

EL DOBLAJE DEL NUEVO CINE ALEMÁN DESDE UN PUNTO DE VISTA
LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO CON ESPECIAL ATENCIÓN A LOS
ELEMENTOS CULTURALES

BAND I

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Neuphilologischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von
Elena Núñez Álvarez

6. Juni 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Jörn Albrecht

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Heidi Aschenberg

Esta tesis está impresa en dos tomos.

El primer tomo abarca la introducción y los capítulos del uno al seis. El segundo tomo comprende las conclusiones, la bibliografía y los anexos.

A la versión impresa se adjunta un DVD que contiene la tesis en formato PDF y las escenas de las películas del corpus incluidas en el capítulo 6.

AGRADECIMIENTOS

Después de cinco años de intenso trabajo en un proyecto tan extenso y ambicioso ha llegado el momento de volver la vista atrás y de agradecer a las personas que han facilitado el camino, muchas veces abrupto pero también reconfortante, que me ha conducido a mi meta.

En primer lugar y por el lugar privilegiado que le corresponde, me gustaría expresar mi agradecimiento al director de la tesis, Prof. Dr. Jörn Albrecht, Catedrático emérito del Departamento de Francés de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Heidelberg, por sus valiosas aportaciones y por acceder a dirigir esta tesis a pesar del inmenso trabajo que ya ocupaba su agenda. Asimismo le estoy muy agradecida por hacerme partícipe de su sabiduría y por permitirme participar en sus clases y así exponer las ideas fundamentales de mi trabajo.

Agradezco a la Profa. Dra. Heidi Aschenberg, actualmente Catedrática en la Facultad de Lenguas Románicas de la Universidad de Tubinga, por acceder a valorar la tesis a pesar de la lejanía y por sus excepcionales clases durante su estancia en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Heidelberg.

Mi especial agradecimiento al Prof. Dr. Edgar Radtke, anteriormente Decano de la Facultad de Lenguas Modernas, que permitió que mi tesis fuera redactada en español, hecho que facilita el acceso de la cultura alemana e investigación en el campo de la traducción de las lenguas alemana y española en el mismo ámbito académico en los países de habla española.

También muestro mi agradecimiento a las productoras y distribuidoras de las películas del corpus por permitirme incluir las escenas de vídeo en el DVD de la tesis.

Gracias también a Stefanie Vauteck por facilitarme casi la totalidad de la transcripción en alemán y en español de *Good Bye, Lenin!* y el guión de doblaje de *Berlin is in Germany*.

A Julian Behre por prestarme su ayuda en el campo técnico de este trabajo.

A Ricardo Hernanz por hacerse cargo de la corrección estilística de la tesis.

En el plano más personal me gustaría agradecer a mi marido Philipp, a mis hijos Lucía, Noé y Sara, a mis padres y a mi hermana por el apoyo incondicional incluso en los momentos más desoladores, por comprender mi ausencia, por los momentos robados y por el aliento regalado con el simple gesto de una sonrisa.

Muchas gracias a todos aquellos que por olvido pudieran figurar en esta página de agradecimiento.

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 1. ASPECTO HISTÓRICO | 8 |
| 1.1. Breve historia del doblaje en España | 8 |
| 1.2. Tendencias del cine alemán en los albores del siglo XXI..... | 10 |
| 1.3. Mercado cinematográfico extranjero en España con especial atención al alemán..... | 13 |
| 1.4. Tipos de traducción audiovisual: doblaje o subtitulación en el trasvase cultural . | 15 |
| 2. LA CULTURA APLICADA AL DOBLAJE..... | 19 |
| 2.1. Estudios culturales | 19 |
| 2.2. Estudios sobre la recepción de la cultura y el lenguaje..... | 23 |
| 2.3. Estudios sobre la recepción de la cultura y la traducción | 25 |
| 2.3.1. Enfoques traductológicos en relación con la transferencia cultural | 26 |
| 2.3.2. Los elementos culturales en la traductología..... | 28 |
| 2.4. Estudios sobre la recepción de la cultura en el doblaje..... | 34 |
| 2.5. Sistema de reconocimiento y traducción de los elementos culturales | 37 |
| 2.5.1. Sistema holístico de Mudersbach | 37 |
| 2.5.2. Aplicación del sistema holístico al doblaje | 43 |
| 3. APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA TRASLATIVA DEL DOBLAJE | 46 |
| 3.1. Fases de la traducción para el doblaje..... | 47 |
| 3.2. Teoría traslativa sobre el doblaje | 53 |
| 3.2.1. El concepto de norma | 54 |
| 3.2.2. El concepto de equivalencia | 58 |
| 3.2.2.1. Niveles de equivalencia en el doblaje..... | 61 |
| 3.2.2.2. Jerarquía de los niveles de equivalencia en el doblaje..... | 64 |
| 4. CARACTERÍSTICAS Y RESTRICCIONES DE LOS TEXTOS DE DOBLAJE..... | 66 |
| 4.1. Clasificación de los textos de doblaje..... | 68 |
| 4.2. Canales de comunicación..... | 73 |
| 4.2.1. El canal acústico | 74 |
| 4.2.2. El canal visual..... | 77 |
| 4.3. La sincronía y los tipos de sincronía..... | 85 |
| 4.3.1. Sincronía de contenido | 87 |
| 4.3.2. Sincronía visual | 88 |
| 4.3.2.1. Sincronía fonética o labial | 88 |
| 4.3.2.2. Isocronía..... | 90 |

| | |
|---|-----|
| 4.3.2.3. Sincronía quinésica | 91 |
| 4.3.3. Sincronía acústica o de caracterización | 93 |
| 4.3.3.1. Sincronía idiosincrásica | 94 |
| 4.3.3.2. Elementos paralingüísticos y prosódicos | 94 |
| 4.3.3.3. Divergencias culturales, el acento y el dialecto | 95 |
| 4.3.4. El sincronismo interno como fin | 96 |
| 4.4 El lenguaje hablado: la oralidad prefabricada | 97 |
| 5. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS | 124 |
| 5.1. Sobre el análisis | 124 |
| 5.1.1. Justificación | 124 |
| 5.1.2. Objetivos | 126 |
| 5.1.3. Hipótesis | 127 |
| 5.1.4. Metodología | 129 |
| 5.2. El corpus | 134 |
| 6. ANÁLISIS DEL CORPUS Y CONCLUSIONES PARCIALES | 150 |
| 6.1. Propuesta de clasificación de los elementos culturales | 150 |
| 6.2. Análisis de traducción | 153 |
| 6.2.1. La traducción del humor | 154 |
| 6.2.2. Alusiones políticas, sociales y religiosas | 172 |
| 6.2.3. Variedades lingüísticas | 201 |
| 6.2.3.1. Dialecto y acento | 202 |
| 6.2.3.2. Coloquialismos | 218 |
| 6.2.4. Canciones | 234 |
| 6.2.5. Quinésica | 246 |
| 6.2.6. Iconografía | 253 |
| 6.2.7. Código gráfico: los textos | 265 |
| 6.3. Técnicas de traducción para el doblaje | 277 |
| 6.3.1. Traducción literal | 281 |
| 6.3.2. Préstamo | 287 |
| 6.3.3. Elisión | 291 |
| 6.3.4. Modulación | 295 |
| 6.3.5. Omisión | 296 |
| 6.3.6. Generalización | 301 |
| 6.3.7. Compresión lingüística | 304 |
| 6.3.8. Amplificación | 305 |

| | |
|---|-----|
| 6.3.9. Descripción | 307 |
| 6.3.10. Sustitución paralingüística..... | 309 |
| 6.3.11. Adaptación..... | 309 |
| 6.3.12. Equivalente cultural | 313 |
| 6.3.13. Equivalente funcional o traducción de efecto..... | 316 |
| 7. CONCLUSIONES..... | 320 |
| 7.1. Comprobación de la consecución de los objetivos | 320 |
| 7.2. Comprobación de las hipótesis | 323 |
| 7.2.1. Comprobación de la hipótesis del objetivo número uno | 324 |
| 7.2.2. Comprobación de la hipótesis de los objetivos números dos y tres | 325 |
| 7.2.3. Comprobación de la hipótesis del objetivo número cuatro | 325 |
| 7.3. Conclusiones relativas a la traducción de los elementos culturales..... | 326 |
| 7.3.1. Desde un punto de vista cualitativo | 326 |
| 7.3.2. Desde un punto de vista cuantitativo..... | 331 |
| 7.4. Conclusiones relativas a las técnicas de traducción..... | 333 |
| 7.4.1. Desde un punto de vista cualitativo..... | 333 |
| 7.4.2. Desde un punto de vista cuantitativo..... | 337 |
| 7.5. Perspectivas de futuro | 339 |
| Bibliografía..... | 341 |
| Anexos..... | 359 |

INDICE DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Las tres fases del proceso de traducción basado en el modelo de Vermeer. | 26 |
| Figura 2. Proceso de traducción según el sistema holístico de Floros. | 42 |
| Figura 3. Resumen del proceso técnico desde la versión original hasta la versión doblada. | 52 |
| Figura 4: Clasificación de las películas según Söll | 98 |
| Figura 5: Kontinuum según Koch y Oesterreicher (1985) | 99 |
| Figura 6: Esquema según Koch und Oesterreicher (1985)..... | 100 |
| Figura 7: Medios técnicos y del lenguaje de Schlicker. | 102 |
| Figura 8: Medios lingüísticos: oral y escrito (Schlicker 2003: 47) | 102 |
| Figura 9: Características del lenguaje hablado y escrito según Schlicker (2003: 53)..... | 104 |
| Figura 10: Söll y Hausmann (1985, citado según Herbst 1994:151) | 106 |
| Figura 11: Texto fílmico en el que se observan factores como el ser escuchado, la preparación y la realidad según Herbst. | 107 |
| Figura 12. Pasos del método de investigación del presente trabajo. | 133 |

INDICE DE TABLAS

| | |
|--|-----|
| Tabla 1: Número de películas importadas en los años 2005, 2006 y 2007. | 14 |
| Tabla 2. Clasificación de los textos audiovisuales según Agust. | 72 |
| Tabla 3. Sistemas de comunicación en el doblaje (Chaves, 1999: 102)..... | 73 |
| Tabla 4. Códigos de Casetti y Di Chio | 79 |
| Tabla 5. Canal visual y acústico de Chaume. | 79 |
| Tabla 6. Relación entre los diferentes tipos de planos según su tamaño y las sincronías y símbolos de doblaje. | 83 |
| Tabla 7. Películas alemanas producidas entre 2000 y 2007 estrenadas en España. | 138 |
| Tabla 8: Tipos de juegos de palabras. | 156 |
| Tabla 9. La pérdida del elemento cultural del humor en la V.D. | 171 |
| Tabla 10. El acento y el dialecto. | 217 |
| Tabla 11. Técnicas de traducción en los símbolos iconográficos..... | 265 |

INDICE DE ANEXOS

| | |
|--|-----|
| Anexo I. Estadísticas de frecuencia de las técnicas de traducción | 360 |
| Anexo II. Películas alemanas con año de aparición entre 2000 y 2007 proyectadas en España en la pantalla grande | 368 |
| Anexