



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA FRANCESA
I ITALIANA

TO-02a7

LENGUAS
CULTURAS
LITERATURAS 00000





Roberto MAYORAL ASENSIO
Universidad de Granada

1 - El lenguaje en el cine -

En tanto que en el cómic la información que ésta contiene (texto e imágenes) se percibe a través de un sólo medio, la vista, en el cine percibimos a través de dos vías diferentes, la vista y el oído. El cine es pues un medio audiovisual, al menos desde la introducción del cine sonoro (the talkies). La imagen cinematográfica en movimiento contiene elementos significativos diferentes, entre los que se encuentran los siguientes: color, plano, ángulo, efectos especiales, montaje, ritmo, etc.,.

El sonido contenido en la banda sonora de la película se descompone en tres pistas diferentes:

-palabra (objeto directo del trabajo del traductor),

-ruido (sitúa la acción, resalta los detalles)

-música (objetiva o subjetiva, esencial o funcional; introducción psicológica, sublimación o rebaje del ruido o la palabra, ambientación, recuerdo y sugerencia, revelación y estímulo).

Los dos lenguajes componentes, el de las imágenes y el del sonido, están estrechamente vinculados, se han de fundir en un solo producto, siendo esta unidad sonido/imagen uno de los valores importantes en el producto cinematográfico. Una de las manifestaciones para nosotros más importantes de esta relación es la sincronía bajo la que se han de manifestar estos lenguajes aunque la asincronía de imagen y sonido puede ser un elemento más del lenguaje cinematográfico. Si bien coexisten imagen y sonido en el cine, la imagen va a ser con mucho el elemento más importante. El máximo de información se va a transmitir a través de la imagen mientras que el sonido será un complemento. En esto el cine presenta una de sus mayores diferencias con el teatro. En el teatro lo más importante es el diálogo y es muy difícil construir una obra con mucha acción. De las películas que se basan principalmente en el diálogo para expresar su contenido se dice que son muy "teatrales". La atención que presta el espectador a dos medios diferentes se puede convertir en un elemento de gran tensión en el caso de que exista una divergencia entre ellos, es decir si la unidad de la que hablamos se rompe. Esta divergencia corre su mayor riesgo de darse entre palabra e imagen. Los otros lenguajes sonoros (ruido y música) no presentarán tantos problemas en caso de que su ajuste con la imagen no sea el deseable. La palabra habrá de servir de apoyo a la imagen para su comprensión; nunca deberá estorbarla.

2) La palabra en el cine: el diálogo.

Lo fundamental del lenguaje verbal del cine es el diálogo exterior (el que se expresa entre personajes). También pueden presentarse otros mensajes narrativos tanto orales como escritos, como es el caso del diálogo interior, los monólogos, la narrativa en *off*, letreros, textos escritos, etc... Hay que observar que no sólo el diálogo es objeto de traducción. También lo son o lo pueden ser estos otros tipos de expresión oral o escrita. Ya que, como hemos dicho, la función narrativa principal del cine corre a cargo de la imagen, el diálogo habrá de reunir una serie de cualidades.

-el diálogo se sincronizará perfectamente con la imagen; la concordancia entre imagen y sonido supone que el diálogo no puede ser contradictorio en su significación con aquella, no puede despegarse de ella ni en cuanto a la situación ni en cuanto al carácter del personaje (un personaje de carácter fuerte no hablará como un pusilánime, un premio Nobel no dará su discurso de agradecimiento en el lenguaje de la calle);

-el estilo del diálogo nunca será retórico o literario sino funcional;

-el diálogo intentará evitar en lo que dice la redundancia con lo significado por la imagen; se evitará que los personajes nos relaten lo que está sucediendo en la pantalla.

El proceso de preparación del diálogo (normalmente realizado por especialistas) exige por tanto una atención especial para decidir cuándo, cómo y qué se ha de hablar. Obsérvese que la elipsis encuentra un campo abonado en el cine dada la riqueza de sus procedimientos narrativos, baste recordar el papel de la imagen como principal portadora de información. Siempre que se puede elegir, la comunicación se hace a través de la imagen y no del sonido.

3) El sincronismo en la traducción.

En el caso de la traducción, la necesidad de sincronismo entre la palabra y los demás elementos del mensaje cinematográfico supone tributos a pagar en detrimento de nuestra libertad creadora y de la fidelidad al texto original. A veces se utiliza el término *sincronismo* para describir todo el proceso de doblaje. En el caso más sofisticado de la traducción del cine -el doblaje-, se distinguen tres tipos de sincronismo:

- 1) *Sincronismo de caracterización*; es la armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto, ademanes y gesticulación del actor o actriz de la película.
- 2) *Sincronismo de contenido*; será la congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- 3) *Sincronismo fonético*; será la armonía entre los movimientos articulatorios del habla visibles y los sonidos que se oyen.

4) En el caso del subtítulo, traducido deberá mantener con los otros elementos de la película la música y el ruido. No queremos la voluntad expresa del creador, no deban añadirse o modificarse los demás elementos que constituyen parte del significado condicionamientos. Si el texto no se permite cumplir a los demás elementos ajustes necesarios habrán de hacerse.

El sincronismo fonético, que es un nuevo sincronismo, *gráfico*, podremos controlar la duración de los parlamentos o rótulos.

- a) Un rótulo completo habrá de ser correspondiente (todo el texto correspondiente)
- b) El subtítulo debe tardar en leerse

4) Tipos de traducción en el cine.

El *doblaje* es la forma habitual de traducción de la película correspondiente a la palabra interpretada en la lengua término, la doblada. Los movimientos visibles de la película doblada.

La *traducción a vista* o la *intertítulo* es la forma habitual de traducción de la película para el subtítulo y la película con los actores.

El trabajo se puede hacer con el diálogo previamente preparada. En ocasiones disminuyendo el volumen de reproducción.

expresa entre personajes). También en el caso del diálogo interior, los que no sólo el diálogo es objeto de escritura. Ya que, como hemos dicho, la reunión de una serie de cualidades, entre imagen y sonido supone que el espectador se despegue de ella ni en cuanto a la imagen ni en cuanto al sonido, sino que se hablará como un personaje, un

por la imagen; se evitará que los actores (estas) exige por tanto una atención constante y encuentra un campo abonado en el cine donde la imagen como principal portadora de información y no del sonido.

y los demás elementos del mensaje de la película: la fidelidad al texto original. A veces, en el caso más sofisticado de la película, el aspecto, ademanes y gestu-

to y el argumento de la película. En el caso más sofisticado de la película, el aspecto, ademanes y gestu-

4) En el caso del subtítulo, los traductores tendremos que considerar el sincronismo de contenido que el texto traducido deberá mantener con los otros componentes del mensaje, por un lado con el diálogo y por otro con las imágenes, la música y el ruido. No queremos decir con esto que los diferentes lenguajes deban decir lo mismo, sino que, salvo voluntad expresa del creador, no deben contradecirse. No se puede traducir el texto sin comprender lo que de significado añaden o modifican los demás elementos comunicativos y, además, los elementos no lingüísticos del mensaje no sólo constituyen parte del significado de éste sino que, en ocasiones, imponen al texto sus propias leyes y condicionamientos. Si el texto no se ajusta a ambas condiciones, no cumplirá su misión comunicativa en el conjunto ni permitirá cumplir a los demás elementos. Hay que recordar que el traductor sólo puede actuar en el texto y todos los ajustes necesarios habrán de hacerse sobre éste.

El sincronismo fonético, que sólo tiene su razón de ser en el caso del doblaje, habrá de ser sustituido por un nuevo sincronismo, *gráfico*, podríamos llamarlo, que impone servidumbre de tiempo/espacio a los subtítulos en relación a la duración de los parlamentos o rótulos correspondientes y que nos da los principios fundamentales del subtítulo:

a) Un rótulo completo habrá de estar exactamente en pantalla el tiempo que tarde en emitirse el parlamento correspondiente (todo el texto correspondiente al parlamento estará en pantalla durante su emisión)

b) El subtítulo debe tardar en leerse (de forma cómoda) el mismo tiempo que dure su parlamento correspondiente.

4) Tipos de traducción en el cine -

El *doblaje* es la forma habitual de traducción del cine en los países no angloparlantes. En la pista sonora de la película correspondiente a la palabra se sustituye la grabación en la lengua original por la grabación de una nueva interpretación en la lengua término. No existe una relación fonética entre los sonidos de la versión original y los de la doblada. Los movimientos visibles del habla en la pantalla se deben corresponder con los sonidos de la versión doblada.

La *traducción a vista* o la *interpretación simultánea* se da en ocasiones en las que no existe tiempo para el doblaje ni para el subtítulo y la película se ha de proyectar ante un público que no comprende la lengua en que se expresan los actores.

El trabajo se puede hacer con interpretación simultánea, trabajando con o sin guión, o leyendo una traducción del diálogo previamente preparada. En ocasiones, se intenta atenuar la interferencia entre los diálogos en las dos lenguas disminuyendo el volumen de reproducción de la banda sonora, lo cual ocasiona nuevos problemas por la recepción de la

música y el ruido en condiciones muy deficientes, al tiempo que se producen también con mayor facilidad problemas de asincronía en la lectura o interpretación.

Otro tipo de trabajo para el intérprete (no el más recomendable desde el punto de vista de la comunicación) consiste en "contar" a los espectadores lo que está sucediendo en pantalla. Este procedimiento consistirá básicamente en una interpretación simultánea (con una gran simplificación del discurso) en el que el diálogo se transforma en una narración en estilo indirecto.

El subtitulado consiste básicamente en la sobreimpresión en la película de un texto escrito que traduce lo que se oye en la pantalla en la lengua original. La duración de los subtítulos se hace coincidir con la de sus correspondientes palabras habladas. El texto traducido (los subtítulos) se ordena en una o dos líneas. Para su proyección se pueden seguir procedimientos diferentes:

a) Sobreimpresión en la imagen fotográfica: 1) Con tipos blancos, 2) Con tipos blancos o negros según el contraste con el fondo, 3) Con tipos blancos con reborde negro, 4) Con tipos blancos sobre fondo negro (ocultan más de la imagen original).

b) Proyección simultánea desde otra máquina de los subtítulos fotografiados. Se suele hacer con luz amarilla para un mayor contraste y puede presentar graves problemas de sincronización. Este método se emplea sólo cuando no ha habido tiempo suficiente para utilizar el primer procedimiento o, en mejores condiciones técnicas, en la televisión.

5) El subtitulado.

La palabra escrita tarda más en ser percibida que la oral. La escritura y la lectura son más lentas que la pronunciación y la escucha para las mismas palabras. Eso supone que mientras un actor en la pantalla pronuncia una determinada frase, en el subtitulado no se puede reproducir ésta por completo si queremos mantener la correspondencia entre la acción y el diálogo (suponiendo que el subtitulado fuera una mera transcripción de lo que se dice en pantalla). Si transcribiéramos íntegramente el diálogo en subtítulos, la velocidad de lectura del espectador debería ser extraordinariamente rápida, suponiendo que alcanzáramos a leerlo todo mientras era pronunciado. Por tanto, el subtitulado tiene que ajustarse a:

- a) el desarrollo de la acción y del diálogo real (sincronismo);
- b) una velocidad de lectura que permita la comprensión cómoda del texto;

Un nuevo problema se nos plantea lengua de origen (por ejemplo, del 1 que añadir la que aporta el que en es

Las partes del lenguaje que más
-la expresividad (lenguaje fático, es
-el estilo (si un estilo ya de por
el uso de los tiempos verbales, etc
lo que vemos en la imagen fotográfica.
-la caracterización de las variedades
-pérdida de la caracterización de lo

6.- Condiciones técnicas para el sin:

La unidad de medida que se emp
de la película es constante, la long
lo que para ambas magnitudes se emp
fotogramas (frames) y tarda en pasar
fotogramas por segundo. No existe c
(pulsaciones de la máquina de escri
las cantidades ofrecidas entre 52 y
Fox Film Corporation que establece
máximo de 35 pulsaciones. En ningún
sea mayor de los 7 pies. El número
pulsaciones). El número de letras y
cifras separadas por un punto (por
inferior el fotograma. Es decir, e
proyección de 3 pies y 12 fotogramas
nos indicará esa cifra es que el
aproxime lo más posible a 3x10+12x0,
leer más de una vez mientras perman

ten con mayor facilidad problemas de

punto de vista de la comunicación)
procedimiento consistirá básicamente en
que el diálogo se transforma en una

texto escrito que traduce lo que se
ocurrir con la de sus correspondientes
lineas. Para su proyección se pueden

blancos o negros según el contraste
fondo negro (ocultan más de la imagen

Se suele hacer con luz amarilla para
no se emplea sólo cuando no ha habido
técnicas, en la televisión.

la lectura son más lentas que la
actor en la pantalla pronuncia una
queremos mantener la correspondencia
ción de lo que se dice en pantalla),
lectura del espectador debería ser
is era pronunciado. Por tanto, el

Un nuevo problema se nos plantea con la traducción a lenguas cuya expresión es naturalmente más larga que la de la lengua de origen (por ejemplo, del inglés al español). A la simplificación que la velocidad de lectura nos impone, habrá que añadir la que aporta el que en español decir las mismas cosas resulte más largo.

Las partes del lenguaje que más pueden sufrir con estos recortes son:

- la expresividad (lenguaje fático, expresiones coloquiales, adjetivos, adverbios, lenguaje tabú...);
- el estilo (si un estilo ya de por sí funcional sufre recortes léxicos, simplificaciones sintácticas, imprecisiones en el uso de los tiempos verbales, etc..., puede producir un lenguaje absolutamente telegráfico que no se corresponda con lo que vemos en la imagen fotográfica y extraño a ella);
- la caracterización de las variedades de lengua y reducción en gran medida a la lengua estándar;
- pérdida de la caracterización de los diferentes personajes.

6.- Condiciones técnicas para el sincronismo.-

La unidad de medida que se emplea para la longitud de la película es el *pie (foot)*. Dado que la velocidad de pase de la película es constante, la longitud de película pasada nos indica también el tiempo que transcurre en su paso, por lo que para ambas magnitudes se emplea indistintamente el término *metraje (footage)*. El pie de película contiene 16 *fotogramas (frames)* y tarda en pasar por pantalla un tiempo de 2/3 de segundo. Es decir, la velocidad de paso es de 24 fotogramas por segundo. No existe consenso entre los diferentes autores a propósito del número de letras o espacios (pulsaciones de la máquina de escribir) que puede contener un subtítulo para que su lectura resulte cómoda, oscilando las cantidades ofrecidas entre 52 y 70. Nosotros vamos a seguir las instrucciones para traductores de la 20th Century-Fox Film Corporation que establece un número de 70. Estos setenta espacios se dividen en dos líneas, cada una con un máximo de 35 pulsaciones. En ningún caso se puede superar ese límite para un subtítulo, ni siquiera cuando el metraje sea mayor de los 7 pies. El número de letras y espacios para un pie es de 10 (las mayúsculas cuentan como dos pulsaciones). El número de letras y espacios para un fotograma será de $10/16=0,625$ espacios. El metraje se indica con cifras separadas por un punto (por ejemplo; 3,12). No se utilizan divisiones decimales del pie, siendo su unidad inferior el fotograma. Es decir, el metraje anterior de 3,12 nos indicará una longitud de película/duración de la proyección de 3 pies y 12 fotogramas. Para el caso que aquí nos ocupa que es el de la traducción de subtítulos, lo que nos indicará esa cifra es que el conjunto de las dos líneas de nuestro subtítulo deberá contener un texto que se aproxime lo más posible a $3 \times 10 + 12 \times 0,625 = 38$ espacios o pulsaciones ya que los títulos que son tan cortos que se pueden leer más de una vez mientras permanecen en pantalla resultan molestos y rompen el *ritmo de lectura* tanto como aquellos

que, por demasiado largos, no da tiempo a leerlos u obligan a forzar la velocidad de lectura, se recomienda la utilización de todo el metraje disponible para el subtítulo.

7.- Recomendaciones en cuanto a la forma de los subtítulos. -

Aparte de algunos consejos generales como 1) traducir fielmente los diálogos sin traicionar su espíritu y sin ocultar nada al público y 2) dar a éste la ilusión de que lo entiende todo sin necesidad de leer los subtítulos, damos las siguientes indicaciones en cuanto a la forma:

1) No superar el límite de 70 espacios; si se tratara de una sola palabra, ésta no debe ser inferior a 4-5 espacios. Difícilmente tendrá justificación un subtítulo más corto.

2) No hacer más de dos líneas por subtítulo.

3) No sobrecargar el título de signos de puntuación si no añaden nada, por ejemplo, los signos de admiración y los puntos suspensivos. El papel del subtítulo es traducir el significado de una frase y no reproducir las inflexiones de la voz del personaje.

4) El signo que se debe emplear al final de una frase inacabada y al principio de la que completa (cada una formando un subtítulo diferente) es el de puntos suspensivos, que indican también que la oración se ha dejado en suspenso.

5) La presencia del punto indica claramente que la oración está completa.

6) En principio, las palabras escritas totalmente en mayúsculas se utilizarán tan sólo para la traducción de los títulos, inscripciones diversas, titulares de periódicos, etc.,. Evitar utilizar las mayúsculas en los subtítulos hablados.

7) Poner los acentos en las mayúsculas, puesto que su omisión puede prolongar el tiempo de lectura.

