

La visibilidad del traductor y dibujante en la versión italiana de *El Eternauta*

María J. Valero Gisbert - Università degli Studi di Parma
mvalero@unipr.it

Rebut / Received: 19/09/19

Acceptat / Accepted: 14/02/20

Resum. La visibilitat del traductor i dibuixant en la versió italiana de *l'Eternauta*. La importància de la imatge en el procés comunicatiu és indiscutible. En aquest treball ens proposem estudiar les implicacions que es deriven de la traducció d'un text que combina el visual amb el verbal, ens referim al còmic o historieta. En l'àmbit acadèmic, aquest objecte icònic-verbal no ha gaudit d'una excessiva atenció, fins i tot en ocasions se li ha titllat de objecte incòmode. No obstant això, no falten estudis que en el seu temps van subratllar el seu interès acadèmic i són cada vegada més els treballs que focalitzen aquesta manera d'expressió subratllant la seva importància. Serà, doncs, objecte d'investigació per part nostra la traducció a l'italià de *l'Eternauta*.

Paraules clau: traducció, novel·la gràfica, traducció icònic-verbal, guionista, gràfic.

Abstract. The visibility of the translator and illustrator in the Italian version of *El Eternauta*.

The importance of the image in the communicative process is not questionable. The goal of this study is to consider the implications that derive from the translation of a text that combines the visual with the verbal code; we refer to the comic or comic strip. In academic circles, this iconic-verbal object has not enjoyed excessive attention, even sometimes it has been called *an uncomfortable object*. However, there is no lack of studies that in their time underlined its academic interest and currently there are different works that focus on this mode of expression underlining its importance. Therefore, the Italian translation of *El Eternauta* will be the object of our research.

Keywords: translation, graphic novel, iconic-verbal translation, scriptwriter, graphic.

1. Introducción

La riqueza expresiva que se consigna a través de la combinación del lenguaje icónico y el verbal en una obra implica, por parte del traductor, un análisis de distintos planos de significación. En efecto, nos ocupamos de la traducción de un tipo de texto que no solo se transmite a través del código lingüístico, sino que utiliza a su vez la imagen. Comparte estos códigos con la traducción audiovisual, pues emplea, por un lado, el código acústico (mediante el uso de onomatopeyas y otros significantes que convencionalmente expresan distintos sonidos, se trata de ‘elementos de escritura fonética’ tal como los denomina Gubern [1972], como es el caso, por ejemplo, de un motor en marcha); y por otro, el código cinético —aunque sea parcialmente— (a través de la escritura mediante trazos de distinta intensidad o difuminación de la imagen, por ejemplo, en el texto que analizamos, la figura que corresponde a la aparición del *Eternauta* en el estudio del dibujante). Se trata de un texto donde los códigos mencionados se funden para construir el significado.

Ramírez (1976) denomina a este texto *historieta*¹ y la define como:

Un relato icónico-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal. (p. 198)

El presente trabajo se basa en la historieta o cómic de *El Eternauta*², obra de los argentinos Francisco Solano López (dibujante) y Héctor Germán Oesterheld (guionista).

Esta investigación se presenta como un estudio de caso en el marco de los estudios descriptivos de traducción (Toury, 2004). Se trata de un primer acercamiento a esta obra y a su traducción. Se atenderá tanto a la forma icónica como a la expresión lingüística, es decir, al trabajo del dibujante y del guionista.

El estudio se realizó a partir de la primera parte del cómic. Se seleccionaron las viñetas más representativas y fueron elegidas en función de una serie de modificaciones que afectan tanto a la forma icónica como a la verbal. La obra se publicó en Argentina, a finales de la década de los 50 (4/9/57-59). Apareció en el suplemento semanal *Hora Cero*, revista de historietas de la editorial Frontera. La publicación que manejamos aquí corresponde a la primera parte, recopilada y publicada por la editorial Ramírez en 1961. La versión italiana que utilizamos es de la editorial Eura y Panini SpA, de 2003 (reimpresión de la de 1977); la traducción es obra de Stelio Rizzo, y la parte gráfica, de Ruggero Giovannini. Fue realizada

1. No es objeto de este trabajo un análisis exhaustivo de la noción de cómic o historieta.

2. Obra de ciencia-ficción publicada en el suplemento semanal *Hora Cero*. Narra la historia del eternauta, viajero del tiempo que, a su vez, relata los hechos de una invasión extraterrestre que, mediante una tormenta de nieve mortífera, acabará con gran parte de la población y de cómo los supervivientes resisten para salvarse. El texto, a medida que avanzaba, se fue convirtiendo en una obra comprometida en el terreno de lo político y fue adquiriendo un tono sombrío cada vez más marcado.

para el semanal *Lanciostory*. Se abre dicha edición con una brevísima introducción, que contextualiza la obra y a sus autores, a cargo de Luca Raffaelli.

Nuestro objetivo es llamar la atención sobre algunos cambios que afectan tanto al código visual como al lingüístico, específicamente a aspectos relacionados con la forma (intervenciones del gráfico) y con el contenido (modificaciones del traductor). Concretamente y desde la perspectiva de la traducción, nos interesa poner en evidencia las transformaciones visibles en el texto meta y reflexionar sobre las implicaciones comunicativas de dichas modificaciones, ya que, en principio, no deberían afectar a la imagen. Para ello, primeramente, se ha hecho una breve alusión al género al que pertenece dicho texto para entender el trabajo realizado en la versión italiana. Seguidamente, nos hemos ocupado de la adaptación gráfica y de las intervenciones del traductor. Para terminar, hemos expuesto una serie de reflexiones conclusivas.

2. Cómic, novela gráfica, historieta y su traducción

En líneas generales, la mayor parte de las publicaciones que han combinado los códigos visual y verbal se han visto circunscritas al terreno casi exclusivo de lo lúdico. Hoy asistimos a un cambio paulatino en esta consideración. En efecto, se trata de un género textual al que se le ha prestado escasa atención, quizá por su adscripción generalizada a un tipo de obra menor, creada para entretener. Este hecho explica la falta de unanimidad en la denominación de esta forma expresiva y ha hecho posible una multiplicidad de nombres tales como “historieta”, “tebeo”, “cómic”, “historieta gráfica”, “narrativa gráfica”, “narración figurativa³”, etc., sin que se haya llegado, todavía hoy, a un acuerdo terminológico. Como recoge Rodríguez Abella⁴, no ha gozado de la atención que han recibido otras formas de expresión como la literatura o el cine a lo largo de la historia. Por otro lado, la bidimensionalidad característica de este género impide, en parte, que se pueda situar únicamente en un marco literario o artístico, pues, como afirma Barale (2012), ocupa “lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva” (pp. 18-19). Esta forma narrativa que utiliza un medio híbrido (palabra e imagen) para manifestarse va ganando terreno, frente a sus detractores, como nuevo medio expresivo, aunque urgen estudios teóricos que puedan aclarar su naturaleza para, por fin, situarla en el lugar que le corresponde. Sobre los trabajos que se ocupan de la traducción de este género textual, todavía no son tan numerosos como cabría esperar, quizá debido a las consideraciones a las que aludíamos arriba. La traducción de un texto icónico-verbal remite, además, a los estudios de traducción audiovisual, tales como la traducción

3. Sobre la denominación y el origen de este medio, véase Nuria Ponce Márquez (2010), Manuel Barrero (2012), Rubén Varillas Fernández (2014), María Carreras i Goicoechea, Estefanía Flores Acuña, M. Provezza (2008). Francisco Rodríguez Rodríguez (2019).

4. Rosa María Rodríguez Abella (2019). Véase también a este respecto: Jesús Castillo vidal (2004).

para el doblaje (Chaume, 2004), en la que un código verbal se sustituye con otro en distinta lengua y donde la imagen normalmente —salvo en los casos de censura, por ejemplo— permanece inalterada, o de la subtitulación, en la que el código verbal se expresa mediante la escritura bien en la misma lengua del original, bien empleando otro código lingüístico. En el cómic, tanto el mensaje icónico (no solo lo que se cuenta a través de la imagen, sino también la disposición de las viñetas, la forma, etc.) como el contenido lingüístico mantienen una relación de complementariedad, como sostiene Zabalbeascoa (2003): “When interpreting words, pictures and other text items, during the translating process, it seems important to be aware of what types of relationships can be established between them” (p. 314). El traductor debe ser capaz de entender esta relación para poder realizar su tarea.

El contenido traducible, tal como afirma Zanettin (1998), debería limitarse en este tipo de obras al código lingüístico. Sin embargo, en el caso que nos ocupa se producen intervenciones sobre el código icónico, desde el formato de la página o la disposición gráfica de algunos elementos hasta la modernización o inclusión de objetos o sujetos no presentes en el original, como veremos seguidamente. Desde el punto de vista de la traducción, este tipo de alteraciones puede dar lugar a una serie de problemas como los que se derivan de la presencia de imágenes que remiten a un momento histórico determinado y que, por lo tanto, incorporan su temporalidad. Para Vázquez Medel (2001), se trata de un rasgo caracterizante de este fenómeno cultural de masas que requiere que se tenga en cuenta “su historicidad: su anclaje en tiempos, espacios y marcos culturales de los que resulta (como toda forma expresiva, pero en nuestro caso con gran radicalidad) inseparable” (p. 15). En otras palabras, el texto está marcado o datado y la labor del traductor debe dar cuenta de esa relación entre el contenido lingüístico y la imagen en el momento en que se actualizó por primera vez. De lo contrario, podría producirse una falta de comprensión por parte del lector del texto meta.

3. Adaptaciones gráficas

3.1. Forma de las viñetas

Parece asumido que en la traducción de productos narrativos híbridos se interviene únicamente sobre la dimensión verbal. Se realiza una versión que utiliza un código lingüístico diferente a la vez que mantiene la dimensión icónica. Sin embargo, en la introducción a la versión italiana se nos advierte ya de algunos cambios relacionados con el aspecto gráfico, por lo tanto nos encontramos ante una práctica nueva. Como se sabe, el original tiene una presentación gráfica horizontal. Esta disposición no se mantuvo en la versión italiana debido al formato vertical de la revista en la que apareció (*Lanciostory*). Esta primera modificación se debió, según se explica en las primeras páginas del prólogo, a una cuestión editorial ya que “una pagina dell’edizione originale, composta di una decina di vignette, non riesce a entrare interamente in una della nuova versione”

(Raffaelli, 2003, p. 8)⁵. A ello se añaden otros aspectos relacionados con la forma de las viñetas; en la versión original todas tienen una estructura cuadrada o rectangular, mientras que en la italiana se introducen algunas con forma circular e, incluso, otras con una disposición irregular. Estas intervenciones fueron obra del gráfico italiano Giovannini. En otras palabras, los cambios en el formato de la página responden a una decisión de la editorial, como hemos señalado, mientras que los que afectan a algunas viñetas pueden haber sido una elección del propio dibujante.



FIG. 1. FORMATO HORIZONTAL DEL ORIGINAL.



FIG. 2. FORMATO VERTICAL DE LA VERSIÓN ITA.

El tratamiento narrativo y el formato del original prevé que cada página sea una unidad narrativa que se cierra con un elemento de suspense, como se puede ver en la figura 1, donde el *Eternauta* está tomando forma. En la versión italiana se rompe al alterar el número de tiras en la página (cuatro frente a las tres del original) y la forma (figura 2). Además, la página se cierra explicando verbalmente lo que está sucediendo: la materialización del *Eternauta*. Sin duda, el formato de la publicación de la versión traducida ha influido en la transmisión de la información. En primer lugar, porque elimina la intriga —presente en el original— que alimenta la curiosidad del lector y, en segundo término, porque incluye una explicitación de lo que está ocurriendo.

Por lo que se refiere al marco circular que encuadra a un solo personaje en algunas viñetas de la versión traducida, desconocemos si ese diseño obedece al deseo de separar su contenido respecto al espacio externo que la rodea, como tampoco encontramos

5. "Una página de la edición original, compuesta por unas diez viñetas, no cabe en la página de la nueva versión" (Traducción nuestra).

una justificación en función del contenido, por ejemplo, si se hubiera utilizado para diferenciar un contenido real/ficticio respectivamente.⁶

En cuanto a la voz del narrador, en ocasiones aparece en cartuchos laterales fuera de la imagen y siguen en el espacio reticular, como se puede observar en las siguientes viñetas (figuras 3 y 4). Es decir, combina un espacio interno y externo respecto a la viñeta. Lo que se narra pertenece a la misma dimensión sociocultural y espacio-temporal. Su uso es constante a lo largo de la historia. Sin embargo, lo más frecuente en la traducción es encontrarlos enmarcados en una retícula tal y como muestra la figura 5.



FIG. 3. VOZ DEL NARRADOR
DEL ORIGINAL.



FIG. 4. VOZ DEL NARRADOR
DEL ORIGINAL.



FIG. 5. VOZ DEL NARRADOR
DE LA VERSIÓN ITA.

Aunque también se encuentran fuera de ese espacio e, incluso, en el espacio interno de la viñeta que muestran las figuras 6, 7 y 8.

No encontramos una razón que explique este diferente tratamiento formal, sea de la forma de la viñeta (rectangular/redonda) y su tamaño —por ejemplo, la viñeta donde se materializa el *Eternauta* es más ancha en la versión italiana— (figura 2), sea del espacio que ocupa la voz del narrador.

6. Hemos intentado en distintas ocasiones ponernos en contacto con la editorial y con los autores de la traducción para confirmar esta y otras hipótesis, pero ha sido en vano.



FIG. 6. VOZ DEL NARRADOR DEL ORIGINAL.



FIG. 7. VOZ DEL NARRADOR DE LA VERSIÓN ITA.



FIG. 8. VOZ DEL NARRADOR DE LA VERSIÓN ITA.

Otro aspecto que llama la atención es la cromaticidad de esta obra: se presenta en blanco y negro. El dibujante del original abre este cómic con dos viñetas que representan el negativo y el positivo de una imagen (figuras 9 y 10).

En cambio, en la versión traducida (fig. 11) se elimina la viñeta en negativo, a pesar de que en la introducción se informa de la intención del autor, pues se explica que “il disegno di Solano Lopez [sic] gioca splendidamente con la luce del giorno e il buio della notte, che a volte risultano entrambi abbacinanti, come in una fotografia sovraesposta o come in un negativo” (Raffaelli, 2003, p. 8)⁷.

Por lo que se refiere al mensaje lingüístico del original que acompaña a las viñetas —en positivo y negativo—, es idéntico. Hay una redundancia informativa, tanto icónica como verbal. Se trata de la voz del narrador, que contextualiza temporal y espacialmente el comienzo de la historia y que, situada en el lateral izquierdo, empieza la descripción: “Era de madrugada, apenas las tres. No había ninguna luz en las casas de la vecindad: la ventana de mi cuarto de trabajo era la única iluminada”, mientras que en el lado derecho de esa misma imagen prosigue: “Hacía frío, pero a veces me gusta trabajar con la ventana abierta: mirar las estrellas descansa...” (figura 10); termina en puntos suspensivos, signos

7. El dibujo de Solano López juega espléndidamente con la luz del día y la oscuridad de la noche, que a veces son deslumbrantes, como en una fotografía sobreexpuesta o un negativo”. (Traducción nuestra).



FIG. 9. CROMATISMO DEL ORIGINAL.



FIG. 10. CROMATISMO DEL ORIGINAL.



FIG. 11. CROMATISMO DE LA VERSIÓN ITA.

de puntuación que se recogen en la viñeta siguiente: “...y apacigua el ánimo, como si uno escuchara una melodía muy vieja y muy querida. El único rumor que turbaba el silencio era el leve rozar de la pluma sobre el papel. De pronto...” (figura 12). La versión italiana elimina completamente los datos referidos al horario, barrio y costumbres del vecindario y, en su lugar —lateral izquierdo—, coloca la información referida a la temperatura y a las costumbres del escritor: “Fa freddo, stanotte, ma ho l’abitudine di lavorare con la finestra aperta. Di quando in quando posso riposare gli occhi guardando le stelle, lontane nel cielo”;⁸ cierra la viñeta con esa afirmación. Abre la siguiente con una información parcialmente distinta a la del original: “mi pare d’intuire l’eterna armonia del cosmo e provo una grande

8. “Hace frío, esta noche, pero tengo la costumbre de trabajar con la ventana abierta. De vez en cuando puedo descansar los ojos mirando las estrellas, lejanas en el firmamento” (Traducción nuestra).

serenità. Nel profondo silenzio, unico rumore, il familiare fruscio della penna sulla carta”⁹ (figura 13). Asimismo, omite los puntos suspensivos, que indican la incertidumbre o asombro de algo que, en esa situación, inexplicablemente le resulta familiar (el crujido de la silla vacía que anunciaría una presencia). En el original, este momento de tensión se produce a través de la locución adverbial “de pronto”, que introduce la expectativa ante lo que inminentemente va a suceder, recurso fundamental para provocar el interés del lector que se pierde en la traducción.



FIG. 12. VIÑETA FINAL DE LA TIRA DEL ORIGINAL.



FIG. 13. VIÑETA COMIENZO DE OTRA TIRA DE LA VERSIÓN ITA.

3.2. Forma de los globos

Llamados *perigramas* (López Socasau, 1998), son las líneas que delimitan el bocadillo o globo. Existen distintos tipos y se usan para enfatizar la intención comunicativa del emisor. En el original, el globo que encierra el texto que sale de la radio muestra un trazo continuo con terminación en forma de rayo, que en este caso puede indicar un cierto énfasis en la alocución; la versión italiana es más explícita puesto que utiliza una línea zigzagueante que rodea todo el globo y también los siguientes. Se trata de lo que Gubern (1972) denominó metáforas visualizadas, utilizadas en algunas ocasiones para expresar un estado de ánimo; en nuestro caso indicaría temor, como si el contenido de la noticia (la explosión de la bomba atómica) hubiese alcanzado directamente al globo y, en consecuencia, hubiera tenido un efecto sobre su audiencia, como se puede observar en la figura 15.

Asimismo, se observan a lo largo de la obra globos que en el original son alocuciones de algún personaje, mientras que en la versión italiana son de pensamiento o al contrario, como es el caso de la figura 17.

Del mismo modo, en esta misma viñeta se observa el uso de la negrita solo en el original para resaltar la toma de conciencia de lo que se supone que debía de ser la causa de las muertes.

9. “Me parece intuir la eterna armonía del cosmos y siento una gran serenidad. En el profundo silencio, el único ruido, el susurro familiar de la pluma sobre el papel” (Traducción nuestra).



FIG. 14. TERMINACIÓN GLOBO DEL ORIGINAL.



FIG. 15. TERMINACIÓN GLOBO DE LA VERSIÓN ITA.



FIG. 16. EMISIÓN VERBAL DEL ORIGINAL.



FIG. 17. EMISIÓN EN FORMA DE PENSAMIENTO DE LA VERSIÓN ITA.

Otro ejemplo lo constituye el siguiente globo de pensamiento del original (figura 18), que, en la versión traducida, aparece como voz del narrador: “un'alba triste, tragica, al di là di ogni immaginazione, meglio non pensare” (figura 19); en la traducción se eliminan los puntos suspensivos que enmarcan el verbo “pensar”, presente en el

globo de pensamiento: “...mejor no pensar...”, “... pensar era enloquecer. Llegué hasta el portón del jardín y lo abrí. Salí a la vereda”. En el original, una vez más, como hemos visto anteriormente, la viñeta cierra la página despertando la curiosidad del lector ante el misterio que envuelve la situación, mientras que, en la versión traducida, abre la siguiente página rompiendo ese clímax.



FIG. 18. TEXTO DE PENSAMIENTO SUSPENDIDO DEL ORIGINAL.



FIG. 19. TEXTO SIN SUSPENSIÓN DE LA VERSIÓN ITA.

4. Las intervenciones del traductor sobre el contenido de la obra original

4.1. Contexto sociopolítico. Referencias culturales

El *Eternauta* aparece en una época en la que los países que acababan de derrotar el nazismo delinean nuevas posiciones. Las dos grandes potencias, URSS y EE. UU., que habían trabajado unidas durante la II Guerra Mundial, ahora se distanciaban entrando en lo que se denominó “guerra fría”.

La contextualización histórica mencionada se manifiesta a través del código lingüístico y, específicamente, a través de la voz del *Eternauta* y del narrador. Es el protagonista mismo, como se puede observar en la siguiente viñeta (figura 20), quien sitúa al lector en un tiempo determinado, hipotetiza “alrededor del 1957”.

La versión italiana diluye la fecha en favor de un vago “la fine del secolo ventesimo”. Por otro lado, en el original, es el narrador quien nos informa del porqué de esa hipótesis, es decir, debido precisamente a la presencia de revistas de actualidad a la vista del propio *Eternauta*. El narrador identifica al sujeto de la foto. Se trata de un personaje clave de la política rusa en relación con los programas espacial y atómico soviéticos: Kruschev. La traducción italiana omite el nombre y presenta parcialmente dicha información en la parte inferior de la viñeta, obligando al lector a una lectura posterior, es decir, interrumpe la lectura consecutiva del original y presenta una información bastante vaga: “Osserva una rivista sul mio tavolo. In copertina, la foto

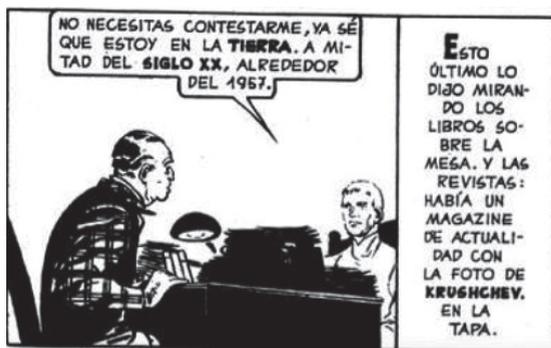


FIG. 20. AÑO EN EL ORIGINAL.



FIG. 21. AÑO EN LA VERSIÓN ITA.

del lanzamiento de un misil. Sorride come se avesse trovato conferma ai suoi pensieri”.¹⁰ La revista podría ser de otra época, aunque la alusión al lanzamiento de un misil remite, sin duda, a la lucha encubierta por la primacía en materia de armamento nuclear. En consecuencia, nos encontramos con dos informaciones parcialmente distintas en el marco de la guerra fría: primacía espacial y armamento atómico.

A propósito de la traducción de nombres propios de personajes que han existido realmente, Moya (1993) explica que “no se suelen adaptar (...) y mucho menos traducir: simplemente se transcriben” (p. 235). En nuestro texto, se trata ahora de topónimos: el primero, Estados Unidos (v. figura 22).



FIG. 22. EEUU EN EL ORIGINAL.



FIG. 23. ÁFRICA EN LA VERSIÓN ITA.

En la versión italiana no solo desaparece el nombre del país que ha realizado los experimentos, sino que sitúa el espacio geográfico de las pruebas “in una regione non

10. “Observa una revista sobre mi mesa. En la portada, la foto del lanzamiento de un misil. Sonríe como si hubiera encontrado la confirmación a sus pensamientos” (Traducción nuestra).

ancora precisata dell’Africa, forse nel basso Congo...”¹¹, en un lugar indeterminado. Ubicación que, aunque sea hipotética, desorientará al lector italiano, ya que los únicos experimentos atómicos que se realizaron en África fueron los de Francia casi treinta años después de los primeros llevados a cabo por la URSS en Kazakhstán, y en el desierto del Álamo, y posteriormente en el Pacífico por EE. UU. Es evidente que el original argentino se refiere a la llamada “crisis de los misiles” de los años sesenta, donde las dos potencias, tras un periodo de alta tensión y gracias a la intervención de Kruschchev y Kennedy, acordaron “desmantelar” sus respectivas bases.

También la alusión a EE. UU., país actor de los experimentos atómicos en el Pacífico, se pierde en la versión traducida (figura 25).



FIG. 24. EXPLOSIÓN ATÓMICA
EN EL ORIGINAL.



FIG. 25. EXPLOSIÓN ATÓMICA
EN LA VERSIÓN ITA.

Asimismo, la ubicación espacial donde se desarrolla la historia, Buenos Aires, queda convertida, en la versión italiana, en una indeterminada *metropoli* o incluso *regione* situada en algún lugar desconocido: “A poco a poco prendevo coscienza del disastro. La micidiale nevicata aveva sterminato una metropoli, forse una regione.”¹²

Por otro lado, la indeterminación toponímica de los casos anteriores es también patente en otra referencia sociocultural, esta vez referida a la música jazz del famoso trompetista americano Louis Amstrong. El nombre de este músico aparece en un cartucho de texto en negrita en el original, mientras que en la versión traducida se omite (figura 27): “Ricordo che Ferri, per specificare la sua delusione, alzò il volume della radio, dalla quale fino a quel momento era uscita della musica...”¹³

11. “En una región todavía no determinada de África, quizá en el bajo Congo”. (Traducción nuestra).

12. “Poco a poco me iba dando cuenta del desastre. La nevada mortal había aniquilado una metrópolis, quizá una región” (Traducción nuestra).

13. “Recuerdo que Ferri, para especificar su desilusión, subió el volumen de la radio, de la que hasta ese momento había salido música...” (Traducción nuestra).



FIG. 26. AMSTRONG EN EL ORIGINAL.



FIG. 27. VERSIÓN ITA – MÚSICA.

No cabe duda de que esta desubicación espacial y temporal del texto en italiano, unida a la modernización de objetos, como la radio, producirá un efecto distinto en el lector meta, comparando los dos textos, diríamos de desorientación y/o confusión.

4.2. Cambios de sentido

Siguiendo el hilo de lo que sucede en los casos anteriores mencionados, también se observan cambios de sentido en el contenido lingüístico que acompaña a la imagen. Es el caso del alojamiento. En el original, el escritor que recibe la visita del *Eternauta* se preocupa porque no tiene espacio: “Había ahora angustia en la voz antes tan serena. Pero mis pensamientos estaban concentrados en el problema que se me presentaba. Mi casa es pequeña, y no tengo lugar para huéspedes”. En cambio, en la versión italiana, manifiesta otro estado de ánimo relacionado con el temor, como se puede apreciar: “Un’improvvisa angoscia sembra travolgerlo. Mentre lo ascolto, penso al modo di ospitare in casa un personaggio tanto insolito, l’idea mi preoccupa, sinceramente.”¹⁴

Otro ejemplo de cambio parcial de sentido se observa en el momento en que Favalli está intentando arreglar la radio. En el original argentino tratan de hacer funcionar la radio con pilas para escuchar las noticias, mientras que el texto italiano informa de que la radio local no funciona y, por lo tanto, se ven obligados a buscar otras emisoras.

4.3. Añadidos y supresiones del traductor/dibujante

Además de las ya mencionadas con anterioridad, la versión italiana se abre con una gran viñeta que ocupa toda la página (*splash page*); no contiene ningún cartucho de texto, pero la imagen-testigo del *Eternauta* es bastante elocuente (figura 28), donde la figura humana del *Eternauta*, desde su posición en la parte superior izquierda de la imagen y en el corazón de una nevada nocturna, asiste a los desastres que esta causa.

14. “Una angustia repentina parece alterarlo. Mientras lo escucho, pienso en la manera de alojar a un personaje tan insólito en mi casa, la idea me preocupa, sinceramente” (Traducción nuestra).



FIG 28. IMAGEN DE APERTURA
DE LA VERSIÓN ITA.

Por otro lado, las imágenes que se suceden sin texto en el original son frecuentes a lo largo de la historia; la narración se realiza únicamente a través del lenguaje visual. Sus autores no le han dado la palabra ni al personaje ni han intentado explicar su estado de ánimo. Véase a modo de ejemplo la secuencia de la figura 29.



FIG. 29. SIN TEXTO EN EL ORIGINAL.



FIG. 30. VERBALIZACIÓN EN LA VERSIÓN ITA.

En el caso del texto traducido (figura 30), nos encontramos con la intervención del traductor, que añade cartuchos explicativos a imágenes que Oesterheld ha querido dejar mudas. En la introducción ya se nos había advertido de la inserción de cambios (Raffaelli, 2003, p. 8): “In alcuni momenti Stellio Rizzo ha aggiunto delle didascalie”¹⁵. Lo mismo sucede en otra secuencia en la que uno de los amigos, Polsky, corre a acudir a su familia y

15. “En algunos momentos Stellio Rizzo ha añadido algunas glosas”. (Traducción nuestra).

muere al entrar en contacto con los copos de nieve. Por nuestra parte, consideramos que el dinamismo de estas escenas se consigue con el cambio de planos en que se presentan las viñetas, casi una sucesión de primeros planos *in crescendo* terminando en un plano detalle, eliminado en la traducción, que dotan de una gran tensión dramática los momentos que se están describiendo. De este modo se nos permite captar visivamente la estupefacción de lo que está viviendo (la nevada fosforescente) y, por lo tanto, no es necesario que se acompañe las imágenes mudas con las explicaciones del protagonista-espectador. Este tipo de intervenciones son muy frecuentes en la versión italiana.

Para terminar, no podemos dejar de señalar otro tipo de alteraciones que se repite con una cierta continuidad; nos referimos a las voces del relato. El sujeto que las emite puede corresponder a un personaje o al narrador en el original y verse omitida o dicha por otro individuo en la traducción.

Sin ánimo de ser exhaustivos en los cambios formales del contenido icónico (dibujo) o del lingüístico (guión), basten estas pocas muestras para dar cuenta de estas transformaciones.

