
BEATRICE GARZELLI EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO ENTRE TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA, DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN: *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1992) Y *MAR ADENTRO* (2004)

Università per Stranieri di Siena

Resumen

El ensayo, con una breve introducción teórica, analiza el lenguaje y la relación entre diferentes códigos de dos películas en castellano: *Como agua para chocolate* (1992) y *Mar adentro* (2004). Se propone, además, un estudio de las técnicas y las metodologías de traducción al italiano de ambos textos filmicos, examinando, a través del estudio de varios materiales (fragmentos literarios, títulos, tráilers, secuencias de película), aspectos del doblaje italiano y de la subtitulación interlingüística (español-italiano). La finalidad del artículo es destacar algunas pérdidas que afloran en el discurso cinematográfico al pasar de una lengua y cultura a otra. Se llega así a la conclusión de que dichas discrepancias se deben, en particular, al multilingüismo o a políticas comerciales relacionadas con una idea de traducción target oriented.

palabras clave: traducción intersemiótica, discurso cinematográfico, doblaje, subtitulación, multilingüismo

Abstract

The essay, after a brief theoretical introduction, analyses the language and the relationship between various codes of two films in the Spanish language: Como agua para chocolate (1992) and Mar adentro (2004). Above all, we propose a study of the techniques and the methods of translation into Italian of the two filmic texts, analyzing –through various materials (literary fragments, titles, trailers, filmic sequences)– some aspects of the Italian dubbing and of the interlinguistic subtitling (Spanish-Italian). The aim of the article is to point out some losses in the cinematographic discourse due to the shift from a language and culture to another: these differences are mainly related to multilingualism as well as to commercial policies connected to an idea of target oriented translation.

keywords: intersemiotic translation, cinematographic discourse, dubbing, subtitling, multilingualism

I. Introducción

Este trabajo se propone analizar, tras una breve introducción teórica, el lenguaje y la relación entre diferentes códigos de dos películas en castellano –cronológicamente cercanas y conocidas por el público italiano– pero muy diferentes por temas, variedades lingüísticas y directores, ambas inspiradas en previos textos literarios: *Como agua para chocolate* (1992), filme dirigido por Alfonso Arau y extraído de la novela homónima (1989) de la mexicana Laura Esquivel, y *Mar adentro* (2004), película de Alejandro Amenábar, libremente inspirada en la historia del tetrapléjico gallego Ramón Sampedro (*Cartas desde el infierno*, 1996). Se plantea, además, un estudio de las técnicas y las metodologías de traducción al italiano de ambos textos fílmicos, examinando, a través del estudio de varios materiales (fragmentos literarios, títulos, tráilers, secuencias de película), aspectos del doblaje italiano y de la subtitulación interlingüística (español-italiano). La finalidad del artículo es destacar algunas pérdidas que afloran en el discurso cinematográfico de llegada al pasar de una lengua y cultura a otra.

2. El discurso cinematográfico y la lengua de las películas

El discurso cinematográfico, como subraya María Celia Labandeira (2012: 84-85), tiene una particular potencia significativa y una materialidad semiótica que despierta el interés de estudiosos y aficionados. En este gran apartado encontramos una serie de textos e instrumentos comunicativos que se relacionan e interactúan simultáneamente, dando vida al producto audiovisual (Patou-Patucchi 2012: 21-27) que hoy en día es objeto de análisis de múltiples disciplinas: la lingüística, la traductología, la didáctica de lenguas (Benucci 1999: 11-46; Melloni 2007: 245-57; Garzelli 2012: 305-20). De hecho, podemos concentrar nuestra atención en el prototexto o en el metatexto del guión, en los diálogos originales y en los traducidos, en la subtitulación intralingüística –también para sordos– y en el subtitulado interlingüístico. Hay que considerar, además, que tales formas textuales se entrelazan, y no pueden prescindir de las imágenes, los sonidos, los ruidos de fondo, el *voice over*, la banda musical del filme.

La llamada *lengua de las películas* es oral pero nace bajo forma escrita (Gregory 1967: 177-198): se intenta, con un artificio, reproducir el discurso hablado espontáneo; por esta razón, los guionistas y los directores tienden a insertar en los diálogos muchos marcadores típicos de la oralidad, como la sintaxis parcelada (Múñoz Medrano 2008: 215-28), las redundancias o las dudas, para crear un

efecto lo más realístico posible. El lenguaje fílmico es un código especial que desde el punto de vista sintáctico y morfológico es más complejo que la lengua espontánea, pero tiene menos repeticiones y aparece más uniforme; por otra parte, los turnos de habla (Briz 2000: 9-32) duran más, e incluso en algunas películas se pueden escuchar verdaderos monólogos.

Para ofrecer un toque de realismo al diálogo, se intenta interrumpir al interlocutor que habla generando una superposición de turnos, muy difícil de reproducir en el doblaje, porque cada turno prevé la presencia de un único actor, mientras que en la subtitulación –especialmente en situaciones de plurivocalismo (Hurtado Albir 2007: 80)– es obligatorio realizar algunos cortes suplementarios.

La presencia de elementos culturales marcados, la posibilidad de conocer de manera directa costumbres y tradiciones hispánicas comparándolas con las de otros países, la oportunidad de estudiar cambios lingüísticos e históricos a través del habla de los personajes, así como la ventaja de reflexionar sobre las posibles traducciones de implícitos culturales, estereotipos, juegos de palabras, chistes o expresiones humorísticas son, por lo tanto, recursos significativos que ofrece el discurso cinematográfico (Pavesi 2013: 7).

3. La traducción audiovisual entre doblaje y subtitulación

Como señala Díaz-Cintas (2001: 91-102), el análisis traductológico de las películas dobladas o subtituladas se puede situar dentro del marco epistemológico de los *Translation Studies* y si hasta hace pocos años la atención se centraba en la literatura, y la traducción fílmica se consideraba “una manifestación marginal y periférica a la que no merece la pena dedicar esfuerzo alguno” (2001: 93), hoy en día la perspectiva está cambiando.

