

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema de Literatura y Ciencias del Lenguaje
Maestría Profesional en Traducción Inglés-Español

Doblaje versus subtitulaje
Comparación traductológica

Andrea Ramírez Zúñiga

Carné 962638-7

1 de noviembre del 2003

Índice General

Índice	ii
Presentación	iii
Introducción	1
Capítulo I	7
Marco Teórico	
Capítulo II	27
<i>Shrek</i>	
Capítulo III	52
<i>The Sound of Music</i>	
Capítulo IV	70
Análisis comparativo	
Conclusiones	87
Bibliografía	92
Anexos	96
Transcripciones de películas	

Presentación

El presente trabajo consiste en una investigación acerca del doblaje y subtitulaje audiovisual a través de la comparación de ambas modalidades en términos de género y contexto diferentes.

El propósito del análisis se hará en función de determinar los procesos traductológicos empleados como lo es definir la labor del traductor dentro de un área muy moderna y por tanto flexible para poner en práctica la traducción profesional.

Descriptores: traducción, subtitulaje, doblaje.

Doblaje versus subtítulaje Comparación traductológica

Resumen

Esta monografía se basa en la traducción audiovisual, que contrasta el doblaje y el subtítulaje como modalidades traductológicas distintas que tienen por meta dar a conocer a miles de espectadores, películas producidas en países extranjeros. La idea consistió en escoger dos películas, *Shrek* y *The Sound of Music* de las cuales se seleccionaron tres pasajes o diálogos. Luego, se procedió a escribir las transcripciones, utilizando la versión original en inglés, la subtitulada y la versión doblada al español, de manera que se delimitara el proceso y trabajo traductológico, el tipo de acepción, el contexto o ambiente y más; todo esto con el único objetivo de determinar cual modalidad requiere de más trabajo por parte del traductor. Como resultado se da la búsqueda de equivalencias según contextos socio culturales y se destaca el tiempo como factor indispensable en el desarrollo de la traducción audiovisual, sin dejar de lado consideraciones respecto a políticas lingüísticas o restricciones sociales, léxico, mensaje, cliente y público meta. La investigación en sí, fue favorable al revelar muchos detalles ocultos en la traducción de películas, la variación de género cinematográfico cambia el tipo de léxico y la intencionalidad y a grandes rasgos se puede decir que el doblaje en términos traductológicos es mucho mejor en las dos películas estudiadas, aunque cabe destacar que la idea original del subtítulaje, es decir en pocas palabras lo que sucede en una imagen junto con el diálogo, y el doblaje por su parte consiste en cambiar la banda sonora, es decir, las voces serán al español y deberán ir sincronizadas con los movimientos visuales y gestuales de un actor.

Descriptores: traducción, subtítulaje, doblaje.

INTRODUCCIÓN

El arte cinematográfico siempre me ha apasionado. El gusto de ver toda clase de películas una y otra vez hizo crecer mi interés acerca de cómo se traducían al español. Cuando iniciaba mi primer carrera universitaria debí escoger una actividad artística como requisito, así que decidí inscribirme en el curso de apreciación de cine, el cual me hizo ver mas allá de permanecer sentada cerca de hora y media frente a una pantalla. Aprendí sobre montaje, efectos de sonido, movimiento, entre otras cosas; pero lo que más aprendí fue a madurar como una observadora crítica y esto fue lo que me dio hasta cierto punto la capacidad de analizar, valorar e incluso detallar aspectos inmersos en el desarrollo de una película. Fue en este momento cuando me pregunté si aquella cantidad de subtítulos sobrepuestos en la imagen le permitían a un espectador de habla española apreciar la película en su totalidad, siguiendo cuadro por cuadro la acción que se desarrolla, la unión de cada escena que al final nos ofrece un desenlace. Allí fue donde surgió la interrogante de sí el doblaje pudiese ser la mejor opción para un publico cuya lengua nativa es el español, aunque eso significase una mayor inversión económica para la compañía productora, cubriendo gastos de reparto, escenario y filmación, cuando el mercado cinematográfico avanza a pasos agigantados y lo que menos interesa es mostrar un buen producto traducido.

Teniendo en cuenta que la Carrera de Maestría en Traducción no aborda de manera profunda la traducción audiovisual y que el tema es poco conocido, consideré que sería un importante aporte a la traducción comparar procesos traductológicos semejantes, pero distintos por su tecnicidad. Sin embargo, no se

puede dejar de lado que la unión de todos los cursos que conforman la carrera permiten adentrarse en un campo de investigación que apenas inicia en nuestro territorio nacional. Además una investigación a cerca de este tema fue hecha en el año 2002, por la estudiante Adriana Céspedes Oconitrillo de la Carrera de Maestría en Traducción de la Universidad Nacional, cuyo estudio titulado “El mundo del lenguaje audiovisual en el cine y la televisión y su subtítulo”, consta de un análisis de aspectos relacionados con los títulos de películas, e incluye el subtítulo como tal. Por tanto, el aporte original yace en contrastar el subtítulo con el doblaje para establecer su relación con miras a la labor traductológica para al fin definir cual es más sencillo. Asimismo, se debe considerar que ninguna investigación previa cubre las dos modalidades juntas, lo que convierte a este trabajo en una comparación real, con situaciones reales que ciertamente hacen un llamado a un traductor especialista en el campo de la cinematografía, quien debe actualizarse continuamente, tanto para desempeñarse en su quehacer diario como para cultivar su acervo, que a la larga será su fuente de referencias socio culturales.

En Costa Rica la influencia de películas extranjeras nos lleva hasta las salas de cine para apreciar historias, dramas, comedias, ficción, suspenso, documentales y muchos otros géneros que nos revelan un mundo un poco fantástico pero siempre fundamentado y recreado como parte de las vivencias de un ser humano. Aun así, muchos consideran que los subtítulos son un estorbo en la pantalla; otros dicen que leer tanto no les permite ver la imagen y pierden la secuencia de los cuadros. Otras personas han manifestado que no se compara la película original con la versión en español en un canal nacional, ya que se puede

notar tal pérdida del sentido original que hasta los chistes no resultan tan divertidos. De allí mi interés en desarrollar un análisis acerca de la traducción audiovisual, específicamente la subtitulación y el doblaje cinematográficos; para, en primer lugar determinar cuál de los procesos de traducción antes citados requiere más trabajo por parte del traductor y al mismo tiempo elaborar una comparación con dos películas de género distinto. Uno es un clásico drama romántico titulado *The Sound of Music* (traducido al español como *La novicia rebelde*) acerca de una institutriz que debe hacerse cargo de los siete hijos del capitán Von Trapp. La actuación de la protagonista, su dedicación y su música conquistarán el corazón de todos. El otro filme de dibujos animados titulado *Shrek* utiliza personajes de los cuentos de hadas clásicos en una especie de parodia donde un ogro es el protagonista, junto a un burro como su compañero de aventuras y una princesa bastante peculiar. Ambas películas fueron seleccionadas por distintas razones: el clásico por ser muy popular en la historia cinematográfica, por su música y por su época; la comedia por ser destinada a un público infantil, rica en aspectos de doblaje y vocabulario moderno y tecnología, más el detalle de que da un vuelco total al estilo clásico de las películas para niños.

Esta comparación me permite contrastar la **versión original**, los **subtítulos** y el **doblaje** de ambos filmes por medio de las traducciones respectivas para así establecer diferencias, semejanzas y análisis del proceso traductológico, incluidos aspectos internos o externos que puedan influenciar la traducción de algún modo, como en el caso de las canciones y los chistes.

En la última década el estudio de la traducción audiovisual ha tenido un auge sorprendente. Se ha considerado que tanto el doblaje como la subtitulación en sus inicios representaron dos sistemas culturales diferentes, donde el doblaje creaba la ilusión de una producción extranjera como propia, que permitía eliminar cualquier influencia foránea en la sociedad, sin importar el cambio de elementos o una sincronización casi perfecta. Por otro lado la subtitulación era una evidencia del producto extranjero, que de alguna manera suscitaba el interés por aprender nuevas lenguas y conocer otras culturas, aunque existiese una pérdida de matices y de contenido (condensación del diálogo, disminución de visión de pantalla, características de la lengua, etc.). Actualmente, tanto la subtitulación como el doblaje son muy utilizados alrededor del mundo. Sin embargo, Costa Rica se encuentra en los inicios del arte cinematográfico; en el nuevo milenio se estrenaron tres películas vistas como protesta social ante la problemática actual de sectores públicos en nuestro país, que a grandes rasgos dan inicio a un historial cinematográfico que aún no vislumbra la traducción como una herramienta fílmica que le permita proyectarse a otros países. Por el contrario España, uno de los grandes en traducción audiovisual, se ubica como nuestro proveedor de películas dobladas o subtituladas; y México, otro de los grandes en traducción se encarga del doblaje de *Shrek*.

Los aspectos conceptuales incluidos en esta investigación son tomados de los libros *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*, de Miguel Duro (coordinador)(2001), y *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, de Rosa Agost (1999). Además el análisis se sustenta con material de García Yebra (1997), Castro Roig (2003), Hatim y Mason (1995), Peter Newmark (1999), y

Martínez de Sousa (1995), así como información tomada de sitios en la Internet. Luego de conocer el proceso técnico tanto para el doblaje como el subtitulaje, procederé a comparar ambas técnicas para determinar cuál de las modalidades le da al traductor la opción de trabajar de forma libre y no tan limitado por factores socioculturales, aunque es conveniente rescatar que ninguno es más fácil que el otro. Los resultados que arroje el análisis de esta investigación se utilizarán para evaluar, medir y comparar el proceso de traducción audiovisual, en las modalidades ya antes mencionadas.

Este trabajo consta de un primer capítulo que incluye un marco teórico que provee conceptos y procedimientos específicos para la traducción audiovisual. El segundo capítulo estudia la película *Shrek*, profundizando en tres pasajes seleccionados por contenido, fraseología y aspectos socio-culturales. El tercer capítulo analiza *The Sound of Music*, y se concentra en la musicalidad y procedimientos traductológicos con tres diálogos que en detalle contienen mucha información por investigar. Por último el cuarto capítulo desarrolla el análisis comparativo que discute ventajas y desventajas de ambos procesos, explica el trabajo del traductor como tal y coteja los puntos de importancia entre las dos películas estudiadas.

Aunque las fuentes bibliográficas existentes son realmente confiables, considero que tanto el doblaje como el subtitulaje son vistos desde un ángulo meramente técnico; ninguna de las fuentes hace una comparación de ambos procesos, con dos películas distintas en género y dobladas a un ambiente sociocultural diferente. Por lo tanto, los resultados finales de esta investigación servirán de base para muchos traductores que requieran de una guía

ejemplificada que les provean ideas, problemas, situaciones y sobre todo soluciones.

Es importante tener en cuenta que el avance en la tecnología, pero aun más en los sistemas informáticos aplicados a la filmación de películas introducen nuevas técnicas de control de imagen, la televisión digital, los múltiples canales con bandas de sonido, el subtítulo por teletexto y tantas otras innovaciones técnicas han hecho que el mundo audiovisual prospere día a día, por lo que el traductor se ve prácticamente obligado a mantener una actitud de interés, estudio y dedicación para estar actualizado con cada una de las invenciones que se nos ofrecen constantemente.

Capítulo I
Marco teórico
Conceptos básicos

La traducción audiovisual ha tenido un gran apogeo en los últimos años; la necesidad de traductores especializados que puedan satisfacer el prominente mercado cinematográfico hace que se experimente una revolución debido a la oferta y demanda del producto audiovisual. A consecuencia de este fenómeno se ha despertado un gran interés social en todo el mundo; ese interés me hizo decidir hacer mi investigación acerca de la subtitulación y el doblaje como procesos cinematográficos que comparten un solo propósito: llegar a un público gustoso del sétimo arte. Sin embargo, con frecuencia no se entiende la diferencia entre el trabajo del traductor, el actor principal, el actor del doblaje, el director, el ajustador, es decir, un equipo de expertos en un área determinada que en un trabajo conjunto logran subtitular o doblar una película ya de por sí de interés social o de mercadeo. Además, el procedimiento de traducción en términos técnicos es poco conocido; por eso para delimitar la presente investigación es conveniente establecer las técnicas o procesos cinematográficos para comprender este análisis como un todo.

Xosé Castro Roig en su artículo “La traducción de películas y audiovisuales”(2003) menciona que “el traductor debe mudar de idioma para adquirir uno nuevo. Debe abandonar su idioma para verlo desde afuera, para observarlo y observarse” (2) Esta cita propone un accionar distinto por parte del traductor, aun cuando el traductor parta de su lengua nativa para traducir textos. Con el formato audiovisual la historia cambia radicalmente, sobre todo por los factores externos que encontramos en esta modalidad, incluido nuestro idiolecto, dialecto y la norma; de allí la importancia de leer, ya que según Castro Roig, “los traductores somos escritores, todos escribimos como leemos y escribimos lo que

leemos” (3); esto quiere decir que solo si conocemos nuestra propia cultura y la destinataria seremos capaces de resolver las dificultades que se nos presenten al traducir.

Seguidamente se definirán ambas modalidades y se incluirá la terminología técnica de cada proceso.

FUNDAMENTOS CONCEPTUALES

El doblaje: consiste en la sustitución de una banda sonora original por otra. Esta sustitución debe mantener:

- a. Un sincronismo de caracterización, es decir una armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en la pantalla.
- b. Un sincronismo de contenido, la congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- c. Un sincronismo visual, donde haya armonía entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se oyen (Agost, 16)

La subtítulos: incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe una película en versión original, donde los subtítulos coinciden con las intervenciones de los actores.

- a. La mayor dificultad es sintetizar lo que los actores dicen en la pantalla.
- b. Cada subtítulo admite un máximo de dos líneas de cuarenta caracteres.
- c. Los subtítulos están subordinados al desarrollo de la acción y el diálogo de la película, a una velocidad de lectura que permita leer cómodamente.
- d. Su objetivo es aportar al espectador la información necesaria para seguir el desarrollo de la película (Agost, 17)

Después de detallar ambas modalidades de forma general, aparece la cuestión de qué, cómo o quién decide si una película se dobla y se subtitula, por lo que Juan Jesús Zaro recomienda tener en cuenta tres opciones principales:

1. Películas que solo se doblan, son aquellas destinadas al gran público, las consideradas 'populares' por las grandes masas.
2. Películas que se doblan y también se subtitulan para su exhibición en salas de versión original, destinadas al gran público por su prestigio artístico. Ejemplo: la película *Titanic*, basada en el crucero más grande y seguro de la época; películas que se estrenan simultáneamente.
3. Películas que sólo se subtitulan, que se proyectan en salas especializadas de ciertas ciudades (50).

Otros criterios por considerar son, el estatus previo de la película en la cultura original, su complejidad intelectual, los canales de distribución, el escopo que va a ser "la función del texto traducido en la cultura meta, elemento extratextual que determina todas las estrategias del traductor" (51) y por último el habitus que es "el producto de la internalización y generalización de principios culturales arbitrarios emitidos por un poder cultural, es decir el conjunto de expectativas y aprehensiones forjadas por la experiencia individual" (52).

Para analizar un texto audiovisual Rosa Agost aclara que se debe establecer una "tipología textual que funciona como un sistema de clasificación científico con una serie de características que permitan ordenar el texto" (23). Desde un punto de vista pragmático los textos se caracterizan por el tipo de participantes en el acto comunicativo, por las situaciones de comunicación y por la intención comunicativa, por las variedades de uso y de usuario; y desde el punto

de vista semántico, por el género (24). Un primer emisor es el director del film, luego el productor y por último la cadena de televisión que condiciona el mensaje. Luego, la situación comunicativa en los audiovisuales se regula por los criterios económicos que establezca la producción, debido a que el cine y la televisión son ahora potentes industrias (24). Y por último, es esencial contar con todos los registros propios de una cultura específica, toda situación comunicativa posible, así como los dialectos regionales. Además la categoría más importante en la clasificación de los textos audiovisuales es el género, es decir la dimensión semiótica seguida por el foco contextual integrado a la dimensión pragmática y luego las categorías que integran la dimensión comunicativa, que sirven para redondear el perfil de cada texto (28). El género a desarrollar en esta tesis es el audiovisual como medio cinematográfico.

El hecho que los estudios sobre traducción sean muy recientes y de que la traducción simultánea haya incrementado tanto en las últimas décadas permite cuestionar mucho la labor del traductor audiovisual en vista de que la bibliografía general se refiere básicamente a la traducción literaria, que siempre ha sido respaldada por otras modalidades de igual manera como lo es ahora el sector cinematográfico. Según Frederic Chaume “la traducción audiovisual es un proceso de producción en masa, más que una actividad artística o profesional basada en criterios científicos” (65), lo que a grandes rasgos da a conocer que el mercado determinará la calidad del producto doblado o subtulado.

Otro factor a considerar es el impacto cultural que produce una traducción audiovisual, visto desde la cultura receptora o de los textos renovados por el proceso traductológico, en términos sociales, políticos, morales y económicos. La

relación con la cultura de origen, limitaciones o restricciones impuestas por la cultura meta, la intencionalidad e intertextualidad, el grado de apertura y la política lingüística existentes en la cultura meta, van a ser factores que en definitiva influirán tanto al traductor como al texto por traducir. Toda esta serie de aspectos están inmersos en un contexto cargado de mensajes plasmados en diálogos, imágenes, expresiones y situaciones específicas que determinarán el accionar del traductor, que a la larga cumplirá con su cometido, traducir el libreto. A continuación se mencionarán factores, fases, procesos y análisis que complementan el doblaje de un filme particular.

DOBLAJE

Consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora, o sea remplazar la lengua original por otra.

Factores que condicionan un doblaje

① Factores técnicos: la emisión se presenta como condicionante, donde las imágenes se emiten con un margen de tiempo mínimo; si el tiempo es muy corto se opta por subtítular. ② Factores económicos: doblar una película a una lengua minoritaria sería un gasto adicional. ③ Factores políticos: las políticas lingüísticas adoptadas por el gobierno influyen en el doblaje por ser el cine agente de culturización. ④ La Función del producto: son los diálogos didácticos que informan a un público, no son productos susceptibles a ser doblados. ⑤ El Destinatario: el espectador condiciona un doblaje (Agost, 30-33).

FASES DEL DOBLAJE

El proceso de un doblaje se ocupa de:

1. Sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento original de la película (trabajo realizado por el traductor).
2. Sincronismo visual: problemas de la armonía entre los movimientos articulares del habla visibles y los sonidos que se oyen (realizado por el ajustador).
3. Sincronismo de caracterización: armonía entre las palabras y el resto de los elementos de dicho mensaje, como un sincronismo fonético en el movimiento de los labios y lo que se dice. También llamado sincronismo acústico o armonía entre la voz del actor o la actriz (realizado por el director del doblaje) (Agost, 58-59).
4. Además existe la figura del revisor o asesor lingüístico. La ‘pantalla grande’ hace que los movimientos de boca no pasen desapercibidos, por lo que los errores de vocalización, sincronización o calidad son visibles. La solución a este problema se fundamenta en realizar la fase posterior, llamada “cheken” que permite la comprobación muy minuciosa del resultado final del sincronismo entre la imagen y la palabra (Agost, 62).

LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE

A quien traduce le entregan la versión original de la película para que traduzca sus diálogos, junto con una copia del guión y una cinta con la versión original. Básicamente trabaja como ordenador que se limita a tener en cuenta el sincronismo de contenido, que en realidad no es lo ideal, ya que debería tomar parte en el ajuste. Aun así debe considerar una serie de aspectos tales como: las variaciones culturales, acentos y dialectos; la presencia de diversas lenguas y elementos gráficos (Agost, 62).