5. Conclusiones

Los resultados a los que llegamos tienen validez únicamente para este estudio. Nuestro propósito era limitado y circunscrito a la comparación de una parte de la obra y su traducción. Hemos observado que los cambios en la versión italiana afectan tanto a la expresión lingüística como al contenido icónico. La praxis en la traducción de este tipo de producto narrativo híbrido ha sido la de intervenir sobre el contenido verbal; ha trabajado únicamente sobre el código lingüístico, como ocurre en la traducción audiovisual, por ejemplo en la traducción para el doblaje, donde, por lo general, no se incide sobre la imagen, que permanece inalterada, sino sobre el guion. El sentido, como se comentaba más arriba, se construye gracias a la interacción de distintos códigos, en especial del lingüístico y del visual. En el caso que nos ocupa, donde la imagen también ha sido objeto de modificaciones —algunas de estas justificadas por razones editoriales y otras debido a elecciones de las que no tenemos noticia—, lo que se comunica es algo diferente a lo que corresponde a la intención de los autores del original. Por otro lado, es cierto que el lector introduce su horizonte sociocultural en su lectura, de modo que la actualización del texto será, sin duda, distinta de la que realizó el lector del original.

Nos encontramos ante dos aspectos importantes de la traducción: el de dar cuenta de la intencionalidad del autor y el problema de la recepción, claves que no desarrollamos aquí. Apuntamos que los cambios realizados probablemente sitúen al lector ante la imposibilidad de contextualizar coherentemente la obra.

Considerando que en esta traducción no se trabaja únicamente sobre el contenido verbal, sino que en numerosos casos lo icónico también es objeto de modificaciones, supresiones y añadidos, resulta poco probable, por no decir imposible, que el lector de la traducción reciba una información “similar” a la que recibió el del texto original,

cambios que no son perceptibles por el destinatario (a menos que contara con las dos versiones, original y traducción). Teniendo en cuenta estas muestras, es lícito preguntarse por lo que queda de la intención del guionista y gráfico del original.

Para terminar, hacemos una llamada de atención sobre la importancia del paratexto de las traducciones. Contar con esta información habría supuesto una contribución relevante tanto desde el punto de vista de la investigación como desde la formación de futuros traductores y, sobre todo, nos habría dado las claves para entender las razones de tales modificaciones.

Referencias

- Abella, R. M. (2019). Cómic, novela gráfica y traducción: El caso de *El arte de volar*. Ponencia presentada en *XVI Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid.
- Barrero, M. (2012). De la viñeta a la novela gráfica: un modelo para la comprensión de la historieta. En A. M. Peppino Barale (Ed.), *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta* (pp. 29-60). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Carreras i Goicoechea, M., Flores Acuña, E., y Provezza, M. (2008). *La traducción de cómics: Corto Maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*. Roma: Aracne.
- Castillo Vidal, J. (2004). Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic. *El Profesional de la Información*, 13(4), 247-271. Recuperado de <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2004/julio/1.pdf>.
- Chaume Varela, F. (2004). Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation, *Meta*, 49(1), 12-24.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- López Socasau, F. (1998). *Diccionario básico del cómic*. Madrid: Acento.
- Moya, V. (1993). Nombres propios: Su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 12, 233-247.
- Oesterheld, H. G., y Solano López, F. (1961). *El eternauta*. Buenos Aires: Frontera.
- Oesterheld, H. G., y Solano López, F. (2003). *L'eternauta*. Trad. de Stelio Rizzo y R. Giovanni (dibujante). Roma: Eura y Panini SpA.
- Peppino Barale, A. M. (2012). *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de <https://it.scribd.com/document/356468293/Peppino-Barale-AM-Narrativa-Grafica-Los-entresijos-de-la-historieta-pdf>.
- Ponce Márquez, N. (2010). El mundo del cómic: planteamiento terminológico, literario y traductológico. Ejemplos extraídos del cómic alemán Kleines Arschloch. *Philologia Hispalensis*, 24, 123-141. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/philologia/24/art_7.pdf.
- Ramírez, A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Rodríguez, F. (2019). *Cómic y traducción*. Madrid: Sindéresis.

- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Varillas Fernández, R. (2014). El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas. *Cuco, Cuadernos de Cómic*, 2, 7-30.
- Vázquez Medel, M. A. (2001). Las raíces del cómic. En J. D. Fernández Gómez, C. Lasso de la Vega González y A. Pineda Cachero (Eds.), *El cómic en el nuevo milenio. Cómic, Comunicación y Cultura* (pp. 11-24). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Zabalbeascoa Terran, P. (2003). Translating Audiovisual Screen Irony. En: Luis L. Pérez González (Ed.), *Speaking tongues: Languages across contexts and users* (pp. 305-322). Valencia: Universitat de València.
- Zanettin, F. (1998). Fumetti e traduzione multimediale. *in TRAlínea*, 1, 1-11. Recuperado de http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimedial.