivo. Vamos a cortarlo finito, fino, ¿vale?
- Verónica        Claro, el carpacho son láminas finitas.

- Julio (10.27) (acc.) Sì. Questa infiltrazione di grasso, una volta cucinata, si scioglie in bocca.
- Verónica (10.33) Quindi la differenza tra il tonno rosso e quello pinna gialla, per esempio, è l'infiltrazione di grasso?
- Julio (10.40) Il grasso e il tipo di tonno.  
(10.52) Aggiungiamo i diversi ingredienti del nostro piatto.
- Verónica (10.55) Sì.
- Julio (10.56) Mettiamo un po' di origano. Un origano selvatico della catena montuosa del Retín. / Dopodiché, aggiungiamo dell'aceto di Jerez.
- Verónica (11.07) Bene, bene.
- Julio (11.08) Questo ... potremmo dire che è quello che ci distingue da tutti gli altri ristoranti della zona. Perché, per tradizione, anche la casalinga a Barbate ha sempre usato vino bianco. / Poi versiamo il brodo, facciamo un fumetto. / E lo lasciamo cuocere per 15 minuti a fuoco basso.
- Verónica (11.32) Avevi in mente anche un piatto un po' più moderno.
- Julio (11.35) Sì, parliamo del palato di tonno, una parte sconosciuta che non si ottiene facilmente. Un mio amico, Paco, mi ha detto di provarlo. Considera che da un tonno di trecento chili, si ricavano due palati da 175 grammi l'uno; cioè, per ogni tonno, due pezzi.
- Verónica (11.54) (acc.) Una specialità.
- Julio (11.55) Sì, è speciale. Lo tagliamo fino.
- Verónica (11.58) Sì, per il carpaccio ci vogliono fette sottili.

Julio Láminas muy finas. Que todo cliente que viene al restaurante se queda sorprendido porque lleva una similitud con el solomillo de ternera por esa infiltración de grasa que tiene.

Le vamos añadiendo unos piñones de la breña, como te he dicho anteriormente kilómetro cero, tenemos una breña aquí y un paraje único. Después vamos a añadir un toque que, si el carpacho siempre se ha hecho con el parmesano tradicional, nosotros tenemos aquí en Villaluenga de Rosario un queso Payoyo semicurado que es brutal. Entonces vamos a tirar para lo nuestro, ¿no? Ponemos un cremoso de higo. ¿Vale?

Verónica ¡Bueno qué rico! ¡Mucho fruto seco veo!

Julio Un toquecito ahí dulce. Y el último toque para el plato. Le vamos a añadir un poquito de sorbete de lima y albahaca. Frescor, limpieza.

Verónica ¡Uh, claro!

Julio Es una hueva de tobiko del pez volador, rellena de yuzu. Frescor y cítrico.

Verónica ¿El yuzu es una fruta?

Julio El yuzu es un tipo de naranja. Entre naranja y limón japonés.

Verónica Y este plato ya está listo, pero no sé cómo va el guiso de la abuela de Julio.

Julio Sí, mira lo tenemos aquí. La cebollita ya está caída. Vamos a añadir el atún que hemos sazonado previamente.

Verónica ¿Y esto cuánto tiempo? Porque claro un atún tan fresco da como mucha pena pasarlo demasiado.

Julio No, hombre, pasarlo nunca. Dejarlo durante tres minutitos cociendo...

Verónica Sí.

Julio Y ya lo tendremos casi casi para emplatar.

Verónica Dos piezas distintas, dos platos distintos, pero el mismo chef. A probarlo.

- Julio (12.00) (acc.) Fette molto sottili. Tutti i clienti rimangono sorpresi dalla somiglianza col filetto di vitello per questa infiltrazione di grasso.
- (12.20) Aggiungiamo dei pinoli della zona. Come ti ho detto, a chilometro zero, qui abbiamo un parco naturale unico. // Poi al carpaccio, invece del solito parmigiano, aggiungiamo il formaggio Payoyo di Villaluenga de Rosario, un semistagionato che è straordinario. Mettiamoci all'opera. / Aggiungiamo della crema di fico.
- Verónica (12.46) (acc.) Che buono! Tanta frutta secca!
- Julio (12.48) (acc.) Una nota dolce. / L'ultimo tocco. Aggiungiamo del sorbetto di lime e basilico. Fresco, pulito.
- Verónica (12.55) (acc.) Dai!
- Julio (13.00) Uovo di tobiko, il pesce volante, ripieno di yuzu. Fresco e acidulo.
- Verónica (13.05) Lo yuzu è un frutto?
- Julio (13.06) È un tipo di arancia giapponese, a metà tra arancia e limone.
- Verónica (13.10) Questo è pronto. Vediamo a che punto è il piatto della nonna di Julio.
- Julio (13.13) (acc.) Sì. Eccolo qua. La cipolla è appassita. Aggiungiamo il tonno che abbiamo condito prima.
- Verónica (13.20) Per quanto tempo? È un peccato stracuocere un tonno così fresco.
- Julio (13.24) (acc.) Mai cuocerlo troppo. / Lo lasciamo 3 minuti sul fuoco.
- Verónica (13.29) Sì.
- Julio (13.30) Ed è quasi pronto.
- Verónica (13.51) Due tagli diversi, due piatti diversi, stesso chef. Assaggiamo.
- Cartello (13.57) TONNO ALLA CIPOLLA
- Cartello (14.18) CARPACCIO DI PALATO DI TONNO

- Verónica      ¡Qué interesante! Porque las primeras sensaciones son de cítricos, de fruta, el higo. Es verdad que la textura recuerda a un carpacho de ternera, pero luego tiene un deje muy sutil a pescado. Engaña porque tú le pones este plato a cualquiera y puede pensar que es un carpacho de ternera. Y ahora vamos a por el guiso tradicional de la zona, de La Janda.
- Julio            Esto. El guiso... La grasita, como te he dicho anteriormente.
- Verónica      Me traslada, por una parte, a casa de mi abuela, a su cocina, al marmitako que ha hecho toda la vida, pero la diferencia fundamental es la jugosidad del atún. Y la grasa es verdad que le da como una cremosidad incluso, ¿no?
- Y lo que me encanta es que tras estas recetas haya tres mil años de historia, que este pescado se siga pescando igual que pescaban los fenicios y que se hagan con ello recetas tradicionales como esta de tu abuela, pero que innoves, que haya chefs jóvenes como tú que saquen partido a piezas nuevas que antes no se consumían.
- Julio            Sí, y sobre todo que sigamos apostando por este producto tan mágico, que nos dé tanto juego con estas partes y yo espero que el año que viene o cuando vuelvas poder sorprenderte con otras elaboraciones, texturas, sabores. Y no solo a ti, a cualquiera que venga a la casa.
- Verónica      Seguro que sí. De momento vamos a disfrutar de estas.
- Julio            Sí, sí, sí es que esto no...
- Verónica      No tiene desperdicio.
- Verónica      En La Janda los caminos y la orografía son un tanto particulares. Antes, los desplazamientos solamente se podían hacer a caballo, a mula o burro. El burro era de hecho el animal idóneo para estos terrenos. ¿Por qué? Por su tamaño reducido y por su docilidad, se utilizaban para transportar agua, productos del mar y de la tierra. Ha sido un animal esencial para la gastronomía de La Janda. Y el que mejor lo sabe es Juanino.



- Verónica (14.40) Interessante. I primi sapori sono di agrumi, di frutta, di fico. La consistenza ricorda effettivamente il carpaccio di vitello, però si sente un retrogusto di pesce. Inganna. Chiunque penserebbe che si tratta di un carpaccio di vitello. Adesso proviamo il piatto tipico della zona.
- Julio (14.56) (acc.) Esatto. / Il grasso, come ti ho detto.
- Verónica (15.04) (sospira) Per una parte mi riporta a casa di mia nonna, alla sua cucina, al tonno che ha preparato tutta la vita, ma la differenza fondamentale è la succosità del tonno. E il grasso in effetti lo rende ... addirittura cremoso.
- (15.18) Quello che mi stupisce è che dietro queste ricette ci siano tremila anni di storia, che il tonno si continui a pescare come facevano i fenici, e che si preparino piatti tradizionali come questo di tua nonna, però anche innovativi, che ci siano chef giovani come te che valorizzano tagli che prima non si usavano.
- Julio (15.35) Sì, e dobbiamo continuare a puntare su questo straordinario prodotto, che ci dà tante soddisfazioni. Spero, l'anno prossimo o quando tornerai, di poterti sorprendere con altre ricette e sapori. Non solo a te, ma a chiunque venga a trovarci.
- Verónica (15.48) Ne sono sicura. Adesso però godiamoci queste.
- Julio (15.50) Sì, sì.
- Verónica (15.50) (acc.) Da leccarsi i baffi. (ride)
- Verónica (16.11) A La Janda le strade e l'orografia sono speciali. Prima, gli spostamenti avvenivano solo con cavalli, muli e asini. L'asino era, infatti, l'animale adatto per questi terreni. Perché? Per la piccola taglia e la docilità. Si usava per trasportare acqua, prodotti del mare e della terra. Ha avuto un ruolo fondamentale per la gastronomia di La Janda. E Juanino lo sa molto bene.

Verónica      ¡Juanino, pero si yo te hacía rodeado de burros y solamente veo una carretilla con utensilios!

Juanino        ¡Estos utensilios son los aparejos del burro!

Verónica        ¿Aparejo qué es?

Juanino        Aparejo es la montura que se diseñó para que les montaran las personas y para medio de transporte de combustible o lo que se te antojara montarle.

Verónica        Ah, pues llámales que vengan y así les ponemos esto.

Juanino        ¡Dale!

Verónica        Oye, ¿cómo haces? ¿Cómo haces?

Juanino        Pero siempre que se llama al borrico conoce al dueño. Pero el dueño también le tiene que dar un regalo.

Verónica        ¡Ah!

Juanino        Le tiene que dar un trocito de pan porque trabajar por trabajar no le gusta a nadie.

Verónica        A ver si nos hacen caso estos burritos.

Juanino        ¡Toma!

Juanino        ¡Federico! ¡Ole los borricos buenos!

Verónica        Oye, no nos hacen ni caso.

Juanino        ¡Sí te hacen caso, lo malo es que camino siempre necesita un tiempo!

Cartello (16.44) VEJER DE LA FRONTERA

Verónica (17.03) Juanino, io ti immaginavo circondato da asini e vedo solo una carriola con degli arnesi!

Juanino (17.08) È la bardatura dell'asino!

Verónica (17.10) Cos'è la bardatura?

Juanino (17.11) La bardatura è la sella pensata per far montare le persone e per trasportare combustibile o qualsiasi altra cosa.

Cartello (17.12) JUANINO

LA SAPIENZA DEL MULATTIERE

Verónica (17.19) Allora chiamali che gliela mettiamo.

Juanino (17.20) (acc.) (grida) Vieni!

Verónica (17.22) (acc.) Com'è che fai?

Juanino (17.23) (grida)

Verónica (17.24) (grida)

Juanino (17.26) L'asino riconosce sempre il padrone, però il padrone deve dargli un premio.

Verónica (17.30) Aaah!

Juanino (17.31) Deve dargli un pezzo di pane perché a nessuno piace lavorare a gratis. (grida)

Verónica (17.35) (grida) Vediamo se ci danno retta.

Juanino (17.39) Prendi!

Verónica (17.40) (grida)

Juanino (17.41) (grida) Federico! I miei asinelli belli! (grida)

Verónica (17.45) Non ci calcolano proprio.

Juanino (17.46) Sì invece, ti ascoltano, però la strada è lunga!

Juanino Y el burro tiene el refrán del mastín, que si el camino es largo, corre más el mastín que el galgo. El burro igual.

Juanino Mira, ¡ya están aquí!

Verónica Ahora vienen.

Julio ¡Eh, Lazarito bonito mío!

Verónica No me da nada de miedo.

Juanino ¿Tú sabes porque al burro le viene mejor que le toques tú? Porque, al no ser de campo, no tienes esa maldad de dominio.

Verónica Ah.

Juanino Entonces el animal te ve una naturalidad que quiere que le toques tú, mejor que yo.

Verónica Sí, porque entonces son dóciles, buenos. Es verdad, que no se asusta ni nada.

Juanino Porque saben que cuando yo le voy a recoger le voy a dar trabajo.

Verónica ¡Ay, que dientes casi me muerde!

Juanino Como eres principiante, así.

Verónica Así.

Juanino Y ahora este en la parte de abajo. Así.

Verónica Ah, vale.

Juanino Y ahora le metes una oreja.

Verónica Una orejita solo.

Juanino Ahí.

- Verónica (17.50) (ride)
- Juanino (17.51) Poi per l'asino vale il proverbio "chi va piano va sano e va lontano". Così è per l'asino.
- Verónica (17.56) (acc.) (ride)
- Juanino (17.58) Eccoli qua!
- Verónica (17.59) Eccoli che arrivano.
- Juanino (18.00) Il mio bravo Lazarito!
- Verónica (18.08) Non mi fa paura.
- Juanino (18.09) (acc.) Preferiscono che li tocchi tu, perché da esterna non hai quella prepotenza del dominio.
- Verónica (18.15) Ah.
- Juanino (18.15) (acc.) L'animale vede una naturalezza in te e preferisce che lo tocchi tu.
- Verónica (18.18) Sì, sono docili, buoni. È vero, non si spaventano proprio.
- Juanino (18.23) (acc.) Perché sanno che io li faccio lavorare.
- Verónica (18.25) Ah! Mi stava per mordere!
- Juanino (18.31) Dato che sei principiante, ecco.
- Verónica (18.33) Così.
- Juanino (18.33) E questo sotto. Così.
- Verónica (18.36) Va bene.
- Juanino (18.36) (acc.) Fai passare un orecchio.
- Verónica (18.37) Solo uno.
- Juanino (18.38) (acc.) Sì.

Verónica      ¿Así?

Juanino      Ahí, muy bien. ¡Uh! Ya me estás convenciendo tú como muchacha de campo.

Verónica      Ah, pero tengo más dotes camperas.

Juanino      ¡Eso no! Ya has perdido el tiento. Así no se puede doblar una oreja del burro.

Juanino      Hay que hacerlo así. Así, la punta nunca se dobla.

Verónica      ¿Por qué?

Juanino      Porque lo pierde todo. La oreja del burro es lo más sensible que tiene un burro. Es como si tú tienes una televisión y doblas la antena. Ya no la ves. Pues en el burro pasa lo mismo.

Los burros han existido en Vejer de toda la vida, ya que Vejer está situado en una montaña que tiene ciento noventa metros sobre el nivel del mar. Para transportar el agua, para transportar comida, para trabajar en el cultivo del campo.

Verónica      Pero creo que también llevaban agua a la gente que trabajaba en la almadraba, ¿esto es así?

Juanino      ¿Por qué el burro? Porque para transportar cincuenta litros de agua, no te hace falta un mulo, que es como si tuviéramos ahora mismo un tráiler. Pues llevas un borrico, que es más económico y sigue siendo el mismo servicio.

Verónica      Oye, ¿qué le has puesto por aquí a esto?

Juanino      Esto se llama el mandicaera. Esto se llama el albardón o el garipolo. Esto es para repartir el peso de que tú le echas al animal.

Verónica      Entonces yo no le hago daño, ¿verdad? Si me subo.

Juanino      No, no, vamos a ver.

- Verónica (18.39) Così?
- Juanino (18.39) (acc.) Sì, molto bene. Mi stai convincendo come campagnola.
- Verónica (18.43) (acc.) Devi ancora vedere le mie doti.
- Juanino (18.44) (acc.) Non così. Già hai perso la mano. Non si piega così l'orecchio.
- Verónica (18.46) (ride)
- Juanino (18.48) Si fa così. Vedi, la punta non si piega mai.
- Verónica (18.51) Perché?
- Juanino (18.51) Gli fai male. Le orecchie sono la parte più delicata. È come se pieghi l'antenna di una televisione: non si vede più. Lo stesso vale per l'asino.
- (19.01) Gli asini vivono a Vejer da sempre perché Vejer si trova su una montagna a 190 metri sopra il livello del mare. Per trasportare acqua, per trasportare cibo, per il lavoro nei campi.
- Verónica (19.17) È vero che si usavano anche per portare acqua ai pescatori?
- Juanino (19.21) Perché l'asino? Perché per portare 50 litri di acqua non hai bisogno di un mulo, che è come avere un rimorchio adesso. Prendi un asino, che è più economico e fa lo stesso servizio.
- Verónica (19.32) Cosa hai messo a lui?
- Juanino (19.34) Questo è il grembiule. Questa è la bardella. Serve a distribuire il peso sul dorso dell'animale.
- Verónica (19.42) Non gli faccio male se salgo?
- Juanino (19.43) (acc.) No, no.

Verónica Vale, vale.

Juanino Hacerle daño no le haces de ninguna manera. El que te subas en el burro es un beneficio que tu das al burro. Porque, si el burro no lo fuéramos enganando, como lo estamos enganando, en turismo activo, pues el burro va a desaparecer.

La palabra «burro» significa un animal muy dueño de lo que tiene y muy inteligente. Un burro, por dondequiera que va pasando, lo va grabando todo en la cabeza. Siempre por donde el burro va trazando la montaña, por ahí se coge. Vamos arriba.

Verónica ¿Y tú?

Juanino Un buen arriero no se monta tan pronto.

Juanino Va andando. Para que los animales dicen: «Mira qué bien me lleva. Pues voy a ir con mi dueño».

Verónica ¿Pero yo me puedo subir ya?

Juanino Hombre, perfectamente. Venga, ponte así. Suelta la cuerda, que Federico ya dice que no se va a ir. Ahí. Salta. ¡Vamos arriba!

Verónica Huy, ¡qué bien! ¡Qué cómodo! ¡Qué fácil lo has hecho, Juanino!

Juanino Eso es que yo te doy un punto de apoyo, es como Arquímedes.

Verónica ¿Estoy bien colocada?

Juanino Vas muy tiesa. Hay un dicho que dice que al burro y al mulo, la carga al culo.

Juanino Y tú tienes que vaciar el aire y dejarte caer.

Verónica Me voy a recorrer las veredas de Vejer de la Frontera con mis dos nuevos amigos, con Juanino y con Federico.



- Verónica (19.44) (acc.) Va bene.
- Juanino (19.44) (acc.) No, in nessun modo. Se sali sull'asino per lui è un bene. Pensa che se non lo stessimo usando per il turismo, come stiamo facendo, l'asino scompare. / (grida)
- (20.05) La parola "asino" significa un animale molto responsabile e intelligente. Un asino, in qualsiasi posto passa, memorizza tutto il percorso. Dove passa l'asino, lì lo trovi. Sali su.
- Verónica (20.18) E tu?
- Juanino (20.18) Un buon mulattiere non sale subito.
- Verónica (20.20) (ride)
- Juanino (20.21) Va a piedi, così l'animale dice: "come mi porta bene, lo seguo".
- Verónica (20.25) E io posso salire?
- Juanino (20.26) Certo. Mettiti così. Lascia la corda che Federico non se ne va. Ecco. Salta. Sali su!
- Verónica (20.34) (grida) Si sta bene! È comodo! Semplice per Juanino!
- Juanino (20.38) Ti do un punto di appoggio, come Archimede.
- Verónica (20.41) Sono messa bene?
- Juanino (20.42) Sei molto tesa. Da noi si dice che l'asino e il mulo si montano dal posteriore.
- Verónica (20.46) (ride)
- Juanino (20.47) Devi far uscire l'aria e lasciarti cadere.
- Verónica (20.49) Me ne vado per i sentieri di Vejer de la Frontera con i miei due nuovi amici, Juanino e Federico.

Juanino            ¡Vámonos, borriquito, bueno! ¡Hala Federico bonito!

Verónica           ¡Vámonos, borriquito bueno!

Verónica           ¿Sabéis lo qué son las tagarninas? Es el tallo del cardo con el que aquí en La Janda se hacen mucho guiso, mucha sopa, mucha ensalada... Pero a Juan Antonio le encanta utilizarlo para hacer un delicioso paté.

Juan Antonio    La tagarnina es una planta silvestre, es un cardo que tradicionalmente se utiliza en Cádiz. Se ha utilizado siempre en berzas, cocidos, en revueltos, arroces. Y nosotros hemos dado un paso más, ¿no? Hemos cogido esa tradición y hemos hecho un paté con ella.

Juan Antonio    Otros productos similares no los hay. ¿Por qué? Porque es que es un problema que sea silvestre. Es que tienes productos, como he dicho antes, tres meses al año. Tienes que esperar otros nueve meses u otro año.

El proceso para hacer la picarnina, el paté de tagarnina, es el siguiente: le damos una primera limpia, la cual es dejar el nervio solo de las hojas.

Lleva ajo, sal, vinagre, aceite de oliva. Son conservantes naturales y lo que se ha llevado toda la vida. No hemos inventado nada, hemos vuelto un poco ... hacia atrás.

E Isabel, que es mi mujer, cogió un par de recetas, las fusionó, las mezcló y tuvo esa idea, tuvo esa feliz ocurrencia y sacó este magnífico producto.

- Juanino (20.55) Andiamo, Federico! Forza, asinello bello!
- Verónica (20.57) Andiamo, bello!
- Verónica (21.16) Sapete cos'è la cardogna? È il gambo del cardo con cui a La Janda si fanno zuppe e insalate. A Juan Antonio, però, piace usarla per preparare un delizioso paté.
- Cartello (21.37) PATERNA DE RIVERA
- Juan Antonio (21.40) La cardogna è ... una pianta selvatica, è un cardo che si usa da sempre a Cadice. Viene utilizzato con verze, stufati, sformati, riso. Noi ci siamo spinti oltre. Abbiamo preso questa tradizione e ne abbiamo fatto un paté.
- Cartello (21.48) JUAN ANTONIO
- UN PATÉ SELVATICO
- Juan Antonio (22.00) Non ci sono prodotti simili. Perché? Per il semplice fatto che è una pianta selvatica, e quindi hai il prodotto solo tre mesi all'anno. Poi devi aspettare altri nove mesi o un anno.
- (22.20) Il procedimento per preparare il paté di cardogna è semplice. Prima di tutto si dà una pulita, lasciando soltanto il gambo.
- (22.40) Ci va aglio, sale, aceto, olio di oliva. Tutti conservanti naturali che si utilizzano da sempre. Non abbiamo inventato niente, abbiamo solo fatto un ... passo indietro.
- (22.58) Isabel, mia moglie, ha preso un paio di ricette, le ha combinate, mescolate ed ha avuto la brillante idea da cui è nato questo magnifico prodotto.

Verónica En los campos gaditanos, siempre ha habido vacas, toros y terneros de raza retinta. En las llanuras, en los prados y también en las playas. Y digo siempre porque han estado en tiempo de fenicios, de visigodos, de romanos y de árabes. Al día de hoy, por supuesto, siguen pastando en fincas extensas, como en la que he quedado con Juan.

Verónica Juan, y estas vacas tan bonitas son las famosas retintas.

Juan Pues sí, este es el ganado autóctono de Andalucía y Extremadura. Y aquí, en la comarca de La Janda, pues es el ganado que hemos tenido de toda la vida.

Verónica ¿Y qué significa «retinta»? ¿Por qué se llaman así?

Juan Pues retinta es, dentro de las razas rojas que hay, pues es una denominación.

Verónica ¿Y qué crece en este pasto?

Juan Hay gramíneas, hay leguminosas. Y, aparte de esto, pues les aportamos también algunos cereales y eso, que les echamos en el pienso. Y las pacas, por supuesto, que hacemos de heno pues llevan también cereales. Son de avena, de cebada. ¿Eh?

Verónica Pero tú dices que estas vacas tienen un instinto de supervivencia único.

Juan Sí, sí.

Verónica ¿Por qué?

Juan Sus necesidades energéticas y eso pues las cubren con poca cantidad.

Verónica O sea que pueden estar varios días comiendo poquito.

Juan Ahí está.

Verónica Y esto en La Janda ha existido de siempre. Es una raza autóctona.

Juan De siempre. De toda la vida.

- Verónica (23.26) I campi di Cadice hanno sempre ospitato mucche, tori e vitelli di razza Retinta. Nelle pianure, nei prati e anche in spiaggia. Erano qui dall'epoca dei Fenici, dei Visigoti, dei Romani e degli Arabi. Oggi, pascolano in proprietà estese, come quella in cui incontrerò Juan.
- Cartello (23.53) MEDINA SIDONIA
- Verónica (24.20) Juan, queste belle mucche sono della famosa razza Retinta.
- Juan (24.23) Sì, questo è il bestiame autoctono di Andalusia ed Estremadura. È il bestiame che abbiamo sempre allevato nella regione di La Janda.
- Verónica (24.34) Cosa significa "retinta"?
- Juan (24.36) (acc.) Retinta vuol dire che appartiene alle razze a mantello rosso, è ... una denominazione.
- Cartello (24.37) JUAN
- I BENEFICI DELLA CAMPAGNA
- Verónica (24.43) (acc.) Cosa cresce in questo pascolo?
- Juan (24.44) Ci sono graminacee, leguminose. In più, aggiungiamo anche dei cereali al loro mangime. E anche nelle balle di fieno che produciamo ci sono cereali, come avena e orzo.
- Verónica (25.02) Dici che queste mucche hanno un istinto di sopravvivenza unico.
- Juan (25.05) Sì, sì.
- Verónica (25.06) (acc.) Perché?
- Juan (25.07) Coprono facilmente il loro fabbisogno energetico.
- Verónica (25.13) Possono passare diversi giorni mangiando poco.
- Juan (25.15) Esatto.
- Verónica (25.16) Ci sono sempre state a La Janda. È una razza autoctona.
- Juan (25.19) (acc.) Da sempre. Da tutta la vita.

Verónica Y tú lo has visto en tu casa desde pequeño.

Juan Desde pequeño. Las tuvo mi abuelo, mi padre y ahora yo.

Verónica ¿Y tu padre?

Juan Vamos, mi padre, pues un amante del ganado retinto. De hecho, él en su día fue socio fundador de la asociación nacional de retintos. Él dice que, por supuesto, que no las quiere perder por nada del mundo.

Hemos tenido que ir metiendo otras razas que no eran autóctonas de aquí porque dan más rendimiento en carne que las retintas, pero seguimos apostando por las retintas.

Verónica Está claro, Juan, que estas vacas están tan bonitas y lucen una piel tan brillante porque lo que comen es de nivel.

Juan Claro.

Verónica De hecho, yo me voy ahora a ver un huerto, un huerto gaditano. Vamos a recoger unas hierbitas aromáticas y me voy a ir cocinarlas con Miriam, que también me queda eso por probar, claro.

Juan Claro, claro.

Verónica Miriam, qué suerte ser cocinera y tener tu propio huerto.

Miriam Pues sí, la verdad, es que es un todo, es un privilegio, ¿no? Tener estos productos aquí.

Verónica Desde luego, porque estás cocinando y de repente dices: «Ay, este plato me ha quedado un poco soso, voy a coger...».

Verónica Esto, por ejemplo, ¿qué es esto?

- Verónica (25.21) E tu la conosci sin da piccolo.
- Juan (25.23) Sin da piccolo. Le allevava mio nonno, poi mio padre e ora io.
- Verónica (25.27) E tuo padre?
- Juan (25.29) Mio padre era appassionato della razza Retinta. Infatti, a suo tempo, è stato socio fondatore dell'associazione nazionale della razza Retinta. Non vuole perderle per nessuna ragione.
- (25.44) Col tempo, abbiamo dovuto introdurre altre razze non autoctone perché danno un rendimento maggiore in carne rispetto a quella Retinta, però continuiamo a puntare sulla razza Retinta.
- Verónica (25.58) Si vede che queste mucche sono così belle e hanno un mantello così brillante perché hanno un'alimentazione di qualità.
- Juan (26.05) Esatto.
- Verónica (26.06) Adesso vado a vedere un tipico orto gaditano con Miriam. Raccogliamo delle erbe aromatiche e poi le cuciniamo, che quelle devo ancora provarle.
- Juan (26.16) (acc.) Certo.
- Verónica (27.01) Miriam, per una cuoca è una fortuna avere il proprio orto.
- Miriam (27.04) Sì, è davvero un privilegio avere questi prodotti a disposizione.
- Cartello (27.05) MIRIAM RODRÍGUEZ
- CUCINA E PASSIONE
- Verónica (27.09) Sì, perché se stai cucinando e qualcosa ti sembra insipido, dici: "ci aggiungo".
- Miriam (27.13) (ride)
- Verónica (27.14) Questo, per esempio, cos'è questo?

Miriam        Pues esto es una cebolleta, ¿no? Que es lo que nos va a dar un toque de frescura, ¿no? A nuestros platos. La hay de dos tipos, ¿no? La hay morada y la hay blanca.

Verónica      Esto del huerto, ¿de dónde te viene? ¿Cuándo has empezado con ello?

Miriam        Pues, mira, todo me viene porque estuve en Aranjuez haciendo una práctica de cocina y el restaurante tenía su propio huerto también.

Verónica      Lo de la huerta es reciente, pero lo de la cocina creo que te viene de familia.

Miriam        Desde pequeña, la verdad es que sí, porque mis padres llevan desde mil novecientos ochenta y seis aquí, con el restaurante. Son unos cuantos de años.

Verónica      Sí, más de treinta.

Miriam        Y yo tengo veintiocho, pues llevo toda mi vida aquí.

Miriam        Aquí estamos, en esta parte, que es donde todo..., tenemos lo que son la hierbabuena, el perejil, y el orégano. Que es todo.

Verónica      Tu rinconcito aromático.

Miriam        Eso mismo.

Miriam        Hierbabuena. Y este es el orégano, que vamos a usar ahora luego.

Verónica      Que está en flor ahora mismo.

Miriam        Sí.

Verónica      Tiene mucho trabajo esto del huerto.

Miriam        Sí, bastante. Tienes que venir todos los días y hay que regar las plantas y hay que mimarlas.

Verónica      Por cierto, que vamos a elaborar con esto. Porque nos llevamos cebolleta y orégano, has dicho.

Miriam        Sí.



- Miriam (27.15) Sono cipollotti, servono a dare un tocco di freschezza ai nostri piatti. / Ce ne sono di due tipi: quelli rossi e quelli bianchi.
- Verónica (27.26) Come nasce la passione per l'orto? Quando hai iniziato?
- Miriam (27.30) Tutto è iniziato ad Aranjuez dove ho fatto dei corsi di cucina e il ristorante aveva il proprio orto.
- Verónica (27.40) La passione per l'orto è recente, però quella per la cucina credo sia di famiglia.
- Miriam (27.43) (ride) Sì, da quando ero piccola. I miei genitori hanno aperto il ristorante nel 1986, quindi un bel po' di anni. (ride)
- Verónica (27.53) (acc.) Sì, più di trenta.
- Miriam (27.54) Io ne ho vent'otto, in pratica sono cresciuta qui. (ride)
- Miriam (28.09) Eccoci qua, qui è dove abbiamo la menta, il prezzemolo, l'origano.
- Verónica (28.16) (acc.) Il tuo angolo aromatico.
- Miriam (28.17) Esatto.
- Verónica (28.23) (sospira)
- Miriam (28.24) Menta. E questo è l'origano che useremo dopo.
- Verónica (28.27) Che è in fiore adesso.
- Miriam (28.28) Sì.
- Verónica (28.29) L'orto richiede impegno.
- Miriam (28.30) (acc.) Sì, abbastanza. Devi venire tutti i giorni ad annaffiare e curare le piante.
- Verónica (28.36) Cosa prepariamo? Hai detto che useremo cipollotto e origano.
- Miriam (28.39) Sì.

Verónica Y yo esto me llevo a mi casa.

Miriam Pues con el orégano vamos a elaborar una ensalada, ¿vale? De unos tomates cherry, y con la cebolleta se lo vamos a añadir a un steak tartar.

Verónica ¡Uy, qué ganas de probar esto! Porque, claro, una hierba aromática así con flor no se toma todos los días.

Verónica Bueno, bueno, bueno ¡Vaya trozo de carne! Desde luego, vamos a hacer algo con ella con estas hierbas aromáticas.

Miriam Sí, es la parte del solomillo, que es más tierna y tiene mucho sabor. Vamos a empezar a lo que es cortándolo, ¿vale?

Verónica Muy bien. ¿Yo cómo te puedo ayudar?

Miriam Mira, me vas cortando el cebollino.

Verónica ¿Y la carne retinta cómo es, en cuanto al sabor y a la textura, con respecto a otros tipos de carne?

Miriam Pues la verdad es que es una carne que a mí me gusta mucho porque el sabor es muy potente y la textura en boca es muy agradable.

Verónica Este cebollino yo creo que ya está, Miriam.

Miriam Sí, ya, ese es suficiente ya. Ahora te pones con lo que es la cebolleta, ¿vale?

Verónica Ahora lo mezclas todo, ¿no?

Miriam Ahora, primero ponemos lo que es la carne. Y añadimos lo que es la salsa, que antes la hemos elaborado, y lleva crema de queso Payoyo, de aquí de la sierra de Cádiz.

Verónica Claro.

Miriam Y mostaza verde.

Verónica Parece súper cremosa.

Miriam Sí, porque es lo que conseguimos con la crema de queso Payoyo.

- Verónica (28.40) E questo me lo porto io a casa. (ride)
- Miriam (28.41) (ride) Con l'origano facciamo un'insalata di pomodori ciliegini, mentre il cipollotto lo aggiungiamo a una tartare di carne.
- Verónica (28.49) Non vedo l'ora! Non si mangiano tutti i giorni delle erbe aromatiche così.
- Verónica (29.06) Mamma mia che pezzo di carne! Per forza dobbiamo preparare qualcosa con la carne e le erbe aromatiche.
- Miriam (29.10) (ride) Sì, è il filetto. È la parte più tenera e saporita. Iniziamo a tagliarlo.
- Verónica (29.18) Va bene. Come ti posso aiutare?
- Miriam (29.20) Tagliami l'erba cipollina.
- Verónica (29.29) E com'è la carne di Retinta rispetto ad altre carni, in termini di sapore e consistenza?
- Miriam (29.35) È un tipo di carne che a me piace molto perché il sapore è molto deciso e la consistenza in bocca è molto piacevole.
- Verónica (29.44) Credo che l'erba cipollina sia pronta.
- Miriam (29.46) Sì, va bene così. Adesso tagliami il cipollotto.
- Verónica (29.57) Ora mescoli tutto?
- Miriam (29.59) Per prima cosa mettiamo la carne. / Aggiungiamo la salsa che abbiamo preparato prima con una crema di formaggio Payoyo delle montagne di Cadice.
- Verónica (30.11) (acc.) Per forza!
- Miriam (30.13) E mostarda verde.
- Verónica (30.25) Sembra cremosissima.
- Miriam (30.27) Sì, viene così grazie alla crema di formaggio Payoyo.

Verónica      ¡Qué rico! En el steak tartar es verdad que casi siempre hay mostaza, ¿verdad?

Miriam        Sí, suele siempre, suele haber.

Verónica      Lo que no había visto era lo de combinarlo con queso.

Miriam        Sí, porque hay gente que utiliza lo que es la yema. Yo he cambiado la yema, que es grasa, por el queso Payoyo, que estamos aquí en lo que es la zona de Cádiz.

Verónica      ¿En tu casa qué se ha hecho con carne retinta de toda la vida?

Miriam        Hemos hecho las albóndigas de retinto.

Verónica      Fíjate, ¡qué rico!

Miriam        Que es algo diferente, con piñones, y también lo que es la, tenemos la parrilla y hacemos los lomos de vaca retinta.

Verónica      Estas huevas amarillas, ¿qué, de qué son?

Miriam        De huevas de yuzu.

Verónica      Pero ¡si el yuzu es una fruta!

Miriam        Sí, pero se, con el zumo se hace.

Verónica      ¡Qué rico! ¡Qué cítrico huele, qué aromático!

                  ¿Y esto?

Miriam        Este es de wasabi.

Verónica      Claro, el toque picante.

Miriam        Para darle un toque de picante.

Verónica      Claro.

Miriam        Ahora lo que vamos a hacer es el emplatado, ¿vale? ¿Me pasas el plato?

Verónica      Fenomenal.

- Verónica (30.31) (acc.) (sospira) Delizioso! / Nella tartare di carne c'è quasi sempre la mostarda.
- Miriam (30.36) Sì, di solito c'è sempre.
- Verónica (30.38) Però non l'avevo mai vista combinata con il formaggio.
- Miriam (30.41) Sì, c'è gente che usa il tuorlo, però io ho sostituito il tuorlo, che è grasso, col formaggio Payoyo, che è tipico della zona di Cadice.
- Verónica (30.50) Cosa prepari a casa tua con la carne di Retinta?
- Miriam (30.53) Facciamo le polpette.
- Verónica (30.55) Mamma mia, squisite!
- Miriam (30.56) (acc.) Sì, qualcosa di diverso. Con i pinoli. E poi facciamo anche la ... lonza di Retinta alla griglia.
- Verónica (31.06) Queste uova gialle di cosa sono?
- Miriam (31.09) Sono uova di yuzu.
- Verónica (31.10) Ma se è un frutto!
- Miriam (31.12) Sì, però si possono fare con il succo.
- Verónica (31.15) Delizioso! (sospira) Che agrumato! Che aromatico!  
(31.18) E queste?
- Miriam (31.19) Di wasabi.
- Verónica (31.20) Giusto, il tocco piccante.
- Miriam (31.21) (acc.) Per dargli un tocco piccante.
- Verónica (31.22) Sì.
- Miriam (31.24) Adesso andiamo a impiattare. Mi passi il piatto?
- Verónica (31.27) Perfetto.

Miriam Ahí.

Verónica Oye, mientras estoy viendo esta ensalada.

Miriam Sí.

Verónica ¿Qué tiene?

Miriam Pues una crema de queso Payoyo, unas anchoas.

Verónica ¡Cómo te gusta el queso de la zona! ¿Eh?

Miriam ¡Sí! ¡Mucho! Y unos tomates cherry, que van asados al horno. Y, cómo no, con nuestro orégano del huerto.

Verónica ¿Y eso qué son?

Miriam Aquí tenemos unas chips de patata.

Verónica Y de verdura, por lo que veo.

Miriam Sí, de patata violeta, patata agria, y tenemos de boniato.

Verónica Pues aquí tenemos el producto tradicional de La Janda, pero elaborado de la manera más innovadora posible.

Miriam ¡Muchas gracias!

Verónica Por una de las chefs más jóvenes de la comarca, ¡eh!

Miriam Sí.

Miriam Vamos a empezar primero por lo que es la ensalada, ¿no?

Verónica El entrante.

Miriam Sí.

Verónica Muy cremoso, por el queso.

Miriam Sí, el queso.

- Miriam (31.28) Ecco qua.
- Verónica (31.29) E questa insalata invece?
- Miriam (31.31) Sì.
- Verónica (31.32) Cosa c'è?
- Miriam (31.33) Una crema di formaggio Payoyo, alici.
- Verónica (31.36) Ma quanto ti piace questo formaggio?!
- Miriam (31.38) (acc.) Sì. (ride) Molto. E qualche ciliegino arrostito al forno. Poi, ovviamente, con l'origano del nostro orto.
- Verónica (32.01) E queste cosa sono?
- Miriam (32.01) (acc.) Queste sono chips di patate.
- Verónica (32.04) E di verdure, da quello che vedo.
- Miriam (32.05) (acc.) Sì, di patata Vitelotte, patata gialla e di batata.
- Verónica (32.13) In pratica abbiamo il prodotto tipico di La Janda preparato nel modo più innovativo possibile.
- Miriam (32.19) Grazie! (ride)
- Verónica (32.20) Da una delle chef più giovani della regione.
- Miriam (32.21) Sì.
- Cartello (32.23) TARTARE DI CARNE DI RETINTA
- Miriam (32.56) Iniziamo dall'insalata.
- Verónica (32.58) L'antipasto.
- Miriam (32.59) Sì.
- Verónica (33.02) (sospira) Molto cremoso grazie al formaggio.
- Miriam (33.04) Sì.

Verónica Súper aromático por el orégano, que sabe cinco veces más que lo que yo suelo tomar. Y el tomate confitado, muy rico.

Miriam ¡Bastante! Muchas gracias.

Verónica Un entrante perfecto para el plato principal.

Miriam Que nos vamos con el steak tartar.

Verónica Con regañas. Qué rica la carne, ¿eh?

Miriam Se nota toda la textura.

Verónica Es mantequilla y eso que está cruda.

Miriam Sí.

Verónica Está bastante suave para ser un steak tartar. Es como muy equilibrado. Es verdad que el corte es muy importante, ¿no?

Miriam Claro, porque...

Verónica Porque está el trocito pequeño.

Miriam Y es muy agradable a la hora de comértelo.

Verónica Y es verdad que es supersuave esta carne en el paladar. Luego...

Miriam Tiene un toque de picante también. Al final. En este retrogusto.

Verónica Sí, sí, sí, pero para ser un steak tartar, me parece que tampoco está como demasiado sobrepasado de especias, ¿no?

Miriam No.

Verónica Que se aprecia muy bien el sabor de esta carne, que lo dice todo. No necesitas nada más.

Miriam Es lo que vamos buscando, el sabor de la carne de la vaca retinta.

Verónica Pues me voy sorprendida, Miriam, porque esta tierra, Cádiz, que se asocia tanto al pescado, al atún, a la almadraba, de repente me sorprende con productos y platos totalmente distintos a lo que yo imaginaba.



- Verónica (33.05) Molto aromatico grazie all'origano, che ha un sapore cinque volte più forte del solito. E i pomodorini confit sono squisiti.
- Miriam (33.07) (ride) (acc.) Altroché! / Grazie.
- Verónica (33.12) Un antipasto perfetto per il piatto principale. (ride)
- Miriam (33.15) Assaggiamo la tartare di carne.
- Verónica (33.18) Con i crostini. // La carne è deliziosa!
- Miriam (33.29) Si sente bene la consistenza.
- Verónica (33.30) È burro, e pensare che è cruda.
- Miriam (33.32) Sì.
- Verónica (33.33) È abbastanza delicata per essere una tartare di carne. È molto equilibrata. È importante tagliarla bene.
- Miriam (33.39) Sì.
- Verónica (33.40) (acc.) A piccoli pezzi.
- Miriam (33.42) Che sono piacevoli da sentire.
- Verónica (33.43) Ed è delicatissima la carne al palato.
- Miriam (33.46) (acc.) Si sente anche il tocco piccante, alla fine. Un retrogusto.
- Verónica (33.49) (acc.) Sì, sì, però per essere una tartare non mi sembra sia troppo speziata.
- Miriam (33.55) No.
- Verónica (33.55) Risalta bene il sapore della carne. Non ha bisogno di altro.
- Miriam (33.59) (acc.) È quello che vogliamo, il sapore della carne di Retinta.
- Verónica (34.03) Sono molto sorpresa perché Cadice, una terra che si associa tanto al pesce, al tonno, all'almadraba, mi stupisce con prodotti e piatti totalmente diversi da quello che immaginavo.

- Miriam            Porque hay mucha variedad, es lo que es en Cádiz. No solo hay pescado, ¿no? Como bien dices. Tenemos una magnífica carne de vaca retinta, que esto es todo un lujo.
- Verónica        Y además sabéis prepararla.
- Miriam           Sí.
- Verónica        Yo voy a preparar otra «regañá», que me ha convencido al final con el crujiente, ¡eh!
- 
- Verónica        Ahora que voy camino de Medina Sidonia, quiero contaros que esta localidad de La Janda era conocida en tiempo de los árabes como la capital de la repostería. Sus dulces eran tan famosos que hasta traspasaron las fronteras de este imperio. Al día de hoy, Fermín bebe de este legado culinario para elaborar alfajores a base de almendras y miel.
- Fermín           Pues la historia de la pastelería Sobrina de las Trejas comienza en mil ochocientos cincuenta y dos con las hermanas Trejo. Empiezan haciendo alfajores, amarguillos, tortas pardas, empanadillas. De esas sobrinas a otra sobrina, que es mi abuela; de mi abuela a mi padre; de mi padre a mí y mis hijas que vienen detrás mía pues serán la sexta generación.
- Fermín           A estas hermanas les enseña una mora que se llamaba Catalina. Les enseña los secretos del hacer el alfajor. Desde entonces, pues la receta la hemos respetado con todos sus ingredientes y todos los procedimientos que llevamos, seguimos haciéndolo como en el siglo diecinueve.
- Partimos de la miel, que la ponemos a hervir. A esto se le echan cuatro especias, que es cilantro y matalahúva, tostado y molido, clavo y ajonjolí. También lleva almendras y avellanas, harina de pan o pan rallado, y harina de trigo. Esto se amasa con un remo, a mano. Se le da forma, se almibara y se lía a mano.

- Miriam (34.14) C'è tanta varietà a Cadice. Non c'è solo pesce, come dici. Abbiamo una magnifica carne di Retinta, che è una vera bontà.
- Verónica (34.24) E sapete anche cucinarla.
- Miriam (34.25) (ride) Sì.
- Verónica (34.26) Mi faccio un altro crostino, che questo croccante mi ha conquistata.
- Verónica (34.44) Sto andando a Medina Sidonia, una località di La Janda conosciuta in epoca araba come la capitale della pasticceria. I suoi dolci erano così famosi da oltrepassare le frontiere dell'impero. Oggi, Fermín si nutre di questa eredità culinaria per produrre alfajores, dolci di pasta di mandorle e miele.
- Fermín (35.21) La storia della pasticceria Sobrina de las Trejas comincia nel 1852 con le sorelle Trejo. Cominciano facendo alfajores, amaretti, panzerotti dolci ripieni. Da una nipote all'altra, che è mia nonna; da lei a mio padre; da mio padre a me e alle mie figlie che saranno la sesta generazione.
- Cartello (35.22) FERMÍN  
DUE SECOLI DI ALFAJORES
- Fermín (35.41) Un'araba di nome Catalina insegna alle sorelle Trejo come preparare gli alfajores. Da allora, abbiamo rispettato la ricetta con tutti gli ingredienti e i passaggi, e la preparazione è la stessa del XIX secolo.
- (35.59) Si inizia mettendo il miele a bollire; poi si aggiungono quattro spezie: coriandolo, anice tostato e macinato, chiodi di garofano e sesamo. Ci vanno anche mandorle, nocciole, farina di pane o pan grattato, e farina di frumento. Si impasta con una pala di legno, a mano. Gli si dà forma, si scioppa e si arrotola a mano.

Los secretos del alfajor consisten en, principalmente en el respeto a la fórmula original; a los ingredientes que sean muy de primera calidad; saber darles el tostado a los frutos secos, a las especias, que también van tostadas sin pasarlas, y después tener mucha paciencia, porque es un proceso muy largo.

Tenemos un buen ambiente de trabajo, y eso se refleja en el dulce. A buen trabajo, mejor ambiente; pues mejor ambiente, mejor trabajo.

Verónica Y ahora voy a conocer el huerto de La Janda, y voy a hacerlo acompañada de Bartolo, un agricultor con el que voy a meterme de lleno en los cultivos gaditanos. Y lo mejor de todo es que luego vamos a probar la piriñaca, que no sé lo que es, pero la verdad es que ya el nombre suena de maravilla.

Verónica ¡Hombre, Bartolo! ¿Qué tal?

Bartolo Pues, muy bien.

Verónica Te pillo en plena faena.

Bartolo Por supuesto que sí.

Verónica Yo te ayudo.

Bartolo Cuándo tú quieras.

Verónica Pues, ya mismo, lo único que me tienes que decir cuáles recojo porque veo que hay rojos, verdes ...

Bartolo ¡Pues, esto, esto, esto es muy sencillo! Teniendo el tomate una estrella, la estrella que ves aquí saliendo, ya lo puedes coger.

Verónica Pero pueden estar rojos también.

Bartolo Pues, por supuesto, entonces íbamos a dejar lo mejor... Los rojos hay que cogerlos igual. Si no...

(36.21) I segreti di un buon alfajor sono soprattutto il rispetto della ricetta originale, gli ingredienti di alta qualità, saper tostare la frutta secca e le spezie, che vanno tostate senza esagerare, e avere molta pazienza, perché è un procedimento molto lungo.

(36.41) Qui c'è un buon ambiente di lavoro, e questo si riflette nel dolce. Un buon lavoro vuol dire ambiente migliore; ambiente migliore, lavoro migliore.

Verónica (37.13) Adesso vado a vedere un orto tipico di La Janda insieme a Bartolo, un agricoltore con cui mi tufferò nelle coltivazioni gaditane. E la parte più bella è che proveremo la piriñaca, che non so cos'è, però già il nome è una meraviglia.

Cartello (37.28) CONIL

Verónica (38.00) Bartolo, come va?

Bartolo (38.01) Molto bene.

Verónica (38.02) Ti becco all'opera.

Bartolo (38.04) Ovviamente.

Verónica (38.05) Ti aiuto.

Bartolo (38.06) Quando vuoi.

Verónica (38.07) Subito. Però devi dirmi quali raccogliere perché ce ne sono di rossi, di verdi.

Bartolo (38.11) (acc.) È molto semplice. Se il pomodoro ha una stella, questa che vedi, lo puoi raccogliere.

Verónica (38.17) Anche quelli rossi.

Bartolo (38.18) Certo, mica lasciamo il meglio. Bisogna raccogliere anche i rossi.

Verónica Venga.

Verónica Oye, entonces lo que importa es el color y no lo grande o pequeño que sea. Veo que tú tienes tomates de varios tamaños.

Bartolo Es que hay, no es que, ten en cuenta que en este mundo hay personas más grandes, más pequeñas, y no por ser más pequeño lo vamos tirando, no lo vamos a dejar atrás, ni mucho menos.

Verónica Bartolo, yo tenía entendido que aquí en Cádiz el pescado es buenísimo, pero no tenía constancia de que la huerta también lo es.

Bartolo Pues sí, la huerta de Cádiz, sobre todo nuestra huerta de Conil, es una huerta muy rica en el sentido de que cultivamos a lo largo del año más de setenta variedades de hortalizas distintas. El tomate es nuestro producto estrella, pero también tenemos un apio extraordinario, tenemos coles.

Verónica Bartolo, ¿y por qué dices que el tomate es el estrella? ¿Qué tiene esta tierra para que aquí crezca un tomate rico?

Bartolo Pues, mira, nuestro tomate es distinto al de otros lugares. En esta costa tenemos más luz que en cualquier otro sitio. El tomate es una planta de verano que necesita mucho luz.

Verónica Sí.

Bartolo Además, tolera mucho lo que es la salinidad y tenemos aquí la suerte de que nos cae el relente del Atlántico y hace que le da un sabor diferente. Que ya lo probarás. Si quieres, cogemos unos y nos lo comemos ya mismo. Si te apetece. Yo estoy aquí preparado con mi navaja, que siempre la llevo. Yo cuando me entra apetito...

Verónica Uy, te veo con ganas, ¿eh?

Bartolo Cuando me entra apetito, cojo un tomate y me lo como.

- Cartello (38.19) BARTOLO
- LA JANDA IN FIORE
- Verónica (38.22) Va bene.
- Verónica (38.32) Allora quello che conta è il colore, non la grandezza. Vedo che hai pomodori di varie dimensioni.
- Bartolo (38.38) (acc.) Ci sono persone grandi e piccole al mondo, e non è che quelle piccole le buttiamo soltanto perché sono piccole.
- Verónica (38.49) Bartolo, avevo capito che a Cadice il pesce è buonissimo, però non sapevo che lo erano anche questi prodotti.
- Bartolo (38.55) Sì, la terra gaditana, soprattutto quella di Conil, è molto ricca nel senso che nel corso dell'anno si coltivano più di settanta varietà di ortaggi diversi. / Il pomodoro è il nostro prodotto migliore, però abbiamo anche un sedano eccezionale, i cavoli.
- Verónica (39.18) Perché dici che è il migliore? Cosa ha questa terra che lo rende così buono?
- Bartolo (39.23) Il nostro pomodoro è diverso dagli altri. In questa costa c'è più luce che in qualsiasi altro posto. Il pomodoro è una pianta estiva che ha bisogno di molta luce.
- Verónica (39.33) Sì.
- Bartolo (39.34) In più, è in grado di sopportare la salinità e abbiamo la fortuna di avere l'umidità dell'Atlantico che gli dà un sapore differente. Vedrai. Se vuoi, ne prendiamo qualcuno e ce lo mangiamo. Se ti va. Il mio coltello è pronto, lo porto sempre con me. Quando mi viene fame ...
- Verónica (39.51) (acc.) Non vedi l'ora!
- Bartolo (39.52) Quando mi viene fame, mi mangio un pomodoro.

Verónica      Pues, venga, vamos a coger uno de ahí, que me parece que he visto uno rojo así.

Bartolo        Sí.

Verónica        ¡Qué fresco! Un poco dulcecito, un poco ácido.

Bartolo        Por eso, por eso lo utilizamos cuando tenemos sed y estamos aquí, en vez de beber agua, nos comemos el tomate.

Verónica        ¿Con qué te tomas tú esto?

Bartolo        Se toma de muchas maneras, pero ahora, partimos que estamos en verano y eso, hacemos una piriñaca con él. Te van a pedir el picadillo que tenemos aquí con tomate, pimiento, atún. Y le echamos lo que veamos. Y, por supuesto, tenemos que ir al campo a coger las cebollas porque es muy necesario para el picadillo, si no.

Verónica        ¿Tienes por aquí algún huerto de cebollas?

Bartolo        Por supuesto, tengo un huerto de cebollas. Buenísimas. Las vamos a arrancar y se las vamos a echar a la piriñaca y nos la comemos. No veas lo bien que nos lo vamos a pasar.

Verónica        Y esto verde que vemos es lo que ya ha salido al exterior de la cebolla.

Bartolo        Efectivamente, estas son las hojas de la cebolla. Después empieza el cebollino, la cebolleta. Pues esta ya es cebolla porque ya tiene cabeza. En verde, como lo estamos haciendo ahora mismo, o esperas a que se seque, se secan todas las hojas, y es la cebolla que vemos metidos en los sacos de los supermercados.

                    Esto lo podemos considerar una cebolleta.

Verónica        Esto es cebolleta.

Bartolo        Porque todavía no tiene lo que la, no tiene la cabeza que tú, la has visto anteriormente a esa que tienes en la mano.



- Verónica (39.54) Allora andiamo a prenderne uno che lì ne ho visto uno rosso.
- Bartolo (39.57) Sì.
- Verónica (40.12) Che fresco! / Un po' dolce, un po' acido.
- Bartolo (40.17) (acc.) Infatti quando siamo qui e abbiamo sete invece di bere acqua mangiamo un pomodoro.
- Verónica (40.22) Come lo mangi tu?
- Bartolo (40.24) Si mangia in molti modi, però in estate facciamo principalmente la piriñaca. È un'insalata che facciamo con pomodoro, peperoncino verde, tonno. Poi aggiungiamo quello che vogliamo. Adesso dobbiamo andare al campo a raccogliere le cipolle che servono per l'insalata.
- Verónica (40.39) Coltivi anche le cipolle?
- Bartolo (40.41) (acc.) Certo. Buonissime. Le raccogliamo, le aggiungiamo alla piriñaca e ce la mangiamo. Non sai quanto ti piacerà.
- Verónica (41.08) Il verde che vediamo è quello che spunta della cipolla.
- Bartolo (41.12) Esatto, sono le foglie della cipolla. Poi c'è cipollotto d'inverno, cipollotti. // Questa è una cipolla perché ha la testa. Verde, come la vedi adesso, o si aspetta che si seccano le foglie, come la cipolla che troviamo nei supermercati.
- (41.37) Questo si può considerare un cipollotto.
- Verónica (41.39) Questo è un cipollotto.
- Bartolo (41.40) (acc.) Perché non ha ancora la testa, che è quella che hai visto, quella che hai in mano.

Verónica      ¿Y cebollino? ¿Crees que podremos encontrar también o no?

Bartolo        El cebollino puede que a lo mejor encontremos algo o parecido, ¿no? Este, por ejemplo.

Verónica      ¡Anda!

Bartolo        Este siendo más menudo es cebollino.

Verónica      ¡Qué ojo tiene Bartolo, que le basta ver la parte verde para entender si es cebolleta, cebollino o cebolla! Sin embargo, todas cultivadas a la misma fecha, tienen tamaños muy diferentes.

Bartolo        Efectivamente. Porque eso es normal. Unas veces estamos más tostados por el sol; otras veces, menos. En fin, esto es así.

Verónica      Pues después de haber visto los tomates y recoger estas variedades, yo creo que ya solamente me queda probar la famosa piriñaca.

Bartolo        Te queda a lo mejor probar la piriñaca que están preparando Juan, Diego, Manuel, Juan Cristóbal.

Verónica      Tus compañeros.

Bartolo        Mis compañeros la están preparando.

Verónica      O sea que vamos ya a mesa puesta.

Bartolo        Y vamos a probar nosotros un manjar.

  

Bartolo        Muy buenas, Juan, ¿qué pasa?

Juan            ¡Verónica!

Verónica      ¿Qué tal? ¿Cómo están?

Juan            Prueba la piriñaca, a ver si te gusta.

Verónica      ¡Esta es la famosísima piriñaca!

Juan            Esta es la famosa y antigua.

- Verónica (41.49) E cipollotto d'inverno? Hai anche quello?
- Bartolo (41.51) (acc.) Forse c'è qualcosa ... di simile. Questo, per esempio.
- Verónica (41.55) Toh! (ride)
- Bartolo (41.56) Il cipollotto d'inverno è quello più piccolo.
- Verónica (41.59) Che occhio, Bartolo! Gli basta vedere la parte verde per riconoscere il tipo di cipolla! / Anche se vengono piantate insieme, hanno dimensioni molto diverse.
- Bartolo (42.10) Sì, è normale. Qualcuna viene colpita di più dal sole, altre meno. È così.
- Verónica (42.16) Dopo aver raccolto i pomodori e queste cipolle, non mi resta che provare la famosa piriñaca.
- Bartolo (42.22) Devi provare la piriñaca che stanno facendo Juan, Diego, Manuel, Juan Cristóbal.
- Verónica (42.29) (acc.) I tuoi compagni.
- Bartolo (42.30) La stanno preparando loro.
- Verónica (42.32) Arriviamo a cose fatte.
- Bartolo (42.33) Proviamo una prelibatezza.
- 
- Bartolo (43.11) Ciao, Juan.
- Juan (43.11) (acc.) Verónica!
- Verónica (43.12) Come va?
- Juan (43.13) (acc.) Prova la piriñaca dai.
- Verónica (43.15) Questa è la famosissima piriñaca!
- Juan (43.17) Famosa e autentica.

Verónica      ¿A ver? A mí me gusta coger un poquito de todo. ¡Uy, veo que tiene también atún!

Bartolo        Tú pincha.

Juan            Atún, cebolla, tomate.

Verónica        Cebolla, un poco de pimentín, ¿no?

Juan            La piriñaca antigua. Y a Verónica yo creía que no le iba a gustar y le gusta.

Verónica        Juan, pero ¡cómo no me iba a gustar! El atún está sublime. Pero, además, aunque parezca una ensalada normal, todo está tan fresco, el pimiento italiano está crujiente, la cebolla también.

Juan            Bueno todo.

Verónica        ¡Qué rico! ¿Por qué esto es lo mismo que una ensalada o no?

Bartolo        ¡Más quisiese la ensalada parecerse a la piriñaca!

Verónica        Y esto lo toman ustedes para coger fuerzas, porque trabajan todo el día en el campo.

Juan            Coger fuerzas. Pues esto da una fuerza buenísima.

Verónica        ¿Usted qué hace?

Juan            Yo, pues mandar, yo soy el capataz.

Verónica        ¡Mandar! ¡Así de claro lo deja!

Juan            ¡Claro! Tengo que ver a la gente como va trabajando, si va trabajando bien, si no van trabajando bien.

Verónica        Pero luego eres él que cocina la piriñaca.

Juan            Pues les hago la piriñaca y se la comen toda. Le gusta mucho.

- Verónica (43.19) A me piace assaggiare un po' di tutto. Wow, c'è anche il tonno!
- Bartolo (43.24) Prendi pure.
- Juan (43.24) (acc.) Tonno, cipolla, pomodori.
- Verónica (43.25) (acc.) Cipolla, peperoncini verdi.
- Juan (43.27) L'autentica piriñaca. / Pensavo che non ti piacesse e invece.
- Verónica (43.32) (sospira) Juan, come fa a non piacermi? Il tonno è squisito. Poi anche se sembra un'insalata qualunque, è tutto molto fresco, con i peperoncini verdi e la cipolla belli croccanti.
- Juan (43.45) Tutto buono.
- Verónica (43.46) Deliziosa! E questa è un'insalata o no?
- Bartolo (43.49) Magari l'insalata fosse così!
- Verónica (43.50) (ride)
- (43.53) Questa la mangiate per riacquistare le forze, perché lavorate tutto il giorno nel campo.
- Juan (43.57) (acc.) Sì, ci tira proprio su!
- Verónica (43.58) Lei cosa fa?
- Juan (44.00) Io comando, sono il caposquadra.
- Verónica (44.02) Comando! Più chiaro di così!
- Juan (44.05) Beh, sì. Devo vedere come lavora la gente, se lavora bene o no.
- Verónica (44.09) Però poi sei tu che prepari la piriñaca.
- Juan (44.11) Gliela faccio e la mangiano tutta. Gli piace un sacco.
- Cartello (44.12) JUAN

#### IL SAPORE DELLA PIRIÑACA

Verónica Pero yo no sabía que llevaba también atún, y supongo que almadraba.

Juan Atún de almadraba de Conil. Un atún bueno.

Verónica Se come aquí en conserva desde hace muchos años. Es un alimento con mucha tradición.

Bartolo Sí.

Juan Es muchos años, es muchos años.

Bartolo Y los romanos pues ya pescaban allí. También hacían la salsa de «garum», que es la salsa de atún, y la ventaja que tiene el atún. Se cogía, se salaba, se metía en barriles y se llevaba pues a cualquier sitio de Europa y sobre todo para Roma.

Verónica Pues no se me ocurre mejor manera que fusionar en un plato el producto de la tierra y del mar, y sobre todo disfrutarlo en compañía de estos paisanos tan simpáticos.

Bartolo Ya, ya, teniendo en cuenta de que esto es un pueblo marinero, pues tenemos que unir el campo y el mar. Lo tenemos en Conil.

Verónica Y yo creo que está perfectamente unido en este bocadito.

Verónica Pero ¡qué bien se vive aquí, en La Janda, eh! ¡Con sus campos, sus huertos, su gente! Y sobre todo sus playas. ¡Por qué anda que no hay kilómetros de playa aquí en Cádiz! Y en una de ellas voy a cocinar la hurta, un pescado local. Voy a hacerlo con Bartolo que me ha citado primero en la lonja de Conil para enseñarme cómo se participa en una subasta.

Bartolo ¿Algo más has cogido hoy?

Uomo3 Tres doradas más vienen.

Bartolo Pues está muy bien, está muy bien.

- Verónica (44.13) (ride) Non sapevo che c'era anche il tonno di almadraba.
- Juan (44.17) Sì, almadraba di Conil. Un tonno buono.
- Verónica (44.19) Qui si mangia sottolio da sempre. È un prodotto tipico.
- Bartolo (44.22) (acc.) Sì.
- Juan (44.23) Sì, da anni.
- Bartolo (44.24) Si pesca sin dai tempi dei Romani. Loro facevano anche il garum, la salsa di tonno. Il tonno era diffuso perché bastava catturarlo, poi si salava, si metteva in barili e si portava in tutta Europa e soprattutto a Roma.
- Verónica (44.39) Non mi viene in mente un modo migliore per unire in un unico piatto i prodotti della terra e del mare, e goderseli con delle persone così simpatiche.
- Juan (44.46) (ride)
- Bartolo (44.47) Considerando che questo è un paese di mare, dobbiamo unire la terra e il mare. Così è Conil.
- Verónica (44.52) Proprio come in questo boccone.
- Verónica (45.09) Come si vive bene a La Janda! Con i campi, gli orti, la gente, ma soprattutto le spiagge! Ci sono chilometri di spiaggia a Cadice! E in una di queste cucinerò il tipico pagro reale. Lo farò con Bartolo che incontrerò al mercato del pesce di Conil per vedere come si partecipa a un'asta.
- Cartello (45.40) MERCATO DEL PESCE DI CONIL
- Bartolo (45.58) Cosa abbiamo oggi?
- Uomo6 (46.00) Arrivano altre tre orate.
- Bartolo (46.01) Bene, molto bene.

Verónica     ¡Hola, Bartolo!

Bartolo     Hola, ¿qué tal? Muy buenas.

Verónica     Muy bien. Ya te veo aquí enredado entre pescados.

Bartolo     Aquí estamos mirando la pesca que ha hecho este barco y para después comprar algunas hurtillas para el negocio.

Verónica     Esto es hurta.

Bartolo     Esto son hurtas todas.

Verónica     Pescado local, espero.

Bartolo     Pescado local, de máxima calidad, cogido de anzuelo, tiene el DNI puesto en la cola.

  

Verónica     ¿Cómo el DNI?

Bartolo     Pues tiene un sellito puesto, que es un QR que nos indica el día que lo han capturado, la forma de pesca, el tamaño, el barco que lo ha capturado.

Verónica     O sea, que aquí en Conil el pescado llega con DNI.

Bartolo     Con DNI. Con DNI. El pescado es vivo, vivo, vivo. Tres o cuatro horas capturado. De aquí al restaurante y luego a la mesa. Lo meten del tirón, una vez que llega vivo, aguanieve y se queda como un palo. Tieso.

Verónica     ¿Y esto? ¿Estas hurtas? ¿Qué pasa con ellas ahora?

Bartolo     Pues entran en la subasta y, una vez que están en la subasta, intentamos pujar por ellas en la subasta y adquirimos algunas que sirve para nuestro negocio.

Verónica     ¿Tú sueles comprar aquí?

Bartolo     Compramos nosotros o mediante un pescadero que es él que te las adquiere.



- Verónica (46.02) (acc.) Ciao, Bartolo!
- Bartolo (46.03) Ciao, come stai?
- Verónica (46.04) Bene. Già ti vedo imbrogliato in mezzo ai pesci.
- Bartolo (46.06) Vediamo cosa hanno preso e poi compriamo qualche pagro reale per il ristorante.
- Verónica (46.11) Questo è il pagro.
- Bartolo (46.12) Tutti pagri reali.
- Verónica (46.13) Pescato qui, spero.
- Bartolo (46.14) Sì. Di alta qualità, pescato con l'amo, con la carta d'identità nella coda.
- Cartello (46.15) FRANCISCO BARTOLOMÉ
- I PRODOTTI DEL MARE
- Verónica (46.19) Carta d'identità?
- Bartolo (46.20) Ha un timbro, che è un QR che indica il giorno della cattura, il tipo di pesca, la dimensione, il peschereccio che l'ha preso.
- Verónica (46.29) (acc.) A Conil il pesce arriva con la carta d'identità.
- Bartolo (46.31) Con la carta d'identità. // Il pesce è praticamente vivo. Arriva a 3 o 4 ore dalla cattura, si mette subito nel ghiaccio e rimane freschissimo. Da qui al ristorante e poi a tavola.
- Verónica (46.48) Cosa ci fanno con questi pagri adesso?
- Bartolo (46.50) Vanno all'asta, e da lì cercheremo di rilanciare per poter comprarne qualcuno per il ristorante.
- Verónica (46.58) Di solito compri qui?
- Bartolo (46.59) Sì, ma puoi anche farteli prendere da un pescatore.

Verónica      Pues, por favor, yo quiero ver esa subasta.

Bartolo        Pues la miramos ahora, a ver si podemos adquirir algunas.

Verónica        Venga, venga, venga.

Verónica        O sea que el pescado entra por la cinta.

Bartolo        Todo lo meten en la cinta, va pasando y los compradores con un mando van parando lote por lote.

Verónica        O sea, que no se grita.

Bartolo        No, no, no, eso ya pasó a historia. Cada lote tiene un precio, precio por kilo, va marcando y el comprador para al precio del kilo. La pesca de aquí es totalmente artesanal y todos los días los barcos salen y vuelven a puerto.

Verónica        Bartolo, perdona, me voy a ir hablar con este señor, que veo que está dándole mucho al botón. ¡Hola, buenas!

Andrés         Hola, muy buenas, señorita, ¿qué tal?

Verónica        ¿Cómo se llama?

Andrés         Yo me llamo Andrés.

Verónica        Pues veo que está dándole mucho al botón.

Andrés         Porque me gusta comprar el buen pescado de mi tierra.

Verónica        ¿Y qué le gusta? Veo pescado local.

Andrés         Me gusta todo. Lo malo es el precio. ¿Lo que me gusta? Me gustan todos los pescados.

Verónica        ¿Qué se vende por aquí que sea muy gaditano?

Andrés         Aquí, muy gaditano, muy gaditano, es mayormente lo que es la hurta, el bocinegro, la dorada, la corvina, el pargo.

Verónica        ¿A cuál hay que darle?

Andrés         Párate. Te doy algo que dar al número cuatro, por ejemplo.

- Verónica (47.02) Dai, voglio vedere l'asta.
- Bartolo (47.04) Andiamo, vediamo di prenderne qualcuno.
- Verónica (47.05) Dai, andiamo.
- Verónica (47.24) Quindi il pesce arriva sul nastro.
- Bartolo (47.27) Si mette sul nastro, passa qui e i compratori fermano le partite con un telecomando.
- Verónica (47.34) Quindi non si grida?
- Bartolo (47.35) No, quella è roba vecchia. Ogni partita è prezzata al chilo, e il compratore blocca il prezzo al chilo. La pesca qui è totalmente artigianale e ogni giorno i pescherecci escono e rientrano in porto.
- Verónica (47.49) Bartolo, scusami, vado a parlare con quel signore che sta premendo da un'ora. / Salve!
- Andrés (47.54) Salve, signorina. Come va?
- Verónica (47.56) (acc.) Come si chiama?
- Andrés (47.56) Andrés.
- Verónica (47.58) Vedo che sta premendo un sacco.
- Andrés (48.00) Perché mi piace comprare il buon pesce gaditano.
- Verónica (48.02) Cosa le piace? Pesce del posto?
- Andrés (48.03) (acc.) Mi piace tutto. Tranne il prezzo, ma mi piacciono tutti i tipi di pesce.
- Verónica (48.08) (ride) Cosa c'è di tipico gaditano?
- Andrés (48.11) Di tipico c'è soprattutto il pagro reale, l'orata, la corvina, il pagro.
- Verónica (48.18) Quale vuole prendere?
- Andrés (48.19) Aspetta. Il numero quattro, per esempio.

Verónica Cuando tú quieras, me dices: «Dale al botón».

Andrés Vamos a ver.

Verónica Al cuatro.

Andrés Dale. Dale.

Verónica ¿Ya?

Andrés Ese se lo ha adjudicado usted, señorita.

Verónica ¿Sí?

Ese te lo han quitado Andrés, ¿eh?

Andrés Ese me lo ha quitado por hablar contigo. Me estas entreteniendo.

Verónica Te he entretenido. Bueno, Andrés, ya no te entretengo más, que no quiero que dejes pasar pescado bueno.

Andrés No pasa nada.

Verónica ¡No, no! Perdóname, ¿eh?

Andrés Gracias.

Verónica Y nosotros a por la hurta. Nos toca a nosotros comprar la hurta. A buen precio, a ser posible.

Bartolo Intentaremos, venga, vamos.

Verónica A ver, que llegan unas. ¡Ay, ay, ay! ¿Le damos ya?

Bartolo Ahora.

Verónica ¡Ay!

Bartolo Bien, ya, ya la hemos conseguido. Perfecto.

Verónica Por veinticuatro con ochenta.

Bartolo Muy muy buen precio. Precio de mercado.

Verónica ¿Buen precio?

Verónica (48.21) Dimmi tu quando premere.

Andrés (48.22) (acc.) Sì.

Verónica (48.25) Il quattro.

Andrés (48.27) Premi. Premi.

Verónica (48.28) (acc.) Ora?

Andrés (48.29) Questo se l'è aggiudicato lei.

Verónica (48.30) Sì?

(48.39) Quello te l'hanno soffiato.

Andrés (48.40) Sì, per parlare con te. Mi distrai.

Verónica (48.42) (acc.) È vero. Non ti distraigo più, non voglio farti perdere altro pesce.

Andrés (48.47) (acc.) Non importa.

Verónica (48.48) No, no. Scusami.

Andrés (48.49) Grazie.

Verónica (48.51) Noi sotto con il pagro reale. Ne dobbiamo prenderne uno, possibilmente a un buon prezzo.

Bartolo (48.56) Ci proviamo, dai.

Verónica (48.57) Ecco che arrivano. / Dai, dai! Premiamo?

Bartolo (49.02) Vai.

Verónica (49.03) Sì.

Bartolo (49.03) Bene, l'abbiamo preso. Perfetto.

Verónica (49.04) (acc.) A ventiquattro e ottanta.

Bartolo (49.06) Ottimo prezzo. Di mercato.

Verónica (49.07) (acc.) Ottimo prezzo?

Bartolo Perfecto.

Verónica ¿Está bien? Pues, nada con esto ya a cocinar.

Bartolo Perfecto.

Verónica ¿Por dónde nos la dan?

Bartolo Vamos, vamos por ella. Vamos por ella.

Verónica ¡Mira esas hurtas que hemos comprado! Bueno, hurtas y más cosas.

Bartolo Hurtas, langostas, pargos. Un poquito de todo.

Verónica Tienen buena pinta.

Bartolo Tamaño ideal, color precioso.

Verónica Muy rosaditas, ¿eh?

Bartolo Muy rosaditas. Muy muy bonitas, la verdad, ¿eh?

Verónica ¡Sí, sí, sí! Me gustan. ¿Y a ver esta langosta? La verdad es que pincha esto, ¿eh? Y pesa bastante.

Bartolo Hombre, está bien. Buen tamaño.

Verónica Bueno, pues con la langosta y sobre todo con las hurtas.

Bartolo Nos vamos a cocinarlas.

Verónica A cocinarlas, claro, que yo quiero probar esto.

Bartolo Al lío.

Verónica Bartolo, tú ya estás ataviado con tu uniforme de chef profesional, que se note que tú controlas de esto. Y vamos a empezar a hacer esa receta.

Bartolo Vamos a cocinar una hurta al horno con patatas, tomates, cebolla. Con todo, todo lo que nos da la huerta de Conil.

Bartolo (49.08) Perfetto.

Verónica (49.09) (acc.) Bene allora? Bene, e ora in cucina!

Bartolo (49.11) Perfetto.

Verónica (49.11) (acc.) Dove lo ritiriamo?

Bartolo (49.12) (acc.) Andiamo a prenderlo.

Verónica (49.21) Guarda che pagri che abbiamo preso! E non solo.

Bartolo (49.26) Pagri reali, aragoste, pagri. Di tutto.

Verónica (49.31) Come sono belli.

Bartolo (49.32) (acc.) Dimensione ideale, bel colore.

Verónica (49.34) Un bel rosa.

Bartolo (49.35) (acc.) Sì, molto belli, davvero.

Verónica (49.36) (acc.) Sì, mi piacciono. E quest'aragosta? Pizzica questa però! E pesa anche un bel po'.

Bartolo (49.43) Va bene, bella grande.

Verónica (48.44) Allora con l'aragosta e i pagri.

Bartolo (48.46) Andiamo a cucinare.

Verónica (48.47) Ai fornelli, che voglio provarli.

Bartolo (49.48) (acc.) Andiamo.

Verónica (50.10) Bartolo, già ti sei agghindato con la tua divisa da cuoco professionista, facciamo vedere chi è il maestro. Iniziamo a preparare il piatto.

Bartolo (50.18) Prepariamo ... un pagro reale al forno con patate, pomodori, cipolla. I frutti della terra di Conil.

Verónica      ¿Y esta receta es típica de la comarca de La Janda?

Bartolo        Bueno, es una receta típica de aquí, de nuestro pueblo. Mi madre la cocinaba siempre.

Verónica      ¿Sí?

Bartolo        Y es un plato que hemos mantenido nosotros en la carta del restaurante de toda la vida.

Verónica      ¿Y por qué con hurta? Porque bueno este es un plato que, por lo que dices, lleva verduras, se podría hacer con otro pescado.

Bartolo        Con cualquier otro pescado de la zona, con bocinegro, con besugo, con dorada. Cualquier pescado de roca que tenga sabor le viene fantástico.

Verónica      El hecho de cocinar hurta demuestra que aquí, en Cádiz, no solamente hay atún de almadraba, que tiene muchísima fama y es delicioso, pero hay muchísimo más pescado rico.

Bartolo        Yo creo que tenemos una de las costas y el litoral más ricos en variedad.

Verónica      ¿Sí?

Bartolo        Y yo creo que será por las corrientes también, ¿no? Tenemos bocinegro, pargos, corvinas, doradas, lubinas, besugos, vamos, borriquetes, de todo.

Verónica      Sí.

                  ¿A ti te gusta cocinar de siempre, de toda la vida?

Bartolo        Hombre, yo me he criado entre barras y fogones.

Verónica      ¿Sí?

Bartolo        Así que, unas veces de necesidad y otras de placer, me ha tocado. Solo nos falta la hurta.

Verónica      La estrella del plato.

Bartolo        La estrella. Le vamos a hacer una pequeña rajita arriba para que se cocine bien, hasta llegar a la espina.



- Verónica (50.30) Questa ricetta è tipica di La Janda?
- Bartolo (50.34) È una ricetta tipica di Conil, del nostro paese. Mia madre la preparava sempre.
- Verónica (50.38) Sì?
- Bartolo (50.39) È un piatto che cuciniamo da sempre al ristorante.
- Verónica (50.53) Perché il pagro reale? Da quello che dici è un piatto con diverse verdure, andrebbero bene anche altri pesci?
- Bartolo (50.58) (acc.) Qualsiasi pesce della zona, anche pagro, pagello, orata. Qualsiasi pesce di scoglio saporito ci sta benissimo.
- Verónica (51.15) Il fatto che cucinate il pagro reale è la prova che a Cadice non avete soltanto il famoso tonno di almadraba, che è delizioso, ma che ci sono anche tanti altri pesci buoni.
- Bartolo (51.25) Credo che abbiamo una delle coste più ricche in termini di varietà.
- Verónica (51.29) Sì?
- Bartolo (51.30) E ... deve essere anche per le correnti. Abbiamo pagri, corvine, orate, spigole, pagelli, grugnitori, di tutto.
- Verónica (51.36) (acc.) Sì.
- (51.50) Ti è sempre piaciuto cucinare?
- Bartolo (51.52) Si può dire che sono cresciuto tra banconi e fornelli.
- Verónica (51.55) Sì?
- Bartolo (51.56) Quindi ... da un lato per necessità dall'altro per piacere, mi è toccato. // Manca solo il pagro reale.
- Verónica (52.09) La star del piatto.
- Bartolo (52.10) Sì. Facciamo una piccola incisione sopra per farlo cuocere bene fino alla spina.

Verónica Es un pescado blanco.

Bartolo Blanco.

Verónica ¿Y de qué se alimenta?

Bartolo Normalmente de cangrejos, gambas, cangrejillos, de todo.

Verónica Marisco.

Bartolo Marisco, sobre todo.

Verónica Y eso luego se nota en el sabor.

Bartolo Se nota en el sabor. Aceite de oliva virgen. Largo de aceite siempre. Y luego podemos utilizar un vino de la zona, de Jerez, de Chiclana, Manzanilla, cualquier vino fino le viene perfecto. También largo.

A medida que se vaya haciendo, vamos a regar un poco con una cuchara, le regamos encima.

Verónica ¿Esto está listo para el horno?

Bartolo Listo para el horno.

Verónica Ciento y ochenta grados durante cuarenta minutos y tenemos esto.

Bartolo Bueno, a probarlo, ¿no?

Verónica ¡Cómo sabe a marisco!

Bartolo Marisco es de lo que se alimenta.

Verónica Es súper carnoso y me recuerda más al besugo que a la dorada.

Bartolo Pescado de roca, perfectamente.

Verónica ¡Está delicioso! Y, además, en conjunto con estas verduras del huerto que tenéis aquí, sabrosas.

Bartolo Son fantásticas también.

- Verónica (52.19) È pesce bianco.
- Bartolo (52.20) Sì.
- Verónica (52.21) Di cosa si nutre?
- Bartolo (52.22) Granchi, gamberi, granchietti.
- Verónica (52.27) (acc.) Crostacei.
- Bartolo (52.27) (acc.) Sì.
- Verónica (52.28) E si riflette nel sapore.
- Bartolo (52.29) Si sente, sì. / Olio di oliva. Abbondante, sempre. Poi aggiungiamo un vino della zona, di Jerez, Chiclana, Manzanilla. Qualsiasi vino secco ci sta alla perfezione. Sempre abbondante.
- (52.49) Man mano che si cuoce bagniamo un po' sopra con un cucchiaino.
- 
- Verónica (52.54) Pronto per il forno?
- Bartolo (52.55) Pronto per il forno.
- Cartello (53.09) PAGRO REALE AL FORNO
- Verónica (53.31) 180 gradi per 40 minuti e avremo questo.
- Bartolo (53.36) Dai, assaggiamo.
- Verónica (53.50) Sa di crostacei!
- Bartolo (53.53) È quello che mangia.
- Verónica (53.55) È bello carnoso e mi ricorda più il pagello che l'orata.
- Bartolo (53.58) Pesce di scoglio, esatto.
- Verónica (54.00) (acc.) (sospira) È delizioso! Poi con queste verdure che avete qui ... saporite.
- Bartolo (54.04) (acc.) Buonissime.

- Verónica      Y muy bien cocinadas. Este es una delicia, ¿eh? Saborearlo con el mar de fondo, con las olas sonando.
- Bartolo        El marco también es agradable.
- Verónica       ¡Ya ni te cuento! ¡Y tocando la arena con los pies, vamos! ¡Una maravilla! Pues, Bartolo, me voy con muy buen sabor de boca de la comarca de La Janda, donde he constatado que el rey es el atún de almadraba, y además es que es un espectáculo ver cómo lo pescan, pero aquí la alimentación no se limita a eso, ¿no? Hay otras muchas especies marinas y también la huerta maravillosa que tenéis en Cádiz, que hace que la explosión de sabor sea increíble en cada plato.
- Bartolo        Fantástica.
- Verónica       Así que me quedo saboreando esto en compañía de Bartolo y escuchando las olas del mar, que es un auténtico placer.

- Verónica E cucinate anche molto bene. / È una vera bontà. / Gustarlo con il mare in sottofondo, con il suono delle onde.
- Bartolo (54.14) (acc.) Anche la cornice è adatta.
- Verónica (54.15) (acc.) Altroché! Con i piedi sulla sabbia poi! Magnifico!
- (54.27) Bartolo, me ne vado con la pancia piena dalla regione di La Janda, dove ho capito che il re è il tonno di almadraba, ed è uno spettacolo vedere come si pesca, però il cibo non si limita a questo. Ci sono tante altre specie marine e fantastici prodotti della terra che insieme creano un'esplosione di sapori incredibile in ogni piatto.
- Bartolo (54.48) (acc.) Eccezionale.
- Verónica (54.49) Continuo a gustarmi il pagro con Bartolo e ad ascoltare le onde, che è un vero piacere.



## Capítulo 4

### 4.1 El giro cultural

Bassnett ha sido una de las primeras teóricas a expresar la necesidad de adoptar un enfoque diferente para los estudios sobre traducción, moviendo la atención desde los conceptos de fidelidad y equivalencia hacia cuestiones más amplias, como la de contexto, historia y convenciones, y, más en general, haciendo hincapié sobre los factores extratextuales. Hoy, los estudios sobre traducción representan uno de los campos de investigación más importantes, y en el centro de la investigación se encuentran precisamente cuestiones como ideología, ética y cultura.

Junto con Bassnett eran muchos los teóricos que pedían el «giro cultural», es decir, un paso hacia la ampliación del objeto de estudio de la traducción hacia la cultura, dejando atrás el marco específico del texto. Según estos estudiosos, el acto de la traducción implica la transferencia en la lengua de llegada del marco cultural dentro del que está insertado el texto de partida. La tarea del traductor es, entonces, la de crear un producto que no incluya solo el aspecto textual, sino también la faceta cultural dentro de la que el texto se encuentra. Para cumplir esta tarea, será necesario considerar no solo el ámbito lingüístico, sino también los demás ámbitos que están relacionados con la traducción, como la antropología o la sociología. De esta manera, las traducciones podrán permitir el acceso a otras culturas, y los traductores podrán producir constructos de otras culturas convirtiendo todo lo que no es familiar en un producto que los usuarios de las traducciones puedan comprender. En concreto, se hace que todo lo desconocido sea accesible mediante una serie de técnicas que permiten transferir el aspecto cultural en el texto traducido. En este sentido, se puede afirmar que los traductores se mueven dentro de espacios híbridos, es decir, dentro del espacio de más idiomas, estableciendo un diálogo entre lenguas y culturas diferentes.

En suma, si el trabajo de traducción se quiere realizar correctamente, los traductores no tienen que enfocarse solo en la lengua, sino también en la transferencia de un texto procedente de una cultura a otra; separar la lengua de la cultura quiere decir cometer un error, ya que la lengua está insertada en la cultura, y los textos forman parte de un contexto que está determinado por la cultura (Bassnett, 2007: 23). Así, por efecto del «giro cultural», la traducción se ha abierto a posibilidades más grandes, y nuevas

disciplinas se han aplicado a la traducción tratando los problemas de esta materia adoptando perspectivas diferentes. Además, los estudios del aspecto cultural ofrecen la posibilidad de una mejor comprensión de la complejidad del proceso de traducción, y de lo que pasa en los textos que se transfieren a otros contextos interaccionando con otras culturas.

En general, el ‘giro cultural’ en la traducción refleja la tendencia que se ha verificado también en otras disciplinas de acercarse a las culturas, lo cual representa una prueba de la voluntad y de la necesidad de un conocimiento más grande del mundo que se está verificando en la sociedad actual.

#### 4.1.1 Los elementos culturales y la traducción

La traducción es un proceso complejo de reescritura que va de la mano con la noción de lengua y cultura de cada comunidad. El hecho de que la traducción mezcle diferentes culturas implica la creación de un equilibrio que dependerá de las decisiones del traductor y más en general de cómo se realizará el proceso de traducción.

Cada lengua o comunidad está caracterizada por una serie de costumbres, valores, ideologías que a menudo son diferentes con respecto a las de otras comunidades. A la hora de emprender un trabajo de traducción es fundamental tener en cuenta y transferir esta enorme variedad que existe entre y dentro de las diferentes comunidades que no es más que el producto de las culturas. En concreto, resulta necesario reconocer el papel fundamental que desempeña la transferencia de la cultura dentro de la traducción, ya que si la asimetría que existe entre dos culturas se refleja en el texto puede producir problemas en términos de comprensión para el espectador de la lengua de llegada. A este propósito, como veremos más adelante, la traducción proporciona toda una serie de técnicas para enfrentarse con la diferencia del otro, y más en particular, con las referencias culturales procedentes de otra comunidad.

Antes de hablar específicamente del proceso de traducción, nos parece necesario facilitar una definición de lo que es un elemento cultural, lo cual representa una tarea complicada porque en la lengua todo está producido por la cultura, a partir de la propia lengua (Aixelá, 1996: 56-57). Tendencialmente, los elementos culturales se identifican con aquellos aspectos que están relacionados con instituciones, nombres de lugares, personas, calles, que representan un problema durante el proceso de traducción. Más



concretamente, los elementos culturales son la expresión de objetos y conceptos específicos de la lengua de partida, así como de costumbres y descripciones que son igualmente ajenas a la cultura de llegada. En otras palabras, en la traducción, los elementos culturales son el resultado de un conflicto que se presenta a causa de una referencia en el texto de partida que si se transfiere en la lengua de llegada plantea problemas por su inexistencia o por el diferente valor de dicha referencia dentro de la cultura de llegada.

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text. (Aixelá, 1996: 58)

De esta definición entendemos que puede considerarse una referencia cultural cualquier elemento lingüístico que no depende solo de sí, sino también de la función del texto y de cómo está recibido por el espectador, y que plantea un problema en términos de ideología y de aceptabilidad para el público de la lengua de llegada.

Igualmente interesante resulta la posición de Mailhac (1996: 133-134, cito a través de Ranzato, 2010: 39) quien afirma que los elementos culturales se refieren a una determinada entidad cultural cuya distancia de la cultura de llegada es tal que se produce un nivel de opacidad para el público de llegada que constituye un problema para la comprensión.

[...] by cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem. (Mailhac, 1996: 133-134, cito a través de Ranzato, 2010: 39)

El teórico francés utiliza el elemento de la opacidad para subrayar el carácter subjetivo del problema de traducción y la distancia de la cultura de partida. En este sentido, las referencias culturales se pueden identificar con todos aquellos elementos cuya función y connotación es tan subjetiva en el texto de partida que implica un problema para su transferencia en la cultura de llegada, donde concretamente el problema es el resultado de la inexistencia de la referencia original dentro del sistema cultural del espectador.

A este propósito, entendemos que es fundamental también subrayar el carácter subjetivo, dinámico y relativo de los elementos culturales que crean asociaciones específicas con la cultura a la que están ligados y, de la misma manera, el hecho de que las decisiones de los traductores se basan sobre interpretaciones subjetivas de estas asociaciones. Así, lo que se traduce no es solo una palabra sino una amplia red de imágenes, y por eso no siempre se puede transferir en el texto traducido esa misma red de asociaciones o suscitar las mismas sensaciones que el elemento cultural original. Por otra parte, como las culturas son dinámicas, es necesario también considerar que el proceso de traducción de las referencias culturales será más complejo por el hecho de que estas redes de asociaciones están en constante evolución y sobre todo pueden entrar en contacto entre ellas, lo cual, como veremos, puede realizarse tanto dentro de una misma cultura como con otras.

Por todos los aspectos que hemos ido viendo en este apartado, la traducción de los elementos culturales debe considerarse un problema típico de la disciplina de la traducción y al mismo tiempo una tarea particularmente complicada que obliga a los traductores a tomar decisiones difíciles.

Además, cabe señalar que el tipo de perspectiva que hemos introducido para hablar de las referencias culturales implica una enorme flexibilidad que resulta fundamental si se quiere mantener una noción de elemento cultural abierta a las evoluciones interculturales entre las diferentes comunidades lingüísticas. De hecho, por efecto de la globalización, objetos, costumbres, ideologías y valores que antes estaban restringidos a una comunidad ahora son conocidos también dentro de otras, es decir, que están universalmente compartidos. Por ello, en la traducción de los elementos culturales será necesario tener en cuenta también estas características de estos elementos y adoptar una perspectiva igualmente flexible si se quiere realizar la transferencia de la referencia cultural de manera adecuada.

En definitiva, durante el proceso de traducción no solo hará falta mediar entre dos sistemas lingüísticos, sino también entre dos sistemas culturales (moralidad, ideologías, estructuras socioculturales), tratando de superar las incongruencias que se interponen a estos niveles en la transferencia del significado (Hatim & Mason, 1990: 223, cito a través de Pettit, 2009: 44). Solo si se tendrán en cuenta todos los aspectos que concurren en la

traducción de los elementos culturales y lo que implica dentro del proceso de traducción, se podrá llevar a cabo la transferencia de una referencia cultural de una lengua a otra con éxito.

## 4.2 Los elementos culturales en la traducción audiovisual

El objetivo de los productos audiovisuales es el de alcanzar un público internacional y, en este sentido, la traducción de estos textos representa una disciplina de gran importancia económica y social. Como hemos visto anteriormente, dentro de la traducción es necesario tener en cuenta tanto la lengua como la cultura, que están profundamente conectadas, y, por consiguiente, realizar la transferencia de palabras dentro del contexto cultural en el que están insertadas.

Como pone en contacto diferentes culturas, la traducción audiovisual plantea cuestiones importantes sobre la transferencia de las culturas que no se pueden ignorar si se quiere producir un texto comprensible para los espectadores de la lengua de llegada (Ramière, 2016: 152-153). Además, por el impacto y la visibilidad que tienen estos productos, la traducción audiovisual, como modalidad de intercambio cultural, tiene implicaciones más importantes con respecto a otros tipos de traducción sobre cómo se percibe la representación de la cultura. Dentro de este contexto, la traducción de los elementos culturales constituye uno de los aspectos más difíciles de la traducción audiovisual y representa una tarea más complicada con respecto a lo que ocurre en otros tipos de traducción.

Un primer aspecto que hace que la traducción de los elementos culturales en los productos audiovisuales represente una tarea particularmente complicada es el hecho de que las referencias culturales en estos tipos de textos están compuestas tanto por elementos verbales como no verbales. En este sentido, se puede afirmar que los elementos culturales en los textos audiovisuales son el resultado de la confluencia de códigos lingüísticos verbales y no verbales que representan un problema en fase de traducción porque son específicos del contexto cultural de origen y que la cultura de llegada no puede conocer.

I understand culture-specific material to encompass the verbal and non-verbal (visual and auditory) signs which constitute a problem for cross-cultural transfer because they refer to objects or concepts that are specific to the original sociocultural context of the film – i.e. that, at the time of distribution, do not exist,

or deviate significantly in their connotational value from similar objects and concepts in the target culture(s) considered. (Ramière, 2006: 155)

Como hemos visto en la sección 1.2, el traductor de textos audiovisuales se enfrenta con un texto complejo desde el punto de vista semiótico, ya que el mensaje está transmitido a través de una combinación de elementos verbales y no verbales. Concretamente, la imagen añade un nivel más en la comunicación, ya que puede expresar lo que las palabras no pueden, y puede apoyar o contradecir el mensaje verbal, como cuando se quiere conseguir la ironía. Partiendo del supuesto de que los textos audiovisuales están compuestos por una confluencia de distintos códigos lingüísticos, es posible afirmar que en estos textos la representación de la cultura se realiza por medio de la lengua, pero también mediante la imagen (Pettit, 2009: 44). En otras palabras, el mensaje cultural de un producto audiovisual, así como el mensaje lingüístico, está compuesto y transmitido por medio de elementos verbales y no verbales. Desde esta perspectiva, la traducción de las referencias culturales en los productos audiovisuales resulta un proceso más delicado y complejo con respecto a lo que ocurre en otros tipos de traducción. En este contexto, el objetivo último de la traducción audiovisual debe ser el de asegurar que el diálogo traducido parezca auténtico preservando los aspectos específicos de la cultura de la lengua de partida.

Además de la confluencia de elementos verbales y no verbales, entre los factores que hacen que en la traducción audiovisual la transferencia de elementos culturales sea una tarea compleja y peculiar con respecto a otros tipos de traducción, hace falta considerar aspectos como las restricciones temporales y espaciales, el ajuste y la sincronía. Todos elementos que hemos analizado en los apartados anteriores y que hemos visto jugar un papel fundamental en el proceso de traducción audiovisual en general y que, por consiguiente, tienen una fuerte influencia también sobre la traducción de los elementos culturales dentro de estos tipos de textos. De la misma manera, como en la sociedad actual las culturas están conectadas entre ellas, a la hora de traducir un elemento cultural es necesario entender cuándo una referencia ya no es específica de una cultura, sino que es globalmente reconocida y por eso ya no pertenece a una determinada cultura. Por último, también hay que considerar el público y, en particular, hace falta evaluar la respuesta del espectador en términos de edad, ya que un dado elemento cultural puede no ser conocido por los espectadores de todas las edades.

Dentro de este contexto peculiar, en la traducción de los elementos culturales los traductores audiovisuales tendrán que elegir entre cambiar la referencia para responder a las necesidades de la cultura de llegada y dejar el término intacto en el texto traducido. En otras palabras, el traductor puede proporcionar una solución modificando la referencia cultural para que sea comprensible y aceptable para el espectador de la lengua de llegada o mantener el elemento cultural íntegro en la traducción. Según Zojer (2006: 409) la tendencia de dejar los elementos culturales intactos se está convirtiendo en una práctica cada vez más popular. Este fenómeno ha de entenderse como el resultado de los avances en términos de globalización que permiten introducir nuevas ideas, estilos de vida y productos de manera más fácil y rápida con un alcance que va allá de cualquiera frontera geográfica. También, por efecto de la supresión de las barreras, parece que está emergiendo una mezcla cultural global, con la cultura que está definida por elementos locales y globales, propios y extranjeros. En otros términos, como en la sociedad actual nos llegan influencias desde cualquier parte del globo, el mundo en el que vivimos se está homogeneizando cada día más, lo cual tiene consecuencias directas sobre las relaciones que se establecen entre las culturas. De hecho, esta forma particular de globalización promueve la unificación cultural y acepta las identidades locales, permitiendo a los traductores audiovisuales dejar intactas las referencias culturales, y no porque sea difícil encontrar una solución, sino porque se han convertido en elementos globalmente reconocidos. En este sentido, la traducción de los elementos culturales puede ser un indicador del progreso de la globalización en términos de informaciones compartidas y personas conectadas. En un contexto en que los dispositivos tecnológicos nos permiten comunicar y compartir informaciones con personas de todo el mundo, y en que los productos audiovisuales pueden ser vistos por cualquier persona en cualquier parte del mundo, a pesar de las fronteras geográficas, las culturas se han convertido en entidades aún más conectadas e indisolublemente entrelazadas. Desde esta perspectiva, los elementos culturales no traducidos deben concebirse como un valor añadido para los espectadores, e incluso se pueden considerar una herramienta para medir el nivel de interculturalidad de las culturas implicadas en el proceso de traducción.

There seem to be a trend of just leaving cultural references untouched (sometimes at the cost of the audience's understanding and enjoyment). These non-translated culture-bound items could, among other things, potentially be interpreted as indicators or measuring devices to what degree culture-pairs have become

entangled and share and/or exchange certain culture bound items and of how many 'culture gaps' have been narrowed. (Zojer, 2006: 409)

Otra tendencia que se puede identificar dentro de la traducción de los elementos culturales en la disciplina de la traducción audiovisual es la omisión de las referencias culturales. Esta tendencia ocurre en los casos en que los elementos culturales se perciben como un obstáculo hacia la comprensión del público, pero sobre todo para responder a las restricciones de tiempo y de espacio y respetar la sincronía en términos de duración de los enunciados. Sin embargo, de esta manera, se llega a una banalización de los diálogos desde todos los puntos de vista, llegando a enunciados inexpresivos e insulsos, en los que los dialectos están estandarizados, las frases idiomáticas se eliminan, y a los elementos culturales no se les da el tratamiento que merecen. Según Ranzato (2010: 51-53), este fenómeno se puede considerar una forma de censura que puede incluso actuar cortando las escenas del texto original que presentan un alto nivel de densidad de referencias culturales, como si se quisiera eludir el problema de los elementos culturales y hacer que la comprensión sea más fácil.

[...] nella scelta, opposta, oggi, di eliminazione sistematica dei riferimenti culturali, e nella conseguente generalizzazione e banalizzazione dei testi tradotti di molti prodotti di finzione stranieri. [...] Si arriva a indebiti eccessi, quali il caso della recente serie televisiva *Life on Mars* [...] ogni episodio ha subito tagli di lunghe sequenze presenti nella versione originale. Se anche la ragione di questa operazione fosse dovuta a esigenze di programmazione, resta il fatto che le sequenze eliminate sono quelle più dense dei riferimenti in questione, come se gli autori dell'edizione italiana avessero voluto aggirare il problema della culturospecificità e rendere più facile l'assorbimento dei contenuti di questa interessante serie televisiva da parte del pubblico italiano. (Ranzato, 2010: 53)

A este propósito, cabe señalar que la omisión ha de emplearse con cautela y solo en casos de necesidad porque la eliminación de informaciones representa una pérdida para el público y, como consecuencia, una derrota desde el punto de vista de la tarea del traductor y de la finalidad de la traducción en general. Además de no cumplir con sus obligaciones, no proporcionar las informaciones que componen el texto original puede tener el efecto de confundir al espectador y en casos extremos puede incluso producir el fracaso del acto comunicativo. Por eso, el traductor debe cada vez intentar encontrar una solución ya que a través de la edición puede orientar al espectador y proporcionarle un marco de conocimientos que le permite interpretar y comprender nuevas realidades a pesar de su carácter extranjero. Esto es verdad sobre todo en el caso de los elementos

culturales que facilitan informaciones importantes sobre otro país y ofrecen a los espectadores los conocimientos para apreciar situaciones y comportamientos típicos de otra cultura. En este sentido, la traducción es una disciplina que permite ampliar el conocimiento del otro, el conocimiento del mundo, y a su vez el hecho de proporcionar saberes sobre las culturas que componen el mundo puede favorecer la comunicación y la comprensión intercultural.

En suma, para la traducción de los elementos culturales en los productos audiovisuales, el traductor, además de entender la lengua de partida y sus matices, y de tener unas buenas habilidades de escritura en la lengua de llegada y un buen conocimiento de las culturas de los dos idiomas, debe necesariamente tener en cuenta la peculiaridad del contexto sociocultural actual, así como tiene que conocer el producto audiovisual y sus restricciones junto a los requisitos de las diferentes modalidades de traducción. También, a la hora de traducir los elementos culturales en los textos audiovisuales resulta necesario tener en cuenta el papel que desempeña la traducción audiovisual en términos de difusión de la cultura. De hecho, los productos audiovisuales están distribuidos en todo el mundo y llegan a un vasto público mediante diferentes medios, lo cual hace que los elementos culturales tengan un alcance igualmente grande y convierte la traducción audiovisual en uno de los medios más importantes para la difusión de la cultura y para la comunicación entre culturas.

#### 4.2.1 Técnicas para la traducción de los elementos culturales

Después de haber hablado de la relación que existe entre traducción y referencias culturales y de las dinámicas que están detrás de la traducción de estos elementos, en este apartado intentaremos presentar una clasificación de las técnicas más empleadas para la transferencia de los elementos culturales dentro del contexto particular de la traducción audiovisual.

Entre las diferentes clasificaciones que se han producido para la traducción de los elementos culturales, las de Díaz Cintas y Remael (2007: 200-207) y de Pedersen (2005: 3-9) nos interesan de manera particular porque están insertadas dentro del contexto específico de la traducción audiovisual, lo cual representa un aspecto fundamental ya que las conclusiones a las que se llega para otros tipos de traducción no se pueden aplicar al sector audiovisual. Partiendo de estos estudios es posible identificar una amplia gama de

técnicas para la traducción de los elementos culturales específica de la traducción de productos audiovisuales, a las que los traductores tienen que recurrir para proponer soluciones que permitan la comprensión por parte del espectador. A continuación, trataremos de presentar una lista de las diferentes técnicas que hemos considerado oportuno seleccionar y que hemos utilizado como base para la realización de nuestro trabajo de traducción.

- (1) El préstamo ocurre cuando la palabra o la expresión del texto de partida se incorpora dentro del texto de llegada sin traducir porque la traducción no es posible. Esta técnica se utiliza principalmente cuando un término no existe en la cultura de llegada y puede ser de dos tipos: total, cuando se toman las palabras sin introducir cambios de cualquier tipo; parcial, cuando la palabra se modifica desde el nivel morfológico o fonético. Los préstamos representan una manera para enriquecer una lengua ya que permiten añadir nuevas ideas dentro de la cultura de llegada y, a veces, implican un alto factor de exotividad que se percibe en el público de llegada.
- (2) La traducción literal consiste en seleccionar una solución muy cercana al original, que puede ser reconocida como procedente de la cultura de partida, pero a la vez comprendida por el espectador de la lengua de llegada. Dicho de otra manera, la traducción literal ocurre cuando una palabra de la lengua de partida se traduce adaptándose a las reglas de la lengua de llegada, es decir, que es una transferencia de un elemento del texto original hacia las estructuras de la lengua de llegada.
- (3) El calco se puede definir como una traducción literal que tiene un nivel de transparencia peculiar ya que se adapta al mismo tiempo a la cultura de partida y a la de llegada, intentando producir una solución adecuada para el texto de llegada que sea lo más cercana posible a la del texto original.
- (4) La equivalencia es la técnica que describe la misma situación utilizando una palabra diferente, y ocurre cuando en la lengua de llegada se encuentra un término que tiene la misma función y significado de la referencia cultural de la lengua de partida.



- (5) La adaptación se utiliza cuando el mensaje del texto de partida no está conocido en la lengua de llegada, y los traductores deben crear una nueva situación cultural refiriéndose al elemento cultural del texto original mediante otro término en el texto traducido. Esta técnica se utiliza sobre todo en la traducción de publicidad, historias para niños, medidas, con el objetivo de adaptar la traducción para que tenga un efecto similar sobre el público de la lengua de llegada. En la adaptación, entonces, la traducción se adapta a la lengua y cultura de partida tratando de suscitar las mismas connotaciones que el original, llevando el elemento cultural hacia la cultura de llegada.
- (6) La explicitación quiere facilitar un texto más accesible para el público de llegada y se realiza por medio de la generalización, que implica el uso de un término más genérico con respecto al texto de partida, como puede ser un hiperónimo; de la particularización, que, por el contrario, emplea un hipónimo o en general un término más preciso con respecto al texto original; y de la explicación, que utiliza una descripción para explicar el término cultural. De acuerdo con Pedersen (2005: 4-5), en este caso, también se puede dejar intacto el término original y añadir una explicación mediante informaciones que no se encuentran en la lengua de partida, haciendo que el texto traducido sea más específico con respecto al original; concretamente, se quiere expresar en la lengua de llegada lo que está implícito en el texto original, añadiendo más informaciones o introduciendo detalles que no están expresados en la lengua de partida. En otras palabras, la explicitación puede implicar una explicación manteniendo el elemento cultural o removiéndolo totalmente y utilizando una descripción que resulte adecuada para el contexto, es decir, que el sentido del elemento cultural y su connotación se puede mantener en la explicación o remover completamente sustituyéndolo con otra adecuada a la situación.
- (7) La reducción sintetiza o elimina la información del texto de partida y se utiliza principalmente cuando la información se considera superflua o los términos culturales no desempeñan una función relevante. Se trata de una técnica particularmente útil también para evitar repeticiones, falta de naturaleza, o informaciones que puedan confundir al espectador. En particular, la omisión implica la remoción de la referencia cultural que ocurre sobre todo cuando en la

lengua de llegada no existe un término correspondiente o cuando el traductor se enfrenta con problemas de espacio. En este respecto, cabe recordar que resulta necesario tener en cuenta los límites de tiempo y de espacio típicos de los textos audiovisuales, que obligan al traductor a realizar un trabajo de abreviación del diálogo original. Según Zojer (2009: 400-401), desde este punto de vista, el traductor de textos audiovisuales se puede definir también un editor. De hecho, para respetar las restricciones temporales y espaciales típicas de este tipo de texto, el traductor audiovisual tiene que realizar un trabajo de edición muy complicado en el que las herramientas de reducción y omisión han de utilizarse con cautela. Para poner algunos ejemplos de este trabajo de edición mencionamos la omisión de los elementos de cohesión que, como no llevan contenido, son entre las unidades que más se omiten, aunque en realidad desempeñan un papel fundamental para la comprensión del texto; la simplificación de la sintaxis para reducir los enunciados sin causar grandes cambios y pérdidas en el significado; la simplificación del vocabulario utilizando palabras más cortas, familiares y simples mejor que largas, raras y complejas.

- (8) La transposición implica la sustitución de un concepto cultural de una cultura por un concepto cultural de otra cultura, y se utiliza principalmente cuando el público de llegada puede no entender la referencia mediante un préstamo o un calco. De acuerdo con esta técnica se remueve el elemento cultural del texto original y se sustituye con otro que es propio de la cultura de llegada.
- (9) La modulación consiste en utilizar una expresión que es diferente en la lengua de llegada y en la de partida, pero que transmite el mismo mensaje. En concreto, se verifica un cambio en el punto de vista, en la perspectiva, o en la categoría con respecto al texto original.

Esta lista es el resultado de un análisis de las clasificaciones propuestas por Díaz Cintas y Remael (2007: 200-207) y Pedersen (2005: 3-9) mediante el que hemos podido identificar nueve técnicas que consideramos ser las más adecuadas para la traducción de los elementos culturales dentro de los textos audiovisuales. Aunque, en nuestra opinión, esta lista incluye las principales técnicas a las que el traductor audiovisual puede recurrir a la hora de traducir referencias culturales, la nuestra no quiere ser una clasificación

definitiva sino solo una propuesta razonable, para la que hemos decidido adoptar una perspectiva abierta a cambios y sugerencias. De hecho, somos conscientes de que no se puede llegar a una clasificación indiscutible y pretender una clasificación de este tipo no sería verosímil a causa de la existencia de múltiples taxonomías propuestas por los teóricos en las que se hace referencia a una misma técnica mediante denominaciones diferentes.

De la misma manera, resulta difícil presentar una clasificación rígida que se base en el uso de las técnicas empleadas para la traducción de los elementos culturales por lo menos por dos razones. Primero, durante el proceso de traducción, a menudo las técnicas se pueden combinar, lo cual hace que sea complicado identificar con precisión la técnica utilizada; es decir, que, a veces, resulta difícil identificar unívocamente una técnica porque no se puede trazar una línea entre una u otra. Segundo, para comprender el uso de las técnicas, es necesario considerar la existencia de diferentes factores que tienen una fuerte influencia sobre la selección de las técnicas por parte del traductor; de hecho, dependiendo de las características de estos factores, y más en general del contexto, se tomarán decisiones diferentes para el texto traducido.

De esto se desprende que resulta difícil identificar unas determinadas tendencias por lo que concierne al empleo de las técnicas y, en consecuencia, que no es posible presentar una clasificación absoluta que se base sobre una idea de coherencia en el uso de las técnicas utilizadas para la traducción de las referencias culturales. La selección de las técnicas está directamente relacionada con el preciso contexto y la función del texto, que juegan un papel más importante de lo que se cree, sobre todo en el caso de la traducción audiovisual a causa de las limitaciones típicas del texto audiovisual que implican vínculos visuales y acústicos (Ramière, 2006: 159-161). En este sentido, parece necesario adoptar un enfoque más pragmático y subrayar la importancia del contexto en la selección de las técnicas. De hecho, los traductores audiovisuales seleccionarán la mejor técnica en función de cada problema de traducción, porque no tienen técnicas generales preestablecidas. En otras palabras, por lo menos en el caso de la traducción de los elementos culturales, los traductores no tienen directrices prefijadas y, por consiguiente, cada solución será el resultado de un caso específico.

Por supuesto, se trata de una conclusión que concierne específicamente a la traducción audiovisual a causa de las restricciones propias de este tipo de traducción y, como veremos en el siguiente apartado, de los múltiples factores que componen el contexto y que concurren en la selección de las técnicas que tienen que emplearse a la hora de traducir los elementos culturales.

#### 4.2.2 La selección de las técnicas

Como hemos visto, dentro del estudio de las técnicas para la traducción de los elementos culturales resulta necesario tener en cuenta todos los parámetros que constituyen el contexto ya que desempeñan un papel fundamental en la elección de las técnicas. A este propósito, introducimos la posición de Pedersen (2005: 10-15) quien identifica toda una serie de factores que, en su opinión, tienen una fuerte influencia sobre la selección de las técnicas que se utilizan para la traducción de los elementos culturales. En su estudio, el teórico sueco subraya, además, que se trata de factores que están conectados e interactúan en gran medida entre ellos, y que se pueden combinar para ayudar u obstaculizar al traductor en el cumplimiento de su tarea. A continuación, intentaremos exponer brevemente los factores que hemos seleccionado a partir del análisis de Pedersen y que hemos utilizado como fundamento para la explicación de la elección de las técnicas para la traducción de los elementos culturales en nuestro trabajo.

Un factor importante es el que Pedersen denomina transculturalidad, un elemento que concierne a la manera en que en la sociedad actual las culturas están indisolublemente conectadas y enredadas entre ellas. Como ya hemos aludido en el apartado 4.1.1, por efecto de la globalización, un elemento cultural que antes era conocido solo por las personas de una cultura ahora es accesible globalmente y ya no representa una referencia cultural específica. En este contexto, la transculturalidad se refiere precisamente a todas aquellas referencias que son conocidas universalmente y que por eso ya no son específicas de una cultura. Por supuesto, el hecho de que una referencia cultural sea compartida dentro de más culturas tiene consecuencias directas sobre la técnica que el traductor tendrá que seleccionar a la hora de transferir dicha referencia. Además, según el teórico sueco, hace falta tener en cuenta que el nivel de transculturalidad depende también de las lenguas que están implicadas en el proceso de traducción.

Otro parámetro crucial que influye significativamente en la selección de una técnica es la centralidad de la referencia. Este factor concierne a todos aquellos casos en que la referencia cultural representa un elemento fundamental en el producto que se está traduciendo, o se repite o se le refiere en más ocasiones dentro del texto. En estos casos, según Pedersen (2005: 12), el elemento cultural no se podrá omitir y para su traducción se tendrán que utilizar técnicas como el préstamo o la explicitación. Por el contrario, el teórico sueco afirma que, si el elemento cultural se menciona una sola vez, y no juega un papel fundamental para la comprensión del texto, entonces se podrá optar por la omisión o, por ejemplo, se podrá recurrir a las técnicas de generalización o adaptación. En general, la técnica que se seleccionará para la traducción de un elemento cultural dependerá en gran medida de la centralidad de la referencia en el discurso y en la comprensión del mensaje.

Por último, un factor igualmente importante es el que Pedersen define como redundancia intersemiótica que ocurre cuando un elemento cultural está transmitido a través de más códigos lingüísticos al mismo tiempo. De hecho, en el texto audiovisual, en algunas ocasiones, la referencia cultural se puede cumplir mediante palabras e imagen, es decir, que es el resultado de la confluencia de elementos verbales y no verbales. En estos casos, de acuerdo con Pedersen (2005: 13), como el elemento cultural es visible en la pantalla, el traductor no podrá seleccionar la técnica de la omisión y, en consecuencia, será necesario recurrir a otras técnicas para transferir la referencia cultural en el texto de llegada. Según el teórico sueco, dependiendo del caso específico, se podrá utilizar una explicitación o también una generalización por medio de un pronombre en caso de que se presenten problemas de espacio en el enunciado traducido. Por supuesto, como la confluencia de más códigos lingüísticos representa una característica específica de los textos audiovisuales, este parámetro constituye un elemento típico de la transferencia de las referencias culturales dentro de la traducción audiovisual.

Junto con estos parámetros propuestos por Pedersen, queremos presentar también otros elementos que están detrás de la selección de las técnicas y que nos pueden ayudar a entender las razones por las que los traductores llegan a unas soluciones determinadas. A este propósito, introducimos algunos de los factores que Aixelá (1996: 65-70) trata en su estudio con la finalidad de comprender de manera más adecuada las decisiones de los

traductores en la traducción en general, y en particular, en la traducción de los elementos culturales.

Un primer factor que es necesario considerar en este sentido es la pluralidad de personas que participan en el proceso de traducción. De hecho, aunque a los traductores se les reconoce como los únicos responsables del producto final, en realidad son muchas las personas que toman parte en la realización del trabajo de traducción. Efectivamente, sobre todo por lo que concierne a la traducción audiovisual, diferentes manos intervienen sobre el texto cambiando la traducción de acuerdo con sus necesidades, como, por ejemplo, la producción, la distribución, los revisores, los adaptadores, etc. Por ello, a la hora de analizar las soluciones propuestas para la traducción de los elementos culturales en el texto de llegada, hace falta tener en cuenta que el trabajo de traducción no está realizado solo por parte de los traductores, sino que se trata de un proceso en el que concurren más personas que pueden tomar diferentes decisiones de acuerdo con sus intereses.

Otro parámetro que se debe considerar para entender las razones que están detrás de las decisiones de los traductores es el nivel de prescriptivismo de una lengua. Efectivamente, muy a menudo, una solución propuesta por un traductor puede verse influenciada, o incluso sustituida, por el hecho de que no se permitan ciertos tipos de traducciones que van en contra de las convenciones de una lengua. De acuerdo con este factor, entonces, la necesidad de preservación de las convenciones lingüísticas y estilísticas de una lengua determinará la aptitud del traductor hacia las técnicas que seleccionará y, más en general, hacia las diferentes soluciones a las que llegará para la traducción de los elementos culturales en el texto de llegada.

Por último, un factor muy influyente en la selección de las técnicas por parte de los traductores para la transferencia de las referencias culturales es la coherencia. Según este parámetro, el traductor debe respetar las traducciones previas de un producto dado que es posible que algunos elementos hayan sido ya adquiridos por parte del espectador de llegada y que se hayan etiquetados como típicos de ese determinado producto. En estos casos, entonces, el traductor deberá tener en cuenta las traducciones de un dicho elemento cultural que han sido ya realizadas anteriormente, y tendrá que utilizar aquellas soluciones que están ya aceptadas dentro del contexto de la cultura de llegada. Por supuesto, la

exigencia de respetar la coherencia en la traducción de un elemento cultural dentro de un determinado producto tendrá consecuencias directas sobre las técnicas que se seleccionarán y sobre las soluciones que se presentarán por parte del traductor para el texto traducido.

A la hora de elegir las técnicas para la transferencia de los elementos culturales dentro del texto de llegada será también necesario tener en cuenta las características de la modalidad de traducción audiovisual que se seleccionará para llevar a cabo el trabajo de traducción. Así, en nuestro caso, por ejemplo, el hecho de que mediante el *simil-sync* el texto se formalice en la lengua de llegada y a la vez presente características propias del discurso oral se reflejará en las decisiones que se tomarán. De la misma manera, hará falta considerar las restricciones en términos de espacio y de tiempo típicas del medio que también influenciarán la selección de las técnicas, como, por ejemplo, en el caso de una conversación muy rápida en la que se optará por la reducción o incluso la omisión de los elementos menos centrales del texto. Por último, en la elección de las técnicas se tendrán en cuenta los elementos paratextuales que conciernen a la situación de traducción, sus objetivos y su alcance, como puede ser el tipo de texto audiovisual, es decir, series, películas, documentales, noticias; el público, y en concreto si el producto audiovisual está dirigido a jóvenes o ancianos, a especialistas o inexpertos; la transmisión y el formato en el que está distribuido el producto, es decir, televisión, cinema, vídeo; y los requisitos específicos del contenido del programa, que serán diferente por ejemplo para comedias o dramas.

A pesar de la multitud de estos factores, lo que hemos presentado no constituye una lista definitiva de todos los diferentes parámetros que concurren en la selección de las técnicas para la traducción de los elementos culturales. Por el contrario, esta lista quiere representar la amplitud de este ámbito de la traducción y a la vez enfatizar la complejidad de la tarea del traductor audiovisual y proponer nuevos campos de investigación para el futuro.

De todo lo que hemos tratado en los apartados anteriores se desprende que los productos audiovisuales representan una de las manifestaciones más significativas del multiculturalismo en el mundo. Efectivamente, a través de los productos audiovisuales, la cultura tiene la oportunidad de mostrarse, ser comprendida y difundida universalmente.

Desde este punto de vista, la traducción desempeña un papel fundamental en términos de transmisión de estos materiales audiovisuales y, en consecuencia, la selección de las técnicas de traducción por parte de los traductores representa una tarea particularmente delicada. En definitiva, en un mundo en que la interculturalidad se ha difundido en enorme medida, la traducción audiovisual constituye el mejor medio para alcanzar personas procedentes de cualquier parte del mundo por el solo hecho de representar el tipo de traducción más consumido, siendo los productos audiovisuales los que alcanzan un público más amplio con respecto a los libros.

In a world in which interculturalism pervades almost every layer of society, there are few (if any) cultural constructs capable of reaching a wider population than audiovisual translation (AVT). At present, AVT is the most consumed type of translation. In our times, films and TV series reach far more spectators than books or magazines, and although it would be fairly obvious to state that translation of any kind is a form of intercultural communication, as has been already tirelessly pointed out by several authors, this particular language transfer in audiovisual material involves a series of processes that requires special attention in the global field of intercultural communication. (González-Iglesias y Toda, 2011).

### 4.3 Análisis

En este apartado, intentaremos presentar las técnicas de traducción a las que hemos recurrido cuando el documental se sirve de elementos culturales, también teniendo en cuenta las facetas culturales que se encuentran en la imagen y su impacto sobre la traducción. En términos prácticos, hemos decidido organizar el trabajo presentando, para cada referencia cultural, la situación comunicativa junto con nuestros argumentos y las razones que nos han llevado a la elección de una determinada solución para el texto de llegada.



## Ejemplo 1

<p>Aquí se utiliza la <b>almadraba</b>, un arte que se remonta al tiempo de los fenicios y que al parecer es todo un espectáculo.</p>	<p>Qui si pratica la pesca dei tonni mediante la <b>almadraba</b>, una tecnica risalente all'epoca dei fenici che è un vero spettacolo.</p>
---	---

En este primer ejemplo, Verónica está introduciendo la temática protagonista de la primera etapa de este documental, es decir, la técnica de pesca de atunes de almadraba. Como se trata de una presentación inicial del argumento, Verónica es la única hablante que está presente en la escena y su exposición tiene un estilo más parecido al escrito que al oral; de hecho, es muy probable que estos tipos de intervenciones, a diferencia de los diálogos entre más personas, hayan sido preparados con antelación y, por eso, aunque se exponen de manera oral tienen características propias del texto escrito y se pronuncian de manera bastante lenta.

La almadraba es una técnica empleada en España para la captura del atún. Su nombre es de procedencia árabe y tiene el significado de «lugar donde se golpea o lucha», ya que se trata de una auténtica lucha entre el hombre y la especie. Consiste en colocar un laberinto de redes en el que los atunes se quedan atrapados y se pueden capturar. Lo más llamativo de esta técnica es lo antigua que es, ya que se emplea desde los tiempos prerromanos.

El hecho de que el discurso de Verónica no sea tan rápido nos ha permitido en este caso emplear la técnica de la explicación y, concretamente, hemos decidido dejar el término original no traducido y añadir informaciones que no se encuentran en el texto de partida. En otras palabras, de acuerdo con la técnica de la explicación, hemos mantenido el elemento cultural intacto en el texto de llegada explicando lo que en la lengua de partida se entiende de manera implícita, es decir, poniendo de manifiesto el sentido del elemento cultural y su connotación dentro del texto original. Sin embargo, cabe señalar que el empleo de la explicación está directamente relacionado con la particularización y la

omisión, ambas utilizadas como recursos al alcance del traductor para la traducción en general, y no como técnicas específicas para la traducción de los elementos culturales.

En concreto, la aplicación de la omisión responde a la necesidad de crear espacio para la descripción del elemento cultural y, más en general, de respetar las limitaciones en términos de tiempo y de espacio típicas del texto audiovisual. Efectivamente, al encontrar una solución para la referencia cultural ha sido necesario tener en cuenta la necesidad de sincronizar los enunciados, es decir, hacer que la duración del enunciado traducido correspondiera a la duración del enunciado original. Por estas razones, en el texto traducido la expresión «y al parecer» ha sido omitida para hacer espacio a la descripción del término «almadraba». Por otra parte, para que la descripción fuera más eficaz, hemos decidido emplear una referencia anafórica capaz de fortalecer de manera más adecuada la explicación insertada anteriormente en el enunciado. Para cumplir esta tarea, hemos sustituido la palabra «arte» con «técnica», es decir, que en la traducción hemos optado por la técnica de la particularización utilizando un término con un significado más específico con respecto al original. Así, el empleo de la particularización nos ha permitido aplicar de manera más eficaz la técnica de la explicación para la traducción de almadraba, ya que el término «técnica» no solo resulta adecuado para describir el sentido de este elemento cultural, sino que siendo una referencia anafórica más específica hace que la descripción sea más clara y, por consiguiente, que la comprensión por parte del espectador sea más fácil.

Aunque no hayan sido aplicadas directamente para la transferencia de un elemento cultural, la omisión y la particularización han desempeñado un papel importante en la traducción de almadraba permitiendo por un lado recuperar el espacio necesario para la explicación, y por otro haciendo que la explicación fuera aún más clara y la comprensión más inmediata. Desde este punto de vista, como ya hemos dicho, la aplicación de estas técnicas debe concebirse como parte de los recursos del que dispone el traductor para la traducción en general, y no específico para las referencias culturales. Dicho esto, podemos afirmar que la técnica de la explicación, junto con la omisión y la particularización, nos ha permitido mantener el elemento cultural intacto en el texto de llegada y a la vez agregar una explicación respetando las limitaciones de tiempo y de espacio típicas del medio y la sincronía en términos de duración del enunciado traducido con respecto a la duración del enunciado original.

La razón principal por la que hemos decidido conservar el elemento cultural original en el texto traducido es la centralidad de la referencia en la escena, y más en general por su relevancia dentro de todo el documental. La almadraba no solo representa el tema principal de la primera escena, sino que aparece a lo largo de todo el documental, hasta el punto de que se puede definir el hilo conductor de todo el producto; de hecho, en el texto se le hace referencia durante la preparación de diferentes platos, al hablar de los oficios más antiguos y propios del territorio, o simplemente para comentar la proveniencia de un producto. En este contexto, nos parecía fundamental no solo incluir este elemento cultural dentro del texto traducido, sino también conservarlo de manera integral; en concreto, por su relevancia en el texto, y más en general en la cultura de la lengua original, creemos merece la pena dejar intacto el elemento cultural para que se pueda introducir en la lengua de llegada. En otras palabras, consideramos la almadraba un aspecto cultural importante dentro de la cultura de partida y por eso hemos intentado transferirlo en la cultura de llegada con la intención de que sea aceptado y adquirido por parte del espectador y, en último término, de enriquecer la lengua de llegada.

A este propósito, cabe señalar que hemos sido afortunados y nos ha ayudado el hecho de que el elemento cultural haya aparecido por primera vez en la presentación inicial en unas condiciones de exposición que nos han permitido mantener la referencia y agregar una explicación, lo cual no habría sido posible en las menciones sucesivas por razones de espacio ya que el término aparece siempre en intercambios bastante rápidos entre más hablantes.

#### Ejemplo 2

<p>Me traslada, por una parte, a casa de mi abuela, a su cocina, al <b>marmitako</b> que ha hecho toda la vida, pero la diferencia fundamental es la jugosidad del atún.</p>	<p>Per una parte mi riporta a casa di mia nonna, alla sua cucina, al <b>tonno</b> che ha preparato tutta la vita, ma la differenza fondamentale è la succosità del tonno.</p>
--	---

En esta escena, Verónica y Julio están probando los platos que han preparado y exponen las sensaciones que sienten comentando los diferentes ingredientes y gustos. Cabe aclarar

desde el principio que, en este caso, estamos ante un diálogo bastante rápido entre dos hablantes que comunican sobre los platos y los sabores mediante un estilo típico del discurso coloquial.

En este pasaje específico, después de haber probado el atún encebollado, un guiso de atún y cebolla, Verónica hace una comparación con el marmitako, un plato típico del País Vasco muy semejante al atún encebollado ya que se trata de un guiso de atún con cebolla, patata, pimiento y tomate. El marmitako es un plato que toma su nombre de la palabra «marmita» que es el recipiente donde se preparaba este guiso y, de hecho, el término «marmitako» en euskera significa literalmente «de la marmita», es decir, de la cazuela. Probablemente, el hecho de que el plato haya tomado el nombre de esta cazuela se debe a que antiguamente era uno de los pocos utensilios de cocina que se llevaban a bordo de los barcos pesqueros.

De la descripción de la palabra y de sus orígenes se desprende que se trata de un término complejo con una fuerte connotación cultural, lo cual representa un desafío importante a la hora de encontrar una solución para el texto de llegada. Precisamente por la complejidad de explicación de este término, junto con los problemas de espacio debidos al rápido intercambio, para transferir este elemento cultural en el texto de llegada hemos decidido utilizar la técnica de la generalización. Así, hemos optado por la sustitución de la referencia cultural por un término más genérico; en concreto, para expresar el sentido de marmitako, hemos utilizado la palabra general «atún», para hacer referencia a los platos a base de atún en general. En este sentido, el significado del elemento cultural y su connotación se han mantenido solo parcialmente en el texto de llegada, ya que la palabra «atún», y más en general el matiz de plato a base de atún, cubre solo en parte el sentido del término «marmitako». En otras palabras, a pesar de que con el término más genérico de atún se incluyan los platos a base de atún y, por consiguiente, también el marmitako, a través de esta solución no se consigue alcanzar el sentido específico de guiso de atún con cebolla, patata, pimiento y tomate, es decir, que no se expresa el significado preciso de marmitako.

Desde este punto de vista, podemos afirmar que en el texto traducido se produce una pérdida con respecto al original en términos de sentido y connotación del elemento cultural que está sustituido por una palabra con un significado más amplio. Sin embargo,

esta pérdida tiene el objetivo de facilitar la comprensión del espectador, ya que dejar la referencia cultural intacta, sin poder añadir ningún tipo de explicación en el texto traducido, significaría no permitir la interpretación del texto. Efectivamente, no traducir el elemento cultural tendría con toda probabilidad el efecto de confundir al espectador y, en casos extremos, podría incluso producir el fracaso del acto de comunicación. En pocas palabras, en nuestro caso, la pérdida de significado no representa un problema desde el punto de vista de la comprensión del texto y, por el contrario, hace que el espectador de la lengua de llegada tenga la posibilidad de acceder, aunque parcialmente, al contenido del texto original.

También hace falta señalar que la selección de la técnica de la generalización ha sido posible gracias a la irrelevancia en términos de centralidad de la referencia cultural. En concreto, si hemos podido sustituir el elemento cultural «marmitako» con la palabra «atún», y más en general perder la referencia específica en la traducción, es también gracias al hecho de que su papel no sea fundamental para la comprensión del texto, ya que se utiliza una vez para hacer una comparación y no se le refiere ni se menciona otra vez a lo largo de todo el documental. En otras palabras, el hecho de que el elemento cultural no resulta fundamental para la comprensión del texto y que se menciona una única vez sin volver a aparecer ni en la escena ni en todo el documental, hace que la sustitución de la referencia cultural por una palabra más genérica sea posible, y sobre todo que el cambio ocurra sin causar pérdidas importantes ni problemas en términos de interpretación por parte del espectador de la lengua de llegada.

### Ejemplo 3

<p>El proceso para hacer la <b>picarnina</b>, el paté de tagarnina, es el siguiente: le damos una primera limpia, la cual es dejar el nervio solo de las hojas.</p>	<p>Il procedimento per preparare il paté di cardogna è semplice. Prima si dà una pulita, lasciando soltanto il gambo.</p>
---	---

En este tercer ejemplo, el único hablante es Juan Antonio quien nos está presentando un producto típico de la zona elaborado por su familia. Aunque no ocurre un diálogo con

intercambios rápidos entre dos o más personas, el estilo del discurso de Juan Antonio es típicamente oral con una exposición de los enunciados veloz y con una sintaxis irregular caracterizada por interrupciones y coletillas interrogativas.

El producto del que nos habla Juan Antonio es la picarnina, un paté hecho con la tagarnina, que es una planta silvestre que se utiliza desde siempre en Cádiz para sazonar diferentes platos. Juan Antonio y su familia han reconsiderado la tradición de la tagarnina y han osado llegando a elaborar un paté con este producto mediante la unión de varias recetas. Como se trata de un producto que ha sido creado por Juan Antonio y su familia, ha sido necesario también inventarse una palabra para nombrar este producto; así, se ha introducido el término «picarnina» para denominar y referirse al paté de tagarnina hecho según una determinada receta.

De todo esto entendemos que estamos ante una referencia cultural muy específica, ya que se trata de un elemento que pertenece a un contexto extremadamente local, que plantea problemas importantes en vista de una correcta interpretación por parte del espectador de la lengua de llegada. Sin embargo, a pesar de la especificidad de este término, queremos hacer hincapié en la peculiaridad del discurso de Juan Antonio y, más en particular, en la rapidez de exposición del enunciado, que representa el obstáculo principal a la hora de transferir el término en la lengua de llegada. Las condiciones en las que se expone el elemento cultural en el texto original representan la razón principal que nos ha llevado a omitir la referencia cultural en el texto traducido. Concretamente, han sido los problemas de espacio debidos a la rapidez de enunciación de la frase que nos han obligado a remover el elemento cultural en la traducción, siendo necesario sincronizar la duración del enunciado traducido con la duración del enunciado original. Así, por todas estas razones, para la traducción de este elemento cultural, hemos decidido emplear la técnica de la omisión eliminando totalmente la referencia del producto original en el texto traducido.

Por supuesto, como factor determinante en la omisión del elemento cultural, que también está relacionado con las restricciones típicas del medio, hace falta mencionar el empleo en el texto de llegada de dos palabras más largas con respecto al original que han contribuido a reducir el espacio disponible en el enunciado traducido. En concreto, las palabras «proceso» y «hacer» están traducidas mediante «procedimiento» y «preparare»,

ambas más adecuadas al contexto en nuestra opinión, lo cual, sin embargo, hace que la frase traducida sea más larga con respecto al enunciado original y por eso resulta necesario remover algunos elementos para que la duración de la frase traducida respete la duración de la frase original. En suma, aunque se trata de una técnica que se tiene que utilizar solo cuando sea estrictamente necesario, ya que la omisión de informaciones representa una pérdida para el público y se debería siempre encontrar una solución facilitando el acceso a nuevos conocimientos y realidades al espectador de la lengua de llegada, hemos debido tener en cuenta los límites de tiempo y de espacio propios de este medio y las circunstancias específicas de exposición del enunciado que nos han obligado a optar por la remoción de la referencia cultural en el texto traducido.

También, otra motivación por la que hemos omitido el elemento cultural en su totalidad en el texto de llegada es su irrelevancia en el texto de partida. En este caso, en términos de centralidad de la referencia, no nos ha parecido necesario mantener el elemento cultural en el texto de llegada, ya que su empleo en el producto original representa un caso aislado. Concretamente, como la referencia cultural se menciona una sola vez, y sobre todo no juega un papel fundamental para la comprensión del texto, hemos decidido seleccionar de manera razonable la técnica de la omisión; una elección que ha de entenderse como una decisión ponderada y tomada sin superficialidad con el objetivo de realizar una traducción adecuada en términos de accesibilidad y comprensión para el público de llegada.

#### Ejemplo 4

<p>Miriam: Que nos vamos con el steak tartar.</p> <p>Verónica: Con <b>regañas</b>. Qué rica la carne, ¿eh?</p>	<p>Miriam: Assaggiamo la tartare di carne.</p> <p>Verónica: Con i <b>crostini</b>. La carne è deliziosa!</p>
--	--

En este ejemplo, vemos a Verónica y Miriam mientras catan los platos que acaban de preparar y hablan de los diferentes sabores y de las texturas de los ingredientes. Se trata

de un intercambio de enunciados muy rápido y con múltiples superposiciones de voces que hacen que el discurso tenga un estilo típico del lenguaje coloquial.

En esta parte de la escena, Miriam invita a Verónica a probar el steak tartar y al hacerlo coge una regañada y le echa la carne encima. Verónica, por su parte, al ver lo que está haciendo Miriam, añade «con regañás» mientras que a la vez coge también una y se prepara su regañada con carne. La regañada, o regañá como se le llama en Andalucía, es una especie de torta dura y muy fina de pan, típica de Sevilla y originaria de Alcalá de Guadaíra, cuya popularidad la ha hecho habitual también en otras zonas de Andalucía. Se trata, pues, de un producto de origen andaluz que se puede describir como una torta de pan muy delgada y recocida, haciendo referencia al hecho de que la regañada tradicional es una lámina grande de pan ultrafino y crujiente, aunque hoy es más común encontrar regañadas pequeñas, como cuadraditos de servicio individual. De todas maneras, su textura es similar a la del pico o rosco de pan, y se suele servir como acompañamiento para diferentes platos o aperitivos.

Por el solo hecho de que en el texto se emplea un término andaluz nos damos cuenta de que estamos ante un elemento cultural muy localizado, ya que se trata de una referencia que procede del contexto local de la comunidad andaluza que presenta grandes problemas en términos de comprensión para el espectador de la lengua de llegada. Además de este aspecto, lo que hace que la transferencia de este elemento cultural en el texto de llegada represente una tarea compleja, es el hecho de que el enunciado de Verónica es muy corto. Efectivamente, en una frase de dos palabras resulta muy difícil encontrar una solución adecuada a no ser que se opte por un préstamo o un calco, por ejemplo, lo cual, sin embargo, no es posible en nuestro caso porque causaría problemas en términos de comprensión. Así, como no se pueden utilizar técnicas de este tipo y tampoco se puede incluir una explicación mediante una descripción por evidente falta de espacio, en este caso, hemos decidido emplear la técnica de la transposición para transferir el elemento cultural en el texto de llegada.

De acuerdo con la técnica de la transposición, hemos sustituido el concepto cultural de la cultura de partida con un concepto cultural típico de la cultura de llegada; en concreto, para expresar el sentido de «regañás» hemos utilizado la palabra «crostini» para hacer referencia al concepto de producto que se utiliza para acompañar diferentes



platos o aperitivos. De hecho, así como las regañás se utilizan principalmente para picar y se toman con queso, jamón, cecina, aceite de oliva o, incluso, solas, de la misma manera los *crostini* sirven para acompañar embutidos, quesos, tomates, bacalao, anchoas y pueden tomarse también solos. Aunque se trata de una solución que no transfiere el significado auténtico del elemento cultural, la palabra «crostini» permite expresar el concepto de la referencia del texto original en cuanto producto de un cierto tipo. En este sentido, la connotación de la referencia cultural se ha conservado solo parcialmente en el texto traducido, ya que la solución por la que hemos optado cubre solo en parte el sentido de la palabra «regañás». Dicho de otra manera, aunque con el término «crostini» hemos mantenido la referencia al concepto de producto que expresa el elemento cultural del texto original, a través de esta solución no hemos conseguido transferir el significado específico de torta dura de pan delgada y recocida, es decir, que no hemos alcanzado el sentido preciso de «regañás».

Desde este punto de vista, en la traducción se ha generado una pérdida con respecto al texto de partida, ya que se ha utilizado un concepto cultural propio de la cultura de llegada ocultando el elemento cultural del texto original. En concreto, la técnica de la transposición ha mantenido la referencia conceptual, pero ha quitado al público de la lengua de llegada la referencia cultural original y, más en general, le ha negado la posibilidad de acceder a los nuevos conocimientos y realidades de la cultura de partida. Se trata, sin embargo, de una situación que todos los traductores han de tener en cuenta a la hora de emprender un trabajo de traducción, ya que, si a veces es posible realizar una conciliación entre permitir la comprensión y conservar el elemento cultural, otras veces será necesario sacrificar estos elementos para que se pueda consentir la interpretación por parte del espectador. Por todas estas razones, entendemos que la traducción de este elemento cultural nos ha puesto delante una decisión particularmente complicada, que ha visto prevalecer la necesidad de facilitar un texto comprensible para el espectador de la lengua de llegada.

Otro factor que ha desempeñado un papel fundamental en nuestra decisión es la redundancia intersemiótica ya que, en este caso, la referencia cultural se ha expresado mediante palabras e imagen, es decir, elementos verbales y no verbales. A este propósito, cabe recordar que en el texto audiovisual los elementos culturales pueden expresarse también a través de la imagen que, así como las palabras, sitúa la narración dentro de un

contexto cultural específico que debe transferirse de la misma manera en el texto de llegada. En nuestro caso, el elemento cultural está presente en la pantalla, y como es visible no se puede eliminar en la traducción. Por el contrario, la presencia física implica el empleo de técnicas que tengan en cuenta y reproduzcan exactamente lo que ocurre en la pantalla. Así, en este caso, la selección de la técnica de la transposición quiere también responder a las necesidades del texto traducido desde el punto de vista de la imagen, ya que no proporcionar al espectador un elemento que está presente en la pantalla significaría confundir al público o, incluso, producir el fracaso del acto comunicativo. Desde luego, hemos querido evitar este tipo de situación y, por eso, hemos optado por una solución para el texto de llegada que ha dado la posibilidad al espectador de acceder al contenido del texto original.

#### Ejemplo 5

<p>Al día de hoy, Fermín bebe de este legado culinario para elaborar <b>alfajores</b> a base de almendras y miel.</p>	<p>Oggi, Fermín si nutre di questa eredità culinaria per produrre <b>alfajores</b>, dolci di pasta di mandorle e miele.</p>
---	---

En esta escena, Verónica está presentando la localidad de Medina Sidonia, conocida por sus famosos dulces, y en particular nos introduce a los alfajores, dulces a base de almendras y miel típicos de este lugar. En este ejemplo, Verónica es la única persona que está presente en la pantalla y su enunciación tiene un estilo que se acerca más al discurso escrito que al coloquial. De hecho, como ya hemos visto anteriormente, es muy probable que, para estos tipos de exposiciones, los discursos hayan sido preparados con antelación y, por eso, aunque se exponen de manera oral, tienen características propias del texto escrito y se pronuncian de manera bastante lenta con respeto a los diálogos entre dos o más personas.

El alfajor es un dulce de tradición árabe, con muchos siglos de historia y con una receta que se ha transmitido de generación en generación. Se le llamaba originalmente, y todavía se le sigue llamando, «alajú», que procede del término árabe «al-hasú» que significa relleno. Posee un color tostado al corte, con un aroma ligeramente especiado y

un sabor que recuerda a frutos secos y miel, resultando muy equilibrado en el paladar. Tiene forma de canutillo y se presenta en piezas individuales envueltas en papel.

Precisamente por las características típicas del lenguaje escrito de la exposición de Verónica, en este caso, hemos podido utilizar la técnica de la explicación y, concretamente, mantener la referencia cultural intacta en el texto de llegada y agregar una explicación mediante informaciones que no aparecen en el texto de partida. Dicho de otra manera, según la técnica de la explicación, hemos decidido dejar el elemento cultural no traducido explicando que se trata de un «dolce di pasta di mandorle e miele», es decir, explicitando lo que en el texto de partida está implícito. Así, añadiendo esta descripción en la traducción, hemos hecho que el texto traducido sea más específico con respecto al original, explicitando el sentido de la referencia cultural y su connotación dentro del texto de partida.

Para cumplir esta tarea, hemos tenido que recurrir también a la técnica de la reducción que se puede considerar directamente relacionada con la explicación del elemento cultural. Efectivamente, al encontrar una solución para la traducción de la referencia cultural, hemos tenido que considerar la necesidad de respetar las limitaciones del texto audiovisual y favorecer la sincronía entre la duración de la frase traducida y la duración de la frase original. Por esta razón, hemos reducido la expresión del texto original «al día de hoy» utilizando simplemente el adverbio «oggi», que nos ha permitido recuperar el espacio que hemos aprovechado para insertar en el texto de llegada la descripción «dolci di pasta» que no se encuentra en el texto de partida. Desde este punto de vista, la reducción ha jugado un papel importante porque nos ha facilitado el espacio necesario para la explicación de la referencia cultural. Así, mediante la técnica de la reducción, hemos conseguido explicar el elemento cultural introduciendo detalles que no están expresados en el texto original, sin ir a perjudicar el aspecto de la sincronía, ya que la duración del enunciado traducido respeta la duración del enunciado original. Como se trata de la falta que los espectadores notan más fácilmente, a la hora de agregar informaciones en el texto, como en el caso de la explicación, es necesario prestar mucha atención al ajuste y mantener en la traducción la sincronía entre la duración del enunciado y los momentos en que el actor abre y cierra la boca. Sin embargo, queremos subrayar que, como no se ha empleado directamente en la traducción de un elemento cultural, la aplicación de esta técnica debe entenderse como uno de los medios a disposición del

traductor para la traducción en general que no es específico de la traducción de los elementos culturales.

Por supuesto, habríamos también podido omitir la referencia cultural en el texto traducido dejando solo la descripción de lo que es un alfajor, lo cual habría cumplido totalmente el objetivo de permitir la comprensión del espectador. Sin embargo, como esta referencia representa un elemento importante y se repite más veces dentro de esta escena, hemos decidido conservar el elemento cultural en la traducción. Precisamente por la centralidad de esta referencia en el producto original, nos ha parecido fundamental incluir este elemento en el texto traducido, y además dejarlo intacto para proporcionar al espectador el acceso a las nuevas realidades procedentes de la cultura de partida. En concreto, como representa un elemento relevante en el sentido de que se repite y se le refiere en más ocasiones dentro del texto original, hemos optado por conservar la referencia cultural en el texto traducido, ya que creemos que es necesario introducirla en el contexto de la lengua de llegada. Dicho de otra manera, consideramos el alfajor un elemento cultural importante en el texto de partida y por eso hemos querido transferirlo en la cultura de llegada con la finalidad de que sea involucrado por parte del espectador. En suma, manteniendo la referencia cultural inalterada en el texto traducido, hemos intentado facilitar al público ideas y conocimientos nuevos con el objetivo último de favorecer el enriquecimiento de la cultura de llegada; en nuestra opinión, una misión que debería representar el pilar de cada trabajo de traducción.

Por último, queremos subrayar que el hecho de que la referencia cultural haya aparecido por primera vez en la introducción inicial hecha por Verónica ha sido de gran ayuda en el cumplimiento de nuestra tarea. Concretamente, el hecho de que el enunciado tenga un estilo típico del discurso escrito y sobre todo que se exponga de manera bastante lenta nos ha permitido conservar el elemento cultural y a la vez añadir una explicación, lo cual no habría sido posible en las apariciones sucesivas a causa de la falta de espacio ya que el término se menciona siempre en enunciados rápidos.

## Ejemplo 6

<p>Pues la historia de la pastelería Sobrina de las Trejas comienza en mil ochocientos cincuenta y dos con las hermanas Trejo. Empiezan haciendo alfajores, amarguillos, <b>tortas pardas, empanadillas.</b></p>	<p>La storia della pasticceria Sobrina de las Trejas comincia nel 1852 con le sorelle Trejo. Cominciano facendo alfajores, amaretti, <b>panzerotti dolci ripieni.</b></p>
--	---

En este ejemplo, Fermín nos habla de la historia de la pastelería, y en particular nos explica el proceso para hacer el alfajor y los secretos de la receta. A pesar de que Fermín sea el único hablante en la escena, su discurso está caracterizado por enunciados muy rápidos y un estilo típicamente oral con interrupciones, errores gramaticales y una sintaxis ampliamente irregular.

En esta parte de la escena, Fermín hace una lista de los productos típicos de la pastelería, de los dulces con los que han empezado la actividad de repostería. Entre estos productos, Fermín menciona las tortas pardas que son un dulce tradicional navideño que se realiza con una masa compuesta de almendras, harina, especias y huevo a la que se le da forma de canastilla, se rellena con cabello de ángel y se cubre de más masa de almendra antes de hornearla. El origen de esta receta proviene de la dulcería conventual local y continúa realizándose de manera artesanal en la actualidad.

De la explicación de la connotación cultural y de los orígenes de este producto, entendemos que estamos ante una palabra que representa una referencia cultural compleja y que por eso plantea cuestiones importantes a la hora de encontrar una solución para el espectador del texto de llegada. De hecho, la dificultad de explicación de este término, junto con las características del enunciado de Fermín, hace que sea particularmente complicado proponer una traducción que permita una comprensión adecuada por parte del público de llegada. Concretamente, el estilo del discurso de Fermín, en términos de contenido del enunciado y de rapidez de exposición, representa el obstáculo principal para la transferencia del elemento cultural en la lengua de llegada. Efectivamente, dado que se

está haciendo una lista de productos y que se expone de manera muy rápida, no resulta posible adoptar la técnica de la explicación a causa de las limitaciones de tiempo y de espacio del medio, ni se podrá recurrir al préstamo o al calco ya que se provocarían problemas de comprensión para el espectador.

A causa de las condiciones en las que la referencia cultural está expresada, a la hora de encontrar una solución para el texto de llegada hemos decidido seleccionar la técnica de la omisión. En concreto, la falta de espacio debida a la rapidez de enunciación de la frase nos ha obligado a omitir el elemento cultural para responder a la necesidad de sincronización del enunciado traducido con los momentos en que el actor abre y cierra la boca. En otras palabras, las restricciones en términos de tiempo y de espacio propias del texto audiovisual han representado la razón principal por la que hemos optado por la remoción de la referencia cultural en el texto traducido.

Desde luego, un factor igualmente determinante en la decisión de omitir esta referencia, y también relacionado con las limitaciones típicas de este medio, es la traducción de otro elemento cultural dentro del mismo enunciado, el término «empanadillas», para que se ha empleado la técnica de la transposición.

Las empanadas representan un plato tradicional para la mayoría de las cocinas de los países de habla hispana y son una fina masa de pan, masa quebrada u hojaldre rellena de una preparación salada o dulce y cocida al horno o frita. La masa, generalmente, es de harina de trigo, aunque también puede usarse harina de maíz u otros cereales, y suele llevar alguna grasa, aceite o manteca. Las empanadillas que produce esta pastelería están realizadas con una masa de mazapán dentro de la que se introduce una crema de yema con un poco de licor y un espolvoreo de azúcar al conjunto.

Para la traducción de este término, cabe señalar ante todo que estamos en presencia de una referencia cultural no muy específica en el sentido de que está difundida también fuera de los países de habla hispana. Como hemos visto en los apartados anteriores, por efecto de la globalización, en la sociedad actual las culturas están conectadas entre ellas y, por consiguiente, un elemento cultural que antes era conocido solo por las personas de una cultura ahora es accesible universalmente. Así, las empanadas representan un producto conocido a nivel global, que ha entrado en las cocinas de diferentes países para elaboraciones tradicionales y modernas. Sin embargo, aunque

estamos ante un elemento cultural cuya difusión supera el nivel local, hemos decidido optar por la técnica de la transposición mejor que el préstamo porque hemos tenido que considerar que se trata de una referencia cultural que puede no ser conocida por los espectadores de todas las edades. En este sentido, un factor determinante en la selección de la técnica de la transposición para la traducción de este elemento cultural ha sido el público de la lengua de llegada. Desde luego, a la hora de buscar una solución para la traducción es fundamental tener en cuenta y adaptarse a las expectativas del espectador, que son las que determinan la manera en que un producto está recibido. Así, antes de seleccionar una u otra técnica consideramos necesario tener en cuenta el público al que nos referimos, y en concreto si el producto está dirigido a jóvenes o ancianos, a especialistas o inexpertos.

Todas estas razones explican nuestra decisión de emplear la técnica de la transposición, de acuerdo con la que hemos sustituido la referencia cultural del texto original con otra procedente de la cultura de llegada. Concretamente, para expresar el concepto cultural de «empanadilla» hemos utilizado la expresión «panzerotti dolci ripieni» para hacer referencia al concepto de producto elaborado con una masa y un relleno. En otras palabras, hemos sustituido el concepto cultural de la cultura de partida con el concepto cultural correspondiente en la cultura de llegada; de hecho, tanto las empanadillas como los *panzerotti* evocan la idea de producto realizado con una masa y un relleno. Sin embargo, cabe señalar que la solución por la que hemos optado no consigue transferir el significado preciso del elemento cultural original, sino que solo permite hacer referencia a un producto de un cierto tipo. Desde este punto de vista, la referencia cultural se ha mantenido solo en parte en el texto traducido, ya que nuestra solución cubre solo parcialmente el significado del término «empanadillas». Efectivamente, con la expresión «panzerotti dolci ripieni» hemos conservado la referencia al concepto de producto que está presente en el texto original, pero no hemos podido expresar el sentido preciso de producto realizado con una masa de mazapán dentro de la que se introduce una crema de yema con un poco de licor y un espolvoreo de azúcar al conjunto.

En este sentido, es posible afirmar que con respecto al texto original en la traducción se verifica una pérdida, ya que se ha ocultado el elemento cultural del texto de partida mediante el empleo de un concepto cultural procedente de la cultura de llegada.

Dicho de otra manera, a través de la técnica de la transposición, hemos podido conservar la referencia conceptual, pero hemos tenido que quitar al espectador de la lengua de llegada el elemento cultural original. Se trata, sin embargo, de una pérdida que no representa un problema en términos de comprensión y que, por el contrario, quiere dar la posibilidad al espectador de acceder al contenido del texto original, lo cual, sin embargo, en este caso, ocurre a costa del elemento cultural que no aparece en la traducción. Concretamente, para permitir la comprensión por parte del espectador, ha sido necesario sacrificar la referencia cultural del texto de partida y sustituirla con un elemento típico de la cultura de llegada.

Por supuesto, como ya hemos dicho anteriormente, la selección de la técnica de la transposición para la traducción del término «empandillas» ha tenido consecuencias directas sobre la elección de una solución para el otro elemento cultural «tortas pardas». A este propósito, hace falta señalar el empleo de tres palabras en lugar de una sola palabra utilizada en el texto original que ha reducido de manera evidente el espacio disponible en el enunciado del texto de llegada. Efectivamente, traducir «empanadillas» con «panzerotti dolci ripieni» ha producido un enunciado más largo con respecto al original y, por consiguiente, resulta necesario remover algunos elementos para responder a la necesidad de sincronía, es decir, para que la duración de la frase traducida corresponda a la duración de la frase original.

Por esta razón, junto a las que hemos visto previamente, hemos decidido omitir la referencia cultural «tortas pardas». Aún a sabiendas de que se trata de una técnica a la que se tiene que recurrir solo cuando necesario, hemos tenido que considerar las limitaciones en términos de tiempo y de espacio típicas del medio y las condiciones específicas de enunciación de la frase por las que hemos debido optar de manera obligada por la omisión de la referencia cultural en el texto de llegada.

También, como otro factor que nos ha llevado a omitir totalmente el elemento cultural en la traducción, cabe mencionar la irrelevancia de la referencia en el texto original. Concretamente, en términos de centralidad del elemento cultural, considerando que se menciona una única vez y sobre todo que no desempeña un papel importante para la interpretación del texto, no nos ha parecido necesario conservar la referencia cultural en el texto de llegada. Así, después de haber evaluado con atención las diferentes



posibilidades y opciones que teníamos a nuestro alcance, hemos decidido utilizar la técnica de la omisión; una decisión a la que hemos llegado conscientes de que nuestra voluntad y finalidad es la de producir una traducción adecuada para el espectador del texto de llegada.

De todo lo que hemos analizado se desprende que, para la transferencia de estos elementos culturales, nos hemos tenido que enfrentar con cuestiones particularmente complejas antes de llegar a una solución que fuera adecuada para el texto traducido. Desde luego, también en este caso, la solución propuesta ha tenido como prioridad la de proporcionar un texto comprensible y a la vez favorecer una correcta interpretación por parte del espectador de la lengua de llegada.

#### Ejemplo 7

<p>Verónica: ¿Con qué te tomas tú esto? Bartolo: Se toma de muchas maneras, pero ahora, partimos que estamos en verano y eso, hacemos una <b>piriñaca</b> con él. Te van a pedir el picadillo que tenemos aquí con tomate, pimiento, atún. Y le echamos lo que veamos. Y, por supuesto, tenemos que ir al campo a coger las cebollas porque es muy necesario para el picadillo, si no.</p>	<p>Verónica: Come lo mangi tu? Bartolo: Si mangia in molti modi, però in estate facciamo principalmente la <b>piriñaca</b>. È un'insalata che facciamo con pomodoro, peperoncino verde, tonno. Poi aggiungiamo quello che vogliamo. Adesso dobbiamo andare al campo a raccogliere le cipolle che servono per l'insalata.</p>
--	--

En este último ejemplo, Verónica y Bartolo están hablando de los productos de la tierra típicos de Cádiz y, en particular, de los tomates que representan la estrella de la huerta gaditana. Estamos ante un discurso con un estilo típico del lenguaje coloquial, caracterizado por intercambios de enunciados muy rápidos, superposiciones de voces, errores gramaticales y sintaxis desordenada.

En esta precisa escena, Bartolo explica que una de las maneras más difundidas de comer el tomate es preparar una piriñaca, un plato realizado con todos los productos típicos de la región. La piriñaca es una ensalada hecha con tomate, pimiento y cebolla aliñada con sal, aceite de oliva y vinagre. Se trata de una ensalada fresquísimas que se da mucho en Andalucía y que se puede comer sola, con pescados asados o con conservas de pescado. Es un plato que recibe varios nombres, pero en las localidades gaditanas se conoce como piriñaca, aunque hay también quien le llama picadillo.

Para la traducción de esta referencia cultural hemos seleccionado la técnica de la explicación, dejando el elemento cultural intacto en el texto de llegada y añadiendo una descripción que no está presente en el enunciado original. En concreto, hemos decidido conservar la palabra «piriñaca» en la traducción y agregar en la frase sucesiva la expresión «è un'insalata» que quiere explicitar lo que en el texto de partida se entiende de manera implícita. Se trata de una descripción que nos ha permitido ser más específicos con respecto al discurso original, ya que se expone de manera tangible el significado de la referencia cultural y su connotación dentro del texto original.

Sin embargo, hace falta señalar que la solución de la explicación que acabamos de presentar está directamente conectada y depende de la traducción de otro elemento cultural que se encuentra en esta escena. Efectivamente, en el enunciado sucesivo aparece la palabra «picadillo», con la que se hace referencia a todos los platos que están compuestos por diferentes ingredientes troceados. Para la traducción de esta referencia y para poder al mismo tiempo facilitar una descripción del elemento cultural «piriñaca», hemos optado por la técnica de la particularización. De acuerdo con esta técnica, hemos sustituido el término «picadillo» con la palabra más específica de «insalata», es decir, que en la traducción hemos optado por una palabra con un significado más definido haciendo referencia a las ensaladas como uno de los platos que se elaboran con ingredientes troceados.

En este caso, en nuestra opinión, la técnica de la particularización representa la solución más apropiada por lo menos por dos razones. Primero, esta técnica permite resolver el problema de traducción planteado por el elemento cultural picadillo, ya que sería muy difícil dejarlo intacto porque provocaría con toda probabilidad problemas de comprensión para el espectador, y al mismo tiempo sería muy complicado añadir una

explicación porque resultaría en un enunciado muy largo que no podría respetar las limitaciones de tiempo y de espacio típicas del medio. Segundo, como hemos visto, precisamente la técnica de la particularización hace que sea posible aplicar la técnica de la explicación para la traducción de la referencia cultural piriñaca, ya que el empleo de la palabra «insalata» resulta una solución muy adecuada para describir el significado de piriñaca.

Por último, junto con las técnicas de la explicación y de la particularización, también hace falta mencionar la omisión de algunos elementos del texto original que ha ocurrido para respetar las restricciones de tiempo y de espacio propias del texto audiovisual. Efectivamente, a la hora de encontrar una solución para las dos referencias culturales, hemos debido tener en cuenta la necesidad de sincronizar la emisión de los enunciados del texto traducido con la emisión de los enunciados del texto original. Así, en nuestra traducción, la expresión «te van a pedir» se ha removido para dejar espacio a la explicación del elemento cultural piriñaca, que, como hemos visto, se ha realizado mediante la técnica de la particularización para la palabra «picadillo». Aunque no haya sido empleada para remover un elemento cultural, la omisión ha jugado un papel fundamental ya que nos ha permitido recuperar el espacio necesario para la explicación de la referencia cultural piriñaca.

En este sentido, la técnica de la omisión, junto con la particularización, nos ha permitido mantener y explicar otro elemento cultural del texto original y a la vez respetar la sincronía entre el enunciado traducido y los momentos en que el actor habla y cierra la boca, lo cual no habría sido posible en las menciones sucesivas por razones de espacio ya que la referencia cultural aparece siempre en intercambios bastante rápidos entre dos o más hablantes. Por supuesto, cabe recordar que, como no se trata de la omisión de un elemento cultural, la aplicación de esta técnica ha de entenderse como parte de los recursos a disposición del traductor para la traducción en general, y no específico para la traducción de los elementos culturales.

De todos estos procedimientos se desprende nuestra voluntad de conservar el elemento cultural «piriñaca» en el texto traducido, que encuentra su justificación en la centralidad de esta referencia cultural en el texto original. Efectivamente, dado que representa un elemento importante y que se le refiere y se repite en más ocasiones dentro

de esta escena, nos ha parecido necesario no solo mantener esta referencia en el texto traducido, sino también dejarla inalterada para facilitar al público conocimientos típicos de la cultura de partida. En concreto, por su relevancia en el texto original, consideramos fundamental no solo transferir este elemento cultural en el texto traducido sino también introducirlo dentro del contexto de la cultura de llegada. En otras palabras, creemos que la piriñaca representa un aspecto cultural importante en la cultura de partida y, por consiguiente, hemos tratado de transferirlo en la lengua de llegada con el objetivo de que sea asimilado por parte del público.

En definitiva, también en este caso, se ha puesto de manifiesto nuestro objetivo de facilitar el acceso a nuevos conocimientos e ideas y, más en general, de enriquecer la lengua de llegada; una tarea que, esta vez, se ha realizado mediante la selección de más técnicas al mismo tiempo, lo cual debe entenderse como una prueba evidente de nuestra voluntad.

#### 4.4 Conclusiones

Después de haber examinado algunos ejemplos en que el documental se sirve de elementos culturales, y de haber presentado los argumentos y las razones que nos han llevado a la elección de una determinada solución para el texto de llegada, en este apartado, intentaremos presentar brevemente las tendencias que ha sido posible identificar en la selección de las técnicas para la traducción de los elementos culturales en nuestro trabajo.

Como ya hemos visto anteriormente, la traducción de los elementos culturales representa una tarea muy compleja ya que implica una interpretación y una reflexión sobre una realidad particularmente organizada. De la misma manera, también hemos dicho que la transferencia de estos elementos se realiza mediante diferentes técnicas que dependen del traductor, de las lenguas, de la semejanza entre las culturas, de la particularidad de los elementos culturales, y de muchos más factores. En nuestro trabajo de traducción, la técnica que se ha empleado en mayor medida ha sido la explicación, principalmente por el hecho de que representa una solución que permite explicitar lo que está implícito en el texto original, superando las barreras culturales y fomentando el intercambio y la comprensión entre culturas, que es precisamente lo que hemos ido buscando a lo largo de todo el trabajo de traducción. En otras palabras, si la tendencia

principal ha sido el empleo de la explicación ha sido sobre todo porque hemos intentado no solo transferir sino también introducir los elementos culturales procedentes de una comunidad dentro de otra comunidad. Así, mediante la técnica de la explicación, hemos querido proporcionar al público ideas y conocimientos nuevos con la intención de favorecer el enriquecimiento de la cultura de llegada, que, en nuestra opinión, constituye una tarea que debería representar el pilar de todo trabajo de traducción. En definitiva, nuestra prioridad, junto a la de proporcionar un texto comprensible y a la vez favorecer una correcta interpretación por parte del espectador, ha sido sobre todo la de facilitar el acceso a otra cultura con el objetivo último de fomentar la comunicación y el intercambio entre culturas.

Dado que mediante la explicación se añaden más informaciones en el texto traducido, entendemos que su aplicación no representa una tarea sencilla ya que, como hemos visto repetidamente a lo largo de nuestro trabajo, en la traducción de los textos audiovisuales resulta necesario respetar la sincronía entre los enunciados y los momentos en que los actores abren y cierran la boca. A este propósito, en algunos casos, hemos tenido que recurrir a la técnica de la omisión para resolver problemas de espacio debidos a la rapidez de exposición de los enunciados y, en último término, para sincronizar la duración de la frase traducida con la duración de la frase original. Se trata, de hecho, de una técnica que hemos empleado principalmente para responder a las necesidades de este medio y, más en particular, a las restricciones en términos de tiempo y de espacio típicas del texto audiovisual. Aunque en la mayoría de los casos hemos utilizado la técnica de la omisión para permitir la aplicación de la técnica de la explicación, en una ocasión se ha empleado para omitir un elemento cultural a causa de las circunstancias específicas de exposición del enunciado que nos han obligado a optar por la remoción de la referencia cultural en el texto traducido. Como ya hemos dicho, en nuestra opinión, se trata de una técnica a la que se tiene que recurrir solo cuando estrictamente necesario, ya que la omisión de informaciones representa una pérdida para el público y se debería siempre intentar encontrar una solución, siendo el objetivo del traductor el de facilitar el acceso a nuevos conocimientos y realidades al espectador de la lengua de llegada.

Otra técnica que hemos utilizado en nuestro trabajo de traducción es la generalización, que nos ha permitido simplificar el diálogo del texto original mediante el empleo de un término más genérico con el que hemos querido facilitar la comprensión

por parte del público. Aunque, de esta forma, en cierta medida se produce una pérdida en términos de sentido y de connotación del elemento cultural, se hace que el espectador de la lengua de llegada pueda acceder de manera más fácil al contenido del texto original. De la misma manera, se ha utilizado la técnica de la particularización, de acuerdo con la que hemos podido llegar a soluciones más precisas con el objetivo de producir un texto más accesible para el público de llegada. A través del empleo de un término más específico se ha hecho que el diálogo sea más simple y, por consiguiente, que la comprensión por parte del espectador sea más fácil. En particular, hemos recurrido a la técnica de la particularización en una ocasión para traducir un elemento cultural y en otra para permitir la aplicación de la técnica de la explicación.

En resumen, en nuestro trabajo de traducción se ha verificado una tendencia a la explicación, omisión, particularización y generalización; todas técnicas que nos han permitido responder a nuestra necesidad de proporcionar un diálogo simple y accesible para el espectador de la lengua de llegada, con la finalidad de facilitar el acceso a las nuevas realidades procedentes de la cultura de partida y, en último término, de enriquecer la lengua de llegada.

En este contexto, podemos afirmar que el *simil-sync* puede representar la modalidad de traducción audiovisual más adecuada para la transferencia de los elementos culturales. Como hemos visto en la sección 1.4.4, en la modalidad del *simil-sync* no ocurre sincronía labial y en el proceso de traducción solo hace falta sincronizar la duración de los enunciados con los momentos en que los actores abren y cierran la boca. Desde el punto de vista de la traducción, este aspecto juega un papel crucial ya que permite introducir en el texto de llegada cambios de naturaleza diferente sin provocar problemas de comprensión ni infringir las normas típicas del medio. De la misma manera, en el *simil-sync* se podrán también aplicar diferentes técnicas a la vez sin generar confusión o causar problemas para la interpretación del texto por parte del espectador de la lengua de llegada. Efectivamente, con tal de que se respete el contenido y la duración del enunciado original, en el enunciado traducido se podrán introducir también varias modificaciones si se considera necesario al fin de llegar a una solución capaz de permitir una mejor comprensión por parte del público. En este sentido, el *simil-sync* se distingue de las otras modalidades de traducción audiovisual en las que la cantidad de cambios posible está reducida a causa de las características propias de estos tipos de traducción. Así, en el doblaje se tendrá que

producir una traducción que respete los movimientos de los labios de los actores sin causar incongruencias para el espectador; en el subtítulado será necesario crear subtítulos que interactúen de manera adecuada con el sonido sin contradecir lo que el público escucha; y en el *voice over* habrá de producir una traducción que respete el sonido original y que tenga en cuenta que la emisión del texto traducido empieza después del original y termina antes.

Por todas estas razones, en nuestra opinión, el *simil-sync* se presenta como candidato ideal para la traducción de los elementos culturales en los textos audiovisuales, diferenciándose de las otras modalidades de traducción gracias a una mayor flexibilidad que se refleja en la posibilidad de introducir un importante número de cambios en el texto traducido sin causar problemas de comprensión o incongruencias para el espectador, ni incumplir las normas típicas del medio. Además, dado que nuestra prioridad ha sido desde el principio la de facilitar el acceso a otra cultura, a menudo, ha sido necesario un considerable trabajo de edición hecho de cortes, adiciones y modificaciones para el que el *simil-sync* resulta ser la modalidad de traducción más adecuada ya que permite hacer más cambios dentro del texto traducido.

De todo esto entendemos que el *simil-sync* debe considerarse la modalidad de traducción audiovisual más indicada para la transferencia de los elementos culturales, sobre todo si el objetivo de la traducción debe ser el superar las barreras culturales y de fomentar la comunicación y el intercambio entre culturas; en nuestra opinión, una tarea que debe representar el eje de cada trabajo de traducción.





## Capítulo 5

### 5.1 El lenguaje de las traducciones audiovisuales

Como hemos visto en el primer capítulo de este estudio, la investigación sobre la traducción audiovisual se ha concentrado principalmente en aspectos como la sincronización, la recepción por parte de los espectadores y las características del texto audiovisual. Sin embargo, otra cuestión que merece la atención de los estudiosos de esta disciplina es el lenguaje que se encuentra en las traducciones audiovisuales, que, como veremos a lo largo de este capítulo, representa un asunto particularmente delicado dentro de la disciplina de la traducción audiovisual.

Si anteriormente hemos hablado de la importancia de adoptar un enfoque intersemiótico para los estudios en el campo de la traducción audiovisual, también hace falta señalar que resulta particularmente útil analizar el código verbal de manera individual, concentrándose sobre aspectos específicos de la lengua y sacando a la luz las peculiaridades que caracterizan el lenguaje de las traducciones audiovisuales. Efectivamente, según Pavesi (2018: 103), a pesar de que este tipo de enfoque se considere perteneciente a la vieja escuela, poner el énfasis sobre la componente lingüística de los textos audiovisuales puede jugar un papel determinante en el estudio del lenguaje de estos productos.

The attention to multimodality and film semiotics, however, represents one end of the continuum of research centred on the language of the screen. At the other end, it may be argued, the verbal code can be investigated by focussing on specific subsystems or language items, hence bringing to light salient features of the dialogue itself. This approach to research is often criticised within mainstream AVT research owing to its emphasis on the verbal component of film, vis-à-vis both the semiotic complexity and cultural embedding of the AV text. The contrast is evidenced in the following quotations by two leading figures in AVT research. (Pavesi, 2018: 103)

Concretamente, de acuerdo con la teórica italiana, un enfoque lingüístico para los estudios de la disciplina de la traducción audiovisual puede ser muy fructuoso por lo menos por tres razones. En primer lugar, la investigación en general sobre un fenómeno complejo como la traducción audiovisual se puede beneficiar de estudios sobre las componentes individuales que constituyen esta disciplina, como puede ser el aspecto lingüístico, para después integrar estos estudios dentro de un contexto más amplio.

Segundo, el lenguaje de las traducciones audiovisuales debería analizarse como fenómeno independiente en cuanto que constituye una variedad específica de la lengua de llegada, representando este tipo de discurso una realidad diferente dentro de la lengua. Además, considerando el lenguaje de las traducciones audiovisuales de manera individual, se podrán analizar diferentes aspectos que pueden contribuir a una mejor comprensión del funcionamiento de los diálogos de los textos audiovisuales. Por último, el lenguaje de las traducciones audiovisuales se debería estudiar por el fuerte impacto social que tiene sobre los espectadores. De hecho, los diálogos de los productos audiovisuales proporcionan al público determinados ejemplos sociolingüísticos que pueden influenciar la lengua incluso introduciendo cambios importantes. En este sentido, también hace falta considerar que los productos audiovisuales tienen un impacto más importante con respecto a otros tipos de textos porque entran dentro del espacio privado de las personas y coexisten con las actividades de todos los días, llegando al público cuando es más vulnerable, menos concentrado, y más susceptible a la interferencia. Por eso, desde el punto de vista del impacto social, el papel del lenguaje de las traducciones audiovisuales puede ser evaluado en cuanto que medio para promover una mejor comprensión de la lengua (Pavesi, 2018: 103-104).

Por todas estas razones, entendemos que el lenguaje de los productos audiovisuales y su traducción representa un aspecto importante dentro de la disciplina de la traducción audiovisual y debería ser el objeto de más estudios para que se pueda comprender su funcionamiento de manera más definida. A este propósito, para una mejor comprensión del lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta particularmente beneficioso establecer una correlación con el discurso coloquial.

En las traducciones audiovisuales se desarrollan situaciones comunicativas heterogéneas muy parecidas a las que ocurren en las conversaciones coloquiales de nuestra vida diaria, como pueden ser, por ejemplo, las que ocurren en la comunicación entre compañeros, desconocidos o vecinos; en las interacciones asimétricas entre superiores y subordinados, médico-paciente, profesor-estudiante; o en los encuentros de servicio que se producen en restaurantes, peluquerías o supermercados. Sin embargo, la diferencia sustancial con respecto a la conversación oral espontánea reside en el hecho de que el discurso de las traducciones audiovisuales está escrito con antelación y, por consiguiente, el lenguaje de estos productos no es espontáneo, sino que quiere parecer

espontáneo. En concreto, en los textos audiovisuales traducidos, los diálogos quieren constituir un intento de verosimilitud y, por eso, están representados con el objetivo de dirigir al espectador hacia la ilusión de asistir a escenas de la vida real. En otras palabras, a pesar de que intenten evocar la realidad, los diálogos de las traducciones audiovisuales constituyen solo una aproximación al discurso coloquial espontáneo que ocurre en nuestra vida diaria. A este respecto, cabe señalar la posición del teórico español Pérez-González (2007: 7, cito a través de Romero Fresco, 2009: 3) quien describe este tipo de lenguaje como «realidad real» y explica que se consigue precisamente mediante una imitación de diálogos coloquiales espontáneos con el objetivo de facilitar la identificación de los espectadores con el producto audiovisual que están viendo.

De lo expuesto entendemos que hace falta subrayar desde el principio la necesidad de establecer una relación entre el lenguaje de las traducciones audiovisuales y la conversación oral espontánea para que se pueda analizar este tipo de discurso de manera adecuada. A este respecto, consideramos muy útil presentar algunas diferencias que se pueden identificar entre estos dos tipos de lenguajes.

Entre los estudios realizados en este ámbito, de acuerdo con Pavesi (2005: 30-31), es posible utilizar dos parámetros para identificar las diferencias entre el discurso oral espontáneo y las traducciones audiovisuales: el parámetro semiótico y el parámetro narrativo-descriptivo. Desde el punto de vista semiótico, el diálogo de los productos audiovisuales traducidos se diferencia de la conversación espontánea porque está insertado en una situación comunicativa en la que los interlocutores actúan mediante diferentes niveles de comunicación. De hecho, junto a los intercambios que tienen lugar entre los actores en la escena, es necesario considerar también la comunicación que se establece con los espectadores, lo que representa un aspecto que no se encuentra en el discurso coloquial. Por lo que concierne a la narración, el lenguaje de las traducciones audiovisuales representa un medio para el desarrollo de la trama y la representación de los eventos que, además de mostrarse, se cuentan y se describen. En este sentido, según Cresti (1987: 64, cito a través de Pavesi, 2005: 31), se puede afirmar que en este tipo de diálogos se encuentra una pragmática diferente con respecto al discurso oral espontáneo, ya que las traducciones audiovisuales no realizan los actos lingüísticos de manera efectiva, sino que se limitan a ponerlos en escena con la única finalidad de representarlos. En otras palabras, a diferencia de lo que ocurre en las conversaciones espontáneas, los

diálogos de las traducciones audiovisuales no se realizan, sino que se representan, por medio de un lenguaje que no es espontáneo, sino que está planificado con antelación. Además, estas diferencias entre el discurso espontáneo y las traducciones audiovisuales están fortalecidas por las restricciones temporales y espaciales que en los textos audiovisuales determinan el desarrollo de los eventos. Desde este punto de vista, la traducción audiovisual está constituida por una condensación narrativa, en la que las informaciones se deben presentar de manera clara y concisa mediante intercambios densos y puntuales que identifican los referentes e impulsan la narración respetando las convenciones del texto audiovisual (Pavesi, 2005: 31). Dicho de otra manera, en el lenguaje de las traducciones audiovisuales se encuentra una fuerte condensación narrativa de acuerdo con la que la información se tiene que exponer de manera sucinta y precisa para poder respetar las restricciones típicas del medio. En este sentido, el discurso de los productos audiovisuales traducidos se diferencia de la conversación oral espontánea que está caracterizada por contenidos que a menudo están fragmentados y diluidos en la comunicación.

De todas estas diferencias con el discurso oral espontáneo, entendemos que el lenguaje de las traducciones audiovisuales se puede considerar una lengua independiente y ajena con sus propias características que la diferencian de otros tipos de lenguajes. Por esta razón, el discurso de las traducciones audiovisuales debe representar una cuestión que merece más atención por parte de los estudios en este ámbito, y, tanto en el trabajo de traducción como en el de análisis de estos productos, será necesario tener en cuenta las diferencias de este tipo de lenguaje con respecto a la conversación coloquial espontánea.

## 5.2 La traducción audiovisual y el discurso coloquial

De los estudios realizados sobre los diálogos de las traducciones audiovisuales, aunque se trata de ejemplos variados, se pueden identificar algunas tendencias sobre el lenguaje que se encuentra en estos productos. A partir de estas tendencias, intentaremos profundizar en la relación que se puede establecer entre las conversaciones orales espontáneas y las traducciones audiovisuales.

Una primera tendencia concierne a la reproducción de un lenguaje que se acerca al discurso de las conversaciones orales espontáneas, con las traducciones que presentan

elementos típicos de este tipo de discurso. Según Pavesi (2005: 32), en el lenguaje de las traducciones audiovisuales se puede observar un esfuerzo constante y cada vez más grande de reproducir los mecanismos de la conversación y las peculiaridades del discurso oral espontáneo. Concretamente, si antes los diálogos estaban caracterizados por un lenguaje artificioso y áulico, en tiempos recientes se ha verificado un cambio hacia un discurso que presenta elementos orales y altamente coloquiales, con un léxico jergal, una sintaxis más fragmentada y una dicción en la que se encuentran aspectos geográficos y sociales. Desde este punto de vista, de acuerdo con la teórica italiana, se puede afirmar que, en los últimos años, el lenguaje de las traducciones audiovisuales ha experimentado una aproximación al discurso oral espontáneo, reflejando variaciones sociolingüísticas, segmentación, vocabulario y todo lo que pertenece a este tipo de lenguaje. Dicho de otra manera, los diálogos de las traducciones audiovisuales suelen reproducir cada vez más los rasgos típicos de la conversación coloquial en todos los niveles de la lengua, desde la organización pragmática del enunciado a la morfología, a la sintaxis y al léxico. En este sentido, resulta evidente que el lenguaje de las traducciones audiovisuales se acerca al lenguaje de las conversaciones orales espontáneas, ya que el texto traducido presenta características que alejan los diálogos de un registro más formal típico del discurso escrito.

Por lo que concierne a esta tendencia, resulta fundamental también subrayar que en las traducciones audiovisuales el empleo de un lenguaje parecido al discurso coloquial espontáneo ayuda a los espectadores a catapultarse dentro del mundo de ficción que se proyecta en la pantalla. Por esta razón, si se quiere facilitar la identificación del público con el producto audiovisual entendemos que será necesario presentar un lenguaje muy parecido a las conversaciones de todos los días. Desde este punto de vista, la exigencia de elaborar un producto que reproduce las características del lenguaje coloquial representa uno de los aspectos más importantes que diferencian la traducción audiovisual de otros tipos de traducción.

Thus, one main feature distinguishing film translation from other translation types is the need to produce a text which quite closely imitates spoken language, although the claim that film language is required to exhibit a degree of similarity to spoken language cannot overrule the specificities of the two forms of communication. (Pavesi, 2008: 79)

Efectivamente, para permitir una mejor identificación de los espectadores, el traductor tendrá que realizar una traducción que se acerque al discurso coloquial, reproduciendo los elementos típicos de este tipo de transmisión lingüística. Sin embargo, el hecho de que los diálogos de las traducciones audiovisuales deben presentar un nivel de lenguaje coloquial no quiere decir que se tienen que ignorar las peculiaridades de los dos tipos de comunicación. Por el contrario, las diferencias entre el lenguaje coloquial y el lenguaje de la pantalla deben entenderse como la normal consecuencia de escribir diálogos específicamente para la pantalla, lo que, por supuesto, difiere de la comunicación espontánea de nuestra vida diaria. En vista de esto, podemos afirmar que la tendencia a reproducir un lenguaje parecido al discurso de las conversaciones orales espontáneas se puede explicar en términos de identificación del público con el producto audiovisual.

A lado de la tendencia a acercarse a la conversación espontánea, se sitúan otras que diferencian el lenguaje de las traducciones audiovisuales del discurso coloquial, llegando a un registro que se acerca más al discurso escrito que al oral. Entre las diferentes tendencias, según Pavesi (2005: 34) hace falta señalar la simplificación del lenguaje en la traducción, de acuerdo con la que hesitaciones, reformulaciones, enunciados incompletos típicos del discurso coloquial espontáneo aparecen en número limitado o incluso desaparecen, dando prueba de una producción lingüística estudiada con antelación. Asimismo, por efecto del proceso de simplificación se verifica una reducción de las repeticiones en el texto traducido que no están difundidas como en el discurso coloquial, en el que representan elementos típicos a causa de la elaboración de enunciados en directo y no planeada. Efectivamente, en las traducciones audiovisuales las repeticiones aparecen solo en los momentos cruciales, como en las escenas que caracterizan un personaje o que tienen una función determinada en el desarrollo de la trama, enfatizando elementos centrales de la narración. Por último, en el lenguaje de las traducciones audiovisuales se puede observar una simplificación en términos de sintaxis y léxico, con el texto traducido que está caracterizado por enunciados breves y claros y una prevalencia de palabras procedentes de un vocabulario simple con la exclusión de expresiones literarias y demasiado jergales. En pocas palabras, de la descripción de esta tendencia entendemos que en las traducciones audiovisuales ocurre una reducción de aquellos aspectos que representan características fundamentales del discurso coloquial, lo que diferencia de

manera neta el lenguaje de las traducciones del lenguaje que se encuentra en las conversaciones orales espontáneas.

De acuerdo con la tendencia a la simplificación, aunque se parte del supuesto de que en las traducciones audiovisuales se debería presentar una semejanza con el discurso coloquial si se quiere que los espectadores entren en la ficción del mundo proyectado en la pantalla, a veces, el aspecto de veracidad no se alcanza en los trabajos de traducción que, por el contrario, muestran una tendencia a alejarse del discurso oral. Efectivamente, en los textos audiovisuales se verifica un cambio hacia el discurso escrito, con una simplificación del lenguaje que lleva a un nivel de formalidad más alto, lo que debilita el aspecto coloquial de las traducciones audiovisuales. Desde este punto de vista, podemos afirmar que las diferencias con el discurso oral espontáneo representan un medio para la caracterización del lenguaje de las traducciones audiovisuales y para la mejor comprensión de los procesos de traducción.

Además, con respecto a esta tendencia, cabe señalar que, en los últimos veinte años, diferentes estudios han intentado delinear un perfil del italiano de las traducciones audiovisuales indicando una efectiva tendencia a la simplificación, con los textos que han experimentado un cambio hacia un italiano más estándar y neutro. Dicho de otra manera, en el proceso de traducción muchas de las características típicas del lenguaje coloquial del italiano se pierden llegando a un italiano más estándar que se sitúa lejos del lenguaje de las conversaciones espontáneas. En este contexto, entendemos que el italiano empleado en las traducciones audiovisuales debe considerarse un campo de investigación que merece más atención por parte de los teóricos, con la necesidad de efectuar comparaciones entre el italiano de las conversaciones espontáneas y el italiano de las traducciones audiovisuales.

De todo lo expuesto se desprende que a lado de una propensión hacia el discurso coloquial existe una tendencia a la simplificación que aleja el lenguaje de la traducción audiovisual del lenguaje de las conversaciones espontáneas. Concretamente, aunque sería necesario acercarse al discurso coloquial para facilitar la identificación de los espectadores con el producto audiovisual, a veces, se verifica un proceso de simplificación que aleja la traducción del discurso oral espontáneo. Por supuesto, por el solo hecho de que se trata de dos tendencias opuestas entendemos que estamos ante un

lenguaje particularmente complejo para cuya caracterización, como ya hemos dicho, resultan necesarios más estudios.

### 5.3 Factores que determinan el lenguaje de las traducciones audiovisuales

Dentro de los estudios sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta muy beneficioso tomar en consideración los diferentes factores que influyen en este tipo de discurso. A este propósito, en los siguientes apartados, intentaremos presentar una descripción de los distintos elementos que caracterizan los diálogos de las traducciones audiovisuales diferenciándolos de los otros tipos de lenguajes.

#### 5.3.1 La naturalidad

Entre los diferentes factores que influyen en el lenguaje de las traducciones audiovisuales encontramos la naturalidad. Como veremos en esta sección, se trata de un elemento que desempeña un papel particularmente determinante en la caracterización del lenguaje que se emplea en los productos traducidos.

El concepto de naturalidad se entiende como la presencia en los diálogos de las traducciones audiovisuales de elementos lingüísticos típicos del discurso oral espontáneo y, más en particular, se refiere al empleo de un lenguaje que resulta natural para los hablantes nativos de una determinada lengua. Concretamente, mejor que enfocarse en lo que es correcto desde el punto de vista gramatical, la noción de naturalidad concierne a lo que es convencional entre las diferentes soluciones al alcance del traductor. Efectivamente, a veces, en el análisis del lenguaje de las traducciones audiovisuales se pueden encontrar expresiones que, a pesar de que sean correctas desde el punto de vista gramatical, no resultan comunes en las conversaciones de todos los días. A partir de estos supuestos, de acuerdo con Romero Fresco (2009: 51), la naturalidad se refiere a la selección de determinadas estructuras lingüísticas que implica el conocimiento de las expresiones más convencionales de una lengua cuando también otras expresiones son concebibles.

[...] Warren defines idiomaticity as the “nativelike selection of expression” that involves “knowing which particular combinations are conventional in a language community although other combinations are conceivable” (2004: 5). However, Warren’s definition seems to lack some kind of reference to the context, given that what is natural in a given situation may differ greatly from what is natural in another. Therefore, naturalness/idiomaticity is described in this article as



nativelike selection of expression in a given context. Admittedly, this definition is still indeterminate and far from being specific enough to be used objectively. However, the last addition referring to a given context paves the way to a more empirical approach. (Romero Fresco, 2009: 51)

De esta definición entendemos que cuando hablamos de naturalidad nos referimos al empleo de aquellas expresiones que representan la solución más común entre las diferentes opciones al alcance del traductor, lo cual permite conseguir un efecto de naturalidad en la traducción dado que se ponen en escena construcciones lingüísticas propias de nuestra vida diaria. A este propósito, según el estudioso español, en los diálogos de las traducciones audiovisuales se debería siempre conseguir un efecto de naturalidad, lo que implica que, a lo largo del proceso de traducción, resulta necesario recurrir a expresiones convencionales típicas de nuestras conversaciones de todos los días.

Sin embargo, a menudo, el lenguaje de las traducciones audiovisuales presenta una falta de naturalidad, ya que se emplean expresiones que no parecen producirse en las conversaciones de nuestra vida diaria. De hecho, como ya hemos visto previamente, a veces, en los diálogos de los productos traducidos se encuentran soluciones que no proceden del discurso coloquial, lo que perjudica la naturalidad del lenguaje de estos productos. En concreto, con frecuencia, en las traducciones audiovisuales se emplean elementos que pertenecen al discurso escrito que alejan la traducción de las conversaciones espontáneas, aportando a los diálogos un sabor artificial y una falta de naturalidad que representa uno de los problemas más grandes del lenguaje de los productos audiovisuales (Romero Fresco, 2012: 186).

A este respecto, cabe señalar también que la naturalidad del lenguaje de las traducciones audiovisuales está influenciada por las características propias de los textos audiovisuales. Efectivamente, como hemos dicho más veces en este elaborado, el discurso de los productos audiovisuales es el resultado de un lenguaje fuertemente contextualizado, debido sobre todo a la integración de diferentes códigos lingüísticos en la emisión del mensaje. Desde luego, esta confluencia de lenguajes en los productos audiovisuales desempeña un papel importante ya que puede obstaculizar al traductor hacia el conseguimiento de la naturalidad del lenguaje. Por consiguiente, en la evaluación de la naturalidad en la traducción será necesario también tener en cuenta la especificidad

de la traducción audiovisual en términos de interacción de diferentes códigos lingüísticos (Romero Fresco, 2012: 199-200).

Asimismo, de acuerdo con el teórico español, la naturalidad del lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta condicionada también por otros factores que influyen en el proceso de traducción en general. Para poner un ejemplo, en la traducción audiovisual, las diferentes posibilidades al alcance del traductor para conseguir un efecto de naturalidad están netamente reducidas a causa de las restricciones específicas de este tipo de traducción, como puede ser la duración de los enunciados, la necesidad de sincronización, o el hecho de que hace falta dirigirse tanto a los actores como a los espectadores; todos elementos que influyen sobre el lenguaje y su naturalidad (Romero Fresco, 2009: 56). También, entre los otros factores que influyen en la naturalidad de las traducciones audiovisuales encontramos las diferentes intervenciones que ocurren sobre los diálogos, con múltiples manos que dan forma al texto, como, por ejemplo, las de guionistas, directores y actores. Desde luego, todos estos factores determinan lo que se puede y no se puede decir, dejando poco espacio para la edición y subordinando el proceso de traducción y, por consiguiente, el lenguaje de la traducción. En vista de todo esto, entendemos que la naturalidad de los diálogos de las traducciones audiovisuales resulta fuertemente condicionada por la multitud de factores que toman parte en el proceso de traducción.

En conclusión, queda claro que, a pesar de que en el discurso de las traducciones audiovisuales se tenga que conseguir un efecto de naturalidad, en realidad, a menudo, nos encontramos con diálogos que presentan una falta de naturalidad que aleja el lenguaje de las traducciones del lenguaje de las conversaciones de todos los días. Efectivamente, en el discurso de las traducciones audiovisuales diferentes factores reducen el número de soluciones al alcance del traductor, dejando menos espacio para las expresiones más convencionales procedentes de las conversaciones de nuestra vida diaria que permiten conseguir el efecto de naturalidad. Por supuesto, a la hora de evaluar la naturalidad del lenguaje de una traducción audiovisual será necesario tomar en cuenta el papel que desempeñan todos estos factores.

### 5.3.2 El texto de partida

Desde luego, entre los elementos que determinan el lenguaje de las traducciones audiovisuales también hace falta considerar el texto de partida. Efectivamente, como en el proceso de traducción se produce un movimiento constante del texto original al texto de llegada y viceversa, entendemos que el texto de partida ejerce una influencia importante sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales.

Si partimos del supuesto de que la traducción constituye una reproducción del texto original, entonces, el lenguaje del texto traducido debería representar siempre el reflejo del lenguaje que se emplea en el original. De la misma manera, la aproximación al discurso coloquial en la traducción debería depender cada vez de la aproximación al discurso coloquial del texto de partida, es decir, que el lenguaje del texto de llegada podría acercarse a las conversaciones espontáneas solo si existiera una semejanza con el discurso oral en el original. Aunque es verdad que, efectivamente, el lenguaje del texto traducido, a menudo, está determinado por el lenguaje del texto original, también es verdad que, a veces, se producen casos en que la traducción se aleja del texto de partida, es decir, que el lenguaje del original no afecta completamente el lenguaje del texto de llegada. A este respecto, resulta interesante ver lo que ocurre en la traducción cuando en el original se encuentra una prevalencia de elementos típicos del registro escrito que aleja el texto de partida del discurso coloquial.

De hecho, cuando en el texto original no se verifica una clara aproximación al discurso coloquial, se produce una situación altamente problemática desde el punto de vista de la traducción ya que emerge de manera evidente el carácter prefabricado de los diálogos que puede influenciar fuertemente el lenguaje de la traducción. A este propósito, consideramos necesario presentar el concepto de «oralidad prefabricada» introducido por Chaume Varela (2001: 78, cito a través de Pavesi, 2009: 63) para referirse al discurso que está elaborado escrito pero que debe expresarse como si no fuera escrito. Concretamente, el término «oralidad prefabricada» se refiere a un discurso oral prefabricado que comparte numerosas características con el discurso oral espontáneo, pero que cuenta con otras tantas características propias de un registro escrito. De acuerdo con el teórico español, estos tipos de discursos tienen convenciones propias y directrices específicas, con determinados elementos que tienen que emplearse con el objetivo de introducir en los

diálogos características típicas de las conversaciones orales espontáneas. Sin embargo, a veces, puede que en el texto de partida este carácter prefabricado del discurso resulte excesivamente evidente, con la prevalencia de elementos típicos de un registro escrito que puede condicionar el lenguaje que se encontrará en la traducción. En estos casos, los traductores se encuentran ante una situación particularmente problemática, ya que, a pesar de que en el texto de partida no se encuentren las características del discurso oral espontáneo, deben tratar de reproducir un lenguaje que se acerque al discurso oral espontáneo en el texto de llegada con el objetivo de facilitar la identificación del público con el producto audiovisual. De hecho, como hemos visto anteriormente, si se quiere facilitar la identificación de los espectadores con el producto que están viendo resulta necesario presentar un lenguaje muy parecido a las conversaciones de todos los días. Por esta razón, en estos casos, independientemente del discurso del texto de partida, la traducción debe intentar presentar cada vez un lenguaje semejante a las conversaciones de nuestra vida diaria, lo que representa una tarea particularmente complicada para el traductor porque, a la vez, tendrá que respetar los contenidos del texto original. En pocas palabras, aunque normalmente la traducción suele reproducir el lenguaje del original, cuando el texto de partida presenta un carácter fuertemente prefabricado, el lenguaje de las traducciones audiovisuales tendrá que alejarse del lenguaje del texto original tratando de imitar el discurso de las conversaciones orales espontáneas a fin de permitir la identificación de los espectadores con el producto audiovisual.

De todo esto, queda claro que dentro de los estudios sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta interesante analizar también el papel que ejerce el texto de partida y si ocurre una alineación en menor o mayor medida con el texto original. A este propósito, es importante introducir el concepto de interferencia que concierne a la interacción de la traducción con las convenciones de la lengua de partida, lo que desempeña un papel fundamental en la caracterización del lenguaje que se proyectará en la pantalla. En otras palabras, si se quieren explicar las características del lenguaje de las traducciones audiovisuales, será necesario profundizar de manera más adecuada la relación que se puede establecer entre el texto de partida y el texto de llegada.

Según Toury (1995: 275, cito a través de Pavesi, 2005: 57), en el proceso de traducción se verifica una tendencia a la interferencia de acuerdo con la que se transfieren elementos de la estructura y de la configuración del texto original. Estas transferencias

pueden manifestarse como interferencia negativa, cuando causan desviaciones con respecto a lo que representa una norma en la lengua de llegada, o interferencia positiva, cuando aumentan la frecuencia con la que se manifiesta un fenómeno utilizado en la lengua de llegada. De todas formas, la interferencia representa un proceso mental natural que deriva de la comparación sistemática del texto de partida con el texto de llegada y viceversa que se realiza durante el trabajo de traducción. De acuerdo con el teórico israelí, para medir el impacto de la interferencia de la lengua de partida resulta necesario considerar el nivel de tolerancia de la lengua de llegada que depende de numerosas variables, entre las cuales, por ejemplo, el tipo de texto, el contexto y la cultura. Además, también hace falta tomar en cuenta el hecho de que los varios niveles de la lengua se someten de manera diferente a la interferencia del texto de partida. En suma, la interacción de todos estos factores determinará el nivel de aceptabilidad de la interferencia según el que el traductor se adecuará en mayor o menor medida a la lengua y al texto de partida (Pavesi, 2005: 58).

Desde el punto de vista del lenguaje de las traducciones audiovisuales, resulta particularmente útil enfocarse en los distintos factores que pueden favorecer o limitar la interferencia de la lengua de partida. En este sentido, para identificar la entidad del impacto de la interferencia del texto original sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales se puede tomar en consideración el factor textual, de acuerdo con el que la fuerza de la interferencia dependerá de la estructura del texto y del proceso de traducción que se adopta.

Partendo dalla legge dell'interferenza di Toury si possono enunciare predizioni sull'impatto della lingua o del testo di partenza nella traduzione filmica. Toury, si è visto, mette in relazione la modalità con cui viene affrontato il testo da tradurre, prevalentemente olistica o prevalentemente parcellizzata, con la minore o maggiore influenza della struttura del testo di partenza. Si avrà, così, maggiore interferenza quanto più la traduzione procederà per piccoli segmenti testuali. (Pavesi, 2005: 59)

De esta descripción entendemos que se produce una mayor interferencia si el texto está elaborado como un conjunto de múltiples unidades, es decir, que cuanto más segmentado será el texto de partida, más la traducción seguirá la configuración del original. En concreto, la influencia de las estructuras de la lengua y del texto de partida resulta ser más fuerte cuando en la traducción se procede por segmentos textuales breves.

En efecto, este es precisamente el caso del lenguaje de los productos audiovisuales que está caracterizado por enunciados concisos y simples. Por consiguiente, a menudo, en las traducciones audiovisuales se suele seguir la configuración del texto de partida desde cerca, lo cual resulta necesario también para favorecer la sincronía y respetar las restricciones temporales y espaciales del texto (Pavesi, 2005: 59). Además, también hace falta considerar que el lenguaje de los productos audiovisuales resulta fragmentado incluso a causa de los turnos de habla y de la organización de las intervenciones de los hablantes, lo cual representa un aspecto que en el proceso de traducción no se puede ignorar. Por todas estas razones, es muy probable que en la traducción se adhiera a las estructuras de la lengua y del texto de partida, lo que tendrá consecuencias directas sobre el lenguaje que se empleará en la traducción audiovisual.

De todo lo expuesto se desprende que en el análisis del lenguaje de las traducciones audiovisuales el texto de partida desempeña un papel fundamental. Efectivamente, como hemos visto, el texto original constituye un factor crucial ya que puede condicionar fuertemente el lenguaje de la traducción, con múltiples factores que pueden favorecer la influencia del texto de partida.

### 5.3.3 La lengua de llegada

Después de haber visto la influencia que ejerce el texto de partida sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales, en esta sección, intentaremos describir el papel que desempeña el texto de llegada en la caracterización de este tipo de lenguaje. Partiendo del supuesto de que las traducciones audiovisuales pertenecen a la lengua de llegada, consideramos necesario definir las características de estos productos desde el punto de vista de este sistema lingüístico.

Para ello, resulta particularmente útil identificar los diferentes aspectos de la lengua de llegada que se utilizan con regularidad en la elaboración del lenguaje de las traducciones audiovisuales. Efectivamente, según Pavesi (2008: 82), el estudio de la frecuencia de determinados elementos de la lengua de llegada en las traducciones puede resultar muy fructuoso dado que permite identificar los aspectos de este sistema lingüístico que se emplean de manera sistemática en los diálogos de las traducciones y que, por consiguiente, caracterizan este tipo de diálogos. En concreto, de esta manera, se pueden determinar cuáles son los elementos lingüísticos de la lengua de llegada que se

utilizan con más frecuencia en la elaboración del lenguaje de las traducciones audiovisuales, lo que permite establecer la influencia de la lengua de llegada sobre este tipo de lenguaje. Desde este punto de vista, entonces, podemos afirmar que la regularidad con la que se utilizan determinados aspectos de la lengua de llegada representa un elemento fundamental en la caracterización del lenguaje de las traducciones audiovisuales. Por esta razón, entendemos que para identificar el papel que desempeña la lengua de llegada sobre los diálogos de las traducciones audiovisuales resulta particularmente útil estudiar la frecuencia con la que se emplean los elementos lingüísticos procedentes de la lengua de llegada en las traducciones.

Además, este tipo de estudio permite reconocer también aquellos casos en que los elementos lingüísticos llegan más allá de una lengua hasta tal punto que se pueden aplicar al lenguaje de las traducciones audiovisuales en un sentido más amplio. A este propósito, se pueden identificar diferentes aspectos procedentes del discurso oral espontáneo que caracterizan el lenguaje de las traducciones audiovisuales y que están compartidos por diferentes idiomas, como, por ejemplo, las repeticiones, el orden de palabras marcado o el número más alto de deícticos (Pavesi, 2008: 82). En este caso particular, según la estudiosa italiana, el hecho de que se pueden encontrar elementos del discurso coloquial compartidos por más idiomas es el resultado de una semejanza lingüística debida a la proximidad de las situaciones sociales que dan forma a la variedad coloquial de una lengua. Asimismo, en el lenguaje de las traducciones audiovisuales se podrán encontrar también aspectos que están compartidos por diferentes productos o por parejas de idiomas específicas.

De todo esto, entendemos que en el análisis del lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta particularmente interesante estudiar el papel que ejerce la lengua de llegada y, más en particular, enfocarse en los elementos de este sistema lingüístico que influyen los diálogos de las traducciones. A este respecto, entre los fenómenos que conciernen a la lengua de llegada que determinan el lenguaje que se empleará en las traducciones audiovisuales consideramos necesario introducir la práctica de la estandarización.

Según Toury (1995: 268, cito a través de Pavesi, 2005: 56), de acuerdo con este fenómeno, en el proceso de traducción las estructuras del texto original se sustituyen por

estructuras más usuales en la lengua de llegada, es decir, que en el texto traducido se cambian las construcciones del texto de partida con soluciones que forman parte del repertorio de la lengua de llegada. De acuerdo con Pavesi (2005: 56), este fenómeno se sitúa en línea con la tendencia ampliamente difundida en la traducción audiovisual hacia la selección de determinadas expresiones lingüísticas con el objetivo de conseguir un lenguaje caracterizado por simplicidad y claridad.

La legge della standardizzazione è ovviamente in relazione con la norma discussa relativamente alla scelta di un livello di medietà linguistica che è stato ampiamente riconosciuto e potrebbe coincidere con un livellamento dei tratti del parlato più evidenti [...] Nonostante la presenza di ben note compensazioni di strutture che si sono dissolte nel trasferimento dal testo di partenza al testo di arrivo, nella traduzione si avrà una semplificazione, un appiattimento della variazione (sociolinguistica o stilistica) presente nell'originale. (Pavesi, 2005: 56)

Concretamente, según la teórica italiana, en el texto traducido se produce una simplificación del lenguaje del texto de partida con el empleo de expresiones más estándares de acuerdo con las normas de la lengua de llegada. En efecto, si se observa el resultado de la traducción desde el punto de vista de la lengua de llegada, nos damos cuenta de que el texto traducido no solo utiliza un lenguaje más simple con respecto al texto original sino también más estándar. Por todas estas razones, de acuerdo con el fenómeno de la estandarización, se puede afirmar que las traducciones audiovisuales se sitúan cerca de las normas de la lengua de llegada y muestran, a menudo, una neutralización con respecto al texto de partida, con el empleo de expresiones lingüísticas que demuestran el recurso a un lenguaje más estándar.

Asimismo, también hace falta señalar que el fenómeno de la estandarización se puede aplicar al contexto de la traducción ya que, dependiendo de la importancia del producto dentro de una determinada cultura, el texto traducido se adaptará en mayor o menor medida a las normas de la lengua de llegada. Desde luego, las traducciones de las obras menos prestigiosas presentarán una fuerte adherencia a los repertorios de la lengua de llegada, dado que se pueden alejar más fácilmente del texto original. Por consiguiente, a partir de esta generalización, se podrán prever dos comportamientos diferentes dependiendo del contexto cultural de la traducción que determinará una mayor o menor adherencia a las normas de la lengua de llegada (Pavesi, 2005: 57).



De todo lo expuesto, entendemos que también la lengua de llegada desempeña un papel importante en la caracterización del lenguaje de las traducciones audiovisuales. Por lo tanto, a la hora de analizar este tipo de lenguaje, será necesario considerar también el factor de la lengua de llegada, cuyas normas pueden ejercer una influencia determinante sobre los diálogos de las traducciones.

#### 5.3.4 Las rutinas de traducción

Otro factor particularmente determinante en la elaboración del lenguaje de las traducciones audiovisuales es el de las rutinas de traducción, es decir, el empleo de soluciones recurrentes para determinadas situaciones de traducción que se encuentran en el texto original. Efectivamente, como veremos en este apartado, a menudo, los traductores parecen recurrir a construcciones preestablecidas para situaciones comunicativas específicas, lo que, desde luego, tiene una influencia directa sobre el lenguaje que se encontrará en las traducciones audiovisuales.

Cuando hablamos de rutinas de traducción nos referimos a una práctica muy difundida que deriva de la tendencia de cada traductor a establecer equivalencias fijas y automáticas, de acuerdo con las que determinados segmentos textuales de la lengua de partida corresponden a determinados segmentos textuales en la lengua de llegada. Por supuesto, estas equivalencias facilitan la realización del proceso de traducción, ya que reducen las diferentes opciones con las que el traductor debe cada vez trabajar y entre las que debe tomar una decisión. En su estudio, Pavesi (2005: 48) describe las rutinas de traducción como aquellos procedimientos automáticos típicos de la producción lingüística que se emplean en la comunicación entre más idiomas. En efecto, el aspecto crucial que caracteriza las rutinas de traducción es precisamente su valor interlingüístico: no se trata de correspondencias entre situaciones comunicativas y soluciones fijas dentro de una lengua, sino de correspondencias sistemáticas que se establecen entre una lengua y otra, con una fuerte semejanza en términos de significado y de empleo de determinadas estructuras lingüísticas entre idiomas diferentes.

*Per il bilingue che inconsciamente tende a far combaciare il più possibile i significati delle unità lessicali dei due sistemi usati o per il traduttore che, una volta stabilita una certa correlazione tra termini delle due lingue, trova naturale riprodurla ogni qualvolta s'imbatta in uno di essi nel testo da tradurre, non si pone il problema se una determinata accezione contestuale rappresenti uno sviluppo*

naturale, logico oppure no [...]. (Gusmani, 1983: 14, cito a través de Pavesi, 2005: 48)

De esta definición entendemos que los traductores suelen establecer correspondencias fijas entre los idiomas, generando soluciones preestablecidas para una determinada situación de traducción a las que parecen recurrir cada vez que se vuelven a encontrar con la misma situación. Efectivamente, en los trabajos de traducción se definen correlaciones sistemáticas entre los idiomas, con determinadas soluciones que se repiten cada vez que se reproduce la misma situación comunicativa.

Según la estudiosa italiana, estas rutinas de traducción pueden originarse principalmente de la repetición de calcos, es decir, de aquellas soluciones que se ajustan a la lengua de partida que se encuentran de manera sistemática en las traducciones audiovisuales. Concretamente, se trata de fenómenos que conciernen de manera particular a expresiones idiomáticas y, más en general, a la fraseología de la lengua, con la producción de calcos semánticos y estructurales que se repiten constantemente en los textos traducidos.

En vista de todo esto, podemos afirmar que las rutinas de traducción constituyen un elemento fundamental en la caracterización del lenguaje de las traducciones audiovisuales, con la reproducción de construcciones preestablecidas que puede influenciar de manera significativa el discurso de estos productos. Además, dentro del análisis de las rutinas de traducción podemos incluir también el empleo de las fórmulas, es decir, expresiones prefabricadas que proceden del discurso coloquial, que, por supuesto, representan otro factor igualmente determinante en términos de elaboración del lenguaje de las traducciones audiovisuales.

Por lo que concierne a estas expresiones, partimos del supuesto de que muchas de las construcciones lingüísticas que se encuentran en el discurso oral espontáneo constituyen fórmulas prefabricadas. Según Pavesi (2008: 93), en las traducciones audiovisuales, el empleo de estas fórmulas resulta particularmente amplificado con el objetivo de alcanzar las características típicas del discurso coloquial en el lenguaje de la traducción.

Film translation also amplifies the formulaic nature of spontaneous spoken language through the use of stock translations [...] that is, recurrent solutions to translation problems which tend to become overextended. (Pavesi, 2008: 94)

Concretamente, se trata de expresiones prefabricadas procedentes del discurso coloquial que se emplean en la traducción a fin de reproducir en el lenguaje del texto traducido las características típicas de este tipo de discurso. Efectivamente, el recurso a estas fórmulas permite introducir en las traducciones elementos específicos del discurso oral espontáneo que acercan los diálogos de la traducción a este tipo de lenguaje. Asimismo, el empleo de estas fórmulas consiente ahorrar tiempo dando al traductor la posibilidad de elegir entre una serie de soluciones prefabricadas, así como permite reducir el esfuerzo por parte del espectador en la comprensión del texto ofreciendo soluciones que forman parte del discurso repetitivo y previsible propio de su vida diaria (Pavesi, 2008: 94). Desde este punto de vista, entonces, cuando se emplean de manera adecuada, estas fórmulas desempeñan un papel decisivo en términos de identificación del público con el producto audiovisual.

Además, a menudo, los traductores suelen recurrir a fórmulas prefabricadas partiendo de expresiones que se producen específicamente dentro del lenguaje de las traducciones audiovisuales. Según Pavesi (2005: 50), se trata de costumbres del lenguaje de estos productos, es decir, prácticas internas de la lengua de los textos audiovisuales que se reproducen también de manera independiente del texto de partida. Efectivamente, a veces, los traductores parecen optar de manera automática por expresiones que se han afirmado en el tiempo y que se han extendido incluso en contextos que no resultan adecuados. Por esta razón, a menudo, el empleo de las fórmulas puede resultar excesivamente frecuente o incluso poco natural. A este respecto, cabe señalar otro fenómeno de acuerdo con el que, a veces, las fórmulas prefabricadas típicas de un idioma se convierten en expresiones frecuentes en otro idioma, a pesar de que, en realidad, no se utilicen en esta lengua. En estos casos, las fórmulas se vuelven ejemplos del lenguaje de las traducciones audiovisuales hasta tal punto que se pueden convertir en auténticas normas (Pavesi, 2005: 50).

De todo esto se desprende que la presencia de fórmulas representa una propiedad específica del lenguaje de las traducciones audiovisuales. Efectivamente, como hemos visto, los traductores parecen reproducir de manera sistemática determinadas expresiones que proceden del discurso oral espontáneo con el objetivo de acercar el lenguaje de las traducciones a este tipo de discurso. Por lo tanto, entendemos que dentro del estudio del lenguaje de las traducciones audiovisuales resulta necesario tomar en consideración

también el papel que desempeñan las fórmulas, con la amplificación de expresiones preestablecidas específicas que pueden ejercer una fuerte influencia sobre el lenguaje de las traducciones.

#### 5.4 El italiano *neostandard*

Antes de presentar el análisis que hemos realizado sobre el lenguaje de nuestra traducción, consideramos necesario proporcionar una breve introducción al italiano *neostandard*, que nos ha permitido identificar los aspectos lingüísticos que hemos tomado en cuenta a la hora de emprender nuestro trabajo de análisis.

El concepto de estándar en lingüística identifica una variedad sujeta a una codificación normativa que vale como modelo de referencia para el correcto uso de una lengua (Berruto, 2010). Sin embargo, en todas las tradiciones lingüísticas, a lado de las normas se sitúan comportamientos más flexibles, típicos de los registros más informales del lenguaje coloquial, que interpretan las exigencias comunicativas de aquellos grupos de hablantes que suelen acoger rasgos e innovaciones que en pasado se intentaban evitar dado que se consideraban negativamente (Orioles, n.d.: 1).

En el ámbito italiano, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha verificado un proceso de evolución de la variedad estándar, debido en primer lugar a la difusión progresiva del italiano como lengua hablada en la vida cotidiana y al entorno hecho de cambios sociales y culturales que ha caracterizado este siglo. En este contexto, el italiano estándar ha tenido que cambiar sus medios lingüísticos adaptándose a la nueva situación. Por consiguiente, palabras, construcciones y costumbres lingüísticas que habían sido rechazadas por la codificación normativa, a pesar de que formaban parte desde décadas de las variedades del sistema de la lengua italiana, han empezado a utilizarse por parte de hablantes cultos y en textos escritos (Berruto, 2010). Concretamente, expresiones y fórmulas típicas del discurso coloquial se han difundido hasta tal punto que han perdido el sello que las relegabas a los márgenes de la lengua y han entrado a formar parte del italiano estándar.

Esta nueva variedad lingüística ha sido definida por Sabatini (1985: 155) «italiano dell'uso medio», mientras que Berruto (2012: 73) la describe como «italiano neostandard».

Nello sviluppo recente dell'italiano, è indubbio che si sono affermati, o si vanno affermando, o ci sono sintomi che comincino ad affermarsi, come standard costrutti, forme e realizzazioni che non erano presentate nel canone ammesso dalle grammatiche e dai manuali, o che, quando vi erano menzionate, lo venivano quali costrutti, forme e realizzazioni del linguaggio popolare o familiare o volgare, oppure regionali, e quindi da evitare nel ben parlare e scrivere. È a questo insieme di fatti che qui diamo il nome di neostandard. (Berruto, 2012: 73)

De esta definición entendemos que el término *neostandard* se refiere a aquellas expresiones del italiano que han conseguido alejarse de los niveles inferiores de la lengua, es decir, las formas coloquiales del idioma, y se han difundido hasta tal punto que, hoy en día, están aceptadas en la lengua a nivel nacional.

El italiano *neostandard* se puede describir como una variedad simplificada con respecto al estándar en cuanto que está caracterizada por importantes procesos de abreviación que comportan la reducción de algunos paradigmas (como en el caso de los pronombres personales, en el que algunas formas desaparecen en el empleo cotidiano) y la disminución de la complejidad de empleo de algunos elementos lingüísticos (como ocurre para los tiempos y los modos verbales, y en particular el condicional y el subjuntivo que generalmente suelen evitarse). Además, el italiano *neostandard* representa una variedad más abierta con respecto al estándar ya que se puede emplear para responder a todas las exigencias comunicativas, incluso las cotidianas y más informales, gracias a su capacidad de acoger formas y modalidades expresivas de todo tipo.

Partiendo del supuesto de que el italiano *neostandard* incluye aquellas expresiones típicas del discurso coloquial, dentro de esta variedad del italiano hemos seleccionado determinados aspectos lingüísticos que nos han servido para el análisis del lenguaje de nuestro trabajo de traducción. Concretamente, como en nuestro estudio intentamos establecer una relación entre el lenguaje de la traducción y el lenguaje del discurso oral espontáneo, hemos identificado algunos elementos del italiano *neostandard* a fin de utilizarlos como parámetros para determinar si en la traducción se produce una aproximación a al discurso coloquial. Dicho de otra manera, para el análisis del lenguaje de nuestra traducción, hemos empleado las estructuras típicas del italiano *neostandard* como criterios para establecer si los diálogos de la traducción se acercan a un estilo propio de un registro coloquial.

En el siguiente apartado nos enfocaremos sobre los aspectos típicos del italiano *neostandard* desde el punto de vista de la morfosintaxis, siendo el ámbito del que hemos seleccionado los aspectos lingüísticos que hemos utilizado para el análisis del lenguaje de nuestra traducción.

#### 5.4.1 La morfosintaxis del italiano *neostandard*

Entre las características del italiano *neostandard* procedentes de los diferentes niveles de la lengua, en esta sección presentaremos las que pertenecen a la morfosintaxis en cuanto que se trata del ámbito que hemos tomado en consideración para el análisis del lenguaje de nuestro trabajo de traducción. En general, por lo que concierne a la morfosintaxis, se puede afirmar que el italiano *neostandard* presenta, dentro de un proceso de reducción de paradigmas del italiano estándar, una fuerte tendencia hacia la sustitución de expresiones cultas, literarias y de uso complejo con otras más simples y corrientes.

A continuación, intentaremos exponer algunos de los aspectos que caracterizan la morfosintaxis del italiano *neostandard* que se han podido identificar sobre la base de los estudios realizados por Sabatini (1985: 157-161) y Berruto (2012: 67-121).

##### (1) Sistema pronominal

A nivel pronominal dentro del italiano *neostandard* se experimentan una serie de regularizaciones y reducciones. En particular, observamos que los pronombres sujetos «lui, lei, loro» han expandido su empleo a costa de «egli, ella, esso, essa, essi» que se emplean siempre menos, ya que se consideran áulicos y propios de un registro formal; la difusión de «gli unificato» que se refiere al empleo del pronombre de objeto indirecto de tercera persona «gli» indistintamente para masculino, femenino, singular y plural; el uso de «te» como pronombre sujeto que sustituye la segunda persona singular «tu». Además, en este ámbito, también se puede notar el empleo redundante de los clíticos «ci» y «ne», la ocurrencia de verbos con doble pronombre clítico y el uso enfático del doble dativo. Por último, subrayamos la presencia del pronombre nuestro «lo» con función anafórica y la ausencia de pronombres cultos y sofisticados como «ciò» que están sustituidos por otros más inmediatos y sencillos como «quello» que aparece con una alta frecuencia.

## (2) Selección de las conjunciones

En el italiano *neostandard* asistimos a una reducción del corpus de las conjunciones llegando a un número de opciones muy limitado. Entre las prácticas principales dentro de este ámbito subrayamos el empleo de «mentre» con valor adversativo y no temporal; la prevalencia de «anche se» con respecto a las otras concesivas «sebbene, benché, nonostante che»; la difusión de «dato che» y «dal momento che» entre las causales; el uso de «ma» y «e» a principio enunciado con un valor enfático; la prevalencia de «come mai» y «com'è che» con respecto a «perché»; el empleo de «cosa» en las interrogaciones. En particular, dentro de esta área, señalamos la difusión de la conjunción «che» que extiende su uso a funciones que en la lengua formal pertenecen a otros conectores más especializados y precisos. En concreto, este «che» se define «polivalente» y se emplea para introducir subordinadas con valor final, causal, consecutivo y temporal. Además, el «che polivalente» se utiliza como pronombre relativo sustituyendo los pronombres que están introducidos por artículos y preposiciones.

## (3) Orden de palabras marcado

Dentro de este campo en el italiano *neostandard* se puede observar una frecuente alteración del normal orden sintáctico de los elementos de la frase que, con el objetivo de proporcionar más énfasis comunicativo, se colocan en una posición marcada con respecto a la norma. Específicamente, en estos casos, en los enunciados se produce una dislocación, es decir, un reposicionamiento de los elementos dentro de la frase. Algunos ejemplos de este fenómeno son las dislocaciones a la izquierda o la derecha, que ocurren cuando un elemento ocupa respectivamente la posición inicial o final de un enunciado a fin de darle más importancia, y las frases escindidas, en las que la estructura del enunciado está dividida en dos partes con el objetivo de evidenciar el punto más relevante de la frase en el que se tiene que concentrar la atención del hablante. Dentro de esta área también señalamos el empleo de una sintaxis más simple con una prevalencia de parataxis y yuxtaposición sobre la hipotaxis, que es propia de un registro formal y escrito.

## (4) Reducción del sistema verbal

En este ámbito en el italiano *neostandard* se puede observar una reducción en términos de tiempos y modos de los verbos. En particular, asistimos a la afirmación de un sistema verbal simplificado que está reducido prevalentemente al presente, pretérito perfecto, imperfecto y pretérito imperfecto del indicativo. También, subrayamos el empleo del presente de indicativo con adverbios temporales en lugar del futuro que se utiliza principalmente con valor epistémico para indicar hipótesis o dudas. Sin embargo, la tendencia más significativa en este campo concierne a la sustitución del condicional y del subjuntivo con el indicativo sobre todo en el caso de interrogaciones indirectas, oraciones hipotéticas, verbos de opinión y deseo. Por último, señalamos el empleo del imperfecto de indicativo para expresar cortesía o hipótesis y la ocurrencia de concordancias irregulares entre verbos y sujetos.

Esta lista es el resultado de un análisis de los estudios realizados por parte de Sabatini (1985: 157-161) y Berruto (2012: 67-121) que nos han permitido establecer algunos de los rasgos que caracterizan el italiano *neostandard* desde el punto de vista de la morfosintaxis. A partir de esta lista, hemos identificado precisos aspectos lingüísticos que hemos utilizado como punto de referencia en nuestro trabajo de análisis. Concretamente, para el estudio del lenguaje de nuestra traducción, hemos tomado los rasgos típicos de la morfosintaxis del italiano *neostandard* como parámetros para determinar si en los diálogos de la traducción se verifica una aproximación al discurso oral espontáneo.

En general, de lo expuesto en estos dos apartados se desprende que la lengua está en constante evolución y la práctica de la traducción audiovisual, que está caracterizada por una mayor inmediatez con respecto a la traducción de textos escritos, debe tomar en consideración estos cambios. En este sentido, podemos afirmar que en los trabajos de traducción audiovisual resulta necesario tener en cuenta que los productos deben reflejar un lenguaje coloquial, sin correr el riesgo de incurrir en una lengua artificial que no se adapta a la situación que se proyecta en la pantalla.

## 5.5 Análisis

En este análisis intentamos establecer una relación entre el lenguaje que hemos empleado en nuestra traducción y el lenguaje del discurso oral espontáneo. A este



propósito, nuestra hipótesis es que el texto traducido presenta un lenguaje que resulta más parecido al discurso escrito que al coloquial. Suponemos, entonces, que durante el proceso de traducción ha prevalecido una tendencia a la estandarización con el empleo de expresiones más estándares que sitúan el texto traducido cerca de un registro típico del discurso escrito. En otras palabras, según nuestra hipótesis, en la traducción se verifica una neutralización del lenguaje de acuerdo con la que el texto traducido se aleja del discurso oral espontáneo para acercarse al discurso escrito.

Efectivamente, de una primera mirada a nuestro texto resulta evidente que el lenguaje de nuestra traducción no presenta los rasgos típicos de la conversación oral espontánea y, por lo tanto, parece alejarse del lenguaje del discurso coloquial para acercarse a un registro escrito. A este respecto, en la traducción es posible identificar una serie de comportamientos que demuestran que estamos ante un texto realizado de antemano en el que el lenguaje no es espontáneo, sino que está planificado previamente, es decir, que tiene un estilo propio del registro escrito. Desde este punto de vista, se puede afirmar que la aproximación al discurso coloquial ocurre solo parcialmente, ya que en el texto traducido se percibe que el lenguaje está producido con antelación. Específicamente, esta diferencia se observa a causa de la ausencia en nuestra traducción de algunos elementos que caracterizan el discurso oral espontáneo y, más en particular, por el proceso de estandarización que ha llevado a una neutralización del lenguaje del texto traducido. Así, en el proceso de traducción se ha verificado una simplificación del discurso con la selección de un lenguaje estándar que ha implicado la omisión de hesitaciones, reformulaciones, y otros elementos típicos del discurso oral espontáneo que se encuentran en el texto de partida. Asimismo, dentro de este proceso de estandarización del lenguaje también incluimos la reducción de las repeticiones que en la traducción aparecen en menor medida con respecto al texto original. Por supuesto, como las repeticiones constituyen uno de los aspectos que más caracterizan la elaboración de enunciados en directo y no planeada, la reducción de estos elementos aleja el lenguaje empleado en nuestra traducción del discurso coloquial. Desde este punto de vista, se puede afirmar que en el proceso de traducción algunas de las características propias de la conversación oral espontánea se han perdido llegando a un italiano más estándar que se sitúa lejos del discurso coloquial y cerca de un registro escrito. A este respecto, resulta evidente el fenómeno de estandarización del lenguaje de acuerdo con el que se ha

verificado un cambio hacia un estilo típico del registro escrito, con una neutralización de algunas características del discurso coloquial que ha llevado a un nivel de formalidad alto en el texto traducido, lo que ha debilitado el aspecto coloquial de la traducción. En pocas palabras, la selección de determinadas soluciones ha alejado el discurso de nuestra traducción del lenguaje de la conversación oral espontánea, ya que se han eliminado características típicas de este tipo de lenguaje, produciendo un texto con un estilo más parecido al discurso escrito que puede causar problemas en términos de identificación del público con el producto audiovisual.

A este propósito, nos parece necesario subrayar que el hecho de que el lenguaje de nuestra traducción presente un proceso de estandarización, con una tendencia a la formalidad mediante comportamientos diferentes con respecto a la conversación espontánea típicos de un registro escrito, puede tener consecuencias negativas en términos de identificación del público en cuanto que crea una distancia considerable entre los personajes en la pantalla y los espectadores. Efectivamente, por la presencia de elementos típicos del discurso escrito, los hablantes parecen comunicar en una manera fría y distante, lo que no resulta coherente con lo que los espectadores ven en la pantalla. Así, la selección de determinadas soluciones reduce la coherencia entre el sonido y la imagen, lo que puede perjudicar el entorno del producto audiovisual creando relaciones formales entre los personajes. En suma, por el proceso de estandarización del discurso, el lenguaje utilizado en nuestra traducción presenta rasgos de artificialidad que cambian la manera en que el producto está recibido por parte del público. Dicho de otra manera, el hecho de que los diálogos de la traducción reflejan un registro más formal típico del discurso escrito resulta particularmente inadecuado para una conversación informal, lo que puede provocar problemas para la identificación por parte de los espectadores con el producto audiovisual.

Después de haber comentado brevemente el proceso de estandarización que parece ocurrir en nuestra traducción, a continuación, presentamos una serie de ejemplos que hemos seleccionado en el texto que prueban el empleo de una lengua más estándar con respecto al texto original, que, como hemos visto, sitúa el lenguaje de nuestro trabajo lejos del discurso oral espontáneo y cerca de un registro escrito.

Ejemplo 1

<p><b>Y esto es un ...</b> podríamos decir que es algo que nos diferencia de todos los encebollados de la zona. Porque, tradicionalmente, el ama de casa, <b>tanto de Barbate ...</b> , lo ha hecho siempre con vino blanco.</p>	<p><b>Questo ...</b> potremmo dire che è quello che ci distingue da tutti gli altri ristoranti della zona. Perché, per tradizione, <b>anche la casalinga a Barbate ...</b> ha sempre usato vino bianco.</p>
<p>Aquí estamos, <b>en esta parte, que es donde todo...</b>, <b>tenemos</b> lo que son la hierbabuena, el perejil, y el orégano.</p>	<p>Eccoci qua, <b>qui è dove abbiamo</b> la menta, il prezzemolo, l'origano.</p>
<p><b>Es que hay, no es que, ten en cuenta que</b> en este mundo personas más grandes, más pequeñas, y no por ser más pequeño lo vamos tirando, no lo vamos a dejar atrás, ni mucho menos.</p>	<p><b>Ci sono</b> persone grandi e piccole al mondo, e non è che quelle piccole le buttiamo soltanto perché sono piccole.</p>

El aspecto que caracteriza mayormente el discurso coloquial con respecto a otras modalidades de comunicación es el hecho de que la producción lingüística y la recepción ocurren en directo, es decir, sin ningún tipo de planificación previa. Este contexto peculiar de comunicación explica la presencia en el lenguaje coloquial de hesitaciones, reformulaciones e incluso errores en la producción del discurso. Para explicar el fenómeno de las reformulaciones es necesario hacer referencia a las «disfluenze» que son interrupciones que ocurren en el discurso oral espontáneo, siempre a causa de la necesidad de organizar el discurso en directo. Estas interrupciones representan momentos de pausa necesarios para el hablante que funcionan como mecanismos de control de la

planificación del discurso y pueden ser tanto fonéticas como textuales (Voghera, 2010). En el primer caso, se interrumpe o se altera la cadena fónica de la emisión dejando intacta la secuencia verbal, como, por ejemplo, en los alargamientos de vocales y de consonantes o en las vocalizaciones; en el segundo caso, se interrumpe la secuencia verbal del discurso, lo que requiere, por consiguiente, una operación de reconstrucción textual por parte del hablante (Voghera, 2010). A partir de estos supuestos, la reformulación se puede considerar como aquel fenómeno que permite reconstruir el enunciado a raíz de una interrupción en la emisión con el objetivo de llevar a cabo el discurso. De acuerdo con la reformulación, entonces, el hablante realiza una operación de reconstrucción del mensaje al fin de completar el acto comunicativo. Además, mediante la reformulación se pueden introducir cambios en la frase insertando nuevas estructuras lingüísticas a fin de obtener mayor claridad y fluidez; así, la reformulación puede permitir reconstruir la intervención del hablante y, a la vez, enunciar el mensaje en términos precisos y claros. Con respecto a las reformulaciones, en nuestra traducción se ha decidido optar por la elaboración de un enunciado más simple con respecto al texto original. En concreto, el texto traducido presenta una sintaxis más lineal que ha eliminado la irregularidad de las reformulaciones presentes en el original, creando una frase que puede ser entendida de manera más inmediata por parte de los espectadores. Sin embargo, de esta manera, se ha producido un efecto de artificialidad en la traducción que presenta un estilo más llano, propio del discurso escrito mejor que del coloquial. Además, las reformulaciones representan una de las señales más comunes de inseguridad, muy difundidos en el discurso oral espontáneo en el que los hablantes tienen una habla incierta y titubeante. Por esta razón, la ausencia de estos elementos en el texto traducido constituye una pérdida desde el nivel comunicativo con respecto al original, ya que se elimina una característica propia del discurso coloquial. En concreto, la falta de reformulaciones quita el aspecto de inseguridad de los hablantes que representa uno de los elementos principales de las conversaciones orales espontáneas y acerca la traducción a un registro más formal típico del discurso escrito.

Ejemplo 2

<p>Hacerle daño no le haces de ninguna manera. El que te subas en el <b>burro</b> es un beneficio que tu das al <b>burro</b>. Porque, si el <b>burro</b> no lo fuéramos enganchando, como lo estamos enganchando, en turismo activo, pues el <b>burro</b> va a desaparecer.</p>	<p>No, in nessun modo. Se sali per lui è un bene. Pensa che se non lo stessimo usando per il turismo, come stiamo facendo, <b>l'asino</b> scompare.</p>
<p>¡Pues, esto, esto, esto es muy sencillo! Teniendo el tomate una <b>estrella</b>, la <b>estrella</b> que ves aquí saliendo, ya lo puedes coger.</p>	<p>È molto semplice. Se il pomodoro ha una <b>stella</b>, questa che vedi, lo puoi raccogliere.</p>
<p>Pues entran en la <b>subasta</b> y, una vez que están en la <b>subasta</b>, intentamos pujar por ellas en la <b>subasta</b> y adquirimos algunas que sirve para nuestro negocio.</p>	<p>Vanno all'<b>asta</b>, e da lì cercheremo di rilanciare per poter comprarne qualcuno per il ristorante.</p>

Las condiciones de construcción y de recepción de los textos hacen que el lenguaje coloquial presente una mayor redundancia con respecto al discurso escrito. Efectivamente, si en el registro escrito las repeticiones se pueden reducir ya que el lector tiene el tiempo y la posibilidad de reconstruir la red de relaciones sintácticas y semánticas del enunciado, en el discurso hablado estos elementos resultan necesarios para guiar al receptor en la reconstrucción de estas relaciones en directo (Voghera, 2010). A pesar de que se puede producir mediante diferentes estrategias textuales, en este caso,

consideramos la redundancia en términos de repetición o reduplicación de una estructura lingüística. En concreto, en los ejemplos que hemos seleccionado, se verifica una repetición del mismo término a distancia de pocas palabras dentro del mismo enunciado. En estos casos, es muy probable que la función de las repeticiones sea la de ganar tiempo para permitir al hablante la elaboración del enunciado. En este sentido, la repetición representa un mecanismo automático para controlar la programación del discurso, que, como hemos visto, en la conversación oral espontánea no está planificada y ocurre en directo (Voghera, 2010). En el producto traducido, a menudo, las repeticiones se han eliminado acercando, así, el lenguaje de la traducción al discurso escrito, en el que las repeticiones suelen normalmente evitarse. La ausencia de estos elementos caracteriza la traducción por un estilo más asertivo con respecto al original, implicando una pérdida en términos de lenguaje coloquial debida a la frecuencia muy baja de repeticiones que son típicas del discurso oral espontáneo. En concreto, el hecho de que las repeticiones no se han transferido en la traducción ha producido un alejamiento del discurso coloquial, ya que se ha omitido un elemento típico de este tipo de lenguaje.

### Ejemplo 3

<p>Tengo miedo de quedarme atrapada también en esta red, <b>¡eh!</b></p>	<p>Ho paura di rimanere intrappolata anch'io nella rete!</p>
<p>Pues esto es una cebolleta, <b>¿no?</b> Que es lo que nos va a dar un toque de frescura, <b>¿no?</b> A nuestros platos. La hay de dos tipos, <b>¿no?</b> La hay morada y la hay blanca.</p>	<p>Sono cipollotti, servono a dare un tocco di freschezza ai nostri piatti. Ce ne sono di due tipi: quelli rossi e quelli bianchi.</p>

<p>Verónica: Muy rosaditas, ¿eh?</p> <p>Bartolo: Muy rosaditas. Muy muy bonitas, la verdad, ¿eh?</p> <p>Verónica: ¡Sí, sí, sí! Me gustan. ¿Y a ver esta langosta? La verdad es que pincha esto, ¿eh? Y pesa bastante.</p>	<p>Verónica: Un bel rosa.</p> <p>Bartolo: Sì, molto belli, davvero.</p> <p>Verónica: Sì, mi piacciono. E quest'aragosta? Pizzica questa però! E pesa anche un bel po'.</p>
---	--

Por lo que concierne a las coletillas interrogativas, se trata de elementos particularmente complicados desde el punto de vista de la traducción. Las coletillas interrogativas pueden servir para distanciarse de lo que se expone en el enunciado, convirtiendo una afirmación en una pregunta, pero también se pueden emplear para involucrar al espectador en el discurso, ya que piden una respuesta en el intercambio de enunciados y funcionan como mecanismos para la organización de los turnos de habla (Pavesi, 2005: 54). Además, estos elementos del discurso representan una de las señales más comunes de inseguridad, muy difundidos en la conversación oral espontánea en la que los hablantes, a menudo, aparecen titubeantes y con un habla incierta. En nuestra traducción, estas coletillas se han sistemáticamente eliminado alejando, de esta manera, los diálogos de la traducción del discurso coloquial, siendo estos elementos típicos de este tipo de lenguaje. Además, la ausencia de las coletillas interrogativas representa una pérdida en términos de valor pragmático del discurso, con el lenguaje del texto traducido que resulta más asertivo y menos interactivo desde el punto de vista comunicativo con respecto al original. Asimismo, la falta de estos elementos elimina en la traducción la inseguridad de los hablantes que suele caracterizar las conversaciones orales espontáneas, acercando, así, el texto traducido a un estilo propio del discurso escrito. En otras palabras, con la omisión de las coletillas interrogativas, se han perdido elementos típicos del discurso coloquial, lo que, por consiguiente, ha situado nuestra traducción cerca de un registro escrito mejor que coloquial.

Ejemplo 4

<p>Ahora, primero ponemos <b>lo que es</b> la carne y añadimos <b>lo que es</b> la salsa, que antes la hemos elaborado, y lleva crema de queso Payoyo, de aquí de la sierra de Cádiz.</p>	<p>Per prima cosa mettiamo <b>la</b> carne. Aggiungiamo <b>la</b> salsa che abbiamo preparato prima con una crema di formaggio Payoyo, delle montagne di Cadice.</p>
<p>De esas sobrinas a otra sobrina, que es mi abuela; de mi abuela a mi padre; de mi padre a mí, y mis hijas <b>que vienen detrás mía</b> pues serán la sexta generación.</p>	<p>Da una nipote all'altra, che è mia nonna; da lei a mio padre; da mio padre a me e alle mie figlie <b>che saranno</b> la sesta generazione.</p>
<p>Pues, mira, nuestro tomate es distinto al de otros lugares. En esta costa tenemos más luz que en cualquier otro sitio. El tomate es una planta de verano que necesita <b>mucho luz</b>.</p>	<p>Il nostro pomodoro è diverso dagli altri. In questa costa c'è più luce rispetto a qualsiasi altro posto. Il pomodoro è una pianta estiva che ha bisogno di <b>molta luce</b>.</p>

Como hemos dicho anteriormente, una de las características principales del lenguaje coloquial es la ausencia de planificación en la elaboración del discurso. Efectivamente, el hablante debe programar y organizar lo que quiere decir a la vez que emite su discurso. En este contexto, puede que en la producción del discurso oral espontáneo se pueda incurrir en algunas expresiones inusuales o incluso errores. En los ejemplos que hemos seleccionado se emplean estructuras lingüísticas que podemos definir infrecuentes y que entendemos ser precisamente el producto de la ausencia de planificación en la elaboración del discurso. En concreto, el hecho de que la producción lingüística ocurre sin una



programación previa hace que en los diálogos se encuentren expresiones anómalas desde el punto de vista de la lengua de partida. Por supuesto, se habría podido transferir estas irregularidades en el texto traducido optando por soluciones igualmente inusuales en la lengua de llegada, tratando de mantener el aspecto coloquial del lenguaje desde este punto de vista. Sin embargo, se ha preferido omitir estas construcciones en el texto traducido o sustituirlas con expresiones comunes en la lengua de llegada. También en este caso, entonces, en la traducción se ha optado por un estilo que se aleja del discurso coloquial para acercarse a un registro típico del lenguaje escrito. En concreto, el hecho de que estas expresiones inusuales no se han reproducidos en el texto traducido ha provocado un alejamiento del discurso oral, ya que se ha eliminado una característica típica de este tipo de lenguaje.

Todos estos ejemplos confirman la tendencia a la estandarización que se ha verificado en nuestro trabajo de traducción. De acuerdo con este fenómeno, a veces, en el texto traducido se ha optado por soluciones más estándares que han ido a sustituir estructuras típicas del discurso oral espontáneo, provocando, de esta manera, una aproximación del lenguaje a un registro escrito mejor que coloquial. Concretamente, el hecho de que se emplea un italiano más estándar hace que la traducción tenga un estilo típico del registro escrito, con la neutralización de algunos elementos que caracterizan el discurso coloquial que sitúa el lenguaje de nuestra traducción lejos de este tipo de discurso. En otras palabras, en algunos casos, el proceso de estandarización ha causado un cambio hacia un registro escrito que ha alejado el lenguaje de nuestra traducción del lenguaje del discurso coloquial, lo que puede provocar problemas para la identificación del espectador con lo que está viendo.

Sin embargo, a pesar de este fenómeno de estandarización, de un análisis más detallado se puede observar que en nuestra traducción se reproducen también algunos elementos que caracterizan el lenguaje de las conversaciones orales espontáneas. Efectivamente, en el texto traducido no se verifica una eliminación total de las características del discurso coloquial, ya que, a menudo, se pueden encontrar aspectos típicos de este tipo de discurso. Desde este punto de vista, resulta particularmente interesante entender si se puede establecer una correspondencia entre nuestra traducción y el discurso coloquial.

Para ello, hemos analizado el lenguaje de nuestra traducción intentando identificar las similitudes con el lenguaje del discurso oral espontáneo. Concretamente, a partir del supuesto de que el italiano *neostandard* incluye expresiones típicas del discurso coloquial, dentro de esta variedad del italiano hemos seleccionado determinados aspectos lingüísticos que nos han servido como parámetros para determinar si en la traducción se verifica una aproximación a este tipo de discurso. Dicho de otra manera, en nuestro análisis hemos tomado las estructuras típicas del italiano *neostandard* como criterios para entender si se puede establecer una correspondencia entre los diálogos de la traducción y el lenguaje de las conversaciones orales espontáneas. En particular, partiendo de las características de la morfosintaxis del italiano *neostandard*, hemos tomado en consideración cuatro fenómenos, uno por cada ámbito que hemos tratado anteriormente: el empleo de «lo» con función anafórica, la presencia del «che polivalente», la prevalencia de parataxis y la sustitución de subjuntivo o condicional con el indicativo.

En los ejemplos a continuación ilustramos las ocurrencias de estos elementos, cuyo empleo demuestra que en la traducción se han reproducido características propias de la conversación oral espontánea que acercan el lenguaje de nuestra traducción a un registro típico del discurso coloquial. Efectivamente, estos fenómenos producen en la traducción un estilo que aleja el texto traducido del discurso escrito y, más en general, de la formalidad del italiano más estándar.

#### Ejemplo 5

<p>Antonio: Doscientos, trescientos, hasta cuatrocientos. Ellos los sacrifican. Verónica: Y esto antes no <b>lo</b> hacían los buzos.</p>	<p>Antonio: Duecento, trecento, anche quattrocento. Sono loro a ucciderli. Verónica: Prima però non <b>lo</b> facevano i sub.</p>
---	---

<p>Julio: Que es un guiso tradicional barbateño y tiene que ir por bandera allí donde vamos, ¿vale?</p> <p>Verónica: ¿Y con qué parte del atún se hace?</p> <p>Julio: Mira, pues, <b>vamos a hacerlo</b> con solomillo, una parte que es intermedia, tiene una grasa infiltrada muy buena.</p>	<p>Julio: È un piatto tipico di Barbate, il nostro fiore all'occhiello.</p> <p>Verónica: E con che parte si fa?</p> <p>Julio: <b>Lo</b> facciamo con il filetto, una parte intermedia, con infiltrazioni di grasso molto buone.</p>
<p>Bartolo: El tomate es nuestro producto estrella, pero también tenemos un apio extraordinario, tenemos coles.</p> <p>Verónica: Bartolo, ¿y por qué dices que el tomate es el estrella? ¿Qué tiene esta tierra para que aquí crezca un <b>tomate</b> rico?</p>	<p>Bartolo: Il pomodoro è il nostro prodotto migliore, però abbiamo anche un sedano eccezionale, cavoli.</p> <p>Verónica: Perché dici che è il migliore? Cosa ha questa terra che <b>lo</b> rende così buono?</p>

Al fin de establecer una relación entre el lenguaje de nuestra traducción y el discurso coloquial se ha tomado en cuenta el empleo del pronombre neutro «lo» con función anafórica (Berruto, 2012: 86-87). Para el análisis de este elemento resulta necesario hacer referencia a los «pronomi di ripresa», es decir, aquellos pronombres que sirven para crear una red de relaciones entre los elementos del discurso proporcionando cohesión y organización en el texto. Dentro de estas redes de relaciones, estos tipos de pronombres se refieren a un elemento nominal que se recupera en otra parte del texto para establecer una redundancia y alcanzar la cohesión (Fiorentino, 2011). En particular, se trata de pronombres átonos que crean relaciones anafóricas o catafóricas en el texto. Estos fenómenos son típicos de la lengua hablada y, más en particular, son muy frecuentes en el discurso coloquial, en el que ocurre a menudo un recurso a las relaciones anafóricas. Además, con frecuencia, se emplean dentro de construcciones caracterizadas por un orden

de palabras marcado, como las dislocaciones, que, como hemos visto, también son típicas del discurso coloquial (Fiorentino, 2011). De lo expuesto se desprende que la presencia del pronombre «lo» con función anafórica se puede considerar un ejemplo del discurso oral espontáneo y, por consiguiente, un punto de referencia para establecer una correspondencia entre el lenguaje de nuestra traducción y este tipo de discurso. El análisis demuestra que en el texto traducido el pronombre «lo» en función anafórica representa un elemento recurrente, lo que sitúa el lenguaje de la traducción en línea con el discurso coloquial, siendo estos tipos de pronombres típicos de este tipo de lenguaje. En efecto, el empleo de un elemento frecuente en las conversaciones orales espontáneas hace que nuestra traducción presente un estilo muy parecido a este tipo de discurso. En otras palabras, el hecho de que el pronombre «lo» con función anafórica aparece de manera difundida acerca nuestra traducción al discurso coloquial, ya que reproduce una característica típica de este tipo de lenguaje. Así, del análisis de este aspecto resulta que el pronombre «lo» en función anafórica se utiliza de manera frecuente en el texto traducido, lo que demuestra que el lenguaje de nuestra traducción tenga un estilo más parecido al discurso oral espontáneo que al escrito y formal.

#### Ejemplo 6

<p>De hecho, yo me voy ahora a ver un huerto, un huerto gaditano. Vamos a recoger unas hierbitas aromáticas y me voy a ir cocinarlas con Miriam, <b>que</b> también me queda eso por probar, claro.</p>	<p>Adesso vado a vedere un tipico orto gaditano con Miriam. Raccogliamo delle erbe aromatiche e poi le cuciniamo, <b>che</b> quelle devo ancora provarle.</p>
<p>Yo voy a preparar otra regañá, <b>que</b> me ha convencido al final con el crujiente, ¡eh!</p>	<p>Mi faccio un altro crostino, <b>che</b> questo croccante mi ha conquistata.</p>

<p>Se toma de muchas maneras, pero ahora, partimos que estamos en verano y eso, hacemos una piriñaca con él. Te van a pedir el picadillo que tenemos aquí con tomate, pimiento, atún. Y le echamos lo que veamos. Y, por supuesto, tenemos que ir al campo a coger las cebollas <b>porque</b> es muy necesario para el picadillo, si no.</p>	<p>Si mangia in molti modi, però in estate facciamo principalmente la piriñaca. È un'insalata che facciamo con pomodoro, peperoncino verde, tonno. Poi aggiungiamo quello che vogliamo. Adesso dobbiamo andare al campo a raccogliere le cipolle <b>che</b> servono per l'insalata.</p>
--	---

El nivel de semejanza del lenguaje de la traducción con el discurso oral espontáneo se puede comprobar en términos de empleo del «che polivalente». Se trata de un fenómeno muy común en el discurso coloquial que consiste en utilizar el «che» para introducir subordinadas que normalmente presentarían conjunciones semánticamente más precisas; en particular, se emplea en el caso de subordinadas consecutivas, causales, temporales y finales (Sabatini, 1985: 164-165). Además, se habla de «che polivalente» cuando en el enunciado el «che» se utiliza para sustituir un pronombre relativo, lo que también resulta un fenómeno muy común en el discurso coloquial. De lo expuesto entendemos que el empleo del «che polivalente» puede representar un indicador de la relación que se establece entre el lenguaje de la traducción y el discurso oral espontáneo. Así, en nuestro caso, la presencia de este elemento acerca el lenguaje de la traducción al discurso coloquial, ya que reproduce un aspecto típico de este tipo de discurso. En otras palabras, el empleo del «che polivalente» produce en el texto traducido un estilo parecido a la conversación oral espontánea, es decir, que la traducción presenta elementos que hacen que el lenguaje sea parecido a lo que se encuentra en este tipo de discurso. En pocas palabras, del análisis de este aspecto resulta que el «che polivalente» representa un elemento recurrente en nuestra traducción, lo que demuestra que el lenguaje que se ha empleado en la traducción resulta más parecido al discurso coloquial que al escrito. Más en general, otra prueba de que el lenguaje de la traducción refleja la conversación oral espontánea es la ausencia de conjunciones formales. Efectivamente, en línea con lo que

ocurre en el discurso coloquial, en nuestra traducción no aparecen conjunciones más formales típicas del registro escrito como, por ejemplo, «benché», «nonostante», «affinché», «sebbene», «poiché», que si hubieran sido frecuentes habrían aumentado el nivel de formalidad de los diálogos. En otras palabras, el hecho de que las conjunciones típicas del discurso escrito que se emplean para introducir contrastes, consecuencias o concesiones no aparecen en nuestra traducción representa otra prueba de que en el texto traducido se encuentra un estilo que se acerca al lenguaje coloquial mejor que al escrito. En suma, los resultados procedentes del análisis del empleo del «che polivalente» demuestran que el lenguaje empleado en nuestra traducción resulta más parecido al discurso oral espontáneo que al formal.

#### Ejemplo 7

<p>Son las siete de la mañana, acaba de amanecer <b>y</b> estoy realmente emocionada porque estoy subida a un barco pesquero, rodeada de marineros y de buzos, <b>porque</b> nos disponemos a vivir en primera persona la pesca de atún de almadraba.</p>	<p>Sono le 7, è appena spuntato il sole e sono davvero emozionata perché mi trovo a bordo di un peschereccio, circondata da marinai e sub, e ci prepariamo a vivere in prima persona la pesca dei tonni di almadraba.</p>
<p>La tagarnina es ... una planta silvestre, es un cardo que tradicionalmente se utiliza en Cádiz. Se ha utilizado siempre en berzas, cocidos, en revueltos, arroces. Y nosotros hemos dado un paso más, ¿no? Hemos cogido esa tradición <b>y</b> hemos hecho un paté con ella.</p>	<p>La cardogna è ... una pianta selvatica. È un cardo che si usa da sempre a Cadice. Viene utilizzato con verze, stufati, sformati, riso. Noi ci siamo spinti oltre. Abbiamo preso questa tradizione e ne abbiamo fatto un paté.</p>

<p>No, no, no, eso ya pasó a la historia. Cada lote tiene un precio, precio por kilo, va marcando y el comprador para al precio del kilo. La pesca de aquí es totalmente artesanal y todos los días los barcos salen y vuelven a puerto.</p>	<p>No, quella è roba vecchia. Ogni partita è prezzata al chilo, e il compratore blocca il prezzo al chilo. La pesca qui è totalmente artigianale e ogni giorno i pescherecci escono e rientrano in porto.</p>
--	---

Entre los aspectos que se han identificado para evaluar la proximidad entre nuestra traducción y el discurso oral espontáneo encontramos la prevalencia de parataxis. En este análisis, se parte del supuesto de que el registro del discurso coloquial se diferencia del discurso escrito, ya que la conversación oral espontánea presenta un número de subordinadas inferior con respecto a un discurso formal. Efectivamente, en el discurso coloquial, la subordinación representa un fenómeno raro con los enunciados que se conectan principalmente mediante parataxis o yuxtaposición (Berruto, 2012: 98-99). Desde este punto de vista, la semejanza del lenguaje de nuestra traducción con el discurso oral espontáneo se puede evaluar en términos de prevalencia de coordinación sobre subordinación. Del análisis de nuestro texto aparece una superioridad de parataxis y yuxtaposición que acerca el lenguaje empleado en la traducción al discurso coloquial, con un número de subordinadas particularmente bajo y una preponderancia en términos de coordinación y oraciones simples. Así, la alta frecuencia de parataxis y yuxtaposición sitúa el lenguaje empleado en nuestra traducción en línea con el discurso oral espontáneo, ya que se trata de una característica típica de este tipo de lenguaje. Más en particular, el empleo de coordinación en lugar de subordinación produce en el texto traducido un estilo similar al discurso coloquial, siendo un elemento que se encuentra de manera difundida en la conversación oral espontánea. En pocas palabras, el análisis sobre la prevalencia de parataxis en el texto traducido prueba que el lenguaje de nuestra traducción resulta más parecido al discurso oral espontáneo que al escrito.

Ejemplo 8

<p>Porque, si el burro no lo <b>fuéramos enganchando</b>, como lo estamos enganchando, en turismo activo, pues el burro <b>va a desaparecer</b>.</p>	<p>Pensa che se non lo <b>stessimo usando</b> per il turismo, come stiamo facendo, l'asino <b>scompare</b>.</p>
<p>Y ahora voy a conocer el huerto de la Janda, y voy a hacerlo acompañada de Bartolo, un agricultor con el que voy a meterme de lleno en los cultivos gaditanos. Y lo mejor de todo es que luego vamos a probar la piriñaca, que <b>no sé lo que es</b>, pero la verdad es que ya el nombre suena de maravilla.</p>	<p>Adesso vado a vedere un orto tipico di La Janda insieme a Bartolo, un agricoltore con cui mi tufferò nelle coltivazioni gaditane. E la parte più bella è che proveremo la piriñaca, che <b>non so cos'è</b>, però già il nome è una meraviglia.</p>
<p>Bartolo, yo tenía entendido que aquí en Cádiz el pescado es buenísimo, pero no tenía constancia de que la huerta también lo <b>es</b>.</p>	<p>Bartolo, avevo capito che a Cadice il pesce è buonissimo, però non sapevo che lo <b>erano</b> anche questi prodotti.</p>

Para establecer el nivel de semejanza entre el lenguaje de nuestra traducción y el discurso oral espontáneo se ha tomado en consideración la sustitución de subjuntivo y condicional con el indicativo. Este fenómeno forma parte de una práctica muy difundida en el discurso coloquial, y en general en los contextos informales, de acuerdo con la que el indicativo suele emplearse en lugar de modos verbales que resultan menos comunes y más complejos. En particular, en estos casos, el indicativo parece utilizarse sobre todo para reemplazar subjuntivos y condicionales; de hecho, ejemplos de este uso del indicativo se



pueden encontrar mayormente en construcciones como las oraciones hipotéticas, en las que el imperfecto de indicativo sustituye el subjuntivo y el condicional. Aunque se considera equivocado, en realidad, este empleo del indicativo existe desde siempre y se utiliza hoy en día de manera frecuente en el discurso coloquial, mientras que en el registro escrito se suelen emplear tiempos y modos previstos por las normas (Sabatini, 1985: 166-167). En este contexto, entendemos que el uso del indicativo en lugar de subjuntivo y condicional puede determinar la relación que se establece entre el lenguaje coloquial y nuestra traducción. Del análisis del texto traducido resulta evidente que el indicativo se emplea de manera recurrente para sustituir subjuntivo o condicional, lo que acerca el lenguaje de nuestra traducción al discurso oral espontáneo, siendo esta una característica típica de este tipo de discurso. Así, el hecho de que se recurre a un aspecto frecuente del discurso coloquial implica que los diálogos de nuestra traducción tengan un estilo parecido a este tipo de discurso. En otras palabras, el empleo del indicativo en lugar de subjuntivo o condicional sitúa el lenguaje del texto traducido cerca de la conversación oral espontánea, ya que se reproduce un elemento típico de este tipo de lenguaje. En suma, del análisis de este aspecto aparece que el indicativo sustituye el subjuntivo o el condicional de manera recurrente, lo que es una prueba de que el lenguaje de la traducción es más parecido al discurso coloquial que al escrito.

#### Ejemplo 9

<p>Verónica: ¿Y <b>qué</b> crece en este pasto?</p> <p>Juan: Hay gramíneas, hay leguminosas. Y, aparte de esto, pues les aportamos también algunos cereales y eso, que les echamos en el pienso. Y las pacas, por supuesto, que hacemos de heno pues llevan también cereales. Son de avena, de cebada. ¿Eh?</p>	<p>Verónica: <b>Cosa</b> cresce in questo pascolo?</p> <p>Juan: Ci sono graminacee, leguminose. In più, aggiungiamo anche dei cereali al loro mangime. E anche nelle balle di fieno che produciamo ci sono cereali, come avena e orzo.</p>
---	--

<p>¡<b>Cómo</b> te gusta el queso de la zona! ¿Eh?</p>	<p><b>Ma</b> quanto ti piace questo formaggio?!</p>
<p>¡Qué ojo tiene Bartolo, que le basta ver la parte verde para entender si es cebolleta, cebollino o cebolla! <b>Sin embargo</b>, todas cultivadas a la misma fecha, tienen tamaños muy diferentes.</p>	<p>Che occhio, Bartolo! Gli basta vedere la parte verde per riconoscere il tipo di cipolla! <b>Anche se</b> vengono piantate insieme, hanno dimensioni molto diverse.</p>

En esta última tabla, presentamos algunos ejemplos de otros aspectos lingüísticos propios del discurso oral espontáneo que suelen emplearse con frecuencia en nuestra traducción, fortaleciendo todavía más la aproximación a un registro coloquial. En primer lugar, encontramos el pronombre interrogativo simple «cosa» que se ha utilizado en lugar de «che cosa». Se trata de un fenómeno muy difundido en las conversaciones orales espontáneas que se puede explicar en términos de sustitución y reducción de estructuras lingüísticas más complejas típicas de un registro escrito. El segundo caso nos muestra el empleo de «ma» en posición inicial del enunciado que sirve para señalar la actitud del hablante con respecto a lo que expone. Un ejemplo de este «ma» está representado por frases exclamativas en las que se expresa la contrariedad o la sorpresa del hablante. Además, el «ma» también se puede encontrar al principio de los enunciados para indicar la organización de los turnos de habla o para interrumpir el interlocutor. Por último, hemos seleccionado un ejemplo de uso de la conjunción «anche se» para la introducción de una concesiva. Este fenómeno se suele considerar perteneciente al lenguaje coloquial ya que la conjunción «anche se» prevalece en este tipo de discurso con respecto a las diferentes conjunciones que expresan una concesión, como, por ejemplo, «sebbene», «benché», «nonostante», «malgrado». De lo expuesto se entiende que todos estos fenómenos representan una prueba más de que el lenguaje que hemos utilizado en nuestra traducción quiere reflejar el discurso coloquial. Efectivamente, como se trata de elementos típicos de la conversación oral espontánea, su empleo ha permitido fortalecer

la relación entre el lenguaje de la traducción y el discurso coloquial. Así, el hecho de que se recurre a estos fenómenos hace que nuestra traducción presente un lenguaje que se acerca al discurso oral espontáneo, siendo estos aspectos típicos de este tipo de discurso. Dicho de otra manera, la presencia de elementos frecuentes en el discurso coloquial implica que nuestra traducción tenga un estilo muy parecido a este tipo de discurso. En definitiva, también en este caso el empleo de determinadas estructuras lingüísticas nos ha permitido alcanzar en nuestra traducción un lenguaje más parecido al discurso coloquial que al escrito, con la presencia de elementos típicos de la conversación oral espontánea que hace que la traducción tenga un estilo que se aleja de un registro escrito.

De los ejemplos expuestos entendemos que en nuestra traducción se pueden encontrar aspectos lingüísticos típicos de la conversación oral espontánea. Efectivamente, a veces, en el texto traducido se han adoptado soluciones que reproducen rasgos específicos del discurso coloquial, acercando el lenguaje de la traducción a un estilo típico de este tipo de discurso. Concretamente, el empleo de expresiones del italiano *neostandard* hace que el texto traducido presente un registro propio del discurso oral espontáneo, con la reproducción de características típicas de este tipo de lenguaje. Dicho de otra manera, en algunos casos, mediante el empleo de estas expresiones en los diálogos de nuestra traducción se produce una imitación de las estructuras del discurso coloquial, que permite alejarse de un registro formal típico de un italiano más estándar para situarse cerca de un estilo propio de la conversación oral espontánea, favoreciendo, de esta manera, la identificación del público con el producto audiovisual.

A este propósito, cabe subrayar que, contrariamente a lo que hemos visto para el proceso de estandarización, el hecho de que nuestra traducción presenta elementos que proceden del discurso coloquial facilita el proceso de identificación por parte del espectador, ya que se reproduce un lenguaje cercano y familiar típico de las conversaciones informales de todos los días. Efectivamente, la imitación de características específicas del discurso oral espontáneo hace que la traducción respete el contexto y las relaciones informales entre los personajes, favoreciendo la identificación de los espectadores con el producto que están viendo. En concreto, la presencia de determinadas estructuras lingüísticas aumenta la coherencia entre los diálogos y lo que los espectadores ven en la pantalla, ya que se ponen en escena relaciones e intercambios típicos de un contexto informal, lo que facilita la identificación del público con el

producto audiovisual. En este sentido, podemos afirmar que el empleo de expresiones que proceden del discurso coloquial dirige al espectador hacia la ilusión de encontrarse ante situaciones y diálogos de su vida cotidiana. De esta manera, precisamente por medio de estas expresiones, la traducción favorece la identificación de los espectadores con la pantalla, ya que se presenta un lenguaje parecido y cercano a las conversaciones que se realizan todos los días que reconducen a un entorno familiar para el público. Dicho de otra manera, el hecho de que en el lenguaje del texto traducido se utilizan elementos que proceden del discurso oral espontáneo permite alcanzar una coherencia general que ayuda a los espectadores a entrar en el mundo que se proyecta en la pantalla facilitando la identificación con el producto audiovisual.

En el análisis del nivel de semejanza entre el lenguaje de nuestra traducción y el discurso oral espontáneo hemos tomado en consideración cuatro fenómenos: la presencia del pronombre neutro «lo» en función anafórica, el empleo del «che polivalente», la prevalencia de parataxis y la sustitución del subjuntivo o condicional con el indicativo. Los resultados del análisis de estos cuatro aspectos prueban que, a menudo, algunos elementos típicos del discurso coloquial del italiano se reproducen dentro de nuestra traducción, por lo menos por lo que concierne al ámbito de la morfosintaxis. A pesar de que representan solo algunos ejemplos dentro de una amplia gama de fenómenos, estas expresiones del italiano *neostandard* desempeñan un papel importante en la definición de las estructuras del discurso coloquial, siendo aspectos específicos de este tipo de discurso que se oponen a las variedades más formales del italiano. Desde luego, en futuro, la investigación sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales podrá beneficiar de estudios más completos en los que se tomarán en consideración más parámetros al fin de llegar a resultados más adecuados.

De todo lo expuesto se desprende que en la traducción se reproducen los mecanismos de la conversación oral espontánea mediante el empleo de estructuras lingüísticas del italiano *neostandard* que caracterizan el lenguaje del producto audiovisual por lo menos desde un nivel morfosintáctico. Desde este punto de vista, consideramos necesario confutar la hipótesis introducida al principio de este apartado de acuerdo con la que nuestra traducción presentaría un registro típico del discurso escrito. De hecho, como hemos visto, contrariamente a lo previsto, el texto traducido presenta, a menudo, también elementos que proceden del discurso coloquial que hacen que el lenguaje de nuestra

traducción tenga un registro propio de la conversación oral espontánea. En este sentido, resulta interesante ver que a lado de aspectos que caracterizan el discurso escrito también se pueden encontrar expresiones típicas del discurso oral espontáneo que, en consecuencia, acercan el lenguaje de la traducción a un registro coloquial. En vista de esto, queda claro que nuestra hipótesis no se puede confirmar totalmente ya que no es posible afirmar que nuestra traducción presenta un registro únicamente escrito. Por lo tanto, entendemos que en el análisis del lenguaje de nuestra traducción resulta necesario adoptar un enfoque diferente que permita reconocer la presencia tanto de elementos del discurso escrito como coloquial.

En conclusión, el análisis del lenguaje empleado en nuestra traducción ha demostrado una confluencia de elementos que proceden del registro coloquial y escrito que sitúa nuestro trabajo en el medio entre un lenguaje informal y formal. Concretamente, la presencia de características tanto del discurso coloquial como escrito hace que en el texto traducido se genere un lenguaje híbrido que une elementos que proceden de los dos tipos de discurso. Desde este punto de vista, nuestra traducción presenta un lenguaje muy peculiar para cuya descripción resultan necesarios estudios específicos que tomen en cuenta más parámetros y un corpus de productos más amplio.

## 5.6 Conclusiones

En nuestro análisis hemos visto que el lenguaje de nuestra traducción está caracterizado por la presencia de características procedentes del discurso escrito y coloquial, con la elección sistemática de estructuras lingüísticas específicas de un registro informal que se sitúa a lado de una tendencia a la estandarización que produce un estilo típico del discurso escrito. En este apartado, intentaremos ilustrar los factores detrás de esta confluencia de registros que ocurre en nuestro trabajo, con el objetivo de arrojar más luz sobre el lenguaje de las traducciones audiovisuales y, más en general, sobre el proceso de traducción audiovisual.

Como ya hemos aludido anteriormente, el empleo de soluciones que se acercan a un registro escrito se puede explicar en términos de estandarización del lenguaje de la traducción. De acuerdo con este fenómeno se ha verificado una neutralización del discurso del texto de partida con la selección de un lenguaje más estándar que ha llevado a la elaboración de un estilo típico del discurso escrito. Efectivamente, se han identificado

diferentes comportamientos en nuestra traducción que demuestran que estamos ante un texto que está planificado de antemano, es decir, que tiene un estilo propio del registro escrito. En concreto, a menudo, en el texto traducido se ha optado por expresiones lingüísticas simples y claras produciendo una simplificación del discurso con respecto al texto original que ha implicado la omisión de aspectos típicos de la conversación oral espontánea. Desde este punto de vista, se puede afirmar que en el trabajo de traducción se ha llegado a un italiano más estándar que se sitúa lejos del discurso coloquial y cerca de un registro escrito. En este sentido, resulta evidente el proceso de estandarización del lenguaje que ha producido en el texto traducido un cambio hacia un registro típico del discurso escrito, con una neutralización de algunos rasgos del discurso oral espontáneo que ha llevado a un nivel de formalidad alto en la traducción propio de los textos planificados de antemano. En pocas palabras, en algunos casos, el fenómeno de estandarización ha hecho que el lenguaje de nuestra traducción resulte más parecido al discurso escrito que al coloquial, con los diálogos que demuestran ser planificados con antelación, lo que tiene consecuencias directas en términos de identificación de los espectadores con el producto audiovisual.

Por lo que concierne a la presencia de estructuras lingüísticas típicas del registro coloquial, esta se puede explicar haciendo referencia a la naturalidad. La noción de naturalidad se refiere al empleo de un lenguaje que resulta natural para los hablantes nativos de una determinada lengua. A este propósito, en el texto traducido se pueden encontrar aspectos específicos del lenguaje coloquial que remiten a lo que es natural y convencional para los hablantes italianos. En concreto, con frecuencia, en la traducción se han empleado estructuras lingüísticas típicas del discurso oral espontáneo que resultan convencionales para los espectadores, siendo expresiones comunes del lenguaje de todos los días. El empleo de estas soluciones ha permitido evitar una total ausencia de naturalidad en el producto audiovisual, lo que provocaría un alejamiento del discurso coloquial aportando al lenguaje un sabor artificial que acercaría la traducción al registro escrito de los textos planificados con antelación. En este sentido, podemos afirmar que, a pesar de que se trate de un texto realizado de antemano, mediante el recurso a expresiones típicas del discurso oral espontáneo en la traducción se ha podido conseguir un efecto de naturalidad. Se trata de un resultado importante dado que las diferentes opciones al alcance del traductor para conseguir un efecto de naturalidad se reducen drásticamente en

el lenguaje de las traducciones audiovisuales, que está fuertemente condicionado por la multitud de factores que toman parte en este proceso de traducción. Efectivamente, como hemos explicado en el apartado 5.3.1, en el discurso de las traducciones audiovisuales diferentes factores reducen de manera neta el número de soluciones al alcance del traductor, dejando menos espacio para expresiones naturales. Sin embargo, a pesar de estas restricciones, a menudo, en nuestra traducción suelen utilizarse elementos de la conversación oral espontánea que permiten alejarse del registro escrito realizando un producto caracterizado por un lenguaje natural y convencional. En definitiva, en el texto traducido se han empleado estructuras lingüísticas típicas del discurso coloquial por medio de las que se ha podido alcanzar un efecto de naturalidad, con un lenguaje capaz de reproducir situaciones y diálogos de la vida cotidiana que ha facilitado la identificación de público con el producto audiovisual.

Por supuesto, el recurso a un lenguaje típico de la conversación oral espontánea puede ser el resultado de la interferencia del texto de partida. Efectivamente, si partimos del supuesto de que los diálogos de la traducción representan, en cierta medida, el reflejo del lenguaje del texto original, la aproximación al discurso coloquial en el texto traducido dependerá también de la aproximación al discurso coloquial del texto de partida. En otras palabras, los diálogos de la traducción presentarán las características de la conversación oral espontánea si en el texto original se encuentra un lenguaje que se acerca a este tipo de discurso. Esto es precisamente lo que ocurre en nuestro caso, ya que estamos ante un documental en el que la mayoría de las intervenciones no están planificadas y los diálogos son ejemplos reales de discurso coloquial con intercambios naturales y espontáneos. En este sentido, podemos afirmar que el registro coloquial del lenguaje de nuestra traducción es el producto de la interferencia del texto de partida. Además, como hemos visto en la sección 5.3.2, la interferencia puede ocurrir sobre todo en los casos en que el texto está elaborado como un conjunto de múltiples unidades, es decir, que cuanto más fragmentado será el texto de partida, más la traducción será parecida al original. Dicho de otra manera, la traducción seguirá mayormente las estructuras de la lengua de partida si el texto original está compuesto por segmentos textuales breves, lo que representa precisamente el caso de nuestro documental que está caracterizado por enunciados cortos y simples. También, otro factor que no se puede ignorar por lo que concierne a la interferencia de la lengua de partida es el hecho de que el discurso del texto original resulta particularmente

fragmentado por la alta frecuencia de turnos de habla, con las múltiples intervenciones de los hablantes que representan un elemento peculiar de nuestro texto. Por todas estas razones, en el proceso de traducción se ha verificado una fuerte adherencia al texto de partida, lo que, en nuestro caso, ha permitido mantener algunas características típicas del discurso coloquial acercando el lenguaje del texto traducido a este tipo de discurso. En suma, el texto de partida ha jugado un papel determinante en la reproducción de aspectos específicos del discurso oral espontáneo en nuestra traducción, con la elaboración de un lenguaje parecido y cercano a las conversaciones de todos los días que ha ayudado a los espectadores a entrar en el mundo proyectado en la pantalla.

De todo lo expuesto podemos afirmar que el lenguaje de nuestra traducción es el resultado de una interacción entre orientación a la lengua de llegada, naturalidad e interferencia de la lengua de partida. Aunque en este elaborado no hemos analizado el empleo de las rutinas de traducción consideramos necesario incluir también este aspecto en futuros estudios. A partir de los resultados de nuestro análisis podemos afirmar que el lenguaje de las traducciones audiovisuales puede reproducir los elementos típicos del discurso coloquial, y, en este sentido, la imitación de la conversación oral espontánea debería considerarse uno de los parámetros para la evaluación de la calidad de los productos audiovisuales. Por supuesto, será necesario realizar estudios más amplios antes de llegar a una caracterización adecuada del lenguaje de las traducciones audiovisuales. En futuro, la investigación se podrá enfocar sobre el estudio de otros elementos del discurso coloquial para confirmar o rechazar los resultados a los que hemos llegado en nuestro trabajo.

A pesar de los factores que están detrás del empleo de determinadas soluciones, resulta interesante observar el lenguaje de nuestra traducción desde el punto de vista del *simil-sync* y, más en particular, determinar el papel que desempeña esta modalidad de traducción audiovisual en la caracterización de los diálogos del producto traducido.

Como hemos visto de los resultados de nuestro análisis, el lenguaje de nuestra traducción está caracterizado por la confluencia de características procedentes del discurso escrito y coloquial, lo que sitúa nuestro trabajo en el medio entre un lenguaje formal e informal. En este sentido, en el texto traducido se ha generado un lenguaje híbrido que es el resultado de la elección sistemática de estructuras lingüísticas propias



del registro coloquial y de una tendencia a la estandarización que ha llevado a un estilo típico del discurso escrito. En este contexto, consideramos necesario subrayar el papel desempeñado por la modalidad de traducción audiovisual del *simil-sync* en cuanto que permite la afirmación de una confluencia de características típicas del registro escrito y coloquial en el texto traducido. Como ya hemos explicado en el primer capítulo, de acuerdo con la modalidad del *simil-sync*, en el proceso de traducción es necesario sincronizar solo la duración de las frases con los momentos en que los actores abren y cierran la boca. A este propósito, el hecho de que no ocurre sincronía labial representa un aspecto crucial para la traducción ya que permite modificar los enunciados sin tener que respetar los movimientos de los labios de los hablantes. Dicho de otra manera, en el *simil-sync* se pueden introducir cambios de diferente carácter sin causar problemas de identificación por parte de los espectadores ni infringir las normas típicas del medio. Efectivamente, mediante esta modalidad de traducción, siempre que se respete el contenido y la duración de la frase original, el enunciado traducido se puede modificar también desde varios niveles si se considera necesario para alcanzar una solución que facilite la comprensión y la identificación del espectador con el producto traducido. En este sentido, el *simil-sync* se diferencia de las otras modalidades de traducción audiovisual en las que las posibilidades de modificación están reducidas a causa de las características propias de estos tipos de traducción. Así, en el doblaje se tendrá que producir una traducción que respete los movimientos de los labios de los actores sin causar incongruencias para el espectador; en el subtulado será necesario crear subtítulos que interactúen de manera adecuada con el sonido sin contradecir lo que el público escucha; y en el *voice over* habrá de producir una traducción que respete el sonido original y que tenga en cuenta que la emisión del texto traducido empieza después del original y termina antes.

En vista de todo esto, podemos afirmar que el *simil-sync* ha jugado un papel fundamental en la caracterización del lenguaje de nuestra traducción. Efectivamente, el *simil-sync* ha consentido la consolidación de un estilo típico del discurso escrito omitiendo irregularidades y repeticiones de acuerdo con un proceso de estandarización, y, al mismo tiempo, ha permitido la afirmación de algunos elementos típicos del discurso coloquial, como, por ejemplo, el «lo» anafórico y el «che polivalente», que han acercado el lenguaje de la traducción a la conversación oral espontánea. Concretamente, la

modalidad del *simil-sync* ha permitido la elaboración de un lenguaje caracterizado por la presencia de elementos procedentes del registro escrito y coloquial, sin generar confusión ni problemas de identificación por parte del espectador y, a la vez, respetando las normas típicas del medio.

De todo lo expuesto entendemos que el *simil-sync* se ha revelado crucial en la afirmación de una confluencia de elementos procedentes del registro escrito y coloquial. Desde el punto de vista del lenguaje de nuestra traducción, el *simil-sync* ha resultado fundamental ya que ha permitido presentar características típicas tanto del discurso escrito como coloquial, con el empleo de construcciones lingüísticas propias del registro informal que se sitúa a lado de una tendencia a la estandarización que ha llevado a un estilo típico del discurso escrito.

## Conclusión

El documental *Las rutas de Verónica* es un programa emitido por el canal La2 de Televisión Española que quiere hacer un repaso de la gastronomía del país con el objetivo de dar a conocer y valorizar el territorio español. En este episodio, el programa nos introduce a la comarca de La Janda, en la provincia de Cádiz, al fin de mostrarnos la gastronomía que caracteriza esta región española. Concretamente, el documental nos hace adentrar en la cocina de La Janda acercándonos a la gente local y a los productos típicos de cada pueblo que se visita en este territorio, desde Barbate hasta Conil de la Frontera, pasando por Medina Sidonia. Así, este capítulo de *Las rutas de Verónica* realiza un recorrido cultural, turístico y gastronómico por la comarca de La Janda, con la finalidad de representar el territorio de esta región y aprender de la riqueza de su cultura gastronómica.

Nuestro propósito ha sido el de dar a conocer al público italiano esta riqueza que caracteriza la gastronomía española dando a los espectadores la posibilidad de acceder a los contenidos de este documental. En términos más específicos, hemos decidido dedicarnos a este trabajo de traducción al fin de facilitar el acceso al público italiano a nuevos conocimientos e ideas procedentes de otra cultura con el objetivo último de fomentar la comunicación y el intercambio entre culturas. En efecto, por medio de esta labor de traducción se ha podido proporcionar al espectador un marco de conocimientos que le permite interpretar y comprender realidades procedentes de otra cultura a pesar de su carácter extranjero. Desde este punto de vista, nuestra traducción consiente ampliar el conocimiento del otro, el conocimiento del mundo, y a su vez el hecho de proporcionar saberes sobre otra cultura permite favorecer la comunicación y la comprensión intercultural.

Por lo que concierne al trabajo de traducción en particular, a menudo, esta tarea ha resultado particularmente difícil sobre todo por las peculiaridades que caracterizan la traducción audiovisual y los textos audiovisuales en general. Efectivamente, dentro de estos productos concurren toda una serie de factores, como, por ejemplo, las restricciones temporales y espaciales y la confluencia de código verbal y no verbal, que convierten el proceso de traducción audiovisual en una tarea particularmente complicada. Concretamente, en los textos audiovisuales se encuentran determinadas características

que hacen que la transferencia de estos productos sea muy difícil, implicando un reto más grande para el traductor con respecto a otros tipos de traducción. Por supuesto, a lo largo del trabajo de traducción hemos tenido que considerar y respetar estos requisitos específicos de la traducción audiovisual, lo que ha complicado en gran medida la realización de nuestra tarea. De la misma manera, durante nuestra labor ha sido necesario cumplir con las normas específicas de la modalidad del *simil-sync*, de acuerdo con las que, además de incluir códigos de tiempo y carteles, también se han debido señalar pausas, versos, risas y superposiciones de voces, complicando todavía más nuestro trabajo de traducción.

Sin duda una de las dificultades más grandes desde el punto de vista de la traducción concierne a la presencia de diálogos y entrevistas en directo, con una alta frecuencia de intervenciones de hablantes que no están planificadas de antemano. En efecto, el discurso está compuesto en gran medida por intercambios naturales y espontáneos entre dos o más personas cuyas características han hecho que el proceso de traducción fuera muy complejo. Concretamente, los diálogos están constituidos sobre todo por entrevistas en directo que presentan un registro altamente coloquial que incluye hesitaciones, repeticiones, reformulaciones y otros elementos que complican el trabajo de traducción. En este contexto, a veces, se ha optado por soluciones capaces de mantener en el texto traducido este aspecto coloquial del lenguaje al fin de favorecer una coherencia entre imagen y sonido y facilitar la comprensión del espectador, mientras que en otras ocasiones ha sido necesario introducir cambios para alcanzar una calidad aceptable en términos de fluidez y claridad en la traducción.

Sin embargo, también hace falta subrayar que a lo largo del texto original se pueden encontrar algunas intervenciones de la narradora que no muestran los elementos que caracterizan el estilo propio del discurso coloquial. Este es el caso de aquellas intervenciones que están preparadas con antelación y, por consiguiente, presentan un registro más formal típico del discurso escrito elaborado previamente. A este propósito, cabe señalar otra dificultad con la que nos hemos enfrentado durante el trabajo de traducción que concierne a las diferencias de registro que se pueden encontrar en el texto original, con la exposición oral de discurso escrito (como en el caso de las intervenciones planificadas anteriormente) que se sitúa a lado de los diálogos espontáneos (como en el caso de los intercambios en directo). Efectivamente, esta confluencia de diferentes tipos

de discurso lleva a una diversidad de registro en el producto audiovisual que ha complicado fuertemente la labor de la traducción, dado que las intervenciones planeadas con antelación suelen seguir un estilo diferente con respecto a los intercambios espontáneos. En concreto, en el documental, se puede observar el empleo de registros lingüísticos diferentes en términos de sintaxis, léxico y pronunciación para los dos tipos de discurso, con los intercambios en directo que muestran un estilo más variado y espontáneo mientras que las exposiciones planificadas de antemano se sirven de un estilo más formal y poco natural. En vista de esto, en la traducción se ha intentado obtener una velocidad de lectura idónea para cada caso, aunque ha resultado imposible lograr una homogeneidad general en todo el trabajo. Además, esta tarea se ha revelado particularmente difícil también a causa de los constantes cambios en el ritmo de los enunciados que varían de un hablante a otro, con emisiones lentas y pausadas que se oponen a ritmos más rápidos y acelerados.

Entre las otras complicaciones también hace falta señalar el hecho de que el documental cubre una amplia gama de argumentos presentando una terminología especializada procedente de diferentes áreas. En concreto, en el texto se pueden encontrar términos específicos que proceden principalmente del ámbito de la pesca, de la gastronomía, de la flora y de la fauna, que, desde luego, han hecho que el trabajo de traducción fuera particularmente difícil. Para llevar a cabo la traducción de estas unidades terminológicas especializadas, ha sido necesario recurrir a diccionarios monolingüe y bilingüe, gramáticas españolas e italianas, enciclopedias y diccionarios online. Además, han sido especialmente útiles los textos paralelos sobre las distintas áreas especializadas que se tratan en el documental, sobre todo en el caso de términos procedentes del ámbito de la pesca y de la fauna. En este sentido, a lo largo del trabajo de traducción se ha ido más allá de aspectos únicamente lingüísticos, para enfrentarse con elementos de otras ciencias y ámbitos, con particular atención al mundo de la pesca, de la gastronomía, de la flora y de la fauna.

Con respecto al empleo del *simil-sync*, en nuestra opinión, esta técnica se ha demostrado una modalidad de traducción audiovisual válida y adecuada. En efecto, tras haber llevado a cabo nuestro trabajo de traducción, podemos afirmar firmemente que el *simil-sync* se adapta perfectamente a las características de los textos audiovisuales sin alterar la calidad de la traducción ni comprometer la comprensión del espectador. En

términos más concretos, consideramos que esta técnica proporciona diferentes ventajas y resulta conveniente por lo menos por dos razones. Primero, la modalidad del *simil-sync* representa un proceso menos complejo con respecto a otras modalidades de traducción, dado que se puede realizar en su totalidad desde un ordenador. Segundo, esta técnica resulta en gran medida más barata, ya que, a diferencia de otras modalidades, no cuenta con otros recursos ni otros profesionales y, por lo tanto, no conlleva ningún coste económico adicional.

En cuanto a la parte de análisis de nuestro elaborado, a continuación, exponemos los resultados que proceden del estudio del aspecto cultural del texto y del lenguaje empleado en nuestra traducción. Con respecto al aspecto cultural, del análisis de la traducción de las referencias culturales se desprende que, en algunos casos, estos elementos se han mantenido en la versión italiana para acercar a los espectadores a la lengua y a la cultura de partida, como, por ejemplo, en los casos en que el significado se puede intuir fácilmente o si la referencia se menciona varias veces a lo largo del documental; por el contrario, en otros casos, se ha decidido traducir estos elementos seleccionando palabras o conceptos de la lengua de llegada que más se acercan al español, como cuando la referencia no resulta relevante en el texto original o si no se pueden añadir más informaciones a causa de la necesidad de respetar las restricciones de espacio y de tiempo del producto. Este procedimiento nos ha permitido responder a nuestra voluntad de proporcionar un diálogo simple y accesible para el espectador de la lengua de llegada, y a la vez facilitar el acceso a las nuevas realidades procedentes de la cultura de partida enriqueciendo la lengua y la cultura de llegada.

Por lo que concierne al lenguaje empleado en la traducción, nuestro análisis ha evidenciado en los diálogos una confluencia de características que proceden del registro coloquial y escrito que sitúa nuestro trabajo en el medio entre un lenguaje informal y formal. Concretamente, la presencia de elementos tanto del discurso coloquial como escrito hace que en el texto traducido se genere un lenguaje híbrido que une elementos que proceden de los dos tipos de discurso. En otras palabras, en el texto traducido se ha generado un lenguaje heterogéneo que es el resultado de la elección sistemática de estructuras lingüísticas propias del registro coloquial y de una tendencia a la estandarización que ha llevado a un estilo típico del discurso escrito. Desde este punto de vista, nuestra traducción presenta un lenguaje muy peculiar para cuya descripción resultan

necesarios estudios específicos que tomen en cuenta más parámetros y un corpus de productos más amplio.

En definitiva, podemos afirmar que la realización de este trabajo ha resultado particularmente apasionante para nosotros en cuanto que nos ha permitido llevar a cabo una tarea gratificante y coherente con nuestros intereses, mientras que a la vez nos ha dado la posibilidad de meternos de lleno en las tradiciones y en la cultura que identifican el territorio español. Además, la peculiar mezcla de los diferentes elementos que han concurrido en este trabajo de traducción y la complejidad que procede de todos ellos nos han hecho desempeñar nuestra tarea con particular entusiasmo.





## Bibliografía

- Agost, R. (2004). Translation in bilingual contexts: different norms in dubbing Translation. En P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 63-82). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Agost, R. y Chaume, F. (1999). La traducción audiovisual. En A. Hurtado (ed.), *Enseñar a traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes* (pp. 182-195). Madrid: Edelsa.
- Aixelá, J. F. (1996). Culture-Specific Items in Translation. En R. Alvarez y M. C. Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (2007). Culture and Translation. En K. Piotr y L. Karin (eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 13-23). Clevedon: Multilingual Matters.
- Berruto, G. (2012). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* (pp. 67-121). Roma: Carocci.
- Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, 35 (4), 193-218.
- Díaz Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. En G. M. Anderman y M. Rogers. (eds.), *Translation Today. Trends and Perspectives* (pp. 192-204). Clevedon: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. En P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21-34). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling* (pp. 8-13, 200-207). Manchester: St. Jerome.
- Díaz Cintas, J. (2009). *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-11). Bristol: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. (2010). Subtitling. En Y. Gambier y L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1) (pp. 344-349). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Díaz Cintas, J. y Orero, P. (2010). Voiceover and dubbing. En Y. Gambier y L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1) (pp. 441-445). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Espasa, E. (2004). Myths about documentary translation. En P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 183-197). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Fernández Guerra, A. (2012). Translating culture: problems, strategies and practical realities. *SIC, A Journal of Literary Translation, Art and Subversion*, 1 (3), 1-27.
- Franco, E. (2000). Documentary film translation: A specific practice?. En A. Chesterman, N. Gallardo y Y. Gambier. (eds.), *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress* (pp. 233-242). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gambier, Y. (2003). Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, 9 (2), 171-189.
- Matamala, A. (2009). Main challenges in the translation of documentaries. En J. Díaz Cintas (ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 109-122). Bristol: Multilingual Matters.
- Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta*, 33 (3), 356-367.
- Mayoral, R. (2002). Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual. *Sendebarr*, 13, 123-140.
- Mayoral, R. (2005). Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 3-8). Granada: Comares.
- Ogea Pozo, M. (2015). *Traducción y subtulado de documentales culturales de materia árabe en el marco de la traducción especializada: el caso de When the Moors ruled in Europe* (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba.
- Orero, P. (2005). La traducción de entrevistas para voice-over. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 213-222). Granada: Comares.

Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Tratti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano* (pp. 29-59). Roma: Carocci.

Pavesi, M. (2008). Spoken language in film dubbing: target language norms, interference and translational routines. En D. Chiaro, C. Heiss y C. Bucaria (eds.), *Between text and image. Updating research in screen translation* (pp. 79-99). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Pavesi, M. (2009). Dubbing English into Italian: a closer look at the translation of spoken language. In J. Díaz Cintas (ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 79-209). Bristol: Multilingual Matters.

Pavesi, M. (2018). Reappraising verbal language in audiovisual translation. From description to application. *Journal of Audiovisual Translation*, 1 (1), 101-121.

Perego, E. (2004). Subtitling “Culture” by Means of Explicitation: Different Ways of Facing Otherness. En M. Sidiropoulou y A. Papaconstantinou (eds.), *Choice and Difference in Translation – The Specifics of Transfer* (pp. 145-168). Athens: The National and Kapodistrian University of Athens.

Pettit, Z. (2009). Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. En J. Díaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 44-57). Bristol: Multilingual Matters.

Ramière, N. (2006). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *JoSTrans*, 6, 152-166.

Ranzato, I. (2010). *La Traduzione audiovisiva- Analisi degli elementi culturospecifici* (pp. 39-64). Roma: Bulzoni.

Romero Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends. *Meta*, 54 (1), 49-72.

Romero Fresco, P. (2012). Dubbing dialogues...naturally: A pragmatic approach to the translation of transition markers in dubbing. *MonTI, Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 181-205.

Sabatini, F. (1985). L'“italiano dell'uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. En G. Holtus y E. Radtke (eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154-184). Tübingen: Narr.

Segovia, R. (2005). Semiótica textual y traducción audiovisual. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 81-92). Granada: Comares.

Sileo, A. (2018). Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL. *Altre Modernità*, (2), 258-267.

Sokoli, S. (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 177-185). Granada: Comares.

Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns. Revista de traducció* 12, 119-132.

Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores de semióticos y traducción. En J. D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 113-126). Alicante: Universidad de Alicante.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. En J. Diaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Zojer, H. (2001). Cultural references in subtitles. A measuring device for interculturality. *Babel*, 57 (4), 394-413.

York, C. (2006). *Documentary Subtitling: A Participant-Centred Approach* (Tesis de licenciatura). Universidad Concordia.

### Fuentes electrónicas

Baños-Piñero, R. y Chaume Varela, F. (2009). Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation. [en línea]. inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la web: [http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated\\_Orality](http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality)

Berruto, G. (2010). Italiano standard. [en línea]. Enciclopedia dell'Italiano, Treccani. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_(Enciclopedia-dell'Italiano))

Díaz Cintas, J. (2005). Back to the Future in Subtitling. [en línea]. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences, MuTra: Challenges of Multidimensional Translation. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_DiazCintas\\_Jorge.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf)

Fiorentino, G. (2011). Pronomi di ripresa. [en línea]. Enciclopedia dell'Italiano. Treccani. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-di-ripresa\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-di-ripresa_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

González-Iglesias, J. D. y Toda, F. (2011). Dubbing or Subtitling Interculturalism: Choices and Constraints. [en línea]. Journal of Intercultural Communication, 25 (2). [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: <https://www.immi.se/intercultural/nr25/gonzalez.htm>

Nahúm Varas Mazagatos. (2018). Las Rutas de Verónica – Cádiz: La Janda. [en línea]. RTVE. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/las-rutas-de-veronica/rutas-veronica-cadiz-janda/4779099/>

Orioles, V. (n.d.). Il neostandard. [en línea]. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: <http://www.oriol.es/materiali/neostandard>

Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles?. [en línea]. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences, MuTra: Challenges of Multidimensional Translation. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la Web: [https://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf)

Voghera, M. (2010). Lingua parlata. [en línea]. Enciclopedia dell'Italiano. Treccani. [20 de septiembre de 2019] Disponible en la web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-parlata\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-parlata_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

## Diccionarios

Arqués, R. y Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli.

Real Academia Española. (n.d.). Diccionario de la lengua española. [en línea]. [20 de septiembre de 2019]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

Tam, L. (2009). *Grande Dizionario di Spagnolo*. Milano: Hoepli.

Tiberii, P. (2018). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli.

Treccani. (n.d.). Sinonimi. [en línea]. [20 de septiembre de 2019]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/sinonimi/>

Treccani. (n.d.). Vocabolario. [en línea]. [20 de septiembre de 2019]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/>

VV.AA. (2012). *Clave - Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM.

VV.AA. (2014). *Grande Dizionario di Italiano*. Milano: Garzanti.

## Riassunto

Al giorno d'oggi la comunicazione dipende in larga misura dal potenziale offerto dalla tecnologia audiovisiva. L'integrazione di suono e immagini di inizio anni Novanta ha segnato l'avvio di una nuova epoca per la produzione, la trasmissione, la diffusione e il consumo dell'informazione audiovisiva. Questa particolare realtà comunicativa ha prodotto cambi radicali dal punto di vista delle relazioni e della comunicazione con gli altri, con il risultato che lo scambio di idee attraverso mezzi di comunicazione che uniscono canale visivo e acustico fa parte della routine quotidiana di milioni di persone in tutto il mondo.

La ampia diffusione dei prodotti audiovisivi trova risposta nella possibilità che hanno questi di arrivare a un pubblico particolarmente vasto, attraverso televisione, cinema, internet e dispositivi mobili. Questa diffusione implica la produzione, la distribuzione e il consumo dell'informazione audiovisiva da parte di persone che parlano lingue diverse e che vengono da diverse parti del mondo. Da questo punto di vista, la traduzione rappresenta un mezzo molto efficace per il superamento delle barriere linguistiche e la promozione del dialogo tra diverse comunità linguistiche e culturali. Malgrado il fatto che gli studi sulla traduzione si siano concentrati principalmente sui testi scritti, lo sviluppo e la diffusione dei mezzi di comunicazione in formato audiovisivo ha portato all'affermazione di nuovi tipi di traduzione a cui ci riferiamo con il termine di "traduzione audiovisiva".

Si tratta di un concetto che si riferisce agli esercizi di traduzione in cui la dimensione verbale è soltanto una delle diverse dimensioni che interagiscono nel testo rendendo il processo comunicativo molto più complesso. In effetti, la traduzione audiovisiva si occupa della resa di testi caratterizzati da una confluenza di elementi verbali e non verbali che concorrono alla creazione del significato facendo sì che il lavoro di traduzione sia particolarmente complicato. Senza dubbio, l'unione di codici linguistici differenti rappresenta la caratteristica più importante ed evidente della traduzione audiovisiva. In quest'ambito, infatti, i testi costituiscono una costruzione semiotica complessa che include diversi sistemi di segni linguistici che convergono nella produzione del significato. Nello specifico, nei testi audiovisivi è presente un'unione di codice visivo, acustico e verbale che concorrono alla trasmissione di uno stesso

messaggio. I testi audiovisivi, quindi, veicolano il significato per mezzo di una combinazione di linguaggio verbale e non verbale e, di conseguenza, non considerare una di queste dimensioni significa pregiudicare l'equilibrio del processo comunicativo. Inoltre, a causa di questa caratteristica dei prodotti audiovisivi, durante il lavoro di resa il traduttore deve affrontare molti più ostacoli e restrizioni che riducono la gamma di soluzioni a sua disposizione per la produzione del testo di arrivo.

Il punto di partenza nello studio della disciplina della traduzione audiovisiva è la definizione del testo audiovisivo. Si parla di testo audiovisivo per fare riferimento al materiale con cui lavora la traduzione audiovisiva, le cui caratteristiche implicano la confluenza di canali comunicativi differenti per la trasmissione del messaggio. In effetti, come abbiamo visto, nei testi audiovisivi il codice verbale si combina con quello non verbale, stabilendo una relazione così stretta che non si può rompere senza dover per forza distruggere l'essenza del messaggio che si vuole veicolare o compromettere la testualità del prodotto audiovisivo. I diversi sistemi di segni linguistici si combinano con suono e immagine creando coesione e coerenza, determinando la struttura e il significato testuale. La caratteristica fondamentale del testo audiovisivo è, quindi, la combinazione di elementi verbali e non verbali, che hanno lo stesso livello di importanza per la comprensione del testo e sono complementari per il compimento dell'atto comunicativo. Alla luce di ciò, nello studio della disciplina della traduzione audiovisiva risulta necessario considerare l'aspetto multisemiotico del prodotto audiovisivo e concentrarsi sul funzionamento dei diversi sistemi di segni che compongono il testo. Allo stesso modo, sarà fondamentale considerare i diversi codici linguistici allo stesso livello, senza dare maggiore o minore importanza all'uno o all'altro, dato che questi si completano e si relazionano tra loro nella stessa maniera; così facendo si potrà arrivare al significato del testo e riprodurre correttamente nel testo tradotto la confluenza dei distinti codici linguistici.

Insomma, per misurarsi con la traduzione di un prodotto audiovisivo è necessario considerare tutti gli elementi che influenzano questo tipo di traduzione, vale a dire che il traduttore deve entrare in contatto diretto anche con gli elementi non verbali del testo. In altre parole, non si può realizzare il lavoro di traduzione correttamente senza considerare sia gli elementi verbali che non verbali, che sono tipici di questa tipologia testuale e compongono il prodotto audiovisivo. In effetti, anche se non si compie nessun tipo di



lavoro diretto su suono e immagine, è necessario riconoscere e comprendere tutti i codici usati e le relazioni che si stabiliscono tra questi, in modo che il testo tradotto presenti una coerenza tra tutti i diversi sistemi di segni. Da tutto questo si deduce che un approccio linguistico risulta insufficiente nella traduzione audiovisiva e, di conseguenza, che è necessario lavorare con il testo audiovisivo nella sua versione completa e non solamente quella scritta.

La traduzione audiovisiva rappresenta, quindi, una disciplina particolarmente complessa per il peculiare carattere multisemiotico dei testi audiovisivi in cui confluiscono più sistemi di segni. Di conseguenza, come abbiamo appena detto, dal punto di vista traduttologico per svolgere questo lavoro non basta un approccio linguistico, dato che si escluderebbe un aspetto tipico della traduzione dei testi audiovisivi in cui il messaggio è costituito e trasmesso per mezzo di elementi verbali e non verbali. Per questa ragione, per realizzare la traduzione di un prodotto audiovisivo sarà necessario adottare un approccio multisemiotico considerando non solo l'aspetto linguistico del messaggio, ma anche quello visivo e acustico, vale a dire gli elementi verbali e quelli non verbali. Insieme al messaggio linguistico bisogna, quindi, considerare e trasferire anche il messaggio non linguistico, ovvero quello che è trasmesso attraverso il canale acustico e visivo. Inoltre, a rendere ulteriormente complesso il processo di traduzione è l'interazione di questi codici, con elementi verbali e non verbali che sono strettamente collegati e creano messaggi articolati.

Per tutte queste ragioni, la traduzione audiovisiva viene considerata dagli studiosi un tipo di traduzione "subordinata". In effetti, a differenza della traduzione di un testo scritto, in cui il messaggio è trasmesso solo attraverso elementi verbali, nella traduzione audiovisiva il traduttore deve considerare la confluenza di diversi canali di comunicazione. In altre parole, quando il messaggio è composto e trasmesso per mezzo di diversi codici, il processo di traduzione deve conservare nel testo di arrivo tutti questi codici per trasmettere lo stesso messaggio. Questo aspetto rende la traduzione audiovisiva una disciplina unica, dato che presenta tutta una serie di restrizioni che la differenziano e la rendono più complessa rispetto ad altri tipi di traduzione. Non considerare le caratteristiche tipiche della traduzione audiovisiva, non affrontare le problematiche e i limiti che la contraddistinguono e, in ultima istanza, non comprendere la peculiare natura

di questa disciplina significa non poter intraprendere questa pratica particolarmente complessa.

Sono tre le modalità principali della traduzione audiovisiva: il doppiaggio, la sottotitolazione e il *voice-over*. Il doppiaggio implica una sostituzione del suono originale con una registrazione nella lingua di arrivo che riproduce il messaggio del testo di partenza, facendo in modo che il suono nella lingua di arrivo e i movimenti delle labbra degli attori siano sincronizzati, in modo da far credere agli spettatori che gli attori nello schermo stiano parlando la loro lingua. La sottotitolazione suppone la presentazione di un testo scritto che si emette simultaneamente al testo originale che rimane inalterato, creando una corrispondenza tra enunciati tradotti ed enunciati originali; più in particolare, il suono originale, l'immagine originale e il testo tradotto appaiono contemporaneamente, il che richiede un'interazione adeguata tra queste tre componenti. Il *voice-over* presenta un'emissione simultanea di testo di partenza e di arrivo, con il volume del suono originale che si abbassa in modo che la traduzione nella lingua di arrivo si senta più forte sovrastando il suono del testo originale; vale a dire che il volume si riduce a un livello tale che l'originale si può ancora ascoltare in sottofondo mentre si emette a un volume più alto la traduzione nella lingua di arrivo.

Tra le altre modalità troviamo anche il *simil-sync* che è quella che abbiamo utilizzato per la realizzazione del nostro lavoro di traduzione. Il *simil-sync* è una tecnica in cui l'emissione originale è sostituita da un'emissione tradotta, vale a dire che, come nel doppiaggio, il suono originale scompare e la traduzione si presenta in forma orale mentre la componente visiva rimane intatta. Tuttavia, a differenza del doppiaggio, il *simil-sync* ignora il fenomeno del sincronismo labiale. In effetti, nella pratica del *simil-sync* non c'è corrispondenza tra le voci degli attori del testo originale e il testo di arrivo, ovvero, la traduzione non è sincronizzata con i movimenti delle labbra del testo originale. Nello specifico, il *simil-sync* si preoccupa di rispettare il sincronismo ritmico, per coprire interamente l'emissione della frase, e il sincronismo con immagini e movimenti del corpo, per fare in modo che immagine e suono tradotto non si contraddicano. Dato che non c'è sincronismo labiale, il *simil-sync* rappresenta una pratica più economica e veloce rispetto ad altre modalità di traduzione audiovisiva. Da questo punto di vista, anche se molto recente e non considerata positivamente da parte della critica, il *simil-sync* può rappresentare una buona soluzione a livello economico e traduttologico, dato che

permette di ascoltare un dialogo verosimile per mezzo di un processo di traduzione economico e semplice.

Oggi giorno l'immagine è presente in maniera significativa all'interno della nostra società, con schermi di qualsiasi forma e dimensione che formano parte della maggior parte delle azioni che svolgiamo quotidianamente. La televisione, il cinema, il computer, i tablet e i cellulari rappresentano un elemento abituale e frequente nella nostra vita di tutti i giorni, che è fortemente caratterizzata dalla presenza costante dell'immagine. Ci troviamo schermi in casa, al lavoro, nei mezzi di trasporto, nei ristoranti, nei musei, nelle biblioteche e passiamo ore a guardare diversi tipi di prodotti audiovisivi. In questo senso, si può affermare senza ombra di dubbio che l'immagine costituisce una componente imprescindibile della nostra quotidianità.

Questa presenza generalizzata dell'immagine nella nostra società non può che portare a una consolidazione della disciplina della traduzione audiovisiva che deve continuare a lavorare alla promozione del multilinguismo e del multiculturalismo in quelle che sono comunità sempre più variegata ed eterogenee. Allo stesso modo, la traduzione audiovisiva può favorire l'alfabetizzazione permettendo a un numero sempre maggiore di migranti di tutto il mondo di apprendere la lingua del paese ospitante. Inoltre, questa disciplina rappresenta uno strumento per l'integrazione sociale in quanto dà la possibilità di accedere ai prodotti audiovisivi a persone sorde e cieche.

I rapidi cambiamenti che si stanno verificando in questo campo rappresentano una delle principali sfide di questa disciplina. Dato che la traduzione audiovisiva è strettamente collegata alla tecnologia, gli sviluppi degli ultimi anni hanno avuto un effetto importante sulla disciplina che ha portato a un'evoluzione della pratica, del profilo del traduttore e delle modalità di traduzione che si sono adattate alle esigenze della disciplina creando nuove forme ibride. Allo stesso modo, i programmi per la sottotitolazione e il doppiaggio sono diventati più accessibili, con molteplici software disponibili gratuitamente in internet che hanno portato alla consolidazione di pratiche di traduzione come il *fansubs* e il *fandubs*, che seguono una filosofia di distribuzione libera in internet di prodotti audiovisivi sottotitolati e doppiati da parte degli utenti per gli utenti. Queste nuove forme di sottotitolazione e doppiaggio risultano più creative e individualiste rispetto alla norma, dato che mescolano convenzioni e parametri che appartengono a

diverse modalità di traduzione e creano nuove forme ibride che possono rappresentare il futuro della disciplina.

Questi movimenti che si stanno verificando intorno alla traduzione audiovisiva sono una chiara indicazione del fatto che questa disciplina ha raggiunto una piena maturità. Da un punto di vista educativo, professionale ed economico è evidente che la traduzione audiovisiva sta acquisendo sempre più interesse e visibilità. In questo contesto, se si vuole favorire lo sviluppo della disciplina sono necessari studi e sforzi specifici per coprire tutta la pluralità di aspetti che caratterizzano questa pratica. In questo senso, bisogna sottolineare la necessità di evitare quelle dinamiche negative della ricerca nel campo della traduzione audiovisiva che sono determinate principalmente da finalità di lucro. In effetti, a volte, l'imperativo economico dell'industria stabilisce le linee di ricerca che bisogna seguire con l'obiettivo prioritario di trovare modi per abbassare i costi indipendentemente dalla qualità del prodotto finale o dai benefici per gli spettatori e per i traduttori. Tuttavia, dedicarsi a studi che non hanno nessun tipo di fondamento empirico, che non sono collegati con questioni pratiche della professione e dell'industria o che non prendono in considerazione gli utenti e i consumatori non possono che arrivare a risultati sterili e improduttivi.

In conclusione, l'importanza di questa disciplina nella nostra società, i costanti cambiamenti a cui è soggetta e l'influenza che ha il progresso tecnologico in questo settore, sono solo alcune delle ragioni per cui la traduzione audiovisiva rappresenta un ambito particolarmente interessante. Senza dubbio si tratta di un settore della traduzione destinato a sperimentare ulteriori cambiamenti nei prossimi anni e a cambiare la nostra percezione della traduzione.

Questo elaborato vuole rappresentare una proposta di traduzione all'italiano del documentario "Las rutas de Verónica", un programma televisivo trasmesso dal canale La 2 di Televisión Española che unisce il tema della gastronomia e dei viaggi. Il programma fa un ripasso della gastronomia delle diverse regioni spagnole, avvicinandosi alla gente e mostrando i prodotti tipici di questi luoghi. Nello specifico, il documentario ci fa addentrare nel mondo della gastronomia spagnola attraverso un percorso tra i prodotti autoctoni dei diversi territori che si visitano. Inoltre, grazie a un particolare interesse verso l'antropologia e la cultura, il programma permette di andare al di là dell'aspetto

puramente gastronomico per scoprire tradizioni e abitudini dei diversi luoghi che si fanno conoscere. L'episodio che abbiamo selezionato per il nostro lavoro di traduzione ci introduce alla regione di La Janda, situata nella provincia di Cadice, con l'obiettivo di mostrare la gastronomia che caratterizza questa regione. Il documentario ci fa immergere nella cucina di La Janda dando voce alla gente locale che ci presenta i prodotti tipici di ogni paese che si visita in questo territorio. Durante l'episodio si incontreranno pescatori, agricoltori, allevatori e cuochi che ci faranno catapultare nella cultura e nelle tradizioni che identificano il territorio di La Janda. In quest'episodio, si realizza un percorso culturale, turistico e gastronomico nella regione di La Janda, con l'obiettivo di rappresentare il territorio di questa regione e di far conoscere la ricchezza della sua cultura gastronomica.

Dal punto di vista della traduzione audiovisiva, i documentari rappresentano uno dei testi che causa maggiori difficoltà per le caratteristiche che presenta e per le difficoltà specifiche che pone che li differenziano da qualsiasi altro prodotto audiovisivo che sia oggetto di traduzione. Una delle problematiche più grandi di questo genere è la mancanza di un copione o la presenza di una trascrizione non revisionata che complica il lavoro del traduttore nel dover risalire a un testo di partenza. Senza dubbio una delle difficoltà principali dei documentari è la grande quantità di vocabolario specializzato che caratterizza questo tipo di testi. Inoltre, questa densità terminologica proviene da diversi ambiti, il che richiede una documentazione multidisciplinare con ricerche terminologiche specifiche in ognuna delle diverse aree specializzate che si trattano nel documentario. Un'altra caratteristica della traduzione dei documentari riguarda la presenza di interventi in campo e fuori campo, con tratti completamente diversi che rendono il discorso dei documentari particolarmente eterogeneo con diversi gradi di formalità, diversi ritmi e diversi registri. Infine, un aspetto fondamentale è rappresentato dal pubblico, con il potenziale spettatore che può essere così diverso che spesso bisogna rivolgersi a tutte le persone. In effetti, è particolarmente difficile identificare il pubblico a cui destinare il lavoro perché non si può determinare con anticipo quanti esperti del settore e non vedranno il programma.

Tra gli aspetti che caratterizzano il nostro documentario troviamo la presenza di dialoghi e interviste in diretta, con una grande quantità di interventi che non sono pianificati previamente. In effetti, nella maggior parte dei casi ci troviamo davanti a un

discorso fatto di scambi naturali e spontanei tra due o più persone, mentre gli interventi preparati in anticipo sono molto pochi. Nello specifico, il discorso è caratterizzato in larga misura da un registro altamente colloquiale che include esitazioni, ripetizioni, riformulazioni e altri elementi che non si trovano negli interventi costruiti in anticipo. Tuttavia, insieme a questo tipo di battute troviamo anche esposizioni che sono effettivamente preparate anteriormente, ragion per cui non presentano gli elementi tipici del registro colloquiale. Da questo punto di vista, è possibile identificare un'altra caratteristica del nostro documentario che riguarda le differenze di registro che si possono trovare nel prodotto, con l'esposizione orale di discorso scritto (come nel caso degli interventi previamente pianificati) che si colloca a fianco di dialoghi naturali e spontanei (come nel caso degli interventi in diretta). In effetti, questa confluenza di diversi tipi di discorso comporta una diversità di registro nel prodotto, dato che gli interventi preparati in anticipo seguono uno stile più formale e poco naturale rispetto agli scambi in diretta che presentano un registro più spontaneo e vario. Tra gli altri aspetti bisogna considerare anche la ampia gamma di argomenti che tratta il documentario che presenta una terminologia specializzata che proviene da diversi ambiti; nello specifico, nel testo possiamo trovare termini che fanno parte principalmente dall'area della pesca, della gastronomia, della flora e della fauna.

Le motivazioni che hanno guidato questo lavoro sono state sia personali che accademiche. Da un lato, abbiamo optato per la traduzione di un documentario soprattutto per le caratteristiche di questo tipo di prodotto audiovisivo che rendono il processo di traduzione particolarmente difficile e motivante. Dall'altro lato, abbiamo selezionato il genere del documentario per la bassa quantità di studi che si sono concentrati su questi prodotti rispetto a film e serie televisive che, al contrario, sono stati l'oggetto principale degli studi in questo ambito. Allo stesso modo, per la traduzione del documentario abbiamo scelto di utilizzare la tecnica del *simil-sync* principalmente perché la riteniamo una modalità di traduzione molto valida, ma anche per il poco interesse mostrato da parte degli studiosi verso questa tecnica.

In termini più generali, tra le motivazioni personali dobbiamo includere il nostro forte interesse verso la disciplina della traduzione audiovisiva, con tutte le peculiarità e gli aspetti tecnici che caratterizzano questo tipo di traduzione che riteniamo particolarmente stimolanti. Nella traduzione audiovisiva concorrono tutta una serie di

fattori, come, ad esempio, le restrizioni temporali e spaziali e la confluenza di codice verbale e non verbale che rendono il processo di traduzione più complesso rispetto ad altri tipi di traduzione. Nello specifico, nei prodotti audiovisivi si trovano determinate caratteristiche che convertono il trasferimento di questi prodotti in un lavoro molto difficile, implicando una sfida maggiore che ha un effetto motivante per il traduttore. Da questo punto di vista, si può affermare che abbiamo deciso intraprendere un lavoro di traduzione audiovisiva perché il trasferimento di questi prodotti rappresenta un processo molto più stimolante rispetto alla traduzione di altri tipi di testi.

Inoltre, un altro motivo per cui abbiamo deciso intraprendere questo lavoro è il nostro proposito di collaborare alla diffusione delle culture con l'obiettivo di favorire il dialogo tra queste. In questo senso, partiamo dal presupposto che la traduzione può fornire allo spettatore una serie di conoscenze che gli permette di interpretare e comprendere le realtà provenienti da un'altra cultura nonostante il loro carattere straniero. Questo è quello che accade soprattutto nel caso degli elementi culturospecifici che forniscono informazioni importanti su un altro paese e offrono agli spettatori le conoscenze necessarie per apprezzare situazioni e comportamenti tipici di un'altra cultura. Da questo punto di vista, la traduzione rappresenta una disciplina che permettere di ampliare la conoscenza dell'altro e, a sua volta, il fatto di fornire informazioni su altre culture che compongono il mondo può favorire la comunicazione e la comprensione interculturale. Alla luce di ciò, l'obiettivo del nostro lavoro è stato quello di permettere l'accesso a nuove realtà e conoscenze provenienti da un'altra cultura al fine di promuovere la comunicazione e gli scambi tra culture.

Nella parte di analisi del nostro lavoro ci siamo concentrati sull'aspetto culturale del testo presentando un'analisi della traduzione degli elementi culturospecifici, considerando che a volte c'è stato bisogno di optare per soluzioni che rispettano i tratti della cultura di partenza e altre è stato necessario adattarsi alla cultura di arrivo, sempre con la finalità di facilitare la comprensione degli spettatori.

Il lavoro di traduzione implica il trasferimento nella lingua di arrivo del contesto culturale in cui è inserito il testo di partenza. Il traduttore deve, quindi, creare un prodotto che non includa solo l'aspetto testuale, ma anche quello culturale in cui si trova il testo. Per portare a termine questo compito, insieme all'ambito linguistico bisogna considerare

anche altri ambiti relazionati con la traduzione, come, ad esempio l'antropologia o la sociologia. In questo modo, la traduzione potrà permettere di accedere ad altre culture e il traduttore potrà produrre costrutti di altre culture trasformando quello che non è familiare in un prodotto che gli utenti della traduzione possono comprendere e, in ultima istanza, stabilire un dialogo tra lingue e culture differenti promuovendo gli scambi interculturali.

Ogni lingua e comunità è caratterizzata da una serie di abitudini, valori, ideologie che spesso sono diverse rispetto a quelle di altre comunità. Se si deve intraprendere un lavoro di traduzione è fondamentale considerare e trasferire questa enorme varietà che esiste tra e dentro le diverse comunità che non è altro che il prodotto delle culture. Gli elementi culturospecifici sono l'espressione di oggetti e concetti specifici della lingua di partenza, così come abitudini e descrizioni che sono estranei ad altre culture. Nella traduzione, gli elementi culturospecifici sono il risultato di un conflitto che si presenta a causa di un riferimento nel testo di partenza che se si trasferisce nel testo di arrivo pone problemi in termini di comprensione a causa della sua inesistenza o del diverso valore di questo riferimento nella cultura di arrivo. In altre parole, gli elementi culturospecifici sono quei riferimenti che creano associazioni specifiche con la cultura a cui sono legati e, di conseguenza, pongono problemi in termini di ideologia e accettabilità da parte del pubblico della lingua di arrivo. Quello che si traduce, quindi, non è solo una parola ma un'ampia rete di immagini e associazioni che suscita determinate sensazioni in una specifica comunità.

La traduzione audiovisiva presenta problematiche importanti in merito al trasferimento di questi elementi che non si può ignorare se si vuole produrre un testo comprensibile per gli spettatori della lingua di arrivo. Inoltre, per l'impatto e la visibilità dei prodotti audiovisivi, questo tipo di traduzione ha implicazioni molto forti rispetto ad altri tipi di traduzione in termini di rappresentazione, ricezione e percezione della cultura. In questo contesto, la traduzione degli elementi culturospecifici costituisce uno degli aspetti più complicati della traduzione audiovisiva e rappresenta un lavoro molto più complesso rispetto a quanto succede in altri tipi di traduzione.

Un aspetto che rende la traduzione degli elementi culturospecifici più complicata nei prodotti audiovisivi è il fatto che questo tipo di testi sono composti sia da elementi



verbali che non verbali. In questo senso, si può affermare che gli elementi culturospecifici nei prodotti audiovisivi sono il risultato della confluenza di codici verbali e non verbali, ragion per cui rappresentano un problema ancora più grande in fase di traduzione, andando oltre il fatto di essere elementi specifici del contesto culturale del testo di partenza che la cultura di arrivo non può conoscere. In altre parole, il messaggio culturale di un prodotto audiovisivo, proprio come il messaggio linguistico, è composto e trasmesso sia attraverso elementi verbali che non verbali, il che rende il trasferimento di questi elementi particolarmente complicato rispetto a quello che succede in altri tipi di traduzione. Senza dubbio, a rendere questo compito ancora più complesso in questo tipo di prodotti è la presenza di restrizioni temporali e spaziali che ricoprono un ruolo decisivo nella traduzione audiovisiva in generale e hanno una forte influenza sulla traduzione degli elementi culturospecifici.

A partire da studi preesistenti è stato possibile identificare un determinato numero di tecniche per la traduzione di questi elementi specificamente per la traduzione dei prodotti audiovisivi, il che rappresenta un aspetto fondamentale in quanto le conclusioni a cui si arriva per altri tipi di traduzione non si possono applicare al settore audiovisivo. Si tratta di una serie di tecniche che abbiamo utilizzato per realizzare l'analisi del nostro lavoro di traduzione e che riteniamo essere quelle più adeguate alla traduzione di questi elementi a cui il traduttore può ricorrere quando deve tradurre elementi culturospecifici con l'obiettivo di proporre soluzioni che permettano la comprensione da parte degli spettatori.

Nel nostro lavoro di traduzione, la tecnica che si è utilizzata in misura maggiore è stata la spiegazione, principalmente per il fatto che rappresenta una soluzione in grado di esplicitare ciò che è implicito nel testo originale, superando le barriere culturali e promuovendo gli scambi e la comprensione tra le culture, che è esattamente quello che abbiamo cercato di ottenere durante il nostro lavoro di traduzione. In effetti, più che trasferire si è cercato di introdurre gli elementi culturospecifici provenienti da una comunità in un'altra comunità, fornendo al pubblico idee e conoscenze nuove con l'obiettivo di favorire l'arricchimento della cultura di arrivo, il che, secondo noi, costituisce il pilastro di qualsiasi lavoro di traduzione. In altre parole, oltre a creare un testo comprensibile e a favorire una corretta interpretazione da parte degli spettatori,

abbiamo voluto permettere l'accesso a un'altra cultura con l'obiettivo ultimo di promuovere la comunicazione e gli scambi tra culture.

In alcuni casi, abbiamo dovuto ricorrere alla tecnica dell'omissione soprattutto per risolvere problemi di spazio dovuti alla rapidità di esposizione degli enunciati e per sincronizzare la durata della frase tradotta con la durata della frase della versione originale. Si tratta di una tecnica che abbiamo utilizzato principalmente per rispondere alle esigenze del mezzo audiovisivo e, più in particolare, alle restrizioni temporali e spaziali tipiche del testo audiovisivo, con la consapevolezza che dovrebbe limitarsi il più possibile dato che comporta una perdita per lo spettatore e, di conseguenza, un ostacolo in termini di possibilità di accesso a realtà e conoscenze della lingua di partenza.

Un'altra tecnica che abbiamo usato nel nostro lavoro di traduzione è stata la generalizzazione che ci ha permesso di semplificare il dialogo del testo originale tramite l'utilizzo di un termine più generico con cui abbiamo agevolato la comprensione degli spettatori. Anche se in un certo senso si produce una perdita in termini di senso e connotazione dell'elemento culturospecifico, si fa in modo che lo spettatore possa accedere più facilmente al contenuto del testo originale.

Allo stesso modo, si è fatto uso della tecnica della particolarizzazione con cui abbiamo potuto proporre soluzioni più precise con l'obiettivo di produrre un testo più accessibile per il pubblico di arrivo. Grazie all'uso di un termine più specifico si è reso il dialogo, e di conseguenza la comprensione degli spettatori, molto più semplice. In generale, sono tutte tecniche che ci hanno permesso di rispondere alla nostra necessità di fornire un dialogo semplice e accessibile, con l'obiettivo di favorire un'apertura verso le nuove realtà della cultura di partenza e, in ultima istanza, arricchire la lingua e la cultura di arrivo.

In questo contesto, il *simil-sync* può rappresentare la modalità di traduzione più adeguata al trasferimento degli elementi culturospecifici. In effetti, dato che non è necessario rispettare i movimenti delle labbra degli attori, nella traduzione si possono introdurre diverse modifiche senza per questo dover provocare problemi di comprensione né infrangere le norme del mezzo audiovisivo. Nello specifico, se si rispetta il contenuto del prodotto, la durata della battuta nella versione originale e la coerenza con le immagini, nell'enunciato tradotto si potranno apportare anche più cambi se si considera necessario

al fine di arrivare a una soluzione capace di permettere una migliore comprensione per il pubblico. Per questa ragione, il *simil-sync* si presenta come una modalità particolarmente indicata alla traduzione degli elementi culturospecifici, differenziandosi dalle altre modalità di traduzione audiovisiva grazie a una maggiore flessibilità che si riflette nella possibilità di introdurre un diverso numero di modifiche nel testo tradotto senza causare problemi di comprensione o incongruenze per lo spettatore né infrangere le norme del mezzo audiovisivo.

All'interno della parte di analisi ci siamo soffermati anche sul linguaggio impiegato nel nostro prodotto, cercando di determinare in che misura il testo tradotto si avvicina a un registro tipico del discorso colloquiale, attraverso la selezione di determinate costruzioni linguistiche che rappresentano aspetti propri di questo tipo di discorso che si sono presi come parametri per la valutazione del linguaggio dei dialoghi del prodotto.

Nelle traduzioni audiovisive si sviluppano situazioni comunicative molto simili a quelle che accadono nelle conversazioni colloquiali della nostra quotidianità. Tuttavia, la differenza sostanziale rispetto alla conversazione orale spontanea sta nel fatto che il discorso delle traduzioni audiovisive viene scritto in anticipo e, di conseguenza, il linguaggio di questi prodotti non è spontaneo, ma vuole sembrare spontaneo. Nello specifico, nei testi audiovisivi tradotti i dialoghi vogliono costituire un esempio di verosimiglianza e, di conseguenza, sono rappresentati con l'obiettivo di portare gli spettatori verso l'illusione di trovarsi davanti a scene della vita reale. In altre parole, i dialoghi delle traduzioni audiovisive vogliono imitare i dialoghi delle conversazioni colloquiali con l'obiettivo di permettere l'identificazione degli spettatori con il prodotto che stanno guardando. Alla luce di ciò, risulta evidente il bisogno di stabilire una relazione tra linguaggio delle traduzioni audiovisive e le conversazioni orali spontanee in modo da poter analizzare questo tipo di discorso in modo adeguato.

In questo contesto si può identificare una tendenza verso la riproduzione di un linguaggio che si avvicina al discorso delle conversazioni spontanee, con le traduzioni che presentano elementi tipici di questo tipo di discorso. Nello specifico, si verifica un'approssimazione ai meccanismi e alle peculiarità del discorso colloquiale, con la riproduzione di lessico gergale, sintassi frammentata e dizione in cui si trovano aspetti

geografici e sociali. Si tratta di una tendenza che aiuta gli spettatori a catapultarsi nel mondo della finzione che si proietta sullo schermo, dato che la presenza di un linguaggio simile alle conversazioni di tutti i giorni agevola l'identificazione del pubblico con il prodotto audiovisivo. Un'altra tendenza è quella della semplificazione del linguaggio della traduzione in base alla quale gli aspetti tipici del discorso colloquiale sono presenti in un numero limitato o scompaiono. In altre parole, si verifica una riduzione di tutti gli aspetti che rappresentano elementi che caratterizzano il discorso colloquiale, come, ad esempio, esitazioni, ripetizioni, riformulazioni o frasi incomplete, differenziando il linguaggio della traduzione dal linguaggio delle conversazioni orali spontanee. In questo caso, l'aspetto di verosimiglianza viene perso nella traduzione che mostra una tendenza verso il discorso scritto piuttosto che colloquiale, con una semplificazione del linguaggio che porta a un livello di formalità più alto che debilita l'aspetto colloquiale della traduzione.

L'italiano neostandard si può definire una varietà semplificata e più aperta dell'italiano rispetto allo standard dato che si può usare per rispondere a qualsiasi tipo di bisogno comunicativo, da quelli formali a quelli quotidiani, grazie alla sua capacità di abbracciare forme e modalità espressive di ogni tipo. Partendo dal presupposto che l'italiano neostandard include anche espressioni del discorso colloquiale, in questa varietà dell'italiano abbiamo selezionato determinati aspetti linguistici che abbiamo usato per realizzare l'analisi del linguaggio del nostro lavoro di traduzione. Nello specifico, dato che nel nostro studio cerchiamo di stabilire una relazione tra il linguaggio della traduzione e il linguaggio del discorso colloquiale, abbiamo identificato alcuni elementi dell'italiano neostandard che abbiamo usato come parametri per stabilire se nella traduzione si produce un'approssimazione al discorso colloquiale o meno. In altre parole, per l'analisi del linguaggio della nostra traduzione abbiamo utilizzato le strutture tipiche dell'italiano neostandard come criteri per determinare se i dialoghi della traduzione si avvicinano a uno stile proprio del registro colloquiale.

La nostra ipotesi è che il testo tradotto presenta un linguaggio più simile al discorso scritto che colloquiale. Supponiamo, quindi, che durante il processo di traduzione abbia prevalso una tendenza all'impiego di espressioni standard che situano il testo tradotto più vicino a un registro tipico del discorso scritto.

In effetti, da un primo sguardo al nostro testo sembra evidente che il linguaggio della traduzione non presenta i tratti tipici della conversazione orale spontanea e, di conseguenza, sembra allontanarsi dal linguaggio del discorso colloquiale per avvicinarsi a un registro scritto. In questo senso, nella traduzione si possono identificare una serie di comportamenti che dimostrano che ci troviamo davanti a un testo realizzato in anticipo in cui il linguaggio non è spontaneo, ma è preparato in anticipo, in cui lo stile è proprio del registro scritto. In effetti, nel testo tradotto si può osservare un'assenza di alcuni aspetti che caratterizzano il discorso orale spontaneo, con la selezione di un linguaggio più standard che ha implicato l'omissione di esitazioni, riformulazioni, ripetizioni ed altri elementi tipici del discorso colloquiale che si trovano nel testo di partenza. Da questo punto di vista, si può affermare che nel processo di traduzione alcune delle caratteristiche proprie della conversazione orale spontanea si sono perse, giungendo a un italiano più standard che si colloca vicino a un registro scritto e lontano dal discorso colloquiale. Si è quindi verificato uno spostamento verso uno stile tipico di un testo scritto, con un livello di formalità alto che ha indebolito l'aspetto colloquiale della traduzione. In altre parole, la selezione di determinate soluzioni ha allontanato il discorso della nostra traduzione dal linguaggio della conversazione orale spontanea, dato che si sono eliminati aspetti tipici di questo tipo di linguaggio, producendo un testo con uno stile più simile al discorso scritto che può causare problemi in termini di identificazione del pubblico con il prodotto audiovisivo.

Tuttavia, insieme a questo fenomeno, da un'analisi più dettagliata si può osservare che nella nostra traduzione vengono riprodotti anche alcuni elementi che caratterizzano il linguaggio delle conversazioni orali spontanee. In effetti, nel testo tradotto non si verifica una soppressione totale delle caratteristiche del discorso colloquiale, dato che, spesso, si possono trovare nel prodotto aspetti tipici di questo tipo di discorso. Da questo punto di vista risulta particolarmente interessante capire che tipo di corrispondenza si può stabilire tra il nostro lavoro di traduzione e il discorso colloquiale. A questo proposito, abbiamo analizzato il linguaggio della nostra traduzione cercando di identificare le somiglianze con il linguaggio del discorso orale spontaneo. Nello specifico, come abbiamo visto, partendo dal presupposto che l'italiano neostandard include espressioni tipiche del discorso colloquiale, in questa varietà dell'italiano abbiamo selezionato determinati aspetti linguistici che hanno fatto da parametri al fine di determinare se nella

traduzione si verifica un avvicinamento a questo tipo di discorso. In altre parole, nella nostra analisi, abbiamo usato alcune strutture dell'italiano neostandard come criterio per capire se si può stabilire una corrispondenza tra i dialoghi della traduzione e il linguaggio delle conversazioni orali spontanee.

Dai fenomeni considerati risulta evidente che nel testo tradotto si sono adottate soluzioni che riproducono tratti specifici del discorso colloquiale, avvicinando il linguaggio della traduzione a uno stile tipico di questo tipo di discorso. L'impiego di determinate espressioni nei dialoghi della nostra traduzione produce un'imitazione delle strutture del discorso colloquiale che permette di allontanarsi da un registro formale tipico di un italiano più standard per situarsi vicino a uno stile proprio della conversazione spontanea, favorendo l'identificazione del pubblico con il prodotto audiovisivo. Nonostante rappresentino solo alcuni esempi di un'ampia gamma di fenomeni, queste espressioni svolgono un ruolo importante nella definizione delle strutture del discorso colloquiale, essendo aspetti specifici di questo tipo di discorso che si oppongono alle varietà più formali dell'italiano. Alla luce di ciò, ci sembra necessario confutare la nostra ipotesi secondo cui la traduzione avrebbe dovuto presentare un registro tipico del discorso scritto. In effetti, contro ogni previsione, il testo tradotto presenta anche elementi del discorso colloquiale che fanno sì che il linguaggio della nostra traduzione abbia in parte un registro proprio della conversazione orale spontanea. In questo senso, risulta particolarmente interessante vedere che al fianco di aspetti che caratterizzano il discorso scritto si possono trovare anche espressioni tipiche del discorso orale spontaneo che, di conseguenza, avvicinano il linguaggio della traduzione a un registro colloquiale. Per queste ragioni, la nostra ipotesi non può essere confermata totalmente dato che non è possibile affermare che la traduzione presenta un registro esclusivamente scritto. Di conseguenza, nell'analisi del linguaggio della nostra traduzione è necessario adottare un approccio differente che permetta di riconoscere la presenza sia di elementi del discorso scritto che colloquiale.

In conclusione, l'analisi del linguaggio utilizzato nella nostra traduzione ha dimostrato una confluenza di elementi provenienti dal registro colloquiale e scritto che colloca il nostro lavoro in una situazione intermedia tra linguaggio formale e informale. Nello specifico, la presenza di caratteristiche sia del discorso colloquiale che scritto determina la formazione di un linguaggio ibrido nel testo tradotto che unisce elementi che

appartengono ai due tipi di discorso. Da questo punto di vista, la nostra traduzione presenta un linguaggio molto peculiare per la cui descrizione sono necessari studi specifici che prendano in considerazione un maggior numero di fenomeni e un corpus di prodotti più ampio.

In questo contesto, ci sembra fondamentale sottolineare il ruolo svolto dalla modalità di traduzione audiovisiva del *simil-sync* in quanto ha permesso l'affermarsi di una confluenza di caratteristiche tipiche del registro scritto e colloquiale nel testo tradotto. Effettivamente, dato che bisogna rispettare soltanto la durata delle battute, senza sincronizzare la traduzione con i movimenti delle labbra degli attori, nel testo si possono apportare diverse modifiche senza causare problemi di identificazione da parte degli spettatori né infrangere le norme del mezzo audiovisivo. In particolare, a patto che si rispetti il contenuto del testo, la durata degli interventi della versione originale e la coerenza con le immagini, nella traduzione si possono introdurre anche più cambi se risulta necessario per produrre una soluzione in grado di permettere una comprensione più efficace per il pubblico. Da questo punto di vista, il *simil-sync* ha permesso la formazione di uno stile tipico del discorso scritto omettendo irregolarità e ripetizioni secondo una varietà più standard della lingua e, allo stesso tempo, ha reso possibile l'impiego di elementi tipici del discorso colloquiale che hanno avvicinato il linguaggio della traduzione alla conversazione spontanea. Nello specifico, la modalità del *simil-sync* ha permesso l'elaborazione di un linguaggio caratterizzato dalla presenza di elementi del registro scritto e colloquiale, senza generare confusione né problemi di identificazione per lo spettatore e, allo stesso tempo, rispettando le norme tipiche del mezzo audiovisivo. In definitiva, dal punto di vista del linguaggio della nostra traduzione, il *simil-sync* si è rivelato fondamentale dato che ha permesso di presentare caratteristiche tipiche sia del discorso scritto che colloquiale, con l'impiego di costruzioni linguistiche proprie del registro informale che si affianca a una tendenza a una varietà più standard della lingua che ha portato a uno stile tipico del discorso scritto.

Concludiamo con una serie di considerazioni specifiche sul processo di traduzione, presentando i diversi ostacoli che abbiamo incontrato nello svolgimento del nostro lavoro che hanno reso questo processo particolarmente complicato e allo stesso tempo entusiasmante. In effetti, la complessità che proviene dall'insieme di questa serie

di aspetti ha avuto un effetto motivante che ci ha fatto portare a termine questo lavoro con particolare entusiasmo.

Il processo di traduzione è stato un lavoro particolarmente difficile soprattutto a causa delle peculiarità che caratterizzano la traduzione audiovisiva e i testi audiovisivi in generale. In effetti, come abbiamo detto più volte, in questi prodotti si trovano tutta una serie di elementi, come, ad esempio, le restrizioni temporali e spaziali e la confluenza di codice verbale e non verbale, che rendono il processo di traduzione audiovisiva un lavoro particolarmente complicato. Nello specifico, nei testi audiovisivi troviamo determinate caratteristiche che fanno sì che il trasferimento di questi prodotti sia molto difficile, implicando una sfida maggiore per il traduttore rispetto ad altri lavori di traduzione. Ovviamente, durante il lavoro di traduzione abbiamo dovuto considerare e rispettare questi requisiti specifici della traduzione audiovisiva che hanno complicato fortemente la realizzazione del nostro lavoro. Allo stesso modo, nel processo di traduzione è stato necessario rispettare le norme della modalità del *simil-sync*, secondo cui insieme a time code, pause e cartelli, abbiamo dovuto segnalare anche versi, risate e accavallamenti, complicando ulteriormente lo svolgimento del lavoro.

Senza dubbio una delle difficoltà più grandi dal punto di vista della traduzione riguarda la presenza di dialoghi e interviste in diretta, con una grande quantità di interventi di parlanti che come abbiamo avuto modo di vedere non sono preparati in anticipo. Effettivamente, il discorso è composto soprattutto da scambi naturali e spontanei tra due o più persone le cui caratteristiche hanno reso il processo di traduzione più complesso. Nello specifico, i dialoghi sono costituiti da interviste in diretta che presentano un registro fortemente colloquiale che include esitazioni, ripetizioni, riformulazioni e altri elementi che complicano il lavoro di traduzione. In questo contesto, si è cercato di proporre soluzioni in grado di conservare nel testo tradotto questo aspetto colloquiale del linguaggio con l'obiettivo di favorire una coerenza tra immagine e suono e allo stesso tempo agevolare la comprensione dello spettatore, mentre altre volte è stato necessario apportare delle modifiche per raggiungere una qualità accettabile in termini di scorrevolezza e comprensibilità della traduzione.

Insieme a questi interventi abbiamo visto che si possono trovare anche alcune battute che non mostrano gli aspetti che caratterizzano uno stile proprio di un discorso



colloquiale. Questo è il caso di quegli interventi che sono preparati in anticipo e che, di conseguenza, presentano un registro più formale tipico del discorso scritto elaborato anteriormente. A questo proposito, bisogna introdurre un'altra difficoltà con cui ci siamo confrontati durante il lavoro di traduzione che riguarda la diversità di registro che si può trovare nel testo originale, con l'esposizione orale di discorso scritto (come nel caso degli interventi pianificati anteriormente) che si oppone ai dialoghi spontanei (come nel caso degli scambi in diretta). In effetti, questa confluenza di differenti tipi di discorso porta a una diversità di registro nel prodotto audiovisivo che ha complicato fortemente il lavoro di traduzione, dato che gli interventi preparati in anticipo presentano uno stile differente rispetto agli scambi spontanei. Nello specifico, nel documentario, si può osservare l'impiego di registri linguistici differenti per i due tipi di discorso, con gli scambi in diretta che mostrano uno stile più spontaneo e vario mentre le esposizioni preparate anteriormente fanno uso di un registro più formale e poco naturale. Alla luce di ciò, nella traduzione si è cercato di arrivare a una velocità di emissione idonea per ogni singolo caso, anche se non si è potuto ottenere un'omogeneità generale in tutto il lavoro. Inoltre, questo processo si è rivelato particolarmente difficile anche a causa dei costanti cambi di ritmo delle battute che cambiano da un parlante all'altro, con esposizioni lente e pacate che si contrappongono a ritmi più rapidi e accelerati.

Tra le altre difficoltà includiamo anche il fatto che il documentario copre una ampia gamma di argomenti presentando una terminologia specializzata che appartiene a diverse aree. Nello specifico, abbiamo visto che nel testo si possono trovare termini specifici che provengono principalmente dall'ambito della pesca, della gastronomia, della flora e della fauna che hanno contribuito senz'altro a rendere il lavoro di traduzione particolarmente difficile. In effetti, per poter tradurre queste unità terminologiche specializzate abbiamo dovuto ricorrere a dizionari monolingue e bilingue, grammatiche spagnole e italiane, enciclopedie e dizionari online. Inoltre, sono stati molto utili i testi paralleli sulle distinte aree specializzate che si trattano nel documentario, soprattutto nel caso dei termini che appartengono all'ambito della pesca e della fauna. In questo senso, durante il lavoro di traduzione siamo andati oltre gli aspetti puramente linguistici per affrontare questioni appartenenti ad altre scienze e ambiti, con particolare attenzione al mondo della pesca, della gastronomia, della flora e della fauna.

Anche la trascrizione è stata una fase molto difficile del nostro lavoro, dato che l'unico materiale con cui abbiamo potuto lavorare è stato il video nella sua versione originale. Abbiamo, quindi, realizzato questo lavoro senza poter fare riferimento a un copione o a una trascrizione parziale del prodotto. Di conseguenza, abbiamo dovuto ottenere un copione della versione originale del documentario partendo proprio dal prodotto stesso. In effetti, nonostante nel video siano presenti sottotitoli in spagnolo, questi non sempre riproducono fedelmente quello che i parlanti dicono, quindi abbiamo comunque dovuto ricorrere al video verificandone la correttezza e cercando di carpire quello che si dice realmente.

Infine, riteniamo necessario soffermarci sulla complessità della fase di adattamento che è stata realizzata cercando di garantire in primo luogo una sincronizzazione temporale in termini di durata degli enunciati originali ed enunciati tradotti, identificando i punti esatti di fine e inizio di ogni battuta in modo da inserire il discorso tradotto nello spazio preciso di ogni intervento presente nell'originale. Inoltre, parte del lavoro di adattamento sono stati anche l'inserimento dei time code, per indicare il momento esatto di inizio battuta di ogni parlante; la segnalazione delle pause, in modo da rappresentare il ritmo di emissione dei diversi enunciati; l'indicazione degli accavallamenti, al fine di segnalare i momenti in cui gli interventi dei parlanti si sovrappongono. Allo stesso modo, del lavoro di adattamento fa parte anche l'inclusione di cartelli, versi e risate che ha senza dubbio complicato ulteriormente la realizzazione del nostro lavoro.

Per quanto riguarda l'impiego del *simil-sync*, questa tecnica si è dimostrata una modalità di traduzione audiovisiva valida e adeguata. In effetti, dopo aver portato a termine il nostro lavoro di traduzione, possiamo senz'altro affermare che il *simil-sync* si adatta perfettamente alle caratteristiche dei testi audiovisivi senza alterare la qualità della traduzione né compromettere la comprensione degli spettatori. In termini più concreti, riteniamo che questa tecnica abbia diversi vantaggi e che risulti appropriata per lo meno per due ragioni. Innanzitutto, la modalità del *simil-sync* rappresenta un processo meno complesso rispetto ad altre modalità di traduzione, dato che si può realizzare interamente da un computer. Inoltre, questa tecnica è molto più economica dato che, a differenza delle altre modalità, non ricorre ad altre risorse né altri professionisti e, di conseguenza, non comporta nessun tipo di costo aggiuntivo.

In conclusione, possiamo affermare che la realizzazione di questo lavoro è stata particolarmente entusiasmante per noi in quanto ci ha permesso di svolgere un compito gratificante e coerente con i nostri interessi e allo stesso tempo ci ha dato la possibilità di immergerci nelle tradizioni e nella cultura che identificano il territorio spagnolo. Inoltre, il peculiare insieme di elementi che hanno preso parte nel lavoro di traduzione e la complessità che deriva dalla gestione di questi ci hanno fatto portare a termine questo lavoro con particolare entusiasmo.