Según Enrique Brasó el ser doblador exige una técnica específica. Se requiere de un gran sentido del ritmo, una capacidad mimética amplia (imitación de gestos, tics y pausas), mucha retentiva y una perfecta dicción; características muy particulares que no comparte otra traducción (4).

EL AJUSTE

Se le denomina adaptación; el ajustador se ocupa de la sincronización acústica y visual modificando las palabras, cambiándolas de orden cuando aparece una labial o una vocal abierta o cerrada que no coincide; alarga o reduce frases y debe contar con sincronía fonética, isocronía o la sincronía quinésica. En términos generales es el ajuste de las correspondientes labiales y terminaciones. Por ejemplo doblar las sílabas en que existen “b”, “m”, “p”, “o”, “v”, utilizando la “f” fricativa. Con la práctica se utilizarán gran cantidad de trucos, en relación con frases o palabras sueltas (Agost, 65).

LA DIRECCIÓN

El director de doblaje elabora un programa y trabaja junto con el personal de producción y técnicos de sonido. Debe discurrir sobre aspectos de idiosincrasia de las voces o elementos paralingüísticos (Agost, 73). Ampliando un poco el tema por desarrollar en esta tesis, en relación con los dibujos animados, es de conocimiento general que en su mayoría están destinados a un público infantil que en muchos casos aún no sabe leer o al que le es difícil hacer una lectura continua por solo unos cuantos minutos. En cuanto a la traducción, el factor que afecta un poco es el ajuste, aunque el sincronismo labial desaparece. El traductor debe centrar su atención en la sincronía, en otras palabras la longitud de la frase y luego la abertura o cierre de la boca del personaje. Muchas de las

dificultades desaparecen y el traductor transmitirá aspectos pragmáticos y sobre todo la expresividad que provoca que los niños queden cautivados por las imágenes que aparecen en la pantalla.

ANÁLISIS SEMIÓTICO:

a. Aspectos culturales o todo lo relacionado con los signos en el seno de una sociedad. Algunos aspectos que presentan problemas son: la idiosincrasia, los lugares específicos; la ciudad o país, su arte, costumbres y unidad monetaria. La época determinada, los personajes, la mitología, entre otros.

La solución a esta problemática es la adaptación según el contexto, por lo que se deben considerar aspectos ideológicos que condicionan la elaboración de la película, como la censura. También se debe considerar la intertextualidad, la aparición de referencias a otros textos y las ocurrencias textuales que son signos para que el espectador pueda comprender el significado total. Ejemplo: una cita famosa o un cliché (Agost, 99-103).

ANÁLISIS PRAGMÁTICO:

a. Máximas conversacionales: establecen la relación entre el autor, el traductor y el texto. Entran en juego los actos del habla, las presuposiciones, las implicaciones, la ambigüedad, la ironía, el humor y lenguaje no-verbal. Por ejemplo, se ven cuando los diálogos forman un todo dinámico donde los personajes cooperan para que haya comunicación.

b. Intencionalidad, definir la intención como ironía, ambigüedad, humor, etc.

c. Foco contextual que puede ser narrativo, instructivo, etc. Para el presente

estudio el foco contextual es el narrativo, cuya función es contar una historia (Agost, 104-113).

ANÁLISIS COMUNICATIVO:

- a. Fragmenta la lengua como especificidad de cada grupo o individuo y en ella coinciden idiolectos por una necesidad comunicativa.
- b. Campo temático: el traductor elabora la documentación que determina su terminología específica.
- c. El tenor se define por la diversidad de grados de formalidad; por ejemplo la relación al traducir lenguaje soez con base en la aceptación de la sociedad.
- d. El modo es la combinación del código lingüístico (oral) y visual (imágenes) (Agost, 114).

Variedades de usuario

Son los rasgos que caracterizan al hablante, donde los problemas se originan por variación temporal, idiolecto, variación geográfica y variación social.

Uso del código de tiempo en la traducción para el doblaje

- a. Localización de todo tipo de incidencias, fallos de sonido o de imagen.
- b. Localización de rótulos o signos que deben ser doblados o subtítulos.
- c. Localizar imágenes narradas por una voz *off*.
- d. Uso del código de tiempo (TCR) (Roig, 273).

El trabajo del traductor empieza tan pronto le sea entregado el **material**, que posteriormente revisará para confirmar que está completo. Luego sigue el **visionado** donde el traductor ve la película con el guión en la mano para comprobar que todo esté escrito, marcando texto ausente y finales de secuencias. Es de real importancia el **sacar ambientes** transcribiendo las frases inteligibles

que pueda haber en cada ambiente y hasta transcribir texto de pantalla que será traducido posteriormente (Roig, 274).

Luego se procede a la **traducción y adaptación**, donde hay que asegurarse que los diálogos que reflejen los ambientes de la película. La traducción se realiza con un procesador de textos en un ordenador. También suele introducir ciertas marcas a discreción, indicaciones relativas a la intención o tono del diálogo. Y finalmente se entrega al cliente (Roig, 275).

El traductor tiende a facilitar la labor del adaptador, ajustando en la medida de lo posible la longitud de las frases de manera que se correspondan en el idioma original y en español. Sin embargo, es común la desincronía, es decir que la voz doblada termina de hablar antes o después que la boca del actor original y aún más, sucede que las cadenas televisivas pasan las bandas de imagen y sonido desincronizadas. Es importante mencionar que para que la traducción del doblaje alcance el mayor grado de exactitud, rigurosidad informativa y fidelidad al trabajo final, debe poseer lo que Francisco Pineda define como 'la presentación de un *corpus* de normas y técnicas que ayude a los traductores a llevar a cabo su trabajo' (356).

En el proceso de traducción, que hasta cierto punto es algo mágico, el especialista debe ser ingenioso y al mismo tiempo tener una capacidad de disociación que le permita pensar en las dos lenguas a la vez, pero independientemente. Aunque uno de los inconvenientes del doblaje es provocar un malentendido cuando la película hace uso de dos idiomas, la dificultad del trabajo aumenta por una serie de cuestiones transculturales, que limitarán el

proceso traductológico, sobre todo porque el doblaje se apoya en el uso de las palabras y su respectiva entonación.

Subtitulación

Según Fernanda Leboreiro y Jesús Poza “subtitular una película es la única manera de respetar y conservar intactos sus diálogos y su sonido original. Los subtítulos son alrededor de dos líneas de texto situadas en la parte inferior de la imagen, cuya finalidad es tratar de recoger la síntesis del mensaje original, y su dificultad radica en el hecho de que es casi imposible leer a la misma velocidad que se escucha” (315). Esto quiere decir que los subtítulos no pueden proveer toda la información del diálogo original, por lo que son más una especie de adaptación que deja por fuera detalles que no afectarán el sentido final de la película.

Para que el traductor pueda subtitular una película, primero debe contar con una lista de diálogos en su lengua original y una copia de la película (316). Luego se deberán realizar varias fases que se mencionarán a continuación:

TELECINADO: consiste en realizar copias de video como soporte para los trabajos posteriores, certificando las copias y supervisando la calidad del material, e informando al cliente (316).

LOCALIZACIÓN: se fijan los códigos de tiempo de entrada y de salida para la posterior inserción de los subtítulos, respetando los cambios de plano, cuidando la entrada y salida del subtítulo, ambos ajustados al *tempo* de la versión original, para así establecer un criterio uniforme en toda la película (317).

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: el trabajo del especialista consiste en adaptar la lista de diálogos al idioma requerido (318).

SIMULACIÓN: se proyecta la película con los subtítulos para efectuar las correcciones antes de pasar a la impresión (319).

IMPRESIÓN A LÁSER: se quema la emulsión de la copia positiva y se imprime en ella el texto aprobado (319).

LAVADO: el subtítulo aparece oscurecido, por lo que debe lavarse en una máquina especial que retira delicadamente los restos de la emulsión, secando y rebobinando la película nuevamente (320).

VISIONADO: las copias son revisadas en la moviola con objeto de verificar que la impresión en el láser y el lavado hayan sido realizados correctamente (320).

EXPEDICIÓN: las copias subtituladas son entregadas (321).

ARCHIVO: la versión original subtitulada se archiva de manera que pueda ser usada en cualquier otro formato (321).

Todos los aspectos técnicos antes mencionados revelan que la subtitulación no es tan sencilla, ya que de un diálogo de cincuenta caracteres sale una frase de quince que debe contener la información del filme, que muchas veces se ve diezmado por las acciones la película. Además se debe tomar en cuenta que un trabajo en conjunto del traductor con el equipo de técnicos de filmación se encargará de proveerle al público por escrito lo que es hablado, solo que de manera clara y concisa, y finalmente el subtítulo revelará el final de una producción.

DIFICULTADES TÉCNICAS

La película como unidad de traducción es vista como un discurso bastante complejo, conformado por múltiples mecanismos productores de sentido, donde la imagen es el elemento principal, que junto con la música y efectos de sonido, entre otros, pasan el mensaje sin necesidad de una transposición lingüística, aunque en realidad el traductor deberá reflejar la estética imperante en la producción original por medio de los subtítulos que el espectador leerá en la pantalla. A la hora de subtítular es necesario conocer el punto de vista al que Marcos Rodríguez y Sergio Alvarez se refieren como “el proceso translativo del subtítulado, el cual se caracteriza por la condensación y por los mecanismos de condensación y de explicitación ya que la velocidad de lectura es muy inferior a la de escucha, aunque el traductor solo cuenta con medios lingüísticos para reflejar todos los recursos de la oralidad” (103).

Otro detalle por considerar es la estilística en el subtítulado, constituida por el uso específico de puntos suspensivos cuando el personaje de la versión original pretende dejar una idea sin terminar, exclamaciones utilizadas con frecuencia para plasmar por escrito la expresividad del lenguaje oral, colores de caracteres, etc.

PROCESO DE SUBTITULADO

El primer paso es tener un programa de subtítulado, es decir un ordenador que detectará, medirá las intervenciones y determinará el preciso momento de aparición y desaparición de los subtítulos. Al tiempo que el ordenador calcula los caracteres, el técnico señalará sobre el guión el número del subtítulo, diálogo, duración y número máximo de caracteres. Seguidamente la fase de simulación le

dará al cliente la oportunidad de hacer el visionado que detectará pequeños errores. Luego se procede a realizar la traducción para luego incrustar los subtítulos. En un disquete informático se envía al laboratorio, donde el método para mostrar los subtítulos en el rollo de película es el siguiente: se hace una plaqueta que protege la película, exceptuando el subtítulo, y se sumerge en un ácido **químico** que la quema, quedando las letras en blanco en cada fotograma. Se fotografía cada fotograma **óptico** con la banda superpuesta. O un rayo **láser** ataca la película, proceso flexible, preciso y de gran calidad que toma poco tiempo (103).

DIFICULTADES CULTURALES

Los elementos específicos de una cultura determinada ofrecen cierta dificultad para el profesional del subtítulo y doblaje de películas, ya que la traducción cinematográfica es vista como manipuladora de valores, normas y estereotipos culturales de una sociedad que probablemente posea ideales intrínsecos. Por tanto la labor del traductor se ve influenciada o limitada ya que el mensaje original del filme se ve modificado por estereotipos, tabúes, juegos de palabras, disposiciones políticas y morales, así como el sociolecto. Para ejemplificar este punto mencionaré el caso de las comidas, las bebidas, instituciones de un país, topónimos, carteles, entre otros.

Después de estudiar cada uno de los detalles y técnicas de que se ocupa el subtítulaje de películas, concluyo que cada una de esas fases se complementan para obtener un producto accesible tanto para el cliente y el productor como para la audiencia en general. El profundizar tanto en la cultura original como en la cultura terminal es un proceso vital. La posibilidad de hacer

uso de aspectos extralingüísticos, sumado a la técnica de subtitulaje como tal permitiría analizar los detalles en una comedia, drama, filme de terror, musical, documental, u otros.

Luego de abarcar aspectos directamente relacionados con el doblaje y subtitulaje audiovisual, es fundamental el definir otros términos que se relacionan con el proceso traductológico, a fin de que el análisis a desarrollarse en los próximos capítulos sea comprensible, pero sobre todo que sirva como una guía de investigación basada en la traducción. Antes de delimitar cada uno de los conceptos, quiero referirme a las fases del proceso de la traducción que son: *fase de la comprensión*: el traductor busca el contenido y el sentido del texto original (semasiológica), o sea se concentra en comprender los significados y el sentido original. Por otra parte está la *fase de la expresión*: el traductor busca en la lengua terminal las palabras, frases o expresiones que reproduzcan en esta lengua el sentido del texto original (onomasiológica) (Yebra, 30).

Seguidamente, ofrezco las definiciones correspondientes a los procesos traductológicos tomadas del libro *Introducción a la Traductología* de Gerardo Vázquez-Ayora (1977).

LO = lengua original

LT = lengua terminal

Traducción literal: cuando existe correspondencia de 'estructura' y de 'significación' la equivalencia de palabras forma una traducción literal como procedimiento válido.

Modulación: cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de esta.

Transposición: cambiar de una categoría gramatical a otra, es decir, de una clase de palabra a otra, que mantenga una equivalencia.

Equivalencia: considerada como el caso extremo de procedimiento modulador casi como la lexicalización.

Adaptación: expresar una idea con diferente punto de vista, principalmente por contexto o ambiente.

Omisión: el suprimir palabras o frases debe surgir de un análisis minucioso del contenido. Obedece a la economía y se opone a la redundancia.

Compensación: se nutre de la falta de equivalencia acertada y la pérdida de contenido.

Otras definiciones esenciales tomadas del *Manual de Traducción* de Peter Newmark (1999) son:

La traducción palabra por palabra: es un tipo de traducción interlineal que consiste en colocar las palabras de la LT inmediatamente debajo de las palabras de la LO. Se conserva el orden de la frase.

La traducción fiel: trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones impuestas por las estructuras gramaticales de la LT.

La traducción semántica: se distingue de la “traducción fiel” únicamente en que debe tener más en cuenta el valor estético – o sea el sonido bello y natural – del texto LO.

La adaptación: forma de traducción más “libre” y se usa principalmente en obras de teatro (comedias) y poesía. Se mantienen, por lo general, temas, personajes y argumentos, se pasa la cultura de la LO a la cultura de la LT.

La traducción libre: reproduce el contenido del original sin la forma.

La traducción idiomática: reproduce el “mensaje” del original pero tiende a distorsionar los matices del significado dando preferencia a coloquialismos y modismos, aunque estos no aparezcan en el original.

La traducción comunicativa: trata de reproducir el significado contextual exacto del original, de tal forma que tanto el contenido como el lenguaje resulten fácilmente aceptables y comprensibles.

Intencionalidad: “la intención del texto, es algo que no se puede separar de su comprensión global. El contenido y la intención de un texto van siempre unidos aunque el título se aleje de ambos” (28).

Registro: “variedad del lenguaje ‘social’ en un período determinado, caracterizada por un grado particular de formalidad lingüística, tono emotivo, dificultad, dialecto y clase social, y en ocasiones, por la edad y el sexo” (341).

Intertextualidad: “precondición para la inteligibilidad de los textos que supone la dependencia de un texto respecto a otro” (Hatim y Mason, 305).

Para finalizar este capítulo es recomendable también definir los géneros cinematográficos, el musical y la animación. Estos dos géneros son los que se estudiarán en la presente investigación y se definen como sigue:

El género musical abarca todas aquellas producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables como una parte fundamental de su desarrollo dramático, ya que originalmente provienen de las obras teatrales. Fue entonces cuando el musical fue lanzado por la industria al punto que se convirtió en sinónimo de elegancia y fastuosidad escénica

El género de animación es el cine de dibujos animados cuya técnica consiste en sustituir la filmación de actores y escenarios por el uso de ilustraciones, muñecos articulados o planos infográficos o computarizados, animados, toma a toma, hasta lograr la sensación de movimiento. El elemento estático es combinado con otros, ordenados en una sucesión coherente, de manera que, en virtud de una manifestación de la óptica -la llamada persistencia de la visión o persistencia retiniana-, nuestro cerebro asume ese proceso cual si de un movimiento auténtico se tratase <<http://icarito.tercera.cl/icarito/2001/289/musical.htm>>. En cierto modo, ese mismo fenómeno es el que explica que podamos disfrutar de cualquier filme, pues éste no es otra cosa que una sucesión de fotogramas en el celuloide. La verdadera revolución de este género se da a través de Walt Disney. En la actualidad, destaca en este panorama entre otros, la figura de Jeffrey Katzenberg, director de animación de DreamWorks, creador de *Shrek*, película que estudiaremos en el próximo capítulo.

Como podemos ver, los géneros en estudio son completamente distintos, pero con una idea en común: llegar a un público extranjero gracias a la traducción cinematográfica. Las películas animadas son actualmente dobladas al mismo tiempo que se estrena la película, contrario a lo que sucede con el musical que ciertamente ha perdido vigencia en el mercado, aunque tenemos algunos ejemplos recientes como lo son las películas *Chicago* y *Moulin Rouge*. Estas películas evocan los musicales desde la época de los treinta, lo cual guiaría al traductor a un leve retroceso en el tiempo, al menos en lo que a léxico se refiere, y en la musicalidad. En la actualidad el equipo y la tecnología permiten doblar o subtítular canciones, pero el resultado no se compara con la versión original.

Después de leer este primer capítulo, hemos podido comprender la gran diferencia entre subtítular y doblar películas; incluso se logró determinar los factores que más influyen en la labor del traductor, y las fases técnicas de cada modalidad, incluidas aquellas en las que el traductor no es responsable directo, pero que todas estas fases unidas forman una cadena mecánicamente constituida que tiene la capacidad de producir una película capaz de llegar a sociedades distintas.

Además de todo lo que concierne al análisis teórico de la traducción audiovisual, consideré conveniente agregar las definiciones de procesos traductológicos que sumados a los aspectos conceptuales mencionados a lo largo de este capítulo servirán de base teórica para un mejor entendimiento del análisis a desarrollarse en los próximos capítulos. Seguidamente, se inicia con el capítulo dos que desarrolla la película animada llamada: *Shrek*.

Capítulo 2
Shrek

El segundo capítulo correspondiente a la investigación se basa en el análisis traductológico del subtítulo y doblaje de una película de dibujos animados, con un estilo novedoso o fuera de lo común en lo que se refiere a conocidos cuentos de hadas o narraciones clásicas. Esta película llamada *Shrek* se fundamenta en la realidad social, con connotaciones de cierto bagaje cultural que hacen que el trabajo del traductor sea minucioso y exacto. Se sabe de antemano que las películas para niños deben ser dobladas, lo que nos indica que el trabajo del traductor inicia desde antes del estreno de la misma. Un punto discursivo específico a tratar, como ejemplo de la gran cantidad de connotaciones sociales, van a ser los chistes, de los que se hará un profundo estudio. El vocabulario a utilizar irá acorde con el significativo connotativo, según la trama y el escenario, para individualizar las caracterizaciones de cada figura animada o protagonista y para revelar el personaje interno en la lengua de llegada.

Por otra parte, a través de la comparación de la [versión original](#), la subtitulación y [el doblaje](#) se determinarán técnicas utilizadas en la traducción, tales como: la equivalencia, la modulación, la explicitación, el préstamo, la neutralización, y la adaptación, entre otros. Entre los temas más importantes a desarrollar se encuentran la traducción literal, la modulación y el uso de interjecciones. Otra parte del estudio se basa en los regionalismos, que se subdividirán según categorías traductológicas, con comentarios alusivos al tema en sí. Finalmente, las conclusiones del capítulo proveerán un resumen detallado de los puntos más importantes que reveló la investigación.

El objetivo primordial es elaborar un análisis que permita contrastar la **versión original** que se identificará con la letra **O**, la versión **subtitulada** con la abreviación **Sub** y el **doblaje** con **Dub** para que el lector de esta investigación tenga un mejor entendimiento de las transcripciones de la película. En caso de querer consultar las transcripciones en su totalidad, estas se encuentran en los anexos de la presenta investigación.