8) La letra cursiva en los subtítulos se emplea sobre todo cuando los personajes que hablan están ausentes de la pantalla pero no de la acción; La cursiva es muy útil cuando ilustra declaraciones de carácter abstracto, evocativo, imaginario, situándose fuera de la acción de la película, como en el caso de los sueños, la voz de la conciencia, citas, pensamientos o respuestas ya escuchadas y recordadas para subrayar su alcance, voces escuchadas en la radio, en la televisión, al teléfono, palabras escuchadas a través de las puertas; narraciones y comentarios en "off", las canciones, ciertos documentos, cartas, carteles, anuncios, pancartas, etc.,.

9) La fragmentación de una frase en dos o más subtítulos consecutivos puede plantear problemas lingüísticos. Hay que recordar que cada subtítulo aparece sobre la pantalla de forma separada y hay que asegurarse por tanto de conseguir una estructura individual que no dé lugar a ninguna duda en cuanto a un significado. Un subtítulo puede no estar acabado en

su idea pero el fragmento que aparece antes de la conclusión que se espera.

10) Ser prudente en lo que se refiere a palabras que influyen en la interpretación o descendentes. Un subtítulo que sea original y con los gestos que los acompañan. Hay que dar a los subtítulos el mismo carácter que el original.

11) Las líneas diferentes de un subtítulo deben ser diferentes.

Y, finalmente, recomendar la traducción del inglés al español, de una función meramente retórica o fáctica.

Este apartado está tomado del libro "El subtítulo" de septiembre de 1982 (vol. 27, nº 3, 2)

8.- El guión. -

El guión podrá adoptar formas variadas incorporando a él detalles sobre la realización de las tomas, el montaje, etc.

La lista de diálogo (*dialogue*) que aparece en la filmación, puede ser útil para indicar cambios de secuencia y la acción, etc. También puede contener información sobre el metraje de nuestra traducción. También hemos señalado que difícil y disparatado es el trabajo de traducción de subtítulos sin una base de la traducción de subtítulos en inglés. En esta lista de subtítulos no se incluye tampoco aclaración alguna sobre la

idad de lectura, se recomienda la

os sin traicionar su espíritu y sin
esidad de leer los subtítulos, damos

no debe ser inferior a 4-5 espacios.

o, los signos de admiración y los
no reproducir las inflexiones de la

la que completa (cada una formando un
se ha dejado en suspenso,

tan sólo para la traducción de los
r las mayúsculas en los subtítulos

empo de lectura,

es que hablan están ausentes de la
es de carácter abstracto, evocativo,
años, la voz de la conciencia, citas,
voces escuchadas en la radio, en la
comentarios en "off", las canciones,

tear problemas lingüísticos. Hay que
asegurarse por tanto de conseguir una
subtítulo puede no estar acabado en

su idea pero el fragmento que aparece en la pantalla debe estar completo, perfectamente claro y llamar la atención sobre la conclusión que se espera,

10) Ser prudente en lo que se refiere a la inversión de palabras, de grupos de palabras o de frases enteras. El orden de palabras influye en la interpretación del actor, le hace variar la entonación e impone a su vez inflexiones, ascendentes o descendentes. Un subtítulo que se desvía demasiado puede sonar a destiempo en relación con los acentos del diálogo original y con los gestos que los acompañan. Se compromete por tanto el sincronismo entre el diálogo hablado y su traducción. Hay que dar a los subtítulos una construcción que siga a la del diálogo.

11) Las líneas diferentes de un subtítulo introducidas por el signo "menos" indican la intervención de personajes diferentes.

Y, finalmente, recomendar la utilización de palabras comodín (*cushion words*) en el caso, poco frecuente para la traducción del inglés al español, de que nos falten palabras. Estas palabras son las que no añaden significado y tienen una función meramente retórica o fática ("Ven" vs. "Bueno, pues entonces haz el favor de venir").

Este apartado está tomado del artículo de Lucien Marleau "Les sous-titres... un mal nécessaire", aparecido en *Meta* en septiembre de 1982 (vol. 27, nº 3, 271-285).

8.- El guión -

El guión podrá adoptar formas diversas según cuál vaya a ser su utilización. Partiendo de una sinopsis se van incorporando a él detalles sobre la acción, lugares, diálogo, etc..., hasta alcanzar el grado de un *shooting script* o guión de rodaje que contiene todos los detalles técnicos necesarios para la filmación e incluso el orden en que van a realizarse las tomas.

La lista de diálogo (*dialogue transcript*) contendrá sólo información sobre los personajes y lo que *realmente* han de decir o dicen en la filmación. Puede contener también información sobre el rollo (*reel*) de película, la toma (*shot*), cambios de secuencia y la acción. Este tipo de material sería de difícil traducción para el subtitulado pues, al no contener información sobre el metraje, no nos serviría para calcular con exactitud cuál debería ser la extensión de nuestra traducción. También hemos sido testigos de un caso extremo de dificultad para el traductor de subtítulos (tan difícil y disparatado es el trabajo que no consideraríamos profesional su aceptación). Se trata de la utilización como base de la traducción de subtítulos para la película italiana *Borofalco* de la lista de diálogos de su subtitulado en inglés. En esta lista de subtítulos ingleses no figuraba por supuesto ni siquiera el nombre de los personajes, así como tampoco aclaración alguna sobre la acción ni los cambios de secuencia o situación. El trabajo debía comenzar con la

adivinación de cuántos personajes diferentes intervenían en cada secuencia, si eran hombres o mujeres, si intervenía la misma persona u otra diferente, cuándo cambiaba la secuencia, etc., ¡Y todo ello sin posibilidad de ver la película previamente! El material que debería servir de base a la traducción de subtítulos es un guión de continuidad (*dialogue and continuity, spotting list, footage and title list-for foreign versions*) en el que el diálogo ha sido especialmente adaptado para ajustarse a la duración/extensión que han de tener los subtítulos. Estos diálogos por tanto no serán reales, los que son pronunciados en la película. (La escuela polaca de traducción de cine prefiere crear nuevos diálogos adaptados a las exigencias de la nueva extensión en vez de la traducción; Así se evita la pérdida de calidad en los mismos). Suelen añadirse indicaciones útiles para el traductor como explicación de expresiones y términos dialectales o de argot, indicaciones sobre el carácter de texto narrativo o explicativo en el original, alternativas a términos soeces en caso de que la legislación del país de destino requiera la adaptación, etc., además de información sobre rollo, acción, cambio de escena, interlocutores y demás información útil o necesaria.

Un caso intermedio sería el de un guión de continuidad con todas las indicaciones necesarias, incluido el metraje, pero en el que los diálogos fueran simple transcripción de los reales. También con él podríamos trabajar en nuestra traducción en las condiciones necesarias, aunque sin tantas facilidades. En nuestro caso ideal, por ejemplo, en *The Man from Snowy River*, encontraremos las siguientes columnas:

- 1) *Continuity and dialogue*; contendrá el diálogo real o instrucciones para el traductor e información útil.
- 2) *No; /number*; numeración consecutiva de los subtítulos, la cual habrá que mantener en la traducción.
- 3) *Master Title*; el diálogo una vez adaptado al metraje. (Es lo que hay que traducir).
- 4) *FTSE/footage*; indicación absoluta del tiempo que el subtítulo va a permanecer en pantalla y, por tanto, de la extensión de nuestro texto traducido.
- 5) *START y FINISH*; indicación del metraje de forma relativa al comienzo de la película.

En caso de que no se nos facilite papel pautado por parte de la empresa en la que trabajamos, nos conviene prepararlo por nosotros mismos. En él numeramos los subtítulos, cada uno con dos líneas, y señalamos el espacio máximo (35 pulsaciones) que nos está permitido.

- Finalmente, en cuanto a las condiciones de trabajo, el traductor debiera poder:
- contar con un guión de continuidad adaptado para la traducción de subtítulos
 - ver la película previamente a su trabajo y durante el mismo. (Aunque esta condición no se suele conseguir, resulta difícil renunciar a la primera que, en todo caso, se podría sustituir por un guión de continuidad sin adaptación.

El doblaje: procedimiento técnico

Nuestras apreciaciones sobre *Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic* referidas a su obra que serían neces

Aunque puedan presentarse lig describiendo su método de la siguiente

-Preparación del texto en la le

-Los actores de doblaje ven

-Se proyectan pequeñas tomas tomas "mudas" tantas veces como sea

-Los actores hacen pruebas

parte del texto con los movimientos se seleccionan las que reúnen majore

-Las grabaciones anteriores a incorporar las bandas de música vuelven a sufrir nuevas comprobacion

-El director de doblaje puede para un mayor sincronismo.

Ya hemos señalado la existencia cinematográfica doblada. Hay que señalar sincronismo de caracterización y el debe conceder una prioridad incondic del público al que vaya destinada la

Sincronismo fonético

No existe ninguna relación que determinarán en ningún sentido físico término y sus secuencias serán la comprensión del habla vocal depende en ella. Mientras las ondas sonoras

hombres o mujeres, si intervenía la
sin posibilidad de ver la película
es un guión de continuidad (*dialogue*)
que el diálogo ha sido especialmente
Estos diálogos por tanto no serán
cine prefiere crear nuevos diálogos
evita la pérdida de calidad en los
expresiones y términos dialectales o
inal, alternativas a términos soeces
además de información sobre rollo,

nes necesarias, incluido el metraje,
en él podríamos trabajar en nuestra
caso ideal, por ejemplo, en *The Man*

raductor e información útil,
ner en la traducción,
ucir),

er en pantalla y, por tanto, de la

ícula,

n la que trabajamos, nos conviene
neas, y señalamos el espacio máximo

ión no se suele conseguir, resulta
continuidad sin adaptación.

El doblaje: procedimiento técnico

Nuestras apreciaciones sobre el doblaje de películas se basan fundamentalmente en la obra de István Fodor *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Valga este reconocimiento por el sinfín de citas referidas a su obra que serían necesarias a lo largo de este apartado.

Aunque puedan presentarse ligeras variantes entre los diferentes estudios de doblaje, se puede generalizar describiendo su método de la siguiente forma:

-Preparación del texto en la lengua origen y traducción del mismo.

-Los actores de doblaje ven la versión original completa antes de comenzar su trabajo.

-Se proyectan pequeñas tomas de unos quince metros de las que se ha separado el diálogo. Los actores verán estas tomas "mudas" tantas veces como sea necesario.

-Los actores hacen pruebas de dicción del texto traducido intentando hacer coincidir el inicio y final de cada parte del texto con los movimientos del habla que se ven en la pantalla. Estas interpretaciones son grabadas y de ellas se seleccionan las que reúnen mejores condiciones de sincronismo.

-Las grabaciones anteriores se incorporan a la cinta. Las cintas dobladas de las tomas se empalman y se vuelven a incorporar las bandas de música y ruido que se habían separado anteriormente. Estas cintas con el sonido mezclado vuelven a sufrir nuevas comprobaciones y mejoras.

-El director de doblaje puede modificar el texto traducido a lo largo de todo el proceso si lo considera necesario para un mayor sincronismo.

Ya hemos señalado la existencia de sincronismos de caracterización, de contenido y fonético en la obra cinematográfica doblada. Hay que señalar al respecto que aunque la mayoría de los expertos cinematográficos opina que el sincronismo de caracterización y el de contenido deben predominar sobre el fonético, Fodor es de la opinión de que no se debe conceder una prioridad incondicional a ninguno de ellos sobre los demás. El valor relativo de cada uno dependerá del público al que vaya destinada la película doblada.

Sincronismo fonético

No existe ninguna relación acústica entre los sonidos producto del doblaje y los originales. Estos últimos no determinarán en ningún sentido físico la nueva secuencia de sonidos. Los factores decisivos para decidir los sonidos término y sus secuencias serán la formación del sonido en la imagen y el contenido del texto original. Aunque la comprensión del habla vocal depende principalmente del oído, la percepción visual también desempeña un papel importante en ella. Mientras las ondas sonoras emitidas por el hablante son percibidas por el oído, la vista captará los

movimientos de los labios y cualquier otro gesto realizado. El espectador cinematográfico de hoy día está especialmente educado para realizar una lectura paralela de lo que se dice en pantalla como sonidos del habla y también como los movimientos a ella asociados. Percibirá fácilmente cualquier sincronismo entre ellos, por ejemplo la incongruencia entre la gesticulación y movimientos articulatorios del italiano y los sonidos del inglés.

Otro tipo de mecanismo activado en el espectador es el kinestésico o motor, por el cual se perciben: posición del cuerpo, peso, tensión muscular y movimiento. La reacción motora del espectador se da por asociación ante los estímulos auditivos y visuales.

Por lo general, cualquiera de los tres tipos de estímulo (visuales, auditivos y motores) evoca los otros dos. Cuando los canales normales de comunicación sufren alguna interferencia, como un ruido muy elevado, se amplifica la emisión de uno de los otros. Así, ante un ruido muy alto, la gesticulación se hará más intensa para facilitar la lectura de los movimientos visibles del habla.

Los fenómenos paralingüísticos o kinésicos están constituidos por gestos expresivos que acompañan a la secuencia de sonidos del habla de forma más o menos estrecha. Los más importantes son los gestos faciales (mímica), que deben ser entendidos de forma más amplia que los movimientos de los labios leídos por los sordomudos, los gestos de manos y brazos y, en general, la postura, ademanes y porte del cuerpo. En conjunto, estos gestos faciales y corporales reciben el nombre de pantomima.

La relación entre la pantomima y los sonidos del habla se da en una doble vertiente: como peculiaridad social o individual y en la asociación existente en todas las lenguas entre palabras o frases determinadas y gestos que las acompañan. Desde el punto de vista del doblaje, constituirá una dificultad la ausencia en la lengua término de los gestos o movimientos expresivos de la original y la aparición de significaciones opuestas en las dos culturas para un mismo gesto. Este es el caso del movimiento de cabeza que significa asentimiento en nuestra cultura y en otras orientales significa denegación. Los tipos extrovertidos meridionales tendrán una gesticulación mucho más rica e intensa que los introvertidos más al norte; no hay más que comparar el despliegue gesticulatorio al hablar un italiano o un español con el de un inglés.

La fonética visual

Recibe este nombre la nueva disciplina que se ocupa del estudio de la producción de sonidos de habla como movimientos visibles del habla. Fodor describe en su obra el papel de los diferentes órganos fonadores en la formación de los elementos del habla visibles, así como la manifestación visual de los rasgos sonoros. La descripción no se hace solamente con referencia a los sonidos aislados, también se analiza la manera en que la articulación de los sonidos

dentro de la cadena hablada afectan significativamente,

Inicio, final y pausa.

El inicio y final serán de la misma forma perfecta sólo en la formación sólo en el último sonido emitido. Por consonantes bilabiales, los inicios y terminan una cadena de sonidos. La posición de reposo de la boca o no habiendo, mascando un chicle, o a cor doblaje allá donde el actor haga interés de la lengua origen.

El tempo es el rasgo sonoro que de los sonidos varía mucho de un idioma contexto y las tensiones emocionales. La velocidad media expresada en sílabas británico, 175 para la mujer estadounidense.

Aún en el caso de que los sonidos velocidad de emisión de los mismos se la velocidad de movimiento de los labios los sonidos se hace imposible. La ve reconocer correctamente los movimientos

Estimación de la capacidad de leer

Lo dicho anteriormente se refiere al observador, es decir, entre 1 y 2 metros dividida en dos partes iguales la zona y o un incremento de la distancia hace o

La perspectiva de la cámara la va -Plano medio (medium shot); se co

gráfico de hoy día está especialmente sonidos del habla y también como los os, por ejemplo la incongruencia entre

por el cual se perciben; posición del da por asociación ante los estímulos

ivos y motores) evoca los otros dos. n ruido muy elevado, se amplifica la más intensa para facilitar la lectura

asivos que acompañan a la secuencia de stos faciales (mímica), que deben ser odmudos, los gestos de manos y brazos stos faciales y corporales reciben el

vertiente; como peculiaridad social o frases determinadas y gestos que las ausencia en la lengua término de los opuestas en las dos culturas para un lento en nuestra cultura y en otras gesticulación mucho más rica e intensa culatorio al hablar un italiano o un

producción de sonidos de habla como ites órganos fonadores en la formación os sonoros. La descripción no se hace in que la articulación de los sonidos

dentro de la cadena hablada afecta a las manifestaciones visuales que le acompañan, Veamos algunos aspectos significativos.

Inicio, final y pausa.

El inicio y final serán de la mayor importancia desde el punto de vista del doblaje. El movimiento inicial aparece de forma perfecta sólo en la formación del primer sonido de la secuencia y el movimiento final se da de forma perfecta sólo en el último sonido emitido. Puesto que la posición de reposo es idéntica visualmente a la formación de las consonantes bilabiales, los inicios y finales de discurso se pueden considerar como una de aquellas cuando comienzan o terminan una cadena de sonidos. La identificación de inicio y final se ve dificultada cuando el hablante parte de una posición de reposo de la boca o no retorna a ella. Esto sucede cuando el hablante está fumando un puro, comiendo, bebiendo, masticando un chicle, o a consecuencia de una sorpresa o choque emocional. Las pausas se deben mantener en el doblaje allá donde el actor haga interrupciones visibles y serán independientes de los límites de la palabra ortográfica de la lengua origen.

El tempo es el rasgo sonoro que va a presentar más implicaciones en el proceso de doblaje. El ritmo de producción de los sonidos varía mucho de un individuo a otro y también según el tema del discurso, la situación extralingüística o contexto y las tensiones emocionales del hablante. Además existen variaciones nacionales según las diferentes lenguas. La velocidad media expresada en sílabas por minuto será de 350 para el francés, 250 para el alemán, 220 para el británico, 175 para la mujer estadounidense y 150 para el hombre estadounidense.