La confluencia simultánea de al menos dos códigos, el lingüístico y el visual, integrados –en la mayoría de los casos– por el código musical, constituye el ADN de los textos audiovisuales, lo que implica un trabajo especialmente complejo y difícil por parte de los traductores que, en este ámbito, suelen trabajar en equipo.

Salceda (2005: 1) subraya que “en términos generales tanto el doblaje como el subtítulo (a pesar del prestigio de que goza entre muchos cinéfilos) se inscriben en una estrategia que aspira a la vez a disimular el origen foráneo del filme y hacer que sea aceptado por el mayor número de espectadores”. Paolinelli y Fortunato (2005) definen el doblaje como una forma de *arte imperfetta*, una tipología de traducción audiovisual que, sustituyendo el texto oral original por otro oral en la lengua de llegada, debe respetar un sincronismo de caracterización, de contenido

y, naturalmente, visual.

Comparada con el doblaje, la subtitulación es un mecanismo de traducción de bajo coste en el que permanece inalterado todo el texto audiovisual, al que se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en el idioma original. El subtítulo, tanto intralingüístico como interlingüístico¹, requiere un esfuerzo de síntesis más serio en contextos de plurivocalismo (Hurtado Albir 2007: 80), e implica un transvase del código oral al escrito, teniendo el traductor que formular rasgos característicos de la comunicación oral y reproducir sus efectos más significativos, como los gestos o la entonación de los actores.

Aunque se trata de formas imperfectas de traducción, el doblaje y la subtitulación representan el único medio posible –junto con otras tipologías menores– para trasladar, a otras lenguas y culturas, el contenido original y los diálogos de un largometraje. Aludimos, por consiguiente, a un instrumento de gran importancia y responsabilidad que, como destaca Fabio Rossi (2013: 91), ofrece a menudo una traducción *target oriented*. Una traducción, por tanto, que tiene el objetivo de acercarse al público de llegada a través de la adaptación de las referencias culturales, familiares solo al hablante de la lengua A, para dar al destinatario de otra cultura la posibilidad de percibir y entender la idea original del director, considerando que la relación entre la imagen y la palabra no debe causar extrañeza en el nuevo receptor.

Mediante breves ejemplos, examinaremos algunos mecanismos de transposición de palabras e imágenes en la lengua italiana doblada y subtitulada, señalando posibles pérdidas y compensaciones. Ambos textos filmicos aparecen como fruto de una traducción intersemiótica (Jakobson 1963), es decir, se inspiran en textos literarios previos.

3.1 Como agua para chocolate (1992): *discurso novelístico vs discurso cinematográfico y su recepción en la cultura italiana*

En *Como agua para chocolate* la relación entre el discurso novelístico y el

¹ Como recuerda Perego (2013: 60-61), existen subtítulos intralingüísticos –es decir en la lengua fuente de la película– que pueden ser dirigidos a los sordos o a aprendices de L2. Los subtítulos interlingüísticos, en cambio, se realizan en un idioma diferente al original y pueden ser útiles, por un lado, a los normoyentes, por otro, a aprendices de L2, también principiantes. A propósito de la subtitulación para sordos y la audiodescripción para personas con discapacidad se puede consultar Jiménez (2007). Sobre el papel de la película subtitulada en la didáctica de las lenguas extranjeras véase Caimi (2002).

discurso cinematográfico es estrecha e inescindible. A pesar del fisiológico transvase de códigos y, por lo tanto, de las inevitables diferencias de modalidades representativas, la cercanía entre libro y película se debe, en primer lugar, a la estructura netamente cinematográfica que Laura Esquivel —enamorada de las imágenes en movimiento y de las técnicas narrativas fílmicas— da a la novela, que parece nacer para ser representada en la gran pantalla. Hay que recordar, además, que la colaboración entre el director y la escritora, guionista del filme y mujer de Alfonso Arau, fue extraordinaria² y que las dos obras se realizaron a distancia de pocos años una de otra. Lo que merece la pena destacar es la fidelidad y la adherencia a los diálogos del texto escrito, diálogos que, en los momentos clave de la historia de Tita, condenada a permanecer soltera para cuidar a su madre no obstante su amor por Pedro, se repiten casi especularmente en la obra fílmica, creando una verdadera simetría. En el proceso de traducción del español (en su variedad mexicana) al italiano se notan algunos alejamientos, a partir de la versión italiana de la novela³. De hecho, es interesante ver cómo estas pequeñas pérdidas lingüísticas y culturales resultan más evidentes en la traducción del libro, que podría quedar más libre de vínculos y vetos respecto al doblaje y a la subtitulación que, por el contrario, están obligados a respetar el sincronismo y la caracterización, así como necesitan un esfuerzo de síntesis más evidente.

Un primer ejemplo se encuentra en el título: *Como agua para chocolate*, traducido en el libro por *Dolce come il cioccolato*. La expresión *estar como agua para chocolate* es una fórmula proverbial mexicana que significa “estar a punto de explotar de rabia o de pasión amorosa”, es decir, encontrarse en pleno estado de ebullición, como cuando se vierte agua en el chocolate fundido, provocando un choque térmico. En sentido metafórico, la imagen simboliza la rabia de Tita por no poder vivir libremente su amor por Pedro y, al mismo tiempo, su imposibilidad de controlar una pasión tan fuerte y totalizadora. El título italiano se aleja, por consiguiente, del original de Esquivel y pierde la fuerza de la expresión proverbial a favor de una palabra (*dolce*) que nada tiene que ver con la historia de Tita y Pedro y con su pasión amorosa obstaculizada por los demás. Una razón de este distanciamiento puede ser que la traducción literal (*Come l'acqua per il cioccolato*) no tiene a primera vista un significado tan claro y automático en la lengua italiana, mientras que el título elegido por Silvia Benso resulta más fácil de recordar y

2 Sobre el trabajo de Alfonso director y Laura guionista, aconsejamos dos vídeos, presentes en *you tube*, titulados *La historia detrás del mito* (<http://www.youtube.com/watch?v=BuV2wSdeGjg>; <http://www.youtube.com/watch?v=zdmeBoMO87w>) [1/4/13].

3 La traducción al italiano de la novela es de Silvia Benso (*Dolce come il cioccolato*, Milano, Garzanti, 2005)= [T].

probablemente más atractivo para el lector italiano.

Inesperadamente, descubrimos que el título de la película doblada en italiano rescata el original (*Come l'acqua per il cioccolato*), pero, quizá para contrarrestar una elección de escaso impacto comercial y llamar la atención de los nuevos espectadores, la cubierta del DVD italiano presenta la siguiente inscripción: *Sesso e cibo: si può desiderare altro?* Subtítulo que, en realidad, resulta lejano del mensaje original lanzado tanto por el libro como por el filme, en los que más que de sexo se habla de un amor –platónico al inicio y más tarde pasional– que dura toda la vida; por otra parte, la comida no se entiende como forma de placer, sino que es un código secreto de comunicación, el único medio a disposición de la protagonista para revelar a su enamorado sus sentimientos y estados de ánimo. Si este eslogan despierta expectativas erróneas en el público itálfono, en el DVD español encontramos, bajo el título, la expresión *Una deliciosa historia de amor*, más respetuosa del mensaje de *Como agua para chocolate*, y donde el adjetivo *deliciosa* muestra el doble sentido de “agradable” y “rica”, dilogía que hubiera sido perfectamente comprensible también en la cultura italiana.

Lo que se destaca es que la versión italiana de la película recupera, por un lado, el importante significado del título, por otro, intenta aumentar la carga erótica del mensaje fílmico a través de una impactante frase publicitaria.

3.2 *La película de Arau: pérdidas y compensaciones en la traducción audiovisual al italiano*

Como señala Fabio Rossi (2013: 93), la lengua doblada muestra “una forte identità normativa e una sua evidente neutralità stilistica, tanto più stridente quando si contrappone ad originali comici e brillanti”. Para comprobar esta afirmación y, al mismo tiempo, comentar posibles discrepancias lingüísticas y culturales entre prototextos y metatextos, examinaremos las primeras secuencias cinematográficas de *Como agua para chocolate* indicando, en las tablas, el minutaje de las escenas originales, los diálogos en español, el doblaje italiano, y los subtítulos en italiano para sordos. Se trata de tres secuencias consecutivas, más una algo posterior, útiles para entender, a través de una especie de investigación por muestreo, las características y las problemáticas de la traducción audiovisual al italiano de este filme. Cabe destacar que en esta película, a diferencia de *Mar adentro*, el subtítulo transcribe (o tiende a transcribir) de forma literal el audio (doblaje), por lo tanto se pueden observar en la parte subtitulada solo unos ejemplos de eliminación o simplificación léxica (cfr. tablas 3 y 4).

La secuencia A, que reproducimos a continuación, es el *incipit* de la película y parece casi especular con respecto al texto de la novela⁴. Habla la hija de Esperanza y Alex, que cuenta en tercera persona la historia de su tía abuela, Tita de la Garza, y de su libro de recetas, diario íntimo de su vida. El primer acontecimiento que se menciona es el nacimiento simbólico de Tita en la mesa de la cocina, entre los olores de los platos cocinados, de las especias, del ajo y de la cebolla:

Secuencia A	<i>Como agua para chocolate</i> (DVD, 2000, castellano 4.0)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, doblaje italiano 2.0, italiano 5.1)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, subtítulos: italiano para sordos)
00.01.25	La cebolla tiene que estar finamente picada.	La cipolla deve essere finemente tritata.	La cipolla deve essere finemente tritata.
00.01.28	Le sugiero ponerse un pequeño trozo en la mollera	Vi suggerisco di mettermene un pezzetto sulla testa	Vi suggerisco di mettermene un pezzetto sulla testa
00.01.32	con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce	al fine di evitare la molesta lacrimazione che si produce	al fine di evitare la molesta lacrimazione che si produce
00.01.36	cuando uno la está cortando [...]	quando uno la sta tagliando [...]	quando uno la sta tagliando [...]
00.01.48	Mamá decía que soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela	La mamma dice che io sono sensibile alla cipolla come Tita, la mia prozia	La mamma dice che io sono sensibile alla cipolla come Tita, la mia prozia
00.01.53	que desde que estaba en el vientre materno	che già nel ventre materno	che già nel ventre materno
00.01.55	lloraba y lloraba mientras que mi bisabuela picaba cebolla [...]	piangeva a diretto quando mia nonna tritava cipolle [...]	piangeva a diretto quando mia nonna tritava cipolle [...]
00.02.21	Tita fue literalmente empujada a este mundo	Tita fu letteralmente spinta a questo mondo	Tita fu letteralmente spinta a questo mondo
00.02.25	por un torrente impresionante de lágrimas [...].	da un impressionante torrente di lacrime [...].	da un impressionante torrente di lacrime [...].

TABLA 1- *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1992)

La parte inicial de *Como agua para chocolate* nos permite reflexionar sobre una serie de elementos lingüísticos y de pérdidas culturales, algunas de las que, quizá, se hubieran podido compensar. Lo que no se desprende de la tabla 1, y que es irre recuperable al realizar el doblaje, es la especial característica vocal y tonal de la narradora, cuyo acento y entonación mexicanos, tan distintos de la forma

⁴ Véase O, I: 11.

española peninsular, desaparecen en la versión doblada en la que escuchamos a Ilaria Stagni –excelente actriz y dobladora italiana– que usa un italiano estándar sin particulares signos distintivos y con una perfecta dicción.

En cuanto al aspecto semántico, tanto en el doblaje, como en la subtitulación (que aquí coinciden) se nota una tendencia a la generalización de términos técnicos, americanismos, o expresiones coloquiales. En la secuencia encontramos, por ejemplo, la palabra *mollera*, que designa la “parte más alta del casco de la cabeza, junto a la comisura coronal” y la “fontanela situada en la parte más alta de la frente”⁵. Según los contextos, el sustantivo correspondería en italiano a “cocuzzolo, fontanella del cranio”⁶ o “cervello”⁷: la elección de *testa* por parte del traductor es aquí comprensible, de todas formas se pierde un tecnicismo contenido en el original.

Esta normalización se produce también en la traducción de los *realia* (Newmark 1988; Venuti 1995): *Como agua para chocolate* ofrece un texto, sea novelístico sea filmico, repleto de expresiones culturalmente marcadas, en particular pertenecientes al ámbito gastronómico. En otra sede (Garzelli 2012: 312-13) hemos comentado la traducción al italiano de la expresión *sopa de fideos*, que encontramos justo a continuación de la secuencia A, subrayando que ni la traducción al italiano de la novela ni la traducción para el doblaje permiten que nos hagamos una idea de la famosa receta mexicana que, además del agua, del aceite y de algunos aromas, tiene como ingrediente principal los fideos, pasta alimenticia de harina en forma de cuerda delgada. Si en la novela traducida por Silvia Benso encontramos *minestrone* –común en la gastronomía italiana pero diferente del plato original– en el diálogo cinematográfico hallamos el más genérico *brodo*: el empleo de una solución como *vermicelli in brodo* o *zuppa di vermicelli* hubiera mostrado, en el doblaje, más adherencia a la fuente y explicado de manera más clara el “sabor” de la receta.

Otro fenómeno de interés traductológico se refiere a las locuciones figuradas e idiomáticas: en la tabla 1, la repetición continua del llanto de Tita, en el vientre de Elena, se expresa a través de la duplicación del verbo llorar (“lloraba y lloraba”). En italiano hallamos la forma *piangere a dirotto*, que representa una equivalencia funcional. Tenemos que señalar, en cambio, un error en la traducción en la misma secuencia, debido probablemente a una revisión poco atenta: Elena, la madre de Tita, es bisabuela de la narradora, es decir *bisnonna*, y no *nonna* como se afirma

5 Véase *DRAE*, s.v.

6 Véase *CARB*, s.v.

7 Véase *TAM*, s.v.

en las dos versiones italianas.

En la tabla 2 registramos una traducción casi literal de los fragmentos con subtítulos especulares, incluso como número de caracteres, con respecto a los diálogos. Nos parece interesante destacar dos cuestiones: la primera se refiere a un pequeño cambio léxico en las traducciones italianas, tanto dobladas como subtituladas, que podríamos considerar superfluo. Nos encontramos en el momento en el que Juan, el padre de Tita, asiste al inesperado parto de su mujer Elena, en la cocina del rancho, manifestando su felicidad por el nuevo nacimiento. Elena, al dar a luz, repite dos veces el nombre de su marido (repetición que se elimina en las versiones italianas) y subraya, en dos ocasiones, que se trata de “otra niña”. En el doblaje y en el subtítulo se quita la repetición de la palabra *bambina*, típica de la lengua espontánea, insertando –como segunda opción– la alternativa *femmina*, que anticipa el diálogo siguiente (tabla 3), en el que uno de los compañeros de Juan le pregunta el porqué de su incapacidad de generar varones. La elección de otro sustantivo parece obedecer solo a razones estéticas, ya que no se debe a una necesidad de sincronismo labial ni a la reducción del número de caracteres porque, tanto en el caso de *bambina*, como en el de *femmina*, se trata de términos de siete caracteres cada uno.

La segunda cuestión atañe a otro fenómeno, es decir, la modificación del texto original de la novela para crear una hipérbole en el discurso cinematográfico: en ambos casos la narradora cuenta que, al nacer, Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron en la mesa de la cocina. Después, cuando por efecto de los rayos del sol, el agua se evaporó, la cocinera Nacha barrió el residuo de las lágrimas, rellenando “con esta sal [...] un costal de cinco kilos”⁸. En el discurso fílmico la historia contada es igual, solo difiere el peso del costal que, de cinco kilos, pasa mágicamente a veinte, número que la actriz mexicana remarca en la película, con un tono admirado y sorprendido:

⁸ Véase *O*, I: 12.

Secuencia B	<i>Como agua para chocolate</i> (DVD, 2000, castellano 4.0)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, doblaje italiano 2.0, italiano 5.1)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, subtítulos: italiano para sordos)
00.02.41	(Elena) ¡Otra niña, Juan otra niña, Juan! [...]	(Elena) Un'altra bambina, Juan, un'altra femmina [...]	(Elena) Un'altra bambina, Juan, un'altra femmina [...]
00.02.50	Nacha barrió el residuo de las lágrimas.	Nacha raccolse il sale delle lacrime, vi riempì un recipiente di venti chili	Nacha raccolse il sale delle lacrime, vi riempì un recipiente di venti chili
00.02.53	Con esta sal llenó un costal de veinte kilos que utilizaron para cocinar por mucho tiempo.	che usarono in cucina per molto tempo.	che usarono in cucina per molto tempo.

Tabla 2 - *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1992)

La secuencia C nos permite reflexionar sobre una pérdida lingüística y cultural, evidente en la versión italiana doblada y subtitulada. Se trata de un breve diálogo en inglés en el que toma la palabra el padre de Tita, junto a otros compañeros que se encuentran en un club, en territorio norteamericano. Los amigos de Juan quieren brindar por el nacimiento de la niña, pero otro cliente del círculo rompe la escena feliz al señalar –en tono irónico y desafiante– que no es culpa suya si no consigue tener un varón. Sigue la explicación de otro compañero que, en voz baja, y con un poco de empacho, revela a Juan que se dice que su segunda hija no es suya, sino del *mulato*. La dramática revelación será la causa del infarto fulminante del marido de Elena:

Secuencia C	<i>Como agua para chocolate</i> (DVD, 2000, castellano 4.0) (con partes en inglés)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, doblaje italiano 2.0, italiano 5.1)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, subtítulos: italiano para sordos)
00.02.58	(<i>Juan</i>) It's a girl. What a little cute she is!	(<i>Juan</i>) Una bambina, ed è proprio un amore!	(<i>Juan</i>) Una bambina, ed è proprio un amore!
00.03.02	That means another drink, right? Here's to you.	Allora bisogna brindare! Alla tua!	Bisogna brindare! Alla tua!
00.03.08	What's wrong with you, Juan? Can't you do all right? [...]	Ma che cos'hai, Juan? Proprio non ti riesce? [...]	Ma che cos'hai, Juan? Proprio non ti riesce? [...]
00.03.09	When are you going to make a son?	Quando lo farai un maschietto?	Quando lo farai un maschietto?
00.03.11	Bueno, él no tiene la culpa de todo.	Beh, non è tutta colpa sua, poverino.	Beh, non è tutta colpa sua, poverino.
00.03.21	(<i>Juan</i>) ¿Por qué dices eso?	(<i>Juan</i>) Perché dici così?	(<i>Juan</i>) Perché dici così?
00.03.29	A lo que se refiere, es a que se dice que Gertrudis...	Si riferisce a quello che si dice in giro...	Si riferisce a quello che si dice in giro...
00.03.32	...no es hija tuya, sino del mulato.	...e cioè che Gertrude non è figlia tua, ma del mulatto.	...e cioè che Gertrude non è figlia tua, ma del mulatto.