La película *Shrek* fue escogida entre variedad de fábulas y comedias para niños por ser un género fílmico que va de la mano con el doblaje, y también por ser una parodia que utiliza segmentos de clásicos infantiles con variados estilos de proyección para un público de todas las edades.

A lo largo de esta película se presentan cantidad de diálogos que en conjunto conforman la trama principal. Sin embargo, se decidió tomar tres pasajes por las siguientes razones:

1. Narración : la película empieza con una narración oral fluida, con un léxico distinto, más clásico que el resto de la película, que de por sí se mofa de las historias clásicas.
2. Escena del programa de TV: la película incluye una especie de show televisivo al estilo de “Se busca pareja” o “Cita a ciegas” que ofrece mucha información, nuevos términos y variedad de aspectos socioculturales.
3. Diálogo seleccionado: una de las conversaciones entre los protagonistas utiliza muchas frases para que el traductor investigue, e incluso gran cantidad de interjecciones que sirven de modelos para los otros diálogos de la película.

Generalidades de la película

Cuenta un historia basada en aventura, romance, y diálogos chispeantes, que toma como base los cuentos clásicos de Pinocho, Blanca Nieves, La Cenicienta, Los Tres Cerditos y La Bella y la Bestia entre otros, lo que expone la intertextualidad del filme. En el doblaje, la interpretación de Eugenio Derbez como actor en el papel de *Donkey* está plagada de expresiones mexicanas y chistes locales. Asimismo, la película posee una moderna banda sonora con canciones interpretadas por Eddie Murphy, Smash Mouth y The Proclaimers.

Resumen del argumento

Había una vez, en un alejado pantano, un ogro amargado llamado *Shrek*, acostumbrado a la ociosidad. Su hogar es invadido por personajes de cuentos de hadas, como un ratón ciego, un lobo feroz, tres cerditos sin casa y otros más, todos expulsados del reino del maligno Farquaad.

Determinado a recuperar su hogar, *Shrek* acuerda con Farquaad que él rescatará a la preciosa princesa Fiona. En su misión lo acompaña un burro bromista quien no para de hablar. Ambos intentarán rescatar a la princesa combatiendo al dragón lanza fuego. Pero luego, *Shrek* se da cuenta de que sus problemas son aún mayores al descubrir un gran secreto, su gran amor por la hermosa princesa.

Para iniciar el análisis de esta película fue necesario verla tanto de manera objetiva como subjetiva, de modo que el traductor pueda compenetrarse con la producción, conocerla, detallarla y por qué no, hasta disfrutar viéndola desde el punto de vista cómico. Es importante tener en cuenta aspectos relevantes como el hecho de que se trata de una película de dibujos animados, cuyo objetivo principal

es hacerle llegar al público una versión totalmente distinta de las historias clásicas y los cuentos de hadas. Se podría decir que esta película muestra una realidad social donde no todo es bello y perfecto, y hasta lo que se supone debe pasar no se da, sólo para demostrar que no todo es color de rosa.

Shrek es un cuento de hadas que se ubica visualmente en escenarios típicos de la Edad Media, con dragones, caballeros en armadura y cosas por el estilo; pero modernizado, con personajes y situaciones más propios de una película de acción que de un cuento romántico. Además, en el fondo presenta una gran historia de amor poco usual, rodeada de magia y escenas jocosas. Dentro de los protagonistas de la película tenemos a:

Shrek → Un regordete ogro verde quien vive apaciblemente en su pantano, y quien en lugar de ahuyentar a la gente termina enamorado de la princesa.

Donkey → Un pequeño burro parlanchín, chistoso y agraciado, quien hace de las suyas para divertir a la audiencia durante toda la película.

Fiona → Princesa bella y estilizada que por las noches se convierte en monstruo.

Farquaad → Un rey diminuto, sin poderes especiales, excepto su mente, que utiliza para controlar a todo un pueblo y desalojar a todas las criaturas animadas de los cuentos clásicos infantiles.

Los personajes son auténticamente de antología. Al ver la película se nota la época medieval. Detrás de su apariencia los personajes esconden otra identidad que les ayudará en los momentos cruciales de este divertido filme. Así pues, el ogro no es tan malo, el burro es bastante inteligente y hasta cantante; por otra parte la princesa no es la estereotipada y frágil damisela, pues es capaz de defenderse por sí sola al estilo de la película *The Matrix*. Estas caracterizaciones

hacen que el trabajo del traductor sea aún más minucioso puesto que debe tener en cuenta aspectos propios de la cinematografía y no precisamente a la traducción. Esto quiere decir que el traductor debe haber visto todas estas películas para así lograr identificar el contexto y las ideas que transmite.

Esta película es una especie de parodia animada con grandes dosis de aventura por aquí, un poco de romance por allá y diálogos chispeantes que se introducen en la pragmática de las máximas conversacionales que según Rosa Agost son “los diálogos de los textos audiovisuales que forman un todo dinámico en el que los personajes que intervienen cooperan para que haya una comunicación” (104). Por su dinamismo e intención humorística son capaces de agradar a niños y a adultos por su contenido y su intención. Posee gran cantidad de connotaciones socio culturales dirigidas a una sociedad norteamericana–británica, que el doblaje al español transforma para la sociedad mexicana.

Un aspecto esencial de la película son los chistes o los diálogos con doble sentido, y esto plantea un trabajo bastante complicado para el traductor, ya que se pone al descubierto lo divertido de la película, que si no se conserva la tonalidad, jamás va a agradar al público. Además, se ocupa de factores como el tiempo, la secuencia, la duración y hasta la vocalización del dibujo animado, aunque el talento de los actores que prestan sus voces le da gran vida a los personajes, como es el caso de *Donkey* en la versión en inglés, donde Eddie Murphy demuestra su dominio de tonos e inflexiones de la voz. En español el trabajo de Eugenio Derbez en su personificación de *Donkey* se recarga de expresiones y chistes mejicanos que generan gran cantidad de risas; estos son casos específicos que llaman a un trabajo de adaptación social y cultural.

Escena Uno Introducción

Para empezar es importante recalcar que dentro del proceso traductológico de una película se realiza lo que se llama **traducción conceptual** como primer paso y luego se procede a la **traducción sincrónica** que, como la palabra lo dice, sincroniza cada una de las escenas para simular que el personaje está hablando en la lengua terminal y no en la original.

De momento, el análisis se concentrará en la Escena No.1, la cual es la introducción acostumbrada de los cuentos clásicos. Este detalle la postula como una traducción fiel, ya que “trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones impuestas por las estructuras gramaticales de la LT” (Newmark, 70), al buscar una similitud con el libreto original, y además presenta la característica de que muchas de las frases idiomáticas están sometidas al contexto de una narración de un cuento.

∞ Una traducción semántica difiere de la traducción “fiel” por tener en cuenta el valor estilístico, es decir, el sonido bello y natural de las palabras, por lo que a fin de cuentas es más flexible por su acepción creativa, esto significa que la invención de equivalencias es válida. La longitud de las líneas de los diálogos traducidos es mucho mayor que en la versión original, por lo que el traductor deberá ajustarlas según los tiempos del diálogo, para no sonar poco natural en la cultura meta. Como se logra ver en este ejemplo:

O	She waited in the dragon's keep in the highest room of the tallest tower for her true love's first kiss."
Sub	Ella esperaba en el cuarto más elevado de la torre más alta a su verdadero amor y al primer beso de amor verdadero.
Dub	Y custodiada por el dragón esperaba en el último cuarto de la torre más alta a su primer amor y el primer beso de su verdadero amor.

☞ En este caso en particular no hubo problema de sincronía labial o de mimética con los dibujos animados, ya que de por sí no vocalizan como un ser humano. Un detalle interesante es el uso de “a su verdadero amor” en el subtítulo y “a su primer amor” en el doblaje cuando en el original no lo incluye. Por el contrario, al agregar “y el primer beso de amor verdadero”, se nota cierta redundancia semántica al combinar las palabras “primer - amor” en la misma oración. No obstante, esta repetición quizás significó la solución para dar con la cantidad apropiada de palabras en la oración y así lograr el mismo formato narrativo.

☞ A pesar de que se dice que una traducción literal es imposible en el doblaje, esta frase que mostramos a continuación, basándose en el vocabulario de la escena, el ambiente y las figuras animadas, hace que el subtítulaje y el doblaje sean semejantes. Sin embargo, el doblaje cumple la traducción palabra por palabra, ya que conserva el orden de la frase, como veremos seguidamente,

O	She was locked away in a castle ... <small>voz pasiva complemento</small>
Sub	Estaba encerrada en un castillo...
Dob	La habían encerrado en un Castillo ... <small>voz activa complemento</small>

☞ Finalmente, el traductor no puede desfigurar el carácter del texto original por lo que el primer requisito es la fidelidad para transmitir la intención del filme.

Aparte de la traducción palabra por palabra, también aparecen frases o palabras que a la larga no cumplen su cometido en función del significado y sentido total de la oración, como lo es el caso de esta diferencia semántica por significado de las palabras que se discute a continuación:

“terrible” versus *“horrible”*: el uso de *“horrible”* cambia el sentido original en español ya que *“horrible”* se refiere más a algo antiestético o desagradable y *“terrible”* es más peligroso y aterrador que feo.

Con respecto a los procedimientos de traducción, se encuentra la modulación de verbos, los cuales se trasladan del final de la oración al principio y viceversa en el doblaje, pero en el subtítulaje se mantiene la misma sintaxis que en el original, como se puede observar en el siguiente ejemplo,

O	She waited in the dragon's keep in the highest room...
Sub	Ella <u>esperaba</u> en el cuarto más elevado ...
Dob	Y custodiada por el dragón <u>esperaba</u> en el último cuarto...

Por otra parte, el subtítulaje en español es más traducción palabra por palabra que “consiste en colocar las palabras de la LT inmediatamente debajo de las palabras de la LO” (Newmark,70). Por lo tanto, las oraciones no fluyen al ritmo que deberían. En el doblaje sí se siente que la modulación fluye mejor y la oración tiene un poco más de ritmo, sin olvidar que el ritmo es una norma de estilo en la traducción audiovisual. Sin embargo, ambas modalidades traducidas cumplen su misión al transferir el sentido original, teniendo en cuenta el hecho de que es una narración oral . Ejemplo:

O	Many brave knights had attempted to free her from this dreadful prison but none prevailed.
Sub	Muchos caballeros valientes habían tratado de sacarla de esta prisión.../ pero ninguno había triunfado. (omite “dreadful” por economía de tiempo y espacio en la posición de subtítulos en la pantalla).
Dob	Muchos valientes caballeros habían intentado librarla de esa sombría prisión, pero ninguno lo había logrado, ...

Para finalizar ésta escena es necesario aclarar que aunque los ejemplos citados hayan sido modulados, traspuestos o se les haya omitido información reflejan una traducción que se ajusta a las normas de cada modalidad. Seguidamente el análisis de la película *Shrek* se enfocará en la segunda escena.

Escena Dos TV Show

La Escena No.2 presenta un nuevo estilo fílmico dentro de la misma película; es un programa de televisión al estilo del Show "Buscando Pareja". En este programa un hombre debe escoger a una de tres mujeres participantes. Características relevantes de la escena:

☞ El traductor del doblaje debe tener pleno conocimiento del ritmo de ambos idiomas, además de cierta experiencia en adaptación de libretos, según el perfil del traductor de películas. Castro Roig, en su artículo "La traducción de películas y audiovisuales", se refiere a "un buen traductor, aquel que traduce un texto que va a ser interpretado, hablado; que yace entre lo que es traducción e interpretación. Este traductor debe poseer una equilibrada combinación de lingüista, ortógrafo y cinéfilo, que como persona formada es un espectador activo que escruta lo que ve, lo analiza y lo usa en su provecho" (268). Es por eso que la labor del traductor cinematográfico difiere mucho de otros tipos de traducción como la literaria o la científica, por ejemplo.

☞ En la versión original nos encontramos con el término "[bachelorette](#)". Al buscarlo en varios diccionarios bilingües se encuentra la acepción "bachelor girl" dentro del término "bachelor" (VOX, 36). Al averiguar un poco más sobre su connotación actual, se obtuvo que "bachelorette" es un término moderno que está

de moda en programas de este estilo en el continente norteamericano. En el ejemplo que sigue se ve a grandes rasgos una traducción comunicativa que intenta reproducir el significado del contexto de LO, de manera que el contenido y el lenguaje sean claros. Se nota que el doblaje usa un lenguaje de moda que semeja un programa de televisión actual y este detalle le hace aún más cómico. Al final la versión subtitulada es concisa pero transmite el sentido original,

O	Bachelorette number two is a cape-wearing girl...
Sub	La soltera No. 2 es una chica ...
Dob	En la pista número dos tenemos a una soltera que usa capa...

∞ La presencia de una cantidad considerable de adaptaciones es una forma de traducción libre para mantener el argumento de la película. Las equivalencias al español son muy apropiadas en el aspecto cómico, pues mantienen el sentido y hasta mejoran la intencionalidad. Las equivalencias adecuadas a un contexto o interpretación social en el doblaje resultan bastante graciosas. El subtítulaje por su parte ofrece un resumen escueto y directo. Veamos el ejemplo:

O	But don't let that cool you off. She's a loaded pistol who likes piña coladas...
Sub	Pero no deje que eso le afecte. Le gustan las piñas coladas...
Dob	ah pero no te dejes engañar, es una fiera disfrazada que gusta de piñas coladas...

∞ Seguidamente un ejemplo de traducción literal, “donde las construcciones gramaticales de la LO se transforman en sus equivalentes más cercanos en la LT” (Newmark, 70), con la frase “although she lives with seven other men..” se traduce de forma literal. Sin embargo, en los procesos traductológicos que veremos en el

siguiente ejemplo, la versión subtitulada se ve modificada con el término “recatada”, que es un término formal y completamente correcto; pero según el vocabulario de la juventud está ‘pasado de moda’. Por eso si lo comparamos con la “chica fácil” del doblaje la diferencia es visible tomando en cuenta a la audiencia que verá la película. Veamos el ejemplo completo,

O	Although she lives with seven other men, she's not easy.
Sub	Aunque vive con siete hombres es muy <u>recatada</u> .
Dob	Aunque vive con siete hombres no es una chica fácil.

☞ Posteriormente, la frase que sigue es un ejemplo de transposición, la frase *'what a live wire she is'*, que en español significa que “tiene muchísima energía”, se dobla como *'descubre su pasión'*, que aunque se adapta aún mantiene el sentido que requiere la oración. Sin embargo, el subtítulaje al español hace una mala interpretación de la frase con *'verá lo electrizante que es'* junto con *'sus labios muertos'*, al unir ambas frases se nota un poco de ambigüedad de momento. El espectador por su lado, no posee de una cantidad de tiempo prudencial para relacionar la trama de la película y su rapidez de acción para contrastarla con el cuento “La Bella Durmiente”, que yace en su lecho esperando que el beso de su príncipe azul la regrese a la vida. Además, un niño no está en capacidad de contrastar dos películas cuando se concentra en entender lo que ven sus ojos. Sin embargo, el traductor que realizó este trabajo cubrió aspectos concernientes a contexto y sentido, presentando el contrasentido que refleja el original.

O	Just kiss her dead frozen lips and find out what a live wire she is.
Sub	Bese sus labios muertos, helados y verá lo electrizante que es. (<i>el mismo caso en esta oración, labios muertos ≠ electrizante; hay una separación entre semántica y léxico</i>).
Dob	Besa sus helados labios y descubre su pasión. (<i>dificultad semántica helados labios ≠ pasión</i>)

Antes de proceder al análisis de la tercera escena, es importante tocar un punto clave para el estudio del doblaje y subtitulaje. Me refiero al plano fónico de la lengua que representa al sonido como un elemento particular del lenguaje, que incluye lo fonético y lo fonológico. Para efectos de esta investigación atenderemos la fonética en sí, ya que “estudia los sonidos del lenguaje en su aspecto físico y fisiológico, sin importar su función lingüística” (Reisz, 262). Una manera más acertada de llamarla sería *fonética simbólica*, que consiste en averiguar la posible idoneidad que ciertos sonidos poseen para evocar ciertas representaciones. Aunque este concepto originalmente se refiere a las onomatopeyas, podemos adaptarlo a la traducción audiovisual y decir que los sonidos que el traductor recrea van a ser los que le transmitan al espectador la acción de los actores. Esto nos servirá de introducción a la escena No.3, pero antes debemos recordar que no se trata de solo transcribir un libreto sino una película como un todo, donde acciones, gestos, ambiente y escenario entre muchos otros detalles se verán reflejados de manera conjunta en la traducción final de la película.

Escena Tres Discusión entre Shrek y Donkey

Esta escena sucede a inicios del desenlace, cuando *Donkey* descubre lo que pasa entre *Shrek* y la princesa *Fiona*, e intenta persuadir a *Shrek* de que diga la verdad acerca de lo que siente. Por eso esta discusión es un vivo ejemplo de los coloquios que conforman la película. Con respecto a la opción traductológica sería en definitiva la “traducción idiomática, que reproduce el mensaje del original, pero tiende a distorsionar los matices del significado dando preferencia a coloquialismos y modismos, aunque estos no aparezcan en el original” (Newmark,72). Es un diálogo atestado de expresiones verbales, situaciones cotidianas en tono divertido y gran cantidad de interjecciones y exclamaciones. Al traducirlas se encuentran muchos “Ah” y “Ay” en español y en inglés contamos con la tan conocida “Oh”.

A continuación se ofrecen algunas definiciones de interjección tomadas de un sitio en la Internet que define y ejemplifica su uso según contexto (<<http://www.acanomas.com/crucigramas/content/2,003,067.htm>>).

Las interjecciones,

- ☞ son una clase de palabras que constituyen enunciados independientes.
- ☞ son elementos independientes de la oración.
- ☞ se utilizan para expresar de forma repentina y espontánea impresiones, sentimientos, actitudes y sensaciones.
- ☞ aparecen sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos y grupos nominales, que
- ☞ al emplearse una entonación exclamativa pueden realizar función interjectiva.

TIPOS DE INTERJECCIONES

1. Onomatopéyicas: adaptaciones fonemáticas de ruidos o acciones.

Ej: Hey, Ring, ring. ¡Zas! ¡Cataplún! ¡So! ¡Arre!

2. Apelativas: apelan al interlocutor, para llamar su atención, imponer una actitud o simplemente para saludar. Ej: ¡Eh! ¡Hala! ¡Hola!

3. Sintomáticas: manifiestan el estado de ánimo del hablante.

Ej: ¡Olé! ¡Ay! ¡Ejem! ¡Hurra!

Ejemplos de interjecciones usadas en el doblaje y subtítulaje de *Shrek* y el sentido que estas expresan.

¡Ah! : Alegría, pena, dolor, sorpresa, admiración, burla.

O Ohh Now I really see what's goin' on here.

Sub Ya veo lo que está pasando

(aún sin la interjección la frase expresa la sorpresa de ver lo que sucede)

Dob Ah ya me di cuenta de lo que está pasando aquí.

¡Ay! : Dolor, sobresalto, quejido. También pena, temor, o consideración por alguna persona en especial.

O You're crazy. I'm just bringing her back to Farquaad.

Sub Ay te has vuelto loco, yo voy a llevársela a Farquaad.

(se agrega una interjección aún cuando el original no la tiene, tal vez para expresar ese sobresalto al ver que *Donkey* se dio cuenta de la situación)

Dob Estás loco. Solo se la estoy llevando a Farquaad

Otras interjecciones que se escuchan en la película son:

¡Caray! : Extrañeza, enfado, sorpresa.

¡Claro! : Da por cierto o asegura lo que se dice.

Además de las interjecciones, el diálogo también presenta procesos traductológicos de importancia, como el siguiente pasaje que mezcla la transposición y compensación en el subtítulo. El doblaje por el contrario expone mucha omisión, o mejor dicho resume en pocas palabras la idea central. La transcripción completa refleja la idea antes mencionada,

O	I don't even wanna <u>hear</u> it. Look, I'm an animal and I got instincts, I know you two are diggin' on each other. I could feel it. (Transposición v -v)
Sub	A mí no me <u>engañas</u> . Soy un animal y tengo instintos, <i>picarón no soy tan burro eso se siente...</i> (<i>compensación que sustituye a, "I know you two are diggin' on each other."</i>)
Dob	Soy un animal y tengo instintos. Sé que los dos se atraen. (Omite I don't even wanna <u>hear</u> it.)

∞ En diálogos como los de esta película los aspectos temporales son esenciales y según Zablaheascoa los más conocidos son “el ritmo, la sincronía, la velocidad y también la dirección y ejecución por parte de las voces” (253). Estos son pilares de la comunicación audiovisual, al punto de que es fundamental que el léxico y el tiempo de duración de la oración sean similares, como se ejemplifica con: “phermones – feromonas”, “animal – animal”, “instincts – instintos”, “princess – princesa”. Cada una de estas parejas de palabras posee la misma cantidad de grafemas, la manera de vocalizarlas es muy similar y el ritmo es casi idéntico al original.

Registros

Según Martínez de Sousa el registro es la modalidad expresiva que adopta el hablante teniendo en cuenta el receptor o el contexto comunicativo (300). En el caso de la película *Shrek* el registro es coloquial. Aún así vemos que el ejemplo a continuación presenta la versión original y el subtítulaje con un registro estándar.

El doblaje por el contrario presenta un idiolecto, es decir un regionalismo muy propio de la sociedad mexicana y su función definitivamente es hacer reír a su público. Ejemplo:

O	It's beautiful
Sub	Qué lindo
Dob	Ta rete bonito

Regionalismos: son aquellos vocablos privativos de una región determinada, la cual dará uso o desuso de los mismos (VOX, 249). Para entrar más en detalle en lo que a regionalismos se refiere, se utilizarán como ejemplos oraciones, frases o palabras clasificadas en cuadros comparativos según el proceso traductológico empleado. Cada cuadro consta de la **versión original**, la versión subtitulada y la **versión doblada**; seguidamente se ofrece una explicación general y ciertos detalles técnicos que el traductor debe considerar, como por ejemplo que la participación de *Donkey* en la película *Shrek* está plagada de regionalismos que Newmark califica como “efectos sonoros, por su continua repetición de sonidos, sílabas, prefijos e interjecciones que tienen un gran efecto” (87). En especial en una película para niños estos efectos de sonido son esenciales por su enérgica expresividad. En fin veamos el primer cuadro que nos muestra una mejora de frases cómicas en la versión doblada.

❶ Frases cortas más cómicas en la versión doblada		
Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
Nope	No	Nones
Really, really	De veras, de veras	De veritas, de veritas
Please	Por favor	Porfis
Oh well	Bueno	Ay caray
Okay	Bueno	Tá bien
Hi princess	Hola princesa	Quibo princesa
It's beautiful	Que lindo	Ta rete bonito

El uso de regionalismos en la versión doblada se dan en todas las acepciones y por lo tanto su intención cómica mejora. Al contrario, los subtítulos cumplen su función de transferencia y en sí mantienen un registro estándar.

Recuerde

- ☞ Un traductor siempre requiere de intuición, inteligencia y sensibilidad, es por eso que el estilo de traducir se ve reflejado en el efecto que produce el doblaje al transmitir el mensaje inmerso del filme.
- ☞ La sincronía en las frases cortas es de considerable importancia por la cantidad de caracteres que el subtítulo muestra sobre la pantalla.
- ☞ Dicha traducción sincrónica se usa para cargar el acento. Esto se nota cuando el actor que presta su voz hace énfasis en la entonación. Según la teoría, esta acentuación se ve reflejada en los ojos de la figura animada: cuando *Shrek* se enoja con *Donkey* resaltan sus ojos grandes y saltones.

Adaptación más ampliación jocosa al español		
Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
Please don't turn me in. I'll never be stubborn again.	No me entregues. No volveré a ser terco. Voy a cambiar.	Por favor ya no me dejes. Ya no seré tan burro. Estudiaré, por favor dame otra oportunidad.
I don't know. There are those who think little of him.	No sé Shrek. Algunos consideran pequeña su leyenda.	Sabes qué Shrek. Él es tan pequeño que no le cabe la menor duda.
They thought they were all of that. Then you showed up and bam!	Esos guardias se creían la gran maravilla. Llegas y ¡zas! Se tropiezan como bebés en el bosque.	Esos cuates me querían como burro de camada, pero llegaste y BAM, patitas pa' qué las quiero.
You're trying to give them a hint, and they won't leave.	Odio cuando tienes a alguien encima y le lanzas una indirecta y no se va.	Odio cuando alguien está dando lata...le echas indirectas y nada que se va.
Okay, that makes me feel so much better.	Me haces sentir mucho mejor.	Claro el burro por delante.
Hey that is unwanted physical contact.	Esto es contacto físico indeseable.	Hey te estás propasando conmigo no me manosees.
We? Donkey, there's no "we". There's no "our".	"¿Acabemos?" Burro, nada de "nos". Nada de nuestra.	Nuestro me suena manada, no hables en plural.
You almost burned the hair outta my nose like the time...then I ate some rotten berries. I had strong gases eking out of my butt that day.	Casi me quemas los pelos nasals...justo como la vez que comí moras podridas. Me salieron gases fuertes de la cola.	Tal es el tufo como cuando me eche unas fresas podridas, nombre como pa' inflar un zeppelin con los gases que me salieron por detrás.
Oh God! I can't do this. Just let me off, please!	¡No puedo! Me quiero bajar, quiero regresar.	Ay santa cachucha no puedo hacerlo, déjame regresar porfis.
She's as nasty as you are.	Ella es tan grosera como tú.	Es tan puerca como tú, Shrek.

Se utilizan dichos muy propios de una sociedad mexicana, pero cabe decir que estas frases son conocidas en todo Latinoamérica. Se les puede llamar “frases con doble sentido” y se dan específicamente en el doblaje, con:

- ☞ “ya no seré tan burro”
- ☞ “es tan pequeño que no le cabe la menor duda”
- ☞ “patitas pa’ que las quiero”
- ☞ “le echas una indirecta y nada que se va”
- ☞ “el burro por delante”
- ☞ “te estas sobrepasando”
- ☞ “nuestro suena a manada”
- ☞ “tal es el tufo”
- ☞ “santa cachucha”
- ☞ “puerca”

Cada una de estas expresiones posee una connotación social tan fuerte que el solo hecho de escucharlas nos hace pensar en lo que significan intrínsecamente, como por ejemplo completar la frase “*el burro por delante, para que no se espante*” que resulta en un refrán bastante popular. Sin embargo, al contrastar el doblaje con el subtítulaje se ve la diferencia en cuanto a intención cómica, ya que los subtítulos se presentan de manera directa y concisa en su equivalencia y no logra descubrir esa intencionalidad con sentido subliminal. La única frase similar en ambas modalidades sería “*le lanzas una indirecta y no se va*”.

Para dejar claro lo dicho anteriormente explicaré el ejemplo a continuación:

Okay, that makes me feel so much better

Su intención es meramente sarcástica. *Donkey* le tiene miedo a las alturas y al río de fuego por lo que no quiere cruzarlo, *Shrek* trata de apoyarlo, tal vez no de la mejor manera, y entonces ésa es la frase con que *Donkey* le contesta.

Me haces sentir mucho mejor

Es una traducción “fiel” al original. Sólo la entonación revelaría su intención, pero la verdad el doblaje es aún mejor con,

Claro el burro por delante

Un doblaje perfecto en intencionalidad, y el uso de un refrán tan conocido por todos y además chistoso, mejora la escena como un todo.

Recuerde

- ☞ Para un filme como *Shrek* la mejor opción es usar equivalencias que reflejan el sentido original, si la intencionalidad es cómica. El uso de registros informales lo hace más coloquial y gracioso, por lo que la traducción es más viva y accesible a la hora de expresar la idea al público.
- ☞ La importancia de la sincronización se verá marcada por la acentuación de preguntas, palabras y frases que reflejen el desempeño de la figura animada.
- ☞ La aparición de palabras de uso cotidiano o jerga popular hace que la cinta sea más realista y cómica.

Ⓢ Equivalencia Literal

Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
He huffed and he huffed and he... signed an eviction notice.	Sopló y sopló y ...firmó un apercibimiento de desalojo.	Lord Farquaad bufó y sopló y luego firmó un aviso de desalojo.
It just needs a few homey touches.	Solo necesita unos toques hogareños.	Puedo darle unos toques hogareños.

Se da el uso de una equivalencia casi idéntica al original. El primer ejemplo se presta para la equivalencia literal al ser parte de una referencia literaria del cuento "Los Tres Cerditos" y el subtitulaje logra esa intención con "sopló y sopló y...firmó un apercibimiento de desalojo", pero aparece una leve dificultad semántica con un término un poco conocido que proviene del verbo apercibir y según el diccionario de María Moliner posee dos significados:

1. Avisar» Comunicar a alguien la presencia de un peligro
2. Advertir a alguien que ha incurrido en una falta, para que no la repita. (reprender)
*Amenazar a alguien con una sanción si insiste en cierta falta.

En resumen el término está usado correctamente según el contexto socio cultural; solo que puede no ser comprendido por el público actual, por lo que si comparamos "apercibimiento" con "aviso" es más entendible esta última.

Recuerde

- ☞ Las equivalencias se ajustan al original en sentido y entonación sin necesidad de recurrir a la adaptación o modulación.

④Modulación		
Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
Man, it's good to be free.	Que gusto ser libre.	Ah que chito ser libre.
May be it's a perk.	Quizá es una prestación.	Será un bono extra.
<p>El cambio de la base conceptual sin alterar el sentido de la versión original se ve al modular “Man” por la interjección “Ah” en el doblaje, al vocalizar la “a” se tornan similares en entonación y al mismo tiempo transmiten esa exclamación de alegría y satisfacción.</p> <p>Recuerde</p> <p>Lo ideal es modular y sincronizar al mismo tiempo para así obtener las mejores equivalencias según las referencias socio-culturales.</p>		

⑤Sincronización		
Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
You might have seen a housefly, maybe even a superfly but I bet you ain't never seen a donkey fly!	Si soy el burro volador que habla. Habrás visto un pájaro mosca, quizá un pájaro burro pero a que nunca has visto un burro volador.	¡Han visto como su dinero vuela o a Caperucita y la abuela, pero a que nunca han visto como un burro vuela!
And in the mornin' I'm makin' waffles.	Y en la mañana haré ¡waffles!	Y en la mañana yo preparo los tamales.
<p>En una oración tan larga como el primer ejemplo, la sincronización se convierte en un juego de palabras que el traductor debe tratar de encajar y adaptar para que sea similar al original. Y aún más cuando la frase es parte de un trozo musical, por lo que es obligatorio sincronizar apropiadamente para mantener la secuencia del filme. En el segundo ejemplo se encuentra el caso del regionalismo “tamales” en el doblaje, que es una adaptación socio cultural de México. Por otro lado, el subtítulo conserva “waffles”, que es un préstamo conocido alrededor del mundo.</p> <p>Recuerde</p> <ul style="list-style-type: none"> ☞ El traductor debe tener especial cuidado con el movimiento de los labios. ☞ El uso de neologismos o calcos hacen que una escena se reproduzca de manera funcional. 		

6 Adaptación Cultural		
Versión Original	Versión Subtitulada	Versión Doblada
Hey wait, wait up Shrek.	Oye espera, espérame Shrek.	Pérate, pérate Shrek.
I guess that's cool.	Está bien.	¡Qué padre digo!
'cause you definitely need some Tic Tacs or something 'cause your breath stinks!	Necesitas unas mentas ¡Tú aliento apesta!	Necesitas unas pastillas de menta porque el hocico te apesta.
I told ya I fin' it.	Te dije que lo iba a encontrar.	Te dije que sabía.
You know what else everybody likes? Parfaits.	Sabes qué más les gusta a todos... los milhojas.	¿Qué tal helado napolitano? Tiene capas de sabores.
<p>El uso de frases coloquiales propias de una cultura hace que transmitan un significado connotativo que se rige por circunstancias sociales y afectivas. Es decir es una traducción hecha con términos regionales de una cultura específica para un público particular. Como se puede observar en el doblaje con,</p> <ul style="list-style-type: none"> ☞ “pérate” ☞ “Que padre digo” ☞ “el hocico te apesta” <p>y en el subtitulaje tenemos los casos de,</p> <ul style="list-style-type: none"> ☞ “tu aliento apesta” (es una traducción palabra por palabra que no tiene connotación cultural). ☞ “los milhojas” <p>En este último caso, “<i>Parfaits</i>” es un helado de café japonés. Podemos ver que en el doblaje se mantiene la idea del <i>helado</i>, pero en el subtitulaje se opta por la idea de las capas y se utiliza el <i>milhojas</i> que es un postre conocido por estar hecho de capas.</p>		

Para concluir este capítulo es preciso hacer un recuento de los procedimientos que el traductor debe seguir a fin de lograr un subtitulaje claro o un doblaje entendible en una película de dibujos animados.

En la traducción de películas animadas, la labor del traductor se ve modificada por muchos factores que no están inmersos dentro de la traducción que comúnmente se utiliza. Es por eso que para elaborar los subtítulos de una película o su doblaje, el traductor-adaptador debe considerar los siguientes aspectos:

1. Siempre que sea posible el traductor debe realizar una traducción viva y alegre que logre mantener la atención del público hasta el desenlace. Puede basar la traducción de acuerdo en el contexto y el contenido de la película para buscar la mejor equivalencia, con el objetivo de mantener o mejorar el sentido original, aún más con trasfondos de aventura, romance y diálogos cómicos.

2. La intencionalidad en el doblaje es esencial, más aún cuando los dibujos animados nos muestran una realidad social que se debe palpar y mostrar a las futuras audiencias.

3. En relación con el procedimiento, en primer lugar se ubica la traducción conceptual y después la traducción sincrónica. Los subtítulos no pueden sobrepasar la longitud de líneas establecida, tomando en cuenta el tiempo disponible y el número de caracteres.

4. El traductor debe hacer uso de todo tipo factores intratextuales así como extratextuales a fin de lograr una traducción acorde al mercado; debe ser muy cuidadoso al utilizar neologismos o calcos y hacerlo solo en circunstancias especiales, dependiendo de la intención de la frase.

5. Todas las adaptaciones y modulaciones se deben hacer según el sentido

y aspectos intrínsecos sin alterar el sentido original, siempre pensando en el público a quien va dirigida la película. Recordemos que el uso de regionalismos siempre conlleva un análisis exhaustivo para obtener la mejor equivalencia.

6. La sincronización del tiempo va de la mano con un vocabulario similar con respecto a acento y mimética. Además, la traducción de frases cortas o interjecciones no requiere de mucha investigación porque se recurre a la traducción del sonido de la misma que se refleja en el movimiento labial.

Para concluir este capítulo, haré mención de dos de las dificultades principales que encontré: 1. la traducción de diálogos con doble sentido o hasta los mensajes subliminales requieren de más análisis traductológico profundo; 2. la búsqueda de una equivalencia para adaptar los chistes o frases cómicas hacia una nueva cultura, requiere mucha recopilación de datos y evaluación de los mismos, para así determinar cuál causa el mejor efecto cómico: “de hecho, cuanto más grande sea la cantidad de recursos lingüísticos utilizados en un texto (polisemia, juego de palabras, efecto sonoro, rima), más difícil será probablemente su traducción y más merecerá la pena” (Newmark, 34). Por tanto, la comparación hecha hasta el momento nos ha revelado las peculiaridades de una comedia animada que en definitiva nos ofrece un doblaje bastante humorístico, con referencias meramente mexicanas, que según mi punto de vista mejoran la intencionalidad de la película y su mensaje real.

En el siguiente capítulo analizaremos la película llamada “*La Novicia Rebelde*” que pertenece a un género cinematográfico distinto, y ofrece por lo tanto nuevos aspectos traductológicos por estudiar.

Capítulo 3
The Sound of Music

El tercer capítulo introducirá un nuevo género cinematográfico, el musical, de que es ejemplo este clásico romance titulado *The Sound the Music*, que cuenta una historia de la vida real y cuya música alegra el ambiente inseguro causado por la opresión militar de Hitler desde 1936. Con esta película el trabajo del traductor consiste primero en conocer la realidad a la que debe enfrentarse, la época o temporalidad y el contexto social y político para así poder traducir el sentido original que transmite este filme. En este capítulo nos concentraremos en el tema de la musicalidad por ejercer cierta influencia en el desarrollo de la trama, en su secuencia lineal y en el sentir de los personajes. También se analizarán procesos traductológicos como la modulación y la omisión, al estudiar ciertos pasajes que conforman la película.

El objetivo de este capítulo es: comparar la **versión original (O)**, la versión subtitulada (**Sub**) y la **versión doblada (Dob)**, para analizar el proceso traductológico tomando en cuenta aspectos socio culturales, tales como el noviciado, el papel de padre y la situación militar como limitante social. Esta película fue seleccionada por ser un drama romántico que ha sido adaptado y doblado alrededor del mundo por su gran popularidad. De igual manera que en el capítulo anterior se decidió transcribir tres pasajes por las siguientes razones:

1. Conversación de la Madre Superiora con María: sirve de introducción a la trama de la película, pero sobre todo al protagonismo de María y los problemas que ella causaba en el convento por su jovialidad incontrolable, por lo que la Madre Superiora decide intervenir.
2. Presentación de los niños con María: por ser el primer encuentro de María con los niños y la manera en que estos reaccionan ante “otra”

institutriz, con un estilo bastante militar por así decirlo, exactamente como Von Trapp les enseñó.

3. Conversación del señor Von Trapp y la Baronesa: Por el tipo de léxico que utilizan estos personajes y que refleja el estilo formal de la alta sociedad, por lo que el vocabulario se presta tanto para investigar como para contrastarlo con otro pasaje.

Generalidades de la película

Cuenta la historia de una joven en busca de su destino, que cree que su vocación es ser monja hasta que descubre el verdadero amor.

Los personajes principales de esta historia interpretan canciones que conforman una gran parte de esta película. Ellos también muestran el amor y el cariño como sentimientos de afecto, solidaridad y entrega sin esperar a cambio, aún cuando el ambiente es tenso e incierto.

El éxito de este filme se refleja en su escenificación, la locación y la circunstancia de basarse en un hecho de la vida real. Es una película que ha sido adaptada, y doblada alrededor del mundo, y esto la llevó a ser uno de los clásicos más populares, por sus canciones alegres con bailes coreográficos, y por su mensaje real y enternecedor. Los personajes cambian su forma de actuar cuando la felicidad y el amor entran a sus corazones, actitud que reflejan al interpretar las canciones.

Resumen del argumento

The Sound of Music es un musical basado en la historia real de la familia Von Trapp. María, la protagonista, es una joven novicia de un convento austriaco, que suele perderse las oraciones matutinas porque le gusta ir a las montañas a cantar la canción que da título a la película en inglés. La Madre Superiora decide que María tiene que vivir en el mundo real antes de hacer sus votos y por ello la envía como institutriz a la casa del viudo Capitán Von Trapp. Cuando María llega a casa de los Von Trapp, descubre que su jefe es una persona fría y distante, y sus siete hijos casi unos autómatas siempre que su padre está cerca. El resto del tiempo, los niños son insufribles, como lo demuestra la larga lista de institutrices que han tenido. Pero María enseguida empieza a ganarse su confianza, especialmente la de la mayor Liesl, que está enamorada de Rolf, un joven que trabaja de mensajero. Al tiempo, cuando María empieza a enamorarse del capitán, decide regresar al convento para no complicar el futuro matrimonio del viudo con una sofisticada baronesa. Pero los niños hacen que María regrese, la baronesa desaparece de sus vidas y María y el capitán confirman su amor casándose.

Desdichadamente, regresan de su luna de miel poco después de que los nazis entran en Austria, donde el régimen autoritario tiene total dominio. Todo estalla cuando Von Trapp recibe la notificación de que tiene que regresar al servicio activo para servir al dictador. El capitán no quiere saber nada del nazismo, por lo que elabora un plan de escape con su familia rumbo a las montañas.

Previo al análisis traductológico de esta película es preciso detallar un aspecto esencial: el uso de la música como lenguaje. En el transcurso de la película las canciones representan gran parte de su contenido; se incluyen dieciséis temas musicales, que surgen cuando la tensión emocional en la historia hace que las palabras no sean suficientes.

El género musical se presenta en aquellas producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables como una parte fundamental de su desarrollo dramático. Es un género teatral adaptado al cine y ciertamente ha contribuido a popularizar el musical para hacer de la escenografía algo más llamativo para el espectador. Rick Altman aclara que “a partir de la definitiva tipificación del musical dentro de la industria, fue cuando se convirtió en sinónimo de elegancia y fastuosidad escénica” (2). Para la década de los sesenta, se alternaron producciones influidas por estilos como el *pop* y el *rock* con otras que siguieron la fórmula clásica, como lo ejemplifica el filme objeto de este estudio (*The Sound of Music*, 1965). Pese al éxito de estas películas, el musical entró en un periodo de decadencia en los años 70, quedando limitado a medios como por ejemplo el dibujo animado, debido al gasto que significa para una compañía productora invertir en grandes escenarios con locaciones naturales, cantantes, bailarines y bandas musicales. Sin embargo, en los dos últimos años se ha revivido en el cine con filmes como *Moulin Rouge* y *Chicago*.

Retomando el punto de partida, en relación con el subtítulaje y el doblaje de la película, es posible que el hecho de ser una producción del año 1965 haya creado una traducción que aunque transmite su mensaje, no fue enteramente

sincronizada; esto significa que “los aspectos temporales como ritmo, sincronía y la velocidad, también la dirección y ejecución por parte de las voces” (Duro, 253) no se analizan en detalle. Esto se nota al escuchar el final de una frase y ver que el actor continua moviendo la boca. En un caso extremo, los subtítulos corren antes o después de la acción en la película, pero estos errores son de edición y no del traductor directamente.

Para dar inicio a un análisis minucioso de ambos procesos, es preciso recordar que ni el subtitulaje, ni el doblaje solucionan el dilema de las canciones, que de acuerdo con Rosa Agost son consideradas ‘elementos culturales que hacen que cada sociedad tenga su propia idiosincrasia’ (99). Son por tanto dificultades culturales que el traductor debe resolver.

Según José Padrón, el cine forma parte de un proceso de comunicación característico donde:

el contexto: es cuando la presencia del emisor no se percibe directamente sino que se esconde o disimula detrás de la pantalla. Cuando no se puede mostrar se vale de ciertos mecanismos sutiles para manifestarse ante el destinatario. Uno de esos mecanismos es, precisamente, la música: ‘es el único elemento explícito que no pertenece a la realidad exhibida en la pantalla y que no se genera a partir de los actores ni de la acción fílmica’ (lo cual sí sucede, con los diálogos y sonidos producidos por las acciones) (48). La música es algo que está ‘por detrás’ de las imágenes y que ayuda a construirlas, pero no nace de ellas, la música es como la voz del emisor que narra o expone una información (48).

Seguidamente, utilizando datos conceptuales desarrollados por José Padrón (6 -15) junto a aspectos internos de la película, se explicará de manera resumida que **'los significados'** donde los participantes de la comunicación cinematográfica se vinculan gracias a una determinada información que elabora el emisor, la cual se produce a través de cuatro estructuras significativas; un **'MODELO DE PRESENTACION'** que define un cierto esquema dentro del cual se estructura la realidad fílmica (modelos narrativo, documental, etc). Existe además un **'MODELO DE ORGANIZACION DE CONTENIDOS'** que define una secuencia ordenada dentro de la cual se encadenan las unidades de información (modelo lineal, circular o en mosaico, etc). Según mi punto de vista, *The Sound of Music* se organiza de manera lineal, donde las acciones se dan de manera sucesiva o cronológica, ya que paso a paso se proyecta la historia. Luego esta lo que se llama una **'CADENA DE ELEMENTOS CATEGORIALES'** que define el conjunto ordenado de personas, objetos, ambientes, y acciones mostrados a través de las imágenes. Por dar un ejemplo con cada uno de los elementos, tenemos los protagonistas de *The Sound of Music* según el orden de importancia sería María, el Capitán Von Trapp, Liesl, la Baronesa, Max, Rolf, la Madre Superiora y el resto de los hijos. Uno de los objetos sería la guitarra, y a cerca de los ambientes están los paisajes de montañas, ríos, la mansión Von Trapp y el convento. Por último, las acciones mostradas a través de imágenes van a ser las canciones que interpretan los actores, donde la coreografía bailable también muestra el estado de ánimo, ya sea tristeza, alegría, desconsuelo o soledad. Finalmente existe una **'CADENA DE ELEMENTOS FUNCIONALES'** que define toda la parte formal del significado: ángulos o puntos de vista, planos o grado de generalidad,

transiciones, movimientos de cámara o dinamismo espacial, música o clima psicológico, y todo lo referente al trabajo de edición.

De acuerdo con estas cuatro estructuras generadoras de información, la música viene a ser entonces uno de los elementos que integran la cadena de significado 'funcional', aquel que define el clima o atmósfera psicológica en que se desenvuelven los personajes y en que ocurren las acciones fílmicas. En este sentido, la música va siempre asociada a tipos de acciones y estados de ánimo, tales como violencia, tranquilidad, humor, alegría, tristeza, etc. Precisamente, la misma naturaleza de la música y sus posibilidades de ritmo, melodía, armonía, intensidad, etc., ya se hallan previamente correlacionadas con este tipo de efectos y es allí, justamente, donde radica la enorme capacidad de la música para construir imágenes audiovisuales, por ejemplo, si escuchamos un ritmo lento con una canción pausada probablemente implica tristeza o soledad. Esto quiere decir que la música también es hecha para ser vista, que si observamos un personaje bailando sin parar se intuye que está muy feliz, por lo tanto la imagen si es capaz de construir y transmitir el significado o la intencionalidad de una escena.

Otro punto a tratar será el lenguaje formal, donde "el lenguaje cinematográfico es un conjunto ordenado de signos y reglas que combinados forman una cadena o secuencia lineal. La música es una 'función' o un elemento funcional que relaciona una 'secuencia' fílmica con una secuencia melódica-rítmica-armónica" (Reisz, 50); es decir, hace corresponder un grupo encadenado de imágenes visuales con otro grupo equivalente de imágenes sonoras, que no nacen ni se producen dentro de la imagen, sino de la misma fuente de donde nacen los demás elementos funcionales. Evidentemente, esta función 'musical'

tiene un alcance sintáctico, ya que la coordinación y unión de palabras es mucho mayor que las demás funciones; por su variedad secuencial y porque en conjunto transmite un mensaje melódicamente.

Por otro lado está **EL MEDIO**: en este caso la música depende –junto con todos los demás elementos sonoros- de una banda magnética que corre paralela a los fotogramas por un extremo de la cinta. Desde la perspectiva de este componente, la música no tiene una relevancia específica, excepto por el hecho de que se graba en un proceso totalmente independiente de los demás elementos sonoros y visuales. Este detalle tal vez simple va a separar la intención musical de la idea principal de la película, por lo que el espectador no podrá establecer esta unión.

Se debe tener en cuenta que la música tiene un emisor o autor bien diferenciado, que es el compositor o musicalizador, mientras que los demás elementos funcionales tienen otro emisor o autor, que es el director cinematográfico. Esto implica una relación que influye en el destinatario y que puede ser de armonía o de choque, donde la disociación entre ambos papeles puede destruir toda la capacidad del lenguaje. Por ejemplo, cuando los diálogos son en castellano y en el momento concreto de la acción los personajes empiezan a cantar en otro idioma, el público no suele entender, por lo que se rompe esa unión, de allí la importancia de la música en cuanto proceso de creación conjunta o de co-autoría. De hecho, se comenta que ha habido filmes célebres por su música, hasta el punto de que casi nadie recuerda en detalle el contenido, pero sí recuerdan exactamente el tema musical. Por ejemplo la película *Singing in the Rain*, es recordada por el tema principal que lleva su mismo nombre.

La música cinematográfica es absolutamente específica con respecto a las demás aplicaciones y usos que pueda tener. Su principal rasgo es que no está hecha para 'oír', sino para 'ser vista'. El hecho de que la música deba 'complementar' informaciones visuales determinadas hace que sus elementos melódicos, armónicos, y rítmicos no puedan ser autónomos sino interdependientes con respecto a otras estructuras. Esto hace que la música deje de ser un lenguaje en sí mismo para convertirse en elemento de otro lenguaje más complejo.

Para iniciar de lleno con la investigación hay una característica similar que va acorde con los procesos de subtitulación y doblaje de las tres escenas escogidas. Al contraponer las transcripciones, es decir la versión **original**, la **subtitulada** y el **doblaje**, es casi obvio que la información subtitulada es menos que el original, debido a que el espacio en la pantalla y la cantidad de caracteres siempre va a ser limitado. En su explicación Mayoral ofrece dos tipos de soluciones para el subtítulaje: "el primer tipo consiste en recortar los significados y desechar las redundancias y el segundo sería utilizar una expresión más sintética, escogiendo tiempos verbales más cortos, sustituyendo nombres por pronombres, mediante omisiones, supresión de vocativos, apelativos, etc." (Mayoral, 32).

Con respecto al doblaje de *The Sound of Music*, se da una traducción muy fiel al original, aunque en ocasiones omite ciertas frases. Es de mi parecer que dichas exclusiones no se hicieron adrede sino con base en el tiempo disponible, movimiento de escenas y, por qué no al hecho de que el idioma inglés se habla a una velocidad más rápida que en el español en la mayoría de las películas.

Escena No. 1 Conversación de la Madre Superiora con María

En esta primera escena, la traducción de la frase, como lo apunta Vázquez-Ayora, es ‘de correspondencia de estructura y significación en la equivalencia de palabras’ (267). Es por ello que algunos de los términos originales se traducen de igual manera en la lengua terminal, como por ejemplo:

Reverend Mother → Reverenda Madre

When I was a child → Cuando era una niña...

Cuando era niña...

Versión original
Versión subtitulada
Versión doblada

Las posibilidades traductológicas para el arte cinematográfico, se modifican con un sentido distinto, como se ve a continuación en la transcripción:

O	Maria: Yes, well, you see the sky was so blue today, and everything was so green and fragrant. I just had to be a part of it. And the bird kept leading me higher and higher as though it wanted me to go right through the clouds with it.
Sub	El cielo estaba tan azul. Todo era tan verde y aromático. El pájaro me llevó cada vez más alto y casi llego hasta las nubes
Dob	Sí verá, hoy el cielo estaba tan azul y todo estaba tan verde y tan fragante que tuve que ser parte de ello, la montaña me llevaba cada vez alto como si quisiera llevarme hasta las nubes con ella.

∞ Según Newmark la transposición es “el cambio gramatical translatorio en el paso de la LO a la LT” (342), es decir, utilizar otra categoría gramatical de manera que una nueva palabra le puede dar continuidad a la idea principal de la oración. En el ejemplo se puede ver el cambio de tiempos gramaticales de “kept leading me” en pasado progresivo a “me llevó” en pasado simple, y de “wanted me” en pasado a “si quisiera” a condicional.

∞ Equivalencia: la equivalencia en “as though it wanted me” se conserva en el doblaje con “como si quisiera”. En el subtítulaje por el contrario, se omite la frase por completo, quizás por economía al colocar el subtítulo en la pantalla.

∞ Adaptación: expresa con palabras distintas la idea original basada en contexto y ambiente, por lo que mantiene el argumento. Es por eso que se deben tomar en cuenta aspectos como época, escenario, vestuario, gestos, movimiento, locación, entre otros. El ejemplo anterior resume la oración pero mantiene el sentido original; pero, el siguiente ejemplo extraído del mismo pasaje se verá la adaptación de 'pájaro' a 'montaña', posiblemente por la locación y porque en realidad no se logra ver algún pájaro mas sí la montaña. Ejemplo:

O	And the bird kept leading me higher
Sub	El pájaro me llevó cada vez más alto
Dob	la montaña me llevaba cada vez alto

∞ Omisión: en este ejemplo obedece a la economía, ya que se deben dejar por fuera palabras o frases que no son esenciales para reproducir el sentido o que por falta de espacio no se pudieron utilizar, sobre todo en el subtítulaje, donde se puede observar que la cantidad de caracteres es mucho menor que el original. Las frases subrayadas en el original se omiten por completo en la versión subtitulada, como veremos a continuación:

O	Maria: <u>Yes, well, you see</u> the sky was so blue today, <u>and everything</u> was so green and fragrant. <u>I just had to be a part of it.</u> And the bird kept leading me higher and higher <u>as though it wanted</u> me to go right through the clouds with it.
Sub	El cielo estaba tan azul. / Todo era tan verde y aromático. / El pájaro me llevó cada vez más alto... / y casi llego hasta las nubes... (en la pantalla aparecen cuatro subtítulos)
Dob	Sí verá, hoy el cielo estaba tan azul y todo estaba tan verde y tan fragante <u>que tuve que ser parte de ello, la montaña me llevaba cada vez alto como si quisiera llevarme hasta las nubes con ella.</u>

Para clarificar aún más el punto de la omisión, sería apropiado hacer referencia a lo que menciona Castro Roig acerca de la subtitulación. Roig identifica la omisión como una especie de ahorro: “la principal característica del subtitulador debe ser su capacidad de extractar, abreviar y simplificar para mermar lo menos posible el sentido del argumento. Eliminando coletillas, expresiones vacías, signos de admiración, artículos, preposiciones, nombres de cosas, perífrasis verbales, tiempos compuestos, entre otros” (282).

Escena Dos Presentación de los Niños con María

Adaptación: Rosa Agost define la adaptación cultural como “los elementos de la cultura de partida que se sustituyen por otros equivalentes de la cultura de llegada” (100). Se pueden observar distintas formas de adaptación que llevan a la opción más utilizada, conocida y fluida para la cultura de llegada.

A continuación veremos un subtitulaje directo y un poco tosco. El doblaje es muy formal y modulado (verbos) en función de una adaptación cultural, cuando el original se muestra con lenguaje que induce a la confianza y dulzura de María, veamos las transcripciones:

O	Maria: Well now that there's just us. Would you please <u>tell</u> me all your names again. And how old you are?
Sub	Ahora que estamos solos / por favor <u>repitan</u> sus nombres y cuántos años tienen?
Dob	¿Ahora que estamos solos serían tan amables de <u>darme</u> sus nombres y decirme su edad?

Traducción de nombres

En relación con este tema, Rodríguez Espinoza hace referencia a la traducción de nombres propios, donde “un análisis debe diferenciar entre los nombres convencionales que carecen de carga semántica y los ‘loaded names’ que están

cargados de asociaciones históricas o culturales” (104). Este es un tema de investigación extensiva ya que en términos traductológicos se dice que se debe ser constante a la hora de traducir. Eso quiere decir que si se traducen uno o dos nombres, lo normal sería traducir el resto. Por otro lado, al hablar de un doblaje donde la sincronización de voz es esencial, se recurre a utilizar los nombres originales para que la imagen con la nueva voz se conjunten apropiadamente. Aquellos que podrían ser llamados ‘calcos’ se traducen libremente, ya que no es una norma establecida que el traductor deba seguir al pie de la letra. Por ejemplo a “Josephine” se le elimina la ‘ph’ y la ‘e’ cambia por ‘a’ para obtener Josefina. Aunque Grettel, Louisa, y Friedrich se pueden traducir, se mantienen; y los que definitivamente no se pueden cambiar se conservan tal cual, como Liesl. Ejemplo:

O	Fraulein Josephine four governesses ago.
Sub	La Srta. Josefina cuatro institutrices atrás.
Dob	Fraulein Josephine hace cuatro institutrices.

Algunos de los términos utilizados según la época, la referencia cultural y geográfica habría que mantenerlos, como los títulos que siempre tienen una función catafórica, o sea que anuncian el contenido del texto o acción que será presentada. Algunos ejemplos sobresalientes son:

Fraulein (sing y pl) → que en alemán significa, *damisela, joven soltera, cuyo equivalente en inglés sería Miss*. Este título es muy utilizado en la película para dirigirse respetuosamente a María. Pese a que se refieren a ella como señorita.

Captain → *Oficial militar a cargo de un batallón o tropa. Título que le hace honor a su rango*. Se mantiene su uso, que es igual en español.

Baroness → Dama que utiliza su rango de baronesa como un derecho adquirido.

Es un título formal, utilizado por la nobleza en muchos países europeos.

La conjunción “y”: es un elemento que une en la oración términos que hacen el mismo oficio gramatical. De esa forma las oraciones expresan hechos sucesivos o simultáneos. Como se puede ver en,

“...ella es Louisa y tiene 13 años..”

“Yo tengo 10 años y creo que su vestido es el más feo...”

El uso de conjunciones puede hacer la diferencia en cuanto a entonación, ya sea teniendo un diálogo pausado o uno más fluido, como se observa, la diferencia entre el subtítulaje y el doblaje en el ejemplo de abajo. Incluso, se puede utilizar la conjunción “y” en lugar de punto y seguido, aspecto en el que el subtítulaje difiere del doblaje. Veamos las tres versiones,

O	I'm Brigitta. She's Louisa. She's 13 years old and you're smart. I'm 10, and I think your dress is the ugliest one I ever saw.
Sub	Yo soy Brigitta. Ella es Louisa. Tiene 13 años, usted es inteligente. Tengo 10 años y su vestido es el más feo que he visto.
Dob	Soy Brigitta, ella es Louisa y tiene 13 años y usted es lista. Yo tengo 10 años y creo que su vestido es el más feo que he visto.

Traducción idiomática

El original nos presenta una versión estándar. El subtítulado se vuelve demasiado informal con la frase regional y fuera de tono “no se tan metido”. Mientras que el doblaje es muy respetuoso y formal con “se ocupe de sus asuntos”. Sin embargo, la traducción debe ser hecha cuidadosamente para no crear una reacción negativa en la audiencia meta, ya que cuando uno escucha “no sea tan

metido” no encaja con un registro estándar a lo largo de la película, para que una frase coloquial rompa el esquema. A continuación la transcripción completa ejemplificará lo que se dijo anteriormente,

O	Well the best way to start is to be sure to tell father to mind his own business.
Sub	Primero dígame a papá que no sea tan metido.
Dob	La mejor forma de empezar es decirle a papá que sólo se ocupe de sus asuntos

Es importante para el traductor establecer una diferencia entre la lengua y el habla aunque están estrechamente relacionadas, ya que la lengua “sistema de signos orales que una comunidad usa para comunicarse”, es el resultado del habla es decir “el ejercicio de la facultad del lenguaje mediante los signos que la lengua pone a disposición de los miembros de la comunidad” (García Yebra, 65). Sin embargo, para efectos del presente análisis nos concentraremos en el ‘habla’, que en este caso se basa en dinamismo, fluidez. La diacronía es el tiempo empleado para pronunciar en el doblaje o para escribir en el subtítulo y de allí se indagarán los signos lingüísticos que García Yebra define claramente, el “‘significante’, es el sonido o conjunto de sonidos que en el lenguaje oral producen la imagen acústica y la representación gráfica de dichos sonidos” (37), es lo que se ve en la pantalla que se complementa con el “‘significado’, en sí el concepto, la imagen mental evocada por la audición” (Reisz, 35). La unión de cada uno de estos aspectos conformará una película que será vista de manera más técnica por parte del traductor de modo que le permita ver detalladamente cada aspecto, para así traducir de manera consciente y apropiada. En resumidas cuentas, el traductor debe esforzarse al máximo para lograr un buen producto a corto plazo.

Escena Tres Conversación del señor Von Trapp y la Baronesa

En esta escena el doblaje es mucho mejor en equivalencias si lo comparamos con el subtítulaje, como lo podremos ver en los siguientes ejemplos.

Un ejemplo de traducción comunicativa, concretado en función de la sincronía y articulación de la palabra “**posible**”, para que el doblaje se asemeje al original en cuanto a la vocalización de “**impossible**” que se ve en la pantalla. Aún más, vemos que el subtítulo mantiene la equivalencia idéntica al original. Veamos la comparación con las tres versiones:

O	Is that so impossible?
Sub	¿Eso es <u>impossible</u> ?
Dob	¿Qué no es <u>posible</u> ?

Luego la traducción fiel que reproduce el significado contextual exacto de “**dangerous driver**”, no provee del sentido que la frase transmite, aunque el doblaje si logra captar esa idea implícita y la traduce como “**soy poco confiable**”, lo que al menos le da una modulación con razón y continuidad con el diálogo:

O	Well, I'm a dangerous driver
Sub	Soy un conductor peligroso.
Dob	Soy poco confiable

Estos son parte de los ejemplos más relevantes a lo largo de este capítulo. Con base en este análisis concluiré con, los detalles característicos acerca de la traducción cinematográfica de un clásico musical.

La capacidad comunicacional de cualquier imagen variará cualitativamente según el tipo de música que la acompañe, de allí su importancia en el cine. Por ello los temas musicales deben ser considerados parte del doblaje aunque no

sean trabajo del traductor directamente, pues afectan la perspectiva de la audiencia, ya que cuando una película en español presenta mucha música en inglés se torna difícil seguir el hilo de la historia. Además, la música es un elemento funcional con secuencia melódica-rítmica-armónica que definirá el clima psicológico de la película. Por otro lado, la sincronización acústica y visual es uno de los procesos fundamentales para el éxito de un doblaje, donde se deben tomar en cuenta los códigos de tiempo, la localización de fallos de sonido o imagen y hasta de rótulos, sin dejar por fuera la semiótica del filme en relación con la época, escenario, vestuario, gestos, movimiento, locación, costumbres, arte, entre otros.

Finalmente, el uso de subtítulos se ve limitado por procesos de extracción, abreviación y simplificación para disminuir el libreto que posibilite al lector del tiempo suficiente para leer la secuencia de subtítulos. Sin embargo, no se puede dejar por fuera el recurrir a cualquier método o proceso traductológico (transposición, modulación, equivalencia, adaptación, amplificación, explicitación, omisión, compensación, préstamo, neutralización o eliminación) siempre y cuando se trasmita el sentido original de la película sin cambiar el argumento de la misma y utilizando las mejores equivalencias .

Hasta el momento se han cubierto variados ejemplos tanto de *Shrek* como de *The Sound of Music*, por lo que ahora nos enfocaremos en el objetivo de esta monografía: un análisis comparativo que provea de cuadros sistemáticos mostrando los resultados más importantes que servirán de guía para el traductor audiovisual.

Capítulo 4

Análisis comparativo

Este capítulo es la síntesis de esta investigación. Consta de muchos resultados teóricos que serán la herramienta del traductor audiovisual. Se harán análisis comparativos de aspectos intratextuales y extratextuales de las películas en estudio. Incluirá un resumen detallado del trabajo del traductor y por último se ampliará un poco más acerca de aspectos encontrados en la investigación previa, como lo es la puntuación, normas de ortografía y estilo, algunas generalidades y al final se ofrecen cuadros sistemáticos con información valiosa para la traducción audiovisual.

Para dar inicio a este último capítulo, se definirán criterios para caracterizar los géneros audiovisuales, que son:

Campo: permite establecer los subgéneros de la película – policíaca, comedia, drama, ciencia ficción, musical, etc.

Modo: posibilita la distinción entre géneros en los que domina la oralidad, la espontaneidad (géneros de entretenimiento); géneros que participan más de el lenguaje escrito (informativos); y géneros donde intenta mantener un equilibrio entre la oralidad y escritura (dramáticos y publicitarios).

Tenor: mide la implicación del enunciatario, su actitud, el tono y la distancia enunciativa (Agost, 241).

Al implementar las características antes mencionadas en lo que respecta la formación de factores extratextuales de ambas películas se expondrá la primer comparación en el cuadro que veremos a continuación:

Aspectos	Shrek	The Sound of Music
Emisor	Compañía productora o creadora de la película	
Receptor	Niños, jóvenes y público en general.	Público de todas las edades.
Intención del filme	Divertir al espectador a través de imágenes cómicas y chistes.	Dar a conocer un drama real, donde entra en juego el papel familiar y la opresión social.
Medio o canal	Visual, cinta de video o disco compacto para DVD.	
Razón de producción	Mercado fílmico crea películas para ser vistas, es parte de la competencia cinematográfica.	
Fecha	2001	1965
Realidad cultural	Historia ficticia, ambientada a lo clásico, pero con un léxico bastante moderno y gracioso.	Historia real, donde sobresale una Austria oprimida por los nazis. Problemática en la crianza de una familia cuando hace falta la madre.
Estilo del texto	El texto para fines cinematográficos, consta de “diálogo, donde se enfatiza lo coloquial y lo fáctico” (Newmark, 30).	

Dentro de los aspectos intratextuales se explicarán las dificultades más trascendentales al estudiar cada uno de los pasajes de las películas *Shrek* y *The Sound of Music*, para demostrar que toda traducción tiene sus pros y sus contras.

Dificultades léxicas

Léxico es el “vocabulario de una lengua o región o relacionado con él” (Martínez de Sousa, 224). Aquellos términos que desde un inicio merecieron una investigación más a fondo fueron:

	Términos en Inglés	Equivalencias en español
Shrek	Perk	Salario en especie
	Stubborn	Terco, testarudo, obstinado.
	Huffed and puffed	Estar indignado
	Parfaits	Helado de café
	Dreadful	Fatal, horrible, espantoso.
	Bachelorette	Soltera
	Beckoning	Llamar con vehemencia
The Sound of Music	Summoned	Convocar, citar, evocar
	Fraulein	Señorita
	Parasol	Sombrilla
	Riddle	Adivinanza, acertijo, misterio.

Como se puede observar en el cuadro, la mayoría de los términos requirieron una simple revisión en el diccionario, excepto *parfaits* y *fraulein*, cuyo significado y equivalencia fueron encontradas luego de un largo proceso de búsqueda. Además de eso la equivalencia en español de *parfaits* fue “*milhojas*”, término que desconocía por lo que una pequeña consulta en una pastelería bastó para dar con su significado y modo de preparación (Cuadro No.6, Cap. II).

Dificultades semánticas

Semántica es el “significado de las palabras, enunciados y oraciones, así como los problemas relacionados con el significado” (Martínez de Sousa, 307).

Por el hecho de ser un texto para ser hablado y por lo tanto escuchado por infinidad de personas, no debe presentar errores semánticos. El objetivo primordial de un filme es llevar a la audiencia un tema, con su trama, su desarrollo y su desenlace lo más comprensibles que se pueda, ya que un error en el subtítulo o una palabra mal pronunciada puede crear la disociación entre el

espectador y el mensaje central de la película. Sin embargo, ya que lo que tratamos aquí es una comparación, cabe mencionar dos ejemplos de la película *Shrek*, uno ya cubierto en el capítulo dos, con los términos “*terrible* versus *horrible*” en relación a un dragón peligroso que feo, aunque las dos acepciones pueden funcionar al excluir una de ellas sería la de estética. Otro ejemplo que llamó mi atención en relación a la adjetivación en el idioma inglés, que se da con la frase “cape wearing” que no se puede transferir al español tal cual es, ya que no existe una equivalencia directa; por lo que se debe fragmentar en “que usa capa” para reflejar ese significado, veamos el ejemplo completo:

O Bachelorette number two is a cape-wearing girl from the land of fancy.

Sub La soltera No. 2 es una chica de la tierra de la fantasía.

Dob En la pista número dos tenemos a una soltera que usa capa y vive en una tierra de fantasías.

Incluso, cabe la posibilidad de que existan términos neutrales en la lengua fuente que al traducirlos literalmente puedan ser ofensivos en la lengua receptora, por lo que podríamos hacer referencia a los ‘dobles sentidos’ (*secondary senses*) que es cuando un término tiene muchos significados, pero la escogencia de uno va a depender del contexto en el que sea utilizado. La elección del vocabulario varía si son términos nuevos o viejos, como por ejemplo los ‘tabúes’ que limitan al término en lo positivo o negativo; incluso términos idénticos semánticamente pero que varían el significado según región o contexto sociocultural. Como ejemplo “*parfait*” cuya traducción es “helado de café” se adapta con el término “*milhojas*” que es un postre hecho de capas al igual que este característico helado.

Dificultades sintácticas

Sintaxis es la “capacidad combinatoria de las palabras y su integración para formar oraciones” (Martínez de Sousa, 313). Reiterando lo que dije anteriormente, un filme cinematográfico no puede hacer una mala combinación de palabras y eso se nota en la versión original, ya que el libreto fue creado, revisado y ensayado, por lo que se mejora hasta en el momento de grabación. Sin embargo, si hablamos de doblaje o subtítulaje este problema podría salir al aire, como lo veremos con dos frases que en el doblaje al español presentan este tipo de dificultad, ya que confunden el significado original de la frase. Es decir, las palabras no enlazan la intención de la oración y en sí ameritan más cuidado por parte del traductor para no confundir a la audiencia. Por ejemplo, el verbo “mostrar”, en el primer ejemplo, es un poco simple y carece de esa energía que requiere el presentador de un programa, por lo que buscar una equivalencia que calce con la intencionalidad de la escena sería la mejor opción.

- ① *to meet today's illegible Bachelorettes*
que conozca a las solteras disponibles de hoy
a mostrar a las solteras en que puedes elegir

Para el segundo ejemplo la unión de palabras y el ritmo de la frase hace que se pierda la secuencia que dio inicio con las otras participantes, donde hay un verbo en futuro seguido por la preposición “para” más un verbo en infinitivo que crea una sintaxis difícil de entender.

- ② *Yours for the rescuing, Princess Fiona.*
Rescátela y es suya ¡la princesa Fiona!
Será suya para rescatar la princesa Fiona

Otras opciones para doblaje o subtítulaje de este último ejemplo, que según mi criterio se asemejan a las versiones originales, pero mejoran en sintaxis son:

Ahora mismo, rescate a su princesa Fiona.

Rescate de inmediato a la princesa Fiona.

Rescate ahora mismo a su princesa Fiona.

La película *The Sound of Music* no presentó dificultades sintácticas, quizás por sus cortas oraciones o por su registro formal que hace que la formación sintáctica vaya acorde con el tono.

Dificultades culturales

A nivel fílmico se considera que una película es manipuladora de valores, normas y estereotipos, pero con fines socialmente aprobados o intereses de por medio. Creo que la dificultad cultural la sufre el traductor y no el texto, porque el traductor es el que debe buscar la equivalencia que transmita el mensaje original. Para complementar un poco más, pero en relación con las referencias culturales de una sociedad particular, tenemos los casos de,

Waffles versus *tamales*

Perk versus *prestación*

Mind his own business versus *No sea tan metido*

Lady versus *señorita*

Aunque son acepciones correctas, Newmark dice que “estas son las principales dificultades, sin embargo, a la hora de traducir se hallan en el léxico y no en la gramática, o sea, en las palabras, colocaciones y locuciones o modismos estereotipados” (52). Esto quiere decir que el léxico es el que limita la posibilidad

de encontrar una equivalencia, de hecho allí yace la dificultad cultural, en la escogencia del término más apropiado, pero ante todo correcto.

El trabajo del traductor

Es claro que el traductor cinematográfico se enfrenta a un contexto totalmente distinto al que estamos acostumbrados; las nuevas tendencias en traducción nos introducen en un nuevo mundo donde el traductor hace uso de conocimiento adquirido, práctica, tecnología, valiéndose de variaciones sociales es decir, todo lo que gira a su alrededor: historias, frases idiomáticas, chistes, regionalismos y hasta cierto punto de una gran creatividad que le permita encontrar la mejor equivalencia tanto en el doblaje como en el subtitulaje, con el propósito de transmitir a la audiencia el mensaje original.

Aun valiéndose de todos los aspectos mencionados anteriormente, el trabajo del traductor se deja guiar por ciertas teorías, que nos llevan al hecho de que las versiones en español de las dos películas aquí analizadas fueron elaboradas a través de una traducción interlingüística. García Yebra define este tipo de traducción como “el proceso que consiste en reproducir en la lengua receptora o terminal el mensaje de la lengua fuente u original por medio del equivalente más próximo y más natural en lo que se refiere a sentido y luego en lo que atañe al estilo” (García Yebra, 293).

En resumen, nos dice que la traducción interlingüística se esmera en la búsqueda de la equivalencia próxima en contexto junto con la naturalidad en el sentido de expresión, sin dejar por fuera la estilística. Esta es la parte más difícil para el traductor; la búsqueda de equivalencias constituye casi un trabajo extra; luego de comprender la película, el traductor debe salir en busca de equivalencias

y prácticamente crear un banco de datos que le provea de variadas opciones, ya que en el momento que se inicie, el trabajo traductológico debe tener continuidad sin olvidarse del público meta.

Una buena investigación no siempre consiste en buscar terminología. Es muy claro que los signos lingüísticos propios de una cultura no suelen coincidir en todos sus significados posibles. Es por ello que el traductor debe optar por aquel término que se apegue al original de forma natural y que transmita tanto la intertextualidad como la intencionalidad, siguiendo los patrones de la traducción semántica.

En la actualidad la comercialización de una obra cinematográfica, ya sea doblada o con subtítulos, depende única y exclusivamente del mercado de producción fílmica más que de la cultura de una sociedad específica, lo que nos da a entender que la traducción en sí queda sometida a ese mercado competitivo. En este entorno, el traductor deberá ocuparse del tipo de discurso y las formas coloquiales que no siempre serán de su preferencia o conveniencia estilística sino que el encargo que le asigne el cliente será su limitante.

Por otra parte, el traductor debe enfocar su atención en trasladar el libreto de una lengua original a una lengua terminal; y de este proceso traductológico se derivan ciertas funciones dirigidas al traductor que deseo recalcar. Tenemos por ejemplo, la búsqueda de una especie de voz neutral que le permita comprender las variantes regionales que puedan causar confusión al espectador, y que probablemente le causen desconcentración, por lo que al final criticaría el trabajo traductológico, ya que el espectador desconoce el trabajo que implica traducir una película, sea ésta doblada o subtitulada. Miguel Wald, en su artículo “La

traducción para el subtitulado cinematográfico”, dice “en el cine el espectador oye el texto en su lengua origen y al mismo tiempo lo lee en la lengua destino. Y el traductor debe ser consciente de que el texto funciona como ayuda o como interferencia para su traducción, que es apenas un engranaje de la gran máquina que es una película” (3). Esto quiere decir que, en el caso de un subtitulaje, si el espectador se detiene solo un segundo tratando de entender alguna palabra extraña, puede incluso perder la comprensión de la historia, debido a que el subtítulo desaparece de la pantalla y tras él muchos más, y en el cine no se puede retroceder o releer.

Por ejemplo una de las frases de la película *Shrek* incluida en el cuadro de análisis No. 3, considerada como una equivalencia literal, nos muestra en el subtitulaje la siguiente expresión:

“sopló y sopló...y firmó un apercebimiento de desalojo”

La palabra subrayada es muy extensa y poco conocida por el público infantil, o inclusive para jóvenes. Se presta a confusión y esta dificultad léxica se resolvería utilizando otro término como el que utilizó el doblaje, “**aviso**”. El traductor siempre debe estar consciente del vocabulario que utilice según el público meta. Aun cuando una película animada sea para todo público se debe buscar una equivalencia estándar para un mejor entendimiento.

Aparte de tener la equivalencia perfecta, se debe recordar los puntos claves en toda traducción, como lo son la puntuación y la ortografía. Sobre todo en un medio de comunicación masiva como el cine. Me refiero al caso de la puntuación, básicamente en el subtitulaje, donde los errores de puntuación podrían dar un giro a la intencionalidad de una oración. Si se omiten signos de

interrogación o admiración estos hacen que la oración se interprete como algo negativo o afirmativo, sin recalcar la razón de porqué se entona o pronuncia de manera distinta. En la pantalla no se logra captar esa unión de texto con voz, aun cuando sea una lengua extranjera completamente ajena al espectador y él es capaz de diferenciar de oraciones simples a interrogativas, afirmativas o imperativas. Seguidamente se proporcionan algunas normas de ortografía y estilo que deben considerarse en el proceso de traducción tanto para el doblaje como para la subtitulaje:

- ☞ Ortografía perfecta.
- ☞ Expresiones de subtítulo comprensibles en un tiempo determinado.
- ☞ Primer línea más corta que la segunda o viceversa, pero divididas por unidades oracionales, lógicas.
- ☞ En cada cambio de plano aparecerá un nuevo subtítulo.
- ☞ Si dos personajes hablan al mismo tiempo comparten subtítulo.
- ☞ Uso de abreviaturas conocidas, que no causen confusión.
- ☞ Títulos en mayúsculas.
- ☞ Letra cursiva para indicar voces en *off*.
- ☞ No utilizar puntos suspensivos al inicio.
- ☞ No empezar un subtítulo con cifra numérica.
- ☞ Ser precavido con el cambio de sentido de las frases.
- ☞ Conservar la rima, o al menos el ritmo.
- ☞ Suplir en el subtítulo tonos de voz, ironía o euforia.
- ☞ Finalmente, el subtitulador debe ser capaz de extractar, abreviar y simplifi-

car el sentido del argumento, eliminando signos de admiración, nombres de cosas, apodos, perífrasis verbales, entre otros.

Retomando parte del material tratado en capítulos previos, recordemos que el doblaje consiste en remplazar la voz original con otra lo bastante similar en tiempo, fraseología y movimiento labial, o sincronización. La subtitulación, por otro lado, reside en traducir diálogos desde un libreto, lo que resulta en una lista de subtítulos que serán transferidos a la película por los editores. El libro *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* define las ventajas y desventajas de ambos procesos traductológicos (74 y 244), que se delimitan consecutivamente,

DOBLAJE	SUBTITULAJE
Poca omisión de información de la película	Mayor omisión de diálogo por limitación del subtítulo
Presenta un discurso homogéneo	Su discurso es conciso y directo.
No discrimina la alfabetización del espectador	El lector depende de un vocabulario estándar y común.
Requiere de mucho tiempo e inversión monetaria	No ocupa equipos sofisticados o caros.
Bloquea la cultura original, ya que la ilusión no auténtica provoca pérdida de autenticidad.	Permite conocer y escuchar una lengua extranjera, junto a sus aspectos socio-culturales.
Procesos como la mimética y sincronización no dejan omitir elementos insignificantes.	La reducción por economía conlleva a la sintetizar el libreto, de manera que debe obviar detalles propios de la película.

Como se puede observar en el cuadro anterior, el subtitulaje, en contraposición, no requiere de tanto tecnicismo, ni de equipo caro y sofisticado; es solo la elaboración de transcripciones con base en el libreto, que más tarde deben calzar en dos líneas de 35 caracteres de longitud colocadas en el centro de la

pantalla. Por el contrario, el doblaje sí requiere de ese equipo de avanzada en sonido y transmisión, técnicos en sonido, comunicación audiovisual y por supuesto equipo de video y sonido profesional. Por ejemplo, la película *Shrek* es una película multi-sensorial, hecha con la última tecnología para video y animación. Según el artículo “La película animada *Shrek* en 4-D”, la tecnología realiza capturas de animación tridimensional con elementos como: *workstations* técnicas, servidores, redes de trabajo, tecnología Linux y otros (<www.vnunet.es>).

Otros puntos relevantes

Para continuar con el desarrollo de este capítulo haremos referencia a los aspectos más sobresalientes del análisis realizado a las películas *Shrek* y *The Sound of Music*. En primera instancia nos encontramos con la diferencia de épocas. La primera película fue hecha en el 2002 y la segunda en 1965; lo que nos da a entender a grandes rasgos que el proceso traductológico de *The Sound of Music* pudo haber sido algo restringido en comparación con lo último en tecnología utilizado en la creación animada de *Shrek*.

Es por eso que según Hernández la “temporalidad en traducción’ es un componente inherente, que revela la distancia cronológica entre el original y la versión traducida” (Hernández, 4), lo que sería un factor limitante al traducir una película nuevamente para la época actual. El espectador es el receptor del trabajo del traductor, siendo este último el que se esfuerza en ofrecer una versión asequible, que no plantee graves problemas de comprensión, sobre todo acerca de todas aquellas referencias históricas, fechas, personajes, costumbres, relatos y otros que lo ubican en un espacio-temporal concreto, donde la acción y el

ambiente se juntan y el traductor no debe intervenir directamente dentro del desarrollo interno de la película, sino en la transferencia de frases y términos que transmitan su sentido e idea original.

Es necesario acordarse que el tiempo de duración de la película influirá en la traducción. Según lo tratado en el capítulo anterior, la longitud del filme limita la comprensión por parte del público y hasta complica la labor del traductor, quien debe enlazar cada uno de los pasajes con la idea central y secuencia de la película, para así lograr su objetivo, transferir el mensaje y mantener la atención del público hasta el desenlace de la película. Es por eso que el traductor como tal puede intentar velar por el cumplimiento de las reglas tanto de traducción como de edición, aún cuando no sea parte de su labor.

Como punto final de este capítulo, vale rescatar algunas generalidades cruciales en la traducción audiovisual, que se puntualizan a continuación.

- ☞ Se deben preservar los valores culturales y artísticos nacionales e internacionales, según su forma original.
- ☞ Olga Sánchez define el cine “como la representación artística que muestra el pensamiento de un pueblo, sus costumbres e ideologías que constituye un medio que fomenta la educación, la idiosincrasia y la identidad nacional” (4).
- ☞ La palabra es sentido, tonalidad y canto humano, parte esencial en el cine.
- ☞ El sentido artístico se modifica por una voz superpuesta.
- ☞ Cada idioma tiene su estilo propio, su léxico y fonética. Para el traductor es difícil adoptar ese tono y timbre de la lengua original que va a diferir de su propia lengua.
- ☞ En ambas modalidades el traductor debe ser ingenioso para alargar,

acortar o cambiar las frases.

☞ Uno de los factores negativos del doblaje es que bloquea la cultura original.

En su lugar, los subtítulos favorecen la escucha y comprensión de una lengua distinta que a la larga puede ser aprendida.

☞ Finalmente, Olga Sánchez considera que el doblaje “atenta contra los derechos de intérprete de los autores, contra los derechos de autor de los creadores de la obra original y contra la sociedad misma” (8).

La realidad con respecto al doblaje y subtitulaje de películas ha sido bastante controversial por parte de las compañías cinematográficas que utilizan la traducción audiovisual pensando solo en fines de lucro. A consecuencia de esto considero que el proceso traductológico se ha visto manchado por una guerra de poderes que en lugar de sacar provecho de una herramienta tan valiosa se ha malinterpretado su uso y de allí provienen todas esas traducciones que el público califica como malas. Por eso, si la traducción audiovisual fuese realizada por especialistas en traducción fílmica que se interesaran en todos esos aspectos socio – culturales, políticos, y étnicos que ésta conlleva tal vez dejaría de ser un tema controversial y se convertiría en un elemento capaz de llegar a millones de personas que van a disfrutar del sétimo arte según su preferencia personal, ya sea con subtítulos claros o con un doblaje preciso.

Finalmente se ofrece a continuación dos cuadros tipo resumen con los aspectos más sobresalientes a cerca de diferencias, semejanzas y análisis, y otro de problemas, situaciones y soluciones al traducir una película.

DIFERENCIAS DADAS	SEMEJANZAS RECOMENDADAS	ANÁLISIS	ASPECTOS INTERNOS Y EXTERNOS
Distintos tipos de traducción como literaria, científica, etc.	Intención comunicativa con cualquier género filmico tanto el musical como el film animado.	La intencionalidad varía según el texto (libreto) va en función del público.	El mensaje que proyecta la película con sus propias particularidades, como lo son época, costumbres, ideología, personajes, idiosincrasia, etc.
El uso de nombres propios.	Debe ser consistente en toda la traducción.	En la traducción audiovisual se rompen las reglas en cuanto al uso correcto de los nombres de los personajes.	A manera de ejemplo se nota que el traductor tiene libertad al traducir, siempre en función del film como sucede con los calcos.
Semántica y léxico	El traductor debe ser ingenioso para alargar, acortar o cambiar las frases en ambas modalidades.	Se debe valorar el sincronismo del contenido en el doblaje y la sintetización en el subtítulaje.	Idiolecto, dialecto y norma, así como regionalismos, terminología, connotaciones sociales con doble sentido, adaptaciones. Ejemplos: rótulos, tabúes y otros.
Disociación entre diálogo y música.	La música expone información parte de una secuencia lineal.	Considerar si su función es como elemento sonoro o si es visual (intención).	Preservar intención y si es posible hacer adaptaciones siempre con miras al público para facilitarle el mensaje.
El doblador debe tener sentido del ritmo, retentiva y dirección.	Conocimiento del ritmo de ambos idiomas permite mudar de idioma y ser ingenioso.	El espectador es el que condiciona el doblaje. (críticas)	La desincronización y la adaptación por contexto parten de lo interno para expresar lo externo.

ASPECTO ANALIZADO	PROBLEMAS	SITUACIONES	SOLUCIONES
¿Qué sucede con la puntuación?	El subtítulaje como tal presenta ciertos problemas en el uso ortográfico.	Existen ciertas reglas que difieren del uso normal de los signos de puntuación.	El subtítulo requiere de estética y estilística, para que logre esa expresividad. Como ejemplo un subtítulo nunca puede iniciar con puntos suspensivos.
¡El cine es agente de culturización!	El problema radica en los dialectos temporales que traen referencias históricas distintas, así como costumbres populares.	El registro del cambio lingüístico a través del tiempo es una limitante, que somete a investigación profunda y constante.	Considerar todos los registros propios de una cultura, así como los dialectos regionales. Preservar valores culturales y artísticos, tanto nacionales como internacionales.
El trabajo del traductor.	La diferencia según modalidad, no es lo mismo subtítular que doblar.	El texto funciona como ayuda o interferencia, depende del contexto y la creatividad del traductor.	La búsqueda de equivalencia a través de investigación e intencionalidad. En el subtítulaje resume lo que sucede y se habla en escena, y en el doblaje que se transmite el sentimiento y acción del personaje.
¿Qué pasa con la cultura meta?	El impacto cultural que genera la traducción audiovisual influye en la sociedad.	Influyen limitaciones de la cultura meta, grado de apertura y política lingüística que condicionan al traductor y al texto por traducir.	La traducción vista como producción en masa, limitada por el mercado y encargo debe tomar en cuenta las variaciones culturales (temporal, geográfica, social).
Existencia de narración.	Es un género literario inmerso en una producción cinematográfica.	El proceso traductológico se vuelve un poco más sencillo.	Se puede recurrir a la traducción literal por el formato; cumpliendo con tiempo y duración.

CONCLUSIONES

La investigación hecha ha sido muy productiva en muchos aspectos. En primer lugar, el objetivo de comparar el doblaje y el subtítulaje según su proceso traductológico para así delimitar la labor del traductor se pudo lograr con el análisis detallado de cada una de las películas, sumado a la fundamentación teórica. Ambos hicieron de esta investigación, un trabajo interesante, novedoso y provechoso en lo que a traducción se refiere. La propuesta de realizar una comparación traductológica de dos procesos que se asemejan en su función comunicativa, pero que se diferencian en el proceso de transferencia que los hace únicos, hizo de este estudio un mar de ideas sobre tantas cosas, unas simples y otras difíciles como toda traducción, pero precisamente ese campo de trabajo sin límites lo convierte en trabajo arduo y a la vez delicado.

La cuestión acerca de si el subtítulaje requiere más tiempo de trabajo que el doblaje, me lleva a dar una sola respuesta, que a mi criterio es la más acertada. El tiempo dedicado a doblar una película es equitativo al tiempo que se subtitula, y las razones son muchas, pero en resumen el doblaje se ocupa de una búsqueda insaciable de equivalencias según su contexto social y cultural, mientras que el subtítulaje se ve limitado por un espacio de pantalla reducido que aun teniendo la equivalencia correcta, si ésta no calza en el espacio disponible, el traductor debe recurrir a buscar la solución debajo de la manga. Lo mismo sucede con el doblador que debe tener en cuenta la idea central, la intención, el ambiente y todo lo que este a su alcance para así aportar la mejor equivalencia, dejando de lado su idiosincrasia y su léxico de uso común, para concentrarse en una lengua que no es la suya, pero que debería serlo. Recordemos que Castro Roig dijo que

“el traductor debe mudar de idioma para adquirir uno nuevo” (3). Sólo así, se puede transmitir en palabras una cultura.

Con respecto a los resultados de esta investigación, la comparación de *Shrek* y *The Sound of Music* fue muy provechosa desde la diferencia de género hasta el argumento central de cada una de ellas en particular. Si indagamos los contrastes entre ambas películas el resultado puede ser abismal, pasar de una comedia infantil a un musical romántico es prácticamente lógico que surgirán diferencias de léxico, ambiente, actuación, locación y muchas más. Pero, ambos géneros poseen una semejanza y es que el proceso traductológico es idéntico, sólo que, dependiendo del contexto y la intencionalidad se modula, transpone, omite, agrega, adapta o mejora el trabajo para la lengua terminal. Por tanto, no existe una estructura gramatical que se mantenga a lo largo de la película ya que las intervenciones de los personajes son exactamente como en la vida real, por lo que los cambios verbales, adaptaciones, y demás son y seguirán siendo herramientas sin distinción ni especificidad que colaborarán directamente con la labor del traductor, quien se guiará por la intención general para tomar la decisión de cómo proceder a hacer la transferencia terminológica y socio cultural. Recordemos que la película *Shrek* se identificó por sus chistes con un registro coloquial, y por otro lado *The Sound of Music* presentó un repertorio de canciones que formaban parte del desarrollo de la película. Estos dos ejemplos encierran el significado de lo que a connotaciones se refiere, sean sociales, políticas, éticas, lingüísticas o culturales.

Al hacer un recuento de todo el trabajo realizado, reconozco que al inicio empecé sin rumbo, pero al ver ahora la finalización de esta investigación me doy

cuenta de la cantidad de cosas que he aprendido, tanto de traducción audiovisual como del trabajo técnico que envuelve el doblaje y subtitulaje como tales, aunque tal vez esta investigación sea solamente la premisa del arte de la traducción audiovisual. Es valioso saber que este trabajo aporta una visión distinta de la traducción que estamos acostumbrados a oír o realizar. Sus recientes estudios y su avance tecnológico hace de la traducción audiovisual una rama que rompe con los esquemas traductológicos y eso la hace aun más atractiva.

Un punto clave para el análisis fue la profundización teórica en libros, artículos u otros textos que sirvieron de fuentes bibliográficas, sin duda indispensables para desarrollar una comparación de este tipo, y que no solo fundamentan el cuerpo de ésta monografía, sino que también acrecentaron en gran medida mi propio aprendizaje. Incluso tuve la oportunidad de aclarar muchos puntos que a menudo se critican sin conocer el trasfondo o las razones por las cuales se tradujo de tal forma, situación que se da cuando a una persona con conocimiento de ambos idiomas no le parece cambiar una palabra banal en inglés por una quizás estándar en español, sin tener en cuenta las implicaciones sociales o la política lingüística de un país. A lo largo de este estudio, cuando personas allegadas o compañeros me preguntaban el tema de mi investigación y yo les respondía que era una comparación del doblaje y el subtitulaje, todos asentían en que era un campo sin estudio y que las traducciones eran desacertadas e inexactas, claro está que todos somos críticos de otros trabajos. Sin embargo, al elaborar un análisis de este tipo, vemos que la historia es otra. El traductor trabaja dentro de contexto limitado en todos sus ángulos, por implicaciones geográficas, por una película similar en género pero única en su

especie. Todas aquellas limitantes técnicas mencionadas a lo largo del análisis, sin olvidar que al final el cliente decide la mayor parte del trabajo.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, se recomienda que el traductor debe tomar el tiempo como elemento fundamental para lograr una búsqueda sustancial de equivalencias que le permitan usar la acepción más apropiada. Recordemos que la mayoría de las veces, las equivalencias deben ser neutrales para así llegar a sociedades distintas con dialectos similares, sin causar reacciones adversas al filme. Por eso la traducción audiovisual siempre ha de ser viva para que refleje esa realidad a veces ficticia que nos ofrecen las películas. Es necesario recordar que los principales elementos que el traductor debe considerar son: el contexto o contenido, el sentido y argumento original y ante todo la intencionalidad que proyecta cada actor, para así transmitir a través de palabras todo aquello que sucede en el filme. El traductor como tal, podrá valerse de cualquier mecanismo que le provea de opciones, y casi me atrevería a decir que puede ser un fiel aliado a la 'traducción libre', que a grandes rasgos le permita recurrir al uso de términos de moda, de antaño, calcos, clichés o frases muy propias de una cultura, pero siempre pensando en el público meta.

El mayor aporte de esta investigación nace al comparar dos modalidades traductológicas que poseen un historial individual, como si fuese cada una por separado, viéndolo desde la traducción como elemento de comunicación masiva. Precisamente, luego de ser partícipes del análisis realizado, hemos podido constatar, que uniendo ambas versiones (doblada y subtitulada) se obtiene una fusión casi perfecta en cuanto a léxico, terminología y referencias socio culturales se refiere. De hecho, si ambas modalidades fuesen realizadas por distintos

traductores que al final se unen sus fuerzas en un trabajo conjunto, definitivamente la traducción será mucho mejor al proyectar una película en una lengua extranjera. Esta idea no es adrede, se fundamenta en el percibir a lo largo de este trabajo, que el doblaje, la mayoría de las veces es mejor que el subtítulaje que a menudo se estrena con la película original, mientras que el doblaje ocupa más tiempo debido a la ya conocida sincronización. Finalmente, si la compañía productora pensará más en la calidad que en la cantidad monetaria, la traducción audiovisual tendría una mejor presentación ante la gran masa de espectadores que existen en todo el mundo.

Para finalizar quiero subrayar que el tema de la traducción audiovisual es sumamente rico en estudio. La teoría es muy actual y sus avances caminan a pasos agigantados. Lo cierto es que la práctica es todavía mejor, y de todos es conocido que el ser humano aprende cuando desarrolla destrezas y habilidades que le servirán a lo largo de su vida. Sin duda a través de la práctica se puede investigar y hacer comparaciones como la presente, que solventarán muchas de las dudas que el traductor debe resolver en su trabajo meticuloso y solitario. De hecho, sería muy interesante analizar lo que sucede con los otros géneros cinematográficos como el drama o la ciencia-ficción, por lo que espero que este trabajo sirva de aliciente para todos aquellos traductores que quieran aventurarse en el ámbito traductológico de la pantalla grande.

BIBLIOGRAFÍA

- Agost, Rosa. "Los géneros de la traducción para el doblaje". *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 229-249.
- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Agost Canós, Rosa. "The Colloquial Register and Dubbing." *Translation and the Manipulation of Discourse*. Lovaina: CETRA, 1995, pp.183-200.
- Aixelá Franco, Javier. *La traducción por defecto de los nombres propios (Inglés-español): una nueva propuesta basada en el análisis de la realidad*. Vol. 8-9. 1997. p.p. 33-54.
<<http://dois.mimas.ac.uk/DolS/data/Articles/juljmgtpcy:1997:v:8-9:p:33-54.html>>
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Brasó, Enrique. "El doblaje en España: estudio de un fragmento de Cyrano de Bergerac." *Lecciones de teoría y práctica de la traducción, 1900?*, pp. 47-56.
- Broughton, Irv. *El cine y la televisión. Productores en acción*. México: Prisma, 1987.
- Céspedes Oconitrillo, Adriana. *El mundo del lenguaje audiovisual en el cine y la televisión y su subtitulado*. Costa Rica. 2002.
- Castro Roig, Xosé. "El traductor de películas. *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001. 267-287.
- Castro Roig, Xosé. "La traducción de películas y audiovisuales". *La página del idioma español*. 28 de febrero de 2003. 1-9.
<<http://www.el-castellano.com/xcastro.html>>
- Chaume, Frederic. "La traducción audiovisual: estado de la cuestión". Universitat Jaume I. pp. 393-406.
- Enríquez, L. y Poza J. "Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte". *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001. 315-323.
- Dick, Bernard. *Anatomía del film*. México: Noema Editores, 1981.
- Dries, Josephine. *Dubbing and Subtitling: Guidelines For Production and Distribution*. Europe: The European Institute for the Media, 1995.

- Duro, Miguel. *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001.
- García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1997.
- Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook For Writers of Research Papers*. Nueva York: The Modern Language Association of America, 1995.
- Gómez, Felipe. *El texto y la construcción de sentido: una metodología de análisis*. Revista Renglones, No.37, abril-julio de 1997.
- Hatim y Mason. *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Harlock, F. Letter. "Debate actuaciones falta subtitulaje y falta doblaje autonómico". 1998. <http://pub132.ezboard.com/fmundodvd43132frm2.showmessage?topicID=3632.t.opic>
- Herbst, Thomas. "Dubbing and the Dubbed Text-Style and Cohesión: textual characteristics of a special form of translation." Universität Erlangen – Nürnberg. 291-308.
- Hernández, María José. *Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción*. Universidad de Málaga: Teatinos. 10 de julio del 2003. <<http://www.google.co.cr/search?q=cache:dNLMeDN7qCYJ:www.bib.uab.es/pub/quaderns/11385790n3p39.pdf+traducci%C3%B3n+y+%C3%A9poca&hl=es&ie=UTF-8>>
- Izard, Natalia. "Doblaje y subtitulación: una aproximación". *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 189-208.
- Karamitroglou, Fotios. "European Association for Studies in Screen Translation." Preface. *A proposed set of subtitling standards in Europe*. Manchester: UMIST, 1998. pp1-7.
- Linde, Zoé de. and Kay, Neil. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- Martínez de Sousa, José. *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Bibliograf, 1995.
- Medrano, Adela. *Un modelo de información cinematográfico: el documental Inglés*. Barcelona: A.T.E, 1982.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Versión española de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra, 1999.

Padrón, José. "El papel musical, revista de análisis, información y crítica". *Música y Lenguaje Cinematográfico*. No.4, octubre – diciembre, pp. 46-51. 1989. <http://www.geocites.com/josepadron.geo/Musica_cine.htm>

Pineda, Francisco. "El doblaje de programas televisivos: traducción comunicativa versus traducción semántica". IV Encuentro Complutense en Torno a la Traducción. M Raders, R. Martin Gaitero. Madrid: Complutense, 1994, pp. 355-360.

Reisz, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

Rodríguez, Marcos y Álvarez, Sergio. "Dificultades técnicas y culturales del subtitulado". *Estudios sobre la traducción e interpretación*. Universidad de Málaga, 707-717.

Sánchez, Olga. "El doblaje de películas". Instituto de Ciencias Jurídicas. México: UNAM, 30 de abril del 2003.
<<http://www.tepantlato.com.mx/biblioteca/TEPANTLATO/doblaje.htm>>

Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología*. Georgetown: Georgetown University, 1977.

Villena, Ignacio. "La traducción de los nombres propios en el cómic". *Estudios sobre la traducción e interpretación*. Universidad de Málaga, 719 – 725.

Wald, Miguel. "La traducción para subtitulado cinematográfico". Revista Pico de Oro. Vol. 1 17 de agosto del 2003.
<<http://www.picodeoro.com/spanish/story/archive3/story/story3.html>>

Williams, J. y Chesterman A. *The Map*. Manchester: St. Jerome, 2002.

Zabalbeascoa, Terran. "La traducción del humor en textos audiovisuales". *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001. 251-262.

Sitios web:

Cine musical, cine animado.

<http://icarito.tercera.cl/icarito/2001/289/musical.htm>

Diccionario en línea.

<http://www.barinydictionary.com/words/fr/fraulein166883.html>

Domínguez, Daniel. *Una alegre novicia*. La Prensa – Panamá. 7 de julio del 2003. <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/10/18/hoy/revista/300142.html>

El Musical, Animación: <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag6.htm>
“El proceso del doblaje”. Investigación hecha por Darian Xana. 15 de julio del 2003. <http://www.doblajemexicano.com/proceso.html>

Interjecciones. 18 de julio del 2003.
<http://www.acanomas.com/crucigramas/content/2,003,067.htm>

La interjección. 18 de julio del 2003
elies.rediris.es/elies3/cap31a1.htm

“La lengua compartida” por Charles Alunni. 20 de mayo del 2003.
http://quimbaya.udea.edu.co/~ikala/vol4_resumen.html

La Novicia Rebelde, versión completamente en español. 7 de julio del 2003.
<http://www.sueviafilms.com/suevia-dis/espanol/novicia.htm>

La película animada *Shrek* en 4 – D. El portal de tecnologías de la información. *vnune.es*. 17 de agosto del 2003. http://www.vnunet.es/Actualidad/Noticias/Inform%C3%Altica_personal/M.../2003062400

Letras de canciones de *The Sound of Music*. 20 de mayo del 2003.
http://www.ranking-musical.com/letras/n/la_novicia_rebelde/

Obra de teatro *La Novicia Rebelde*. 7 de julio del 2003. Protagonista Rocío Durcal. <http://www.roverdeja.com/tg/notasprensa/novicia.htm>

Softitular S.L. Compañía Traductora. 20 de mayo del 2003.
<http://www.softitular.com/servicio.html>

Terra Network. “El cine a través del tiempo”. *La Novicia Rebelde*. 7 de julio del 2003. <http://www.terra.com/especiales/historiadeltcine/generos/ninos/peliculas6.html>

Anexos

Ficha Técnica	
Título original	Shrek
Título en español	Shrek
País	Estados Unidos
Duración	87 minutos
Clasificación	A
Elenco original	Mike Myers Eddie Murphy Cameron Díaz John Lithgow
Voces en español	Humberto Vélez Eugenio Derbez
Directores	Andrew Adamson Vicky Jensen
Productores	Aron Warner John H. Williams
Guión	Ted Elliot Terry Rossio basado en el libro de William Steig
Música	Harry Gregson Williams John Powell
Distribuidor	Dream Works Pictures

Escena Uno Introducción

"Once upon a time there was a lovely princess, but she had an enchantment upon her of a fearful sort which

"Había una vez una princesa hermosa. / Pero fue víctima de un hechizo espantoso... / que

"Había una vez una encantadora princesa pero estaba condenada por un terrible hechizo que

could only be broken by love's first kiss. She was locked away in a castle guarded by a terrible

solo podía romper con el primer beso de amor". / "Estaba encerrada en un castillo... / protegida por un dragón

Solo podía romperse con el primer beso del verdadero amor. La habían encerrado en un Castillo que lo

fire-breathing Dragon. Many brave knights had attempted to free her from this dreadful prison but

terrible que arrojaba fuego." "Muchos caballeros valientes habían tratado de sacarla de esta prisión... / pero

vigilaba un horrible dragón que escupía fuego. Muchos valientes caballeros habían intentado librarla de esa

none prevailed. She waited in the dragon's keep in the highest room of the tallest tower for her true love's first

ninguno había triunfado". "Ella esperaba en el cuarto más elevado de la torre más alta... / a su verdadero

sombria prisión, pero ninguno lo había logrado, y custodiada por el dragón esperaba en el último cuarto de la

kiss and true love's first kiss." – (laughing)

amor y al primer beso de amor verdadero." (Ja ja ja).

torre más alta a su primer amor y el primer beso de su verdadero amor. (ja ja ja)

Escena Dos TV Show

So, just sit and relax, my Lord because it's time for you to meet today's illegible bachelorettes.

Así que nada más siéntese y relájese mi lord / porque es hora de que conozca a las solteras disponibles de

Ahora tan solo pon mucha atención porque te voy a mostrar a las solteras en que puedes elegir,

And there they are. Bachelorette number one is a mentally abused shut in from a kingdom far, far away.

hoy! Y aquí las tiene! / La soltera No. 1 es una reclusa... / sujeta a abuso mental en un reino lejano. /

aquí están, la soltera número uno es una doncella mentalmente incomunicada de un reino muy muy lejano.

She likes sushi and hot tubing anytime. Her hobbies include cooking and cleaning for her two evil sisters.

Le gusta el sushi y los jacuzzis. / Le gusta cocinar y limpiar los cuartos de sus hermanas malas. /

Le gusta el sushi y meterse al jacuzzi a todas horas. Sus pasatiempos son cocinar y atender a sus dos

Please welcome Cinderella.

Por favor dé la bienvenida a ¡Cenicienta!

malvadas hermanas. Apláudanle a Cenicienta

Bachelorette number two is a cape-wearing girl from the land of fancy. Although she lives with

La soltera No. 2 es una chica de la tierra de la fantasía. / Aunque vive

En la pista número dos tenemos a una soltera que usa capa y vive en una tierra de fantasías. Aunque vive

seven other men, she's not easy. Just kiss her dead frozen lips and find out what a live wire she is. Come on.

con siete hombres es muy recatada. / Bese sus labios muertos, helados y verá lo electrizante que es. /

con siete hombres no es una chica fácil. Besa sus helados labios y descubre su pasión.

Give it up for Snowwhite.

Venga un aplauso para ¡Blanca nieves!

Vamos, denle un aplauso a Blanca nieves.

And last but certainly not least, bachelorette number three is a fiery redhead...

Y la última en orden pero no en importancia / la soltera No. 3 es una pelirroja... /

La última pero igualmente bella. La soltera número tres es una hermosa pelirroja

from a dragon – guarded castle surrounded by hot boiling lava! But don't let that cool you off;

¡protegida por un dragón y un foso de lava! / Pero no deje que eso le afecte.

custodiada por un dragón, en un castillo rodeado de lava ardiente, ah pero no te dejes engañar,

she's a loaded pistol who likes piñas coladas and getting caught in the rain.

Le gustan las piñas coladas y que la pille la lluvia. /

es una fiera disfrazada que gusta de piñas coladas y mojarse en la lluvia.

Yours for the rescuing Princess Fiona. So will it be? bachelorette number one, #2 or #3

Rescátela y es suya. ¡la princesa Fiona! / ¿Entonces que escoge la soltera numero 1, la #2 o la #3?

Será suya para rescatar la princesa Fiona. ¿Muy bien cual le gusta La soltera numero 1, #2 o #3?

Escena Tres Discusión entre Shrek y Burro

Burro: Ohh Now I really see what's goin' on here.

Ya veo lo que está pasando

Ah ya me di cuenta de lo que está pasando aquí.

Shrek: Oh, what are you talkin' about?

¿De qué hablas?

EEE, ¿oye de qué estás hablando?

Burro: I don't even wanna hear it. Look, I'm an animal, and I got instincts,

I know you two are diggin' on each other. I could feel it.

Soy un animal y tengo instintos. Sé que los dos se atraen. Perdón

A mí no me engañas. Soy un animal y tengo instintos, picarán no soy tan burro eso se siente..

Shrek: You're crazy. I'm just bringing her back to Farquaad.

Estás loco. Solo se la estoy llevando a Farquaad.

Ay te has vuelto loco, yo voy a llevársela a Farquaad.

Burro: Oh come on, Shrek, wake up and smell the pheromones. -Just go on in and tell her how you feel

Por favor, Despierta y huele las feromonas. Dile lo que sientes.

Oh por favor Shrek no mas huélele las feromonas, entra a decirle lo que sientes

Shrek: There's nothing to tell. Besides, even if I did tell her that, ...well you know and --

Ho hay nada que decir. Además, aunque se lo dijera...

No hay nada que decir, además aunque le dijera que... bueno lo que sea

Shrek: And I'm not saying I do 'cause I don't. -- She's a princess and I'm --

Bueno, no estoy diciendo que la quiero. Porque no. / Ella es una princesa y yo soy...

Y no estoy reconociendo nada porque... es una princesa y yo soy....

Burro: An ogre?

¿Un ogro?

¿Un ogro?

Shrek: Yeah an ogre.

Sí un ogro.

Sí un ogro.

Ficha Técnica	
Título Original	The Sound of Music
Título en Español	La Novicia Rebelde
Dirección	Robert Wise
Producción	Saul Chaplin, Robert Wise
Guión	Ernest Lehman
Duración en minutos	174
Género	Musical
Clasificación	A
Año de producción	1965
Estudio	20th Century Fox
País de producción	Estados Unidos
Música	Irwin Kostal, Richard Rodgers
Fotografía	Ted D. McCord
Elenco original	Julie Andrews (María), Christopher Plummer(Captain Von Trapp), Eleanor Parker (The Baroness), Richard Haydn (Max Detweiler), Peggy Wood (Mother Abess)

Escena Uno Conversación de la Madre Superiora con Maria

Versión Original
Versión Subtitulada
Versión Doblada

Reverend Mother: Come here my child...Now sit down.

Ven acá, hija mía. / Siéntate.

Entra hija mía... ahora siéntese.

Maria: Oh, oh. Reverend Mother, I'm so sorry. I just couldn't help myself. The gates were open. And the hills were beckoning and before I –

Madre Superiora no pude evitarlo. / Las puertas estaban abiertas y las colinas me llamaban.

Reverenda Madre, lo siento no pude evitarlo, las puertas estaban abiertas y las montañas se veían...

Reverend Mother: Dear, I haven't summoned you here for apologies

No estás aquí para disculparte.

María, no la mandé a llamar para que se disculpe.

Maria: Oh, please, Mother, do let me ask for forgiveness.

Quiero pedir perdón.

Por favor Madre permítame pedirle perdón

Reverend Mother: If it will make you feel better

Si eso deseas.

Si eso la hace sentir mejor

Maria: Yes, well, you see the sky was so blue today, and everything was so green and

fragrant. I just had to be a part of it. And the bird kept leading me higher and higher as though it wanted me to go right through the clouds with it.

El cielo estaba tan azul. / Todo era tan verde y aromático. / El pájaro me llevó cada vez más alto... / y casi llego hasta las nubes.

Sí verá, hoy el cielo estaba tan azul y todo estaba tan verde y tan fragante que tuve que ser parte de ello, la montaña me llevaba cada vez alto como si quisiera llevarme hasta las nubes con ella.

Reverend Mother: Child, suppose darkness had come and you were lost?

¿Y si te hubieras perdido?

¿Hija mía, imagínese si se hubiese perdido?

Maria: Oh Mother I could never be lost up there. That's my mountain. I was brought up on

it. It was the mountain that led me to you

No podría perderme estando allá. / Es mi montaña. Me crié allá. / Esa montaña me llevó a usted.

¿Ay Madre nunca podría perderme allá? Esa es mi montaña me crié en ella. La montaña fue quien me trajo a usted.

Reverend Mother: Oh?

--

oh!

Maria: When I was a child I would come down the mountain... and climb a tree and look over into your garden. I'd see the sisters at work. And I'd hear them sing on their way to vespers...

Cuando era niña bajaba la montaña.../ y miraba hacia su jardín. / Cuando iban a las vísperas oía a las hermanas cantando.

Cuando era niña bajaba de la montaña y me trepaba a un árbol y miraba dentro de su jardín, veía las hermanas trabajando y las escuchaba cantar....

Escena Dos Presentación de los niños con Maria

Maria: At ease

Descansen

Descansen

Maria: Well now that there's just us. Would you please tell me all your names again. And how old you are?

Ahora que estamos solos / por favor repitan sus nombres... / y cuántos años tienen

¿Ahora que estamos solos serían tan amables de darme sus nombres y decirme su edad?

Liesl: I'm Liesl. I'm 16 years old and I don't need a governess.

Liesl, tengo 16 años y no necesito una institutriz.

Soy Liesl tengo 16 años y no necesito una institutriz.

Maria: Well I'm glad you told me, Liesl. We'll just be good friends.

Me alegro que me lo digas. Seremos buenas amigas.

Ah, que bueno que me lo dices Liesl, seremos amigas.

Friedrich: I'm Friedrich. I'm 14. I'm impossible.

Soy Friedrich. Tengo 14 años. Soy imposible.

Soy Friedrich tengo 14 años y soy imposible.

Maria: Really? Who told you that, Friedrich?

¿En serio? ¿Quién te dijo eso?

¿En serio? ¿quién te lo dijo?

Friedrich: Fraulein Josephine, four governesses ago.

La Srta. Josefina, cuatro institutrices atrás.

Fraulein Josephine hace cuatro institutrices.

Louisa: I'm Brigitta.

Soy Brigitta.

Soy Brigitta.

Maria: You, um, didn't tell me how old are you, Louisa?

No dijiste cuántos años tenías, Louisa

Ah, no me dijiste tu edad Louisa.

Brigitta: I'm Brigitta. She's Louisa. She's 13 years old and you're smart. I'm 10, and I

think your dress is the ugliest one I ever saw.

Yo soy Brigitta. / Ella es Louisa. Tiene 13 años. / Usted es inteligente. / Tengo 10 años y su vestido es el más feo que he visto.

Soy Brigitta, ella es Louisa y tiene 13 años y usted es lista. Yo tengo 10 años y creo que su vestido es el más feo que he visto.

Kurt: Brigitta, you shouldn't say that

No debes decir eso.

Brigitta no debiste decir eso.

Brigitta: Why, don't you think is ugly?

¿Por qué no? ¿No es feo?

¿Por qué no? ¿No crees que es muy feo?

Kurt: Of course, but Fraulein Hilda's was ugliest.

Sí, pero el de la Srta. Hilda era más feo.

Por supuesto, pero el de la Srta. Hilda era más feo.

Kurt: I'm Kurt. I'm 11. I'm incorregible.

Soy Kurt. Tengo 11 años. Soy incorregible.

Soy Kurt, tengo 11 años y soy incorregible.

Maria: Congratulations

Te felicito.

Felicidades

Kurt: What's incorregible?

¿Qué significa "incorregible"?

¿Qué es incorregible?

Maria: I think it means you want to be treated like a boy.

Creo que quieres que traten como un hombre.

Creo que quiere decir que desea que lo traten como un niño.

Martha: I'm Martha and I'm gonna be seven on Tuesday and I'd like a pink parasol.

Soy Marta. / Voy a cumplir siete años. Quiero un parasol rosado.

Soy Martha, cumpliré 7 el martes y quiero una sombrilla rosa.

Maria: Well, pink's my favorite color, too. – yes, you're Grettel! ...and you're five years old? My! You're practically a lady!

El rosado es mi color favorito también. / Tú eres Gretl, ¿Tienes 5 años? Eres prácticamente una señorita.

El rosa es también mi color favorito. Si eres Grettel – ¿tienes 5 años? Prácticamente es toda una señorita.

Maria: Now I have to tell you a secret I've never been a governess before.

Tengo un secreto. / Nunca he sido una institutriz.

Tengo que decirles un secreto, nunca antes he sido institutriz.

Louisa: You mean you don't know anything about been a governess

¿No sabe ser una institutriz?

¿Quiere decir que no sabe nada de cómo ser institutriz?

Maria: Nothing, I'll need lots of advice

No, necesito consejos.

Nada, necesito muchos consejos.

Louisa: Well the best way to start is to be sure to tell father to mind his own business.

Primero dígame a papá que no sea tan metido

La mejor forma de empezar es decirle a papá que sólo se ocupe de sus asuntos.

Fredrich: You must never come to dinner on time.

No llegue a la mesa a tiempo.

Nunca llegue a cenar a tiempo.

Brigitta: Never eat your soup quietly.

No se tome la sopa sin hacer ruido.

Nunca coma la sopa sin hacer ruido.

Kurt: And during dessert always blow your nose

Cuando esté comiendo el postre, suénese la nariz.

Durante el postre siempre debe limpiarse la nariz.

Grettel: Don't you believe a word they say, Fraulein Maria.

No les haga caso.

No les crea ni una palabra Fraulein Maria.

Maria: Oh why not?

¿Por qué no?

¿Por qué no?

Grettel: Because I like you!

-Porque me cae bien.

Porque me agrada.

Escena Tres Conversación del señor Von Trapp y la Baronesa

Baroness: This is really exciting for me Georg... being here with you

Es muy emocionante estar aquí contigo.

Es tan maravilloso estar contigo y admirar todo esto.

Captain: Ho, ho, ho Trees, lakes, mountains, when you've seen one, you've seen them all.

Si has visto todo esto antes, deja de ser una novedad.

Ja, ja, ja. Árboles, lagos, montañas, si vez uno los has visto todos.

Baroness: That is not what I mean and you know it.

No me refería a eso y lo sabes.

No quise decir eso y tú lo sabes.

Captain: Ah, you mean me. I'm exciting?

Te referías a mí ¿Yo soy emocionante?

¿A te refieres a mí? ¿Soy emocionante?

Baroness: Is that so impossible?

¿Eso es imposible?

¿Qué no es posible?

Captain: No, just, uh, highly improbable

-No, pero poco probable.

Más bien es poco probable.

Baroness: There you go, running yourself down again

Otra vez te estás criticando.

No empieces con eso otra vez

Captain: Well, I'm a dangerous driver

Soy un conductor peligroso.

Soy poco confiable.

Baroness: (laughs) You know you're much less of a riddle when I see you here, Georg.

Dejas de ser tan misterioso cuando te veo aquí.

Siento que eres menos enigmático cuando te veo aquí Georg.

Captain: In my natural habitat?

¿En mi ambiente natural?

¿En mi habitad natural?

Baroness: Yes, exactly

-Exactamente.

Sí exacto.

Captain: Are you trying to say that I'm more at home here among the birds and the flowers
and the wind that moves through the tress like a restless sea, hmm?

¿Estás diciendo que estoy en mi ambiente.../ entre los pájaros y las flores... / y el viento que sopla
como un mar movido?

Estas tratando de decir que me desenvuelvo mejor aquí entre las aves, las flores el viento que sopla
sobre las copas de los árboles m...

Baroness: How poetic!

Qué poético.

Qué poético

Captain: Yes, it was rather, wasn't it?

Sí, ¿verdad?

¿Sí fue poético, verdad?