Aún en el caso de que los sonidos del habla no se puedan discernir con claridad debido a condiciones adversas, la velocidad de emisión de los mismos se apreciará sin ningún problema a través de la observación de los gestos faciales y la velocidad de movimiento de los labios. Además, si la velocidad supera un cierto límite, el reconocimiento visual de los sonidos se hace imposible. La velocidad media es de 4 a 5 sonidos por segundo. El ojo normal puede percibir y reconocer correctamente los movimientos articulatorios de 9 sonidos del habla por segundo.

Estimación de la capacidad de lectura del espectador en las diferentes posiciones de la cámara.-

Lo dicho anteriormente se refiere a lo que podemos denominar una posición normal del hablante respecto al observador, es decir, entre 1 y 2 metros de distancia, de cara al observador y suponiendo que una línea imaginaria divide en dos partes iguales la zona visible de los órganos externos del habla. Cualquier posición que se desvía de ésta o un incremento de la distancia hace disminuir la capacidad de percepción visual.

La perspectiva de la cámara la vamos a descomponer en los siguientes componentes;

-Plano medio (medium shot); se corresponde aproximadamente con la distancia normal entre hablante y receptor.

-Primer plano (close-up): muestra claramente y aumentados hasta los más mínimos detalles los movimientos de la cara al hablar.

-Plano largo (long shot): se puede corresponder con los términos más habituales en español de plano de conjunto o plano general; se difumina considerablemente todos los rasgos visuales de la producción del habla.

-Angulo frontal (front angle): el actor mira directamente a la cámara; de las diferentes perspectivas es la que ofrece más facilidades para la identificación visual de sonidos.

-Angulo lateral (side angle): el actor se sitúa de perfil a la cámara; en esta posición se observan bien la respiración y el movimiento de los labios. Los gestos faciales no se aprecian bien. El inicio y final de la emisión se distinguen con facilidad y esta posición es bastante indicativa del tiempo.

-Angulo dorsal (back angle): con el actor de espaldas a la cámara sólo se perciben la respiración muy agitada y los movimientos más vigorosos de las manos que puedan dar alguna indicación sobre el estado anímico del hablante. Con personas corpulentas se puede discernir el inicio y final de la emisión.

Combinando los tres ángulos y tres planos expuestos, tendremos seis posiciones básicas, con multitud de posiciones intermedias.

Primer plano / ángulo frontal.-

Se distinguen entre sí los siguientes grupos de consonantes, confundiendo visualmente los sonidos individuales pertenecientes a cada uno de los grupos:

1. Consonantes labiales (bilabiales, labiodentales).
2. Consonantes dentales, consonantes palatales y consonantes velares.
3. Vocales abiertas labializadas.
4. Vocales abiertas no labializadas.
5. Vocales semiabiertas y semicerradas labializadas.
6. Vocales semiabiertas y semicerradas no labializadas.
7. Vocales cerradas labializadas.
8. Vocales cerradas no labializadas.

En caso de periodos cortos y muy bien articulados, se puede distinguir entre las consonantes bilabiales y las labiodentales. En caso de articulación poco clara, las vocales intermedias semiabiertas y semicerradas se podrán confundir con las vocales abiertas o con las cerradas. En la conversación normal no se distinguen ni el tono ni la

intensidad ni la cantidad. Si la intensidad inicial y final del discurso puede resultar

Primer plano / ángulo lateral.-

Sólo se advierte la siguiente distinción:

Primer plano / ángulo dorsal.-

En esta posición, poco habitual, sólo se

Plano medio / ángulo frontal.-

Puede que en esta posición el factor de distinguir serán los siguientes:

- 1.- consonantes labiales (bilabiales, labiodentales)
- 2.- demás consonantes (dentales, palatales)
- 3.- vocales abiertas
- 4.- vocales cerradas

Las vocales intermedias (semiabiertas o semiabiertas)

En cualquier circunstancia, se puede per-

Plano medio / ángulo lateral.-

En condiciones normales, sólo se puede

Plano medio / ángulo dorsal.-

Vocales y consonantes. Inicio y final de

Plano largo / ángulo lateral.-

Principio y final del discurso.

Plano largo / ángulo dorsal.-

Como mucho, se pueden identificar el sí-

Factores que influyen en la capacidad

- 1.- Estilos anormales de habla, como balbuceo, etc.
- 2.- El ruido. Se presta poca atención a las explosiones.

os detalles los movimientos de la cara

les en español de plano de conjunto o
cción del habla.

as diferentes perspectivas es la que

esta posición se observan bien la
a. El inicio y final de la emisión se

iben la respiración muy agitada y los
el estado anímico del hablante. Con

básicas, con multitud de posiciones

visualmente los sonidos individuales

las consonantes bilabiales y las
abiertas y semicerradas se podrán
no se distinguen ni el tono ni la

intensidad ni la cantidad. Si la intensidad se eleva sobre los valores normales, este hecho puede resultar patente, el inicio y final del discurso puede resultar muy claro.

Primer plano / ángulo lateral.-

Sólo se advierte la siguiente distinción; vocales abiertas y todos los demás sonidos.

Primer plano / ángulo dorsal.-

En esta posición, poco habitual, sólo se podría percibir, como mucho, el inicio o final del discurso.

Plano medio / ángulo frontal.-

Puede que en esta posición el factor decisivo sea el grado de apertura de la boca. Por tanto, los grupos que se podrán distinguir serán los siguientes;

1.- consonantes labiales (bilabiales, labiodentales)

2.- demás consonantes (dentales, palatales, velares, uvulares, glotales)

3.- vocales abiertas

4.- vocales cerradas

Las vocales intermedias (semiabiertas o semicerradas) se pueden identificar con las vocales abiertas o con las cerradas. En cualquier circunstancia, se puede percibir claramente el inicio y el final del discurso.

Plano medio / ángulo lateral.-

En condiciones normales; sólo se puede distinguir; consonantes, vocales. Si se distingue el inicio y final del discurso.

Plano medio / ángulo dorsal.-

Vocales y consonantes. Inicio y final del discurso.

Plano largo / ángulo lateral.-

Principio y final del discurso.

Plano largo / ángulo dorsal.-

Como mucho, se pueden identificar el silencio, y el inicio y final del discurso.

Factores que influyen en la capacidad de discernimiento del espectador.

1.- Estilos anormales de habla, como gritar, hablar en voz alta, con excitación, el tartamudeo, el ceceo, el balbuceo, etc.

2.- El ruido. Se presta poca atención a lo que los actores dicen cuando, por ejemplo, están sonando disparos o explosiones.

- 3.- La iluminación deficiente, Disminuye la capacidad de discernimiento de los movimientos articulatorios, Dependerá de la intensidad y de la posición de los focos luminosos,
- 4.- El tamaño de la pantalla, El asincronismo fonético será más difícil de discernir en la película proyectada en televisión que en la proyectada en una sala cinematográfica,
- 5.- La acción, Puede desviar la atención del espectador del discurso y los movimientos articulatorios,
- 6.- La relación entre los sistemas vocálicos de la lengua origen y la lengua término,
- 7.- Las características del espectador:
 - tipos motor, visual y auditivo (según la importancia relativa de los diferentes tipos de percepción en la comprensión de los sonidos del habla),
 - tipo de atención subjetiva u objetiva, Algunos espectadores proclives a la observación de los detalles (objetivo) percibirán con más facilidad el asincronismo que otros, más inclinados a fijar la atención en el conjunto global de estímulos (subjetivo),
 - edad, Los niños y adolescentes tienen una mayor capacidad de percepción de los movimientos faciales y gestos corporales,
 - inteligencia y cultura,
 - profesión, Aquellos profesionales más acostumbrados a fijar su atención en la expresión de las personas con las que trabajan o con más conciencia de su propia manera de expresarse tendrán especial sensibilidad a la relación entre pantomima y sonidos. Por ejemplo, actores, profesores, abogados, trabajadores en empresas ruidosas, etc.

Bibliografía -

- BABEL, nº especial sobre "Cinéma et traduction", vol.3, nº 6, 1960.
- BERRY, V., "Audio-visual media; voice and pen as instruments", in *ATA Silver Tongues, Actas del XIV Congreso anual de ATA en N. Y., 1984*, P.E. Newman, ed. Learned Information, Medford, 1985, 39-40.
- COMPANY, J.M.,; *El trazo de la letra en la imagen; texto literario y texto fílmico*, Catadra, Signo e imagen, Madrid, 1987.
- DABORN, J.,; *Cine Titling*, Fountain Press, London, 1960.
- DOTOLI, G.,; "Tradurre nel cinema", in *Lingua e letteratura*, Istituto Universitario di Lingue Moderne, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Milano-Feltre, año II, nº2, 1984, pp.219-223.
- FODOR, I.,; *Film Dubbing; Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Buske Verlag, Hamburgo, 1976.

FRIEDMAN, S.,; "Subtitling; The art of American Association Summer Workshop Literature, 1974, pp. 43-46.

HARDY, C.,; "The art of dubbing", in P. LAKS, S.,; *Le sous-titrage de films*, Pa

MARLEAU, L.,; "Les sous-titres... un mal

MAYORAL, R.,; "El doblaje de películas 1984, pp.7-15

"La traducción y el cine, El sub

"Concepto de traducción suboro traducción", in *Actas del III Congres*

MILOSZ, A.,; "Traduction et adaptation the Translator Today and Tomorrow, Agencia Interpress, Varsovia, 1982, p

REID, H.J.B.,; "Sub-titling; the intell

la FIT, Montréal, 1977, Horguelin, ed.

SERVAO, B.,; "La traduction par sub-tit

TITFORD, C.,; "Subtitling-Constrained T

VALE, E.,; *The Technique of screen and*

movimientos articulatorios. Dependerá de discernir en la película proyectada en entos articulatorios, uno.

diferentes tipos de percepción en la observación de los detalles (objetivo) la atención en el conjunto global de los movimientos faciales y gestos

en la expresión de las personas con las especial sensibilidad a la relación entre impresoras ruidosas, etc.

Actas del XXV Congreso anual de ATA
Catedra, Signo e imagen, Madrid, 1987.
di Lingue Moderne, Facoltà di Lingue
ske Verlag, Hamburgo, 1976.

FRIEDMAN, S.: "Subtitling: The art of the film translator", in *Translators and Translating; Selected Essays from the American Association Summer Workshops*, 1974, T. Ellen Crandall, ed., ATA y SUNY Binghamton Department of Comparative Literature, 1974, pp. 43-46.

HARDY, C.: "The art of dubbing", in P. Newman, op. cit., pp. 35-38.

LAKS, S.: *Le sous-titrage de films*, Paris, 1957.

MARLEAU, L.: "Les sous-titres... un mal nécessaire", in *META*, vol. 27, n.º 23, 1982, pp. 271-285.

MAYORAL, R.: "El doblaje de películas y la fonética visual", in *Babel; revista de los estudiantes de la EUTI*, n.º 2 mayo 1984, pp. 7-15

"La traducción y el cine. El subtitulado", in *Babel...*, n.º 2, pp. 16-26.

"Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción", in *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia, 1985, AESLA, 1986, 95-105.

MIŁOŚĆ, A.: "Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie", in *The Mission of the Translator Today and Tomorrow*, Actas del IX Congreso Mundial de la FIT, Varsovia, 1981, Kopczyński, eds., Polska Agencja Interpress, Varsovia, 1982, pp. 352-356.

REID, H. J. B.: "Sub-titling; the intelligent solution", in *Translating... Profession*, Actas del VIII Congreso Mundial de la FIT, Montréal, 1977, Horguelin, ed., The Canadian Translators and Interpreters Council, Montreal, 1978, pp. 420-428.

SERVAD, B.: "La traduction par sub-titrage", in *Le Langage et l'Homme*, n.º 21, 1973, pp. 50-52.

TITFORD, C.: "Subtitling-Constrained Translation", in *Lebende Sprachen*, n.º 3, 1982, pp. 113-116.

VALE, E.: *The Technique of screen and television writing*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1982.