TABLA 3- *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1992)

Las primeras frases del diálogo son en inglés –en la variedad norteamericana– como se deduce, en la película, de la entonación y de la pronunciación de los actores. El cliente del club que revela a Juan la traición de su mujer (00.03.11), en cambio, se expresa en español, causando así una rotura en la jocosa y agradable conversación, en inglés, entre varones. Nos encontramos, por tanto, en una porción de película multilingüe de gran interés, tanto lingüístico, como antropológico y cultural, que se pierde en el DVD italiano, donde los actores dobladores hablan solo en lengua italiana. Es así como el público italiano ignora la presencia, en esta secuencia, de un cambio de código lingüístico y, en segundo lugar, no percibe el repentino paso del inglés al español al cual sigue, en los sucesivos fotogramas, la representación de la dramática muerte del protagonista. Creemos que el receptor debería ser informado del pluringüismo del filme y de las llamadas *terceras lenguas*, idiomas adicionales que aparecen además de la lengua principal, predominante en el texto de partida (Martínez Berenguer 2008). Esta tendencia a la simplificación –debida quizá a políticas comerciales– podría ser emendada, dejando en el doblaje los breves diálogos en inglés y subtitulándolos en italiano. Operación que podría demostrar que el multilingüismo no es un obstáculo para la comunicación, sino

un recurso, una riqueza de la cual no deberíamos privar al lector o al espectador (Moraza Pulla 2011).

El último ejemplo que proporcionamos presenta un caso emblemático en el que la traducción audiovisual al italiano muestra un cambio significativo con respecto a la fuente. Nos encontramos en el momento en que Chenchá, la criada, comenta con desaprobación, y a través de un lenguaje colorido, la crueldad de Mamá Elena quien, en lugar de prometer a Pedro la mano de Tita, le ofrece la de su hija mayor Rosaura, destruyendo así los sueños de los dos jóvenes enamorados:

Secuencia D	<i>Como agua para chocolate</i> (DVD, 2000, castellano 4.0)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, doblaje italiano 2.0, italiano 5.1)	<i>Come l'acqua per il cioccolato</i> (DVD, 2000, subtítulos: italiano para sordos)	<i>Like water for chocolate</i> (DVD, 2000, subtítulos: inglés para sordos)
00.10.45	(Chenchá) ¡Ay, niñas, niñas! [...]	(Chenchá) Ah, povera Tita! [...]	(Chenchá) Povera Tita! [...]	(Chenchá) Oh, girls! Girls! [...]
00.10.47	(Chenchá) ¡Ay, sí, no! [...]	(Chenchá) Com'è possibile? [...]	(Chenchá) Com'è possibile? [...]	(Chenchá) Oh really? [...]
00.10.50	(Chenchá) ¡No, no puede cambiar los tacos por las enchiladas así como así!	(Chenchá) Non può scambiare un gallinaccio con una colomba con tanta facilità!	(Chenchá) Non può scambiare un gallinaccio con una colomba con tanta facilità!	(Chenchá) You can't just exchange <i>tacos</i> for <i>enchiladas</i> !

Tabla 4 - *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* (1992)

Para sugerir la idea del injusto cambio de persona, Chenchá recurre a una metáfora gastronómica, subrayando que no es posible cambiar los tacos por las enchiladas, es decir, Tita por Rosaura. Observando la traducción al italiano de la novela⁹, así como la versión subtitulada en inglés (tabla 4), nos damos cuenta de que tanto el traductor literario como el subtitulador decidieron mantener la imagen del prototexto: en el primer caso, insertando una nota a pie de página¹⁰ para explicar al lector italiano el significado y los ingredientes de los dos platos; en el segundo, simplemente poniendo en cursiva las dos palabras españolas para señalar al espectador la presencia de términos culturalmente marcados, de difícil

9 “Questa poi! Vostra mamma dice così che siete pronte per il matrimonio, neanche fosse un piatto di *enchiladas*! [...]. La gente non può trasformare i *tacos* in *enchiladas* in quattro e quattr'otto!” (T, I: 17).

10 *Enchiladas*: “sottili focacce di mais non lievitate, arrotolate e farcite con il *mole* [...]”; *tacos*: “la pasta è quella delle *enchiladas*, ma con ripieno diverso dal *mole*” (T, I, notas 1 y 2: 17).

traducción al inglés. En el texto italiano doblado y subtulado se adopta una estrategia diferente, de hecho los traductores optan por un cambio de imagen, si bien perteneciente al simple horizonte cultural de la criada: es así como *gallinaccio*, es decir “pavo”, y *colomba*, en el sentido español de “paloma”, toman el sitio de los tacos y las enchiladas. Esta elección traductora es aceptable si se considera que en la película no se muestran, como en otras secuencias, las imágenes o el modo de preparación de las dos recetas. Es evidente, por otra parte, el objetivo de domesticación del texto (Venuti 1995: 17 y ss) para acercarlo al público italiano, en perjuicio de dos soluciones alternativas: por un lado, una exotización (es decir, el mantenimiento de las palabras extranjeras), por otro, una naturalización que proponga elementos más usuales en la lengua italiana como, por ejemplo, *focacce* y *cannelloni*.

3.3 *Mar adentro (2004): la versión italiana de título, tráiler y secuencia inicial*

Mar adentro se inspira en *Cartas desde el infierno* (1996), libro de poesías, apuntes y cartas, escrito durante veinte años por Ramón Sampedro quien, tras una zambullida en el mar, pasó tres décadas postrado en una cama reivindicando su derecho a morir con dignidad.

La responsabilidad de tratar, a través de un largometraje, un tema tan delicado y candente y, al mismo tiempo, contar una historia real conocida por la opinión pública, representó un desafío para Amenábar, que utilizó estas cartas no solo como “complemento intelectual y poético”, sino como “pilar filosófico” que dio pie y sentido a todo su trabajo filmico (Sampedro 1996: 3).

Para indagar los mecanismos del paso de los diálogos del español al italiano, vamos a presentar en primer lugar un estudio del tráiler, contenido también en el DVD. En la tabla 5 se reproduce el poema símbolo del libro, que se escucha en *off* durante el tráiler, y que el director vuelve a proponer al final de la película:

<i>Mar adentro</i> (DVD, 2005, español, 5.1)	<i>Mare dentro</i> (DVD, 2005, italiano, 5.1)
<p>Mar adentro, mar adentro, y en la ingravidez del fondo donde se cumplen los sueños, se juntan dos voluntades para cumplir un deseo. Un beso enciende la vida con un relámpago y un trueno, y en una metamorfosis mi cuerpo no es ya mi cuerpo; es como penetrar al centro del universo. El abrazo más pueril y el más puro de los besos, hasta vernos reducidos en un único deseo: tu mirada y mi mirada como un eco repitiendo, sin palabras: más adentro, más adentro, hasta el más allá del todo por la sangre y por los huesos. Pero me despierto siempre y siempre quiero estar muerto para seguir con mi boca enredada en tus cabellos.</p>	<p>Mare dentro, mare dentro senza peso nel fondo dove si avvera il sogno, due volontà fanno avere un desiderio nell'incontro. Un bacio accende la vita con il fragore luminoso di una saetta. Il mio corpo cambiato non è più il mio corpo; è come penetrare al centro dell'universo. L'abbraccio più infantile e il più puro dei baci, fino a diventare un unico desiderio: il tuo sguardo e il mio sguardo come un eco che ripete senza parole: più dentro, più dentro, fino al di là del tutto, attraverso il sangue e il midollo. Però sempre mi sveglio e sempre voglio essere morto per restare con la mia bocca preso nella rete dei tuoi capelli.</p>

TABLA 5 - *MAR ADENTRO* (2004)

Al realizar un cotejo entre los dos textos, no se perciben pérdidas importantes, sin embargo se pueden hacer algunos comentarios a partir del primer verso, que retoma el título del filme. Su traducción al italiano, como la de la versión cinematográfica inglesa (*The sea inside*), interpreta *mar adentro* desde una perspectiva interiorizada, es decir como un mar interior del protagonista, pero la locución ofrece, en español, también el significado de *en medio del mar*, *en alta mar*, es decir, lejos de la orilla y de la tierra firme, *in alto mare*, *al largo* o *in mare aperto*, en italiano. Si la versión francesa de la película deja el título en lengua original –solución que, por un lado, podríamos considerar adecuada también en italiano– por otro, *Mare dentro* resulta mucho más impactante para el público italiano y más fácil de recordar también en una óptica promocional. Contrariamente a *Como agua para chocolate*, aquí el traductor literario del poema opta por “in mare aperto” (Sampedro 2006: 51), mientras que la traducción de la versión cinematográfica se aleja del significado literal.

Desde un punto de vista lingüístico, nos detendremos en dos expresiones: en

el segundo verso del original encontramos “ingravidéz”, palabra que indica tanto la “cualidad de ingrávido”, como un “estado en que desaparecen los efectos de las fuerzas gravitatorias”¹¹. Los correspondientes italianos podrían ser “leggerezza”, “levità”, “imponderabilità”, pero considerando el registro culto de la segunda y de la tercera opción y el número de caracteres de la última, en este contexto poético, resulta más aceptable la primera. La solución traductora que escuchamos en el tráiler es *senza peso*, que a primera vista, parece alejarse del original, aunque en realidad expresa la misma imagen del prototexto, provocando en el lector/espectador un efecto similar. Se produce, en cambio, una pequeña pérdida al traducir “y en una metamorfosis / mi cuerpo no es ya mi cuerpo” por “il mio corpo cambiato / non è più il mio corpo”, porque la idea de la metaformosis a la que alude Ramón no implica un simple “cambio”, sino que representa una transformación física y moral más profunda. Dado que en italiano existe el mismo sustantivo (*metamorfosi*), hubiera sido adecuada una traducción literal.

No obstante estas pequeñas discrepancias, el peso de la palabra poética declamada por Ramón está íntima y sumamente conectado con las imágenes que desfilan con rapidez ante el observador; son secuencias de amor y sufrimiento que implican también a las mujeres que rodean a Ramón: Julia, Rosa y Gené. Al comparar los dos tráilers, tanto al espectador español como al italiano se transmite de forma impactante una serie de sentimientos contradictorios, gracias también a la música de fondo y a la fotografía. Lo que se pierde es la actuación vocal del protagonista que lee la poesía y después habla en el filme: Javier Bardem, de hecho, muestra la extraordinaria capacidad de identificarse con la situación de inmovilidad perenne de Ramón –paralizado en una cama– hablando muy rápidamente, cortando o comiéndose algunas sílabas para darnos la idea de un habla dificultosa por la postura. Esta pequeña dificultad, sin embargo, desaparece en la versión italiana.

En la tabla 6 proponemos la transcripción de la parte inicial de *Mar adentro* para mostrar los diferentes mecanismos de traducción para el doblaje y la subtítulos. Aquí Gené ayuda a Ramón a relajarse y a salir de su cuerpo: de hecho, el espectador ve al protagonista en una playa estupenda durante un día de sol, pero después, al comenzar el filme, lo encuentra inmovilizado en su cama, mientras fuera está lloviendo.

11 Véase *DRAE*, s.v.

Secuencia A	<i>Mar adentro</i> (DVD, 2005, español, 5.1)	<i>Mare dentro</i> (DVD, 2005, italiano, 5.1)	<i>Mare dentro</i> (DVD, 2005, sub.: italiano para sordos)
00.00.15	(Gené) Ahora imagina una pantalla. Una pantalla de cine que se despliega y se abre ante ti	(Gené) Ora immagina uno schermo. Uno schermo cinematografico che si apre e si dilata davanti a te	(Gené) Immagina uno schermo che ti si apre davanti
00.00.21	(Gené) Crea en ella el lugar que prefieras	(Gené) in cui proietti un posto che ami	(Gené) Proiettaci un posto che ami
00.00.24	(Gené) Concéntrate en tu respiración, ayudando todo tu cuerpo a relajarse, a sentirse en paz	(Gené) Concentrati sul respiro, così aiuti il corpo a rilassarsi e a sentirsi in pace	(Gené) Concentrati sul respiro. Fa' sentire il corpo in pace
00.00.31	(Gené) No tienes que cambiarla, tan sólo déjala ir y venir, ir y venir	(Gené) Non cambiare il ritmo del respiro, devi solo lasciarlo andare e venire, andare e venire...	(Gené) Non cambiare il ritmo, lascialo andare e venire...
00.00.41	(Gené) Ahora ya estás allí	(Gené) Adesso sei lì	(Gené) Ora sei lì
00.00.45	(Gené) Fíjate en los detalles:	(Gené) Guarda bene i dettagli:	(Gené) Guarda bene i dettagli:
00.00.49	(Gené) los colores,	(Gené) i colori,	(Gené) i colori,
00.00.52	(Gené) las texturas, la luz,	(Gené) l'insieme, la luce,	(Gené) l'insieme, la luce,
00.00.58	(Gené) la temperatura. Siente la temperatura	(Gené) il calore. Senti il calore	(Gené) il calore, sentilo
00.01.04	(Gené) Permite que esta escena tranquila se desarrolle ante ti.	(Gené) Permetti a questa immagine serena di impadronirsi di te.	(Gené) Permetti a questa immagine serena di impadronirsi di te.

TABLA 6- *MAR ADENTRO* (2004)

Un rápido análisis de la versión italiana nos permite afirmar que se ha realizado un buen trabajo de traducción, en el que aparece además –a diferencia de *Como agua para chocolate*– un interesante desajuste, aunque leve, entre los diálogos del doblaje y los subtítulos. Por lo que se refiere al doblaje, no encontramos errores o pérdidas: la única discrepancia, en realidad un pequeño matiz, se nota en la traducción de “temperatura” con “calore”, aceptable considerando el contexto y sobre todo porque Gené está hablando en *off*, por lo tanto no existe un problema de sincronismo labial en la actuación. En el subtítulo se nota un esfuerzo de síntesis (Gottlieb 2001:1-40) que no perjudica al significado de la fuente: la reducción de caracteres se debe a la necesidad del ojo humano de leer el subtítulo y, a la vez, de seguir las imágenes, obligaciones que responden a determinadas

normas que, tanto en España, como en Italia, regulan el subtítulo para sordos¹². En esta óptica se entiende, por ejemplo, la diferencia de elección entre “Adesso sei lì”, del doblaje y “Ora sei lì”, de la subtítulo: en el primer caso *adesso* traduce *ahora*, respetando los vínculos de la sincronía labial, mientras que, en el segundo, el traductor opta por *ora* para que el subtítulo se pueda leer más rápidamente y el espectador no se pierda lo que está pasando en la pantalla. Se trata, en efecto, de un momento importante, en el que las imágenes, los colores y los sonidos resultan más significativos que las palabras.

3.4 *El filme de Amenábar y la desaparición del multilingüismo en el doblaje y la subtítulo en italiano*

Otro fenómeno de interés reside en el perfil multilingüe de *Mar adentro*. Además del castellano, se registran, de hecho, breves fragmentos en catalán y gallego.

Marc y Gené, que intentan ayudar a Ramón a conseguir su objetivo de morir dignamente, hablan entre ellos en catalán (00.02.54), mientras que Joaquín, el anciano padre del protagonista, y José, el hermano de Ramón, se expresan a menudo en gallego (00.56.23; 01.37.15). De cierta manera los diferentes idiomas que usan caracterizan a estos personajes y los condicionan a lo largo de la historia: es así como el multilingüismo le sirve a Amenábar para reflejar distintas realidades: por un lado, el contexto catalán –más moderno– de donde proviene Gené, cuya asociación defiende el derecho a morir dignamente; por otro, el ambiente rural, genuino, y un poco cerrado, al cual pertenecen el padre, que no quiere ver morir a su hijo, y el hermano, que se opone con fuerza al objetivo de Ramón. Estos datos lingüísticos y culturales se pierden irremediabilmente en la versión italiana doblada y subtítuloada, donde todo se nivela. Para compensar esta pérdida, podríamos –en el caso de la subtítuloación– proponer subtítulos que, mediante distintas tipografías (letra redonda, cursiva...) (Martínez Berenguer 2008: 23), marquen la diversidad de lenguas, para que el público, por lo menos, sea consciente de ella.

12 Sobre la norma UNE 153.010 (*Subtítuloado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*) véase http://www.cesya.es/es/normativa/normativa/norma_subtítuloado [25/8/13]. Para aclarar la situación italiana, léase Liso (2012: 195-210).

4. Conclusiones

En este artículo hemos analizado la traducción español-italiano a través de diferentes manifestaciones que se complementan: de la traducción literaria a la intersemiótica, de la traducción de los títulos de los filmes a la de los tráilers, hasta llegar al doblaje y a la subtitulación de algunas secuencias cinematográficas. Nuestro método de análisis—basado en la elección y en el cotejo de breves ejemplos, provenientes de textos escritos y audiovisuales— tiene la ventaja de mostrar la complejidad del proceso traductor, las problemáticas de transposición y ajuste de una lengua y cultura a otra, así como la heterogeneidad de los mecanismos de compensación al cambiar los códigos comunicativos y la tipología de receptores.

El estudio del discurso cinematográfico, *leit motiv* de esta investigación, nos permite concluir que el trabajo de los traductores de las dos películas es de buen nivel, considerando la serie de obligaciones que la traducción audiovisual requiere: subordinación a la imagen, sincronismo labial y cinético, necesidad de condensación y síntesis. Hemos demostrado, al mismo tiempo, que algunas de las pérdidas lingüísticas y culturales que afloran no son fisiológicas, sino que se podrían compensar superando las exigencias de mercado y aceptando un multilingüismo que es espejo de sociedades complejas (Heiss 2004: 208-20; Baldo 2009), pero que sigue reputándose un obstáculo para la comunicación y no un recurso.

Bibliografía citada

- AMENÁBAR, ALEJANDRO (2005), *Mare dentro*, DVD, italiano 5.1, español 5.1, subtítulos: italiano, italiano para sordos.
- ARAU, ALFONSO (2000), *Como agua para chocolate*, DVD, castellano 4.0, subtítulos: inglés.
- ARAU, ALFONSO (2000), *Come l'acqua per il cioccolato*, DVD, italiano 2.0, italiano 5.1, subtítulos: italiano para sordos.
- BENUCCI, ANTONELLA (1999), "Didattica dell'italiano a stranieri e cinema", *Educazione Permanente*, 11: 11-46.
- BALDO, MICHELA (2009), "Dubbing multilingual films. *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience", in *TRAlinea*, Special Issue: The Translation of

Dialects in Multimedia [14/5/13] <http://www.Intra linea.it/specials/dialectrans / eng_more. php?id=824_0_49_0>

- BRIZ, ANTONIO (2000), “Turno y alternancia de turno en la conversación”, *Revista Argentina de Lingüística*, 16: 9-32.
- BUFFAGNI, CLAUDIA; GARZELLI, BEATRICE eds. (2012), *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, Bern, Peter Lang.
- CAIMI, ANNAMARIA ed. (2002), *Cinema: paradiso delle Lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*, *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata* (RILA), 34: 1-2, Roma, Bulzoni.
- CARBONELL, SEBASTIANO (1983), *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo*, Milano, Hoepli = [CARB].
- DÍAZ-CINTAS, JORGE (2001), “Los *Estudios sobre Traducción* y la traducción fílmica”, *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, ed. Miguel Duro. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen: 91-102.
- Diccionario de la Real Academia Española* (2008), Madrid, Espasa-Calpe = [DRAE].
- ESQUIVEL, LAURA (2007) [1990], *Como agua para chocolate*, Barcelona, Economici-Random = [O].
- ESQUIVEL, LAURA (2005), *Dolce come il cioccolato*, trad. Silvia Benso, Milano, Garzanti = [T].
- GARZELLI, BEATRICE (2012), “Dal testo letterario al testo fílmico: *Tristana* e *Como agua para chocolate* nell'aula di spagnolo L2”, *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, eds. Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli. Bern, Peter Lang: 305-20.
- GOTTLIEB, HENRIK (2001), “Text, translation and subtitling – in theory, and in Denmark”, *Translators and Translations*, eds. Henrick Holmboer; Signer Isager. Aarhus University Press and the Danish Institute of Athen: 1-40.
- GREGORY, MICHAEL (1967), “Aspects of Varieties Differentiation”, *Journal of Linguistics*, 2: 177-98.
- HEISS, CHRISTINE (2004), “Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?”, *Meta*, 49/1: 208-20.
- HURTADO ALBIR, AMPARO (2007) [2001], *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- JAKOBSON, ROMAN (1972) [1963], “Aspetti linguistici della traduzione”, *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli: 56-64.
- JIMÉNEZ HURTADO, CATALINA ed. (2007), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- LABANDEIRA, MARÍA CELIA (2012), “El discurso cinematográfico como semiótica de la subjetividad”, *AdVersus*, 9: 84-121.

- LISO, LISA (2012), “La sottotitolazione per non udenti. Considerazioni tra teoria e pratica”, *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, eds. Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli, Bern, Peter Lang: 195-210.
- MARTÍNEZ BERENGUER, NURIA (2008), “La subtitulación de una película multilingüe”: 1-31 [14/5/13] <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/14566/Martinez_Berenguer_Nuria_TA.pdf?sequence=1>
- MELLONI, ALESSANDRA (2007), “Intorno alla modalità di traduzione audiovisiva di film bilingui prodotti negli Stati Uniti”, *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti. Firenze, Firenze University Press: 245-57.
- MORAZA PULLA, MARÍA JOSÉ (2011), “El reto de traducir una película multilingüe: *Tierra y Libertad*” [03/04/2013] <<http://www.aber.ac.uk/mercator/images/maria.pdf>>
- NEWMARK, PETER (1988), *A Text Book of Translation*, New York and London, Prentice Hall.
- MÚÑOZ MEDRANO, MARÍA CÁNDIDA (2008), “Aproximación a la sintaxis coloquial a través del diálogo literario. Aplicación en la clase de E/LE”, *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente*, Onda, JMC: 215-228.
- PAOLINELLI, MARIO; DI FORTUNATO, ELEONORA (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica nell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli.
- PATOU-PATUCCHI, SERGIO (2012), “The viewer/learner of audiovisual language”, *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, eds. Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli, Bern, Peter Lang: 21-7.
- PAVESI, MARIA (2013) [2005], *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.
- PEREGO, ELISA (2013) [2005], *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- ROSSI, FABIO (2013) [2007], *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci.
- SAMPEDRO, RAMÓN (1996), *Cartas desde el infierno* [03/04/2013] <<http://es.scribd.com/doc/7807992/Sampedro-Ramon-Cartas-Desde-El-Infierno>>
- , (2006), *Mare dentro. Lettere dall'inferno*, trad. Giovanni Garbellini, Milano, Oscar Mondadori.
- SALCEDA, HERMES (2005), “La traducción para medios audiovisuales”, *El Trujamán. Revista diaria de traducción* [03/04/2013] <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre_05/28112005.htm>
- TAM, LAURA (2004), *Grande dizionario di spagnolo*, Milano, Hoepli, 2° ed. = [TAM].
- VENUTI, LAWRENCE (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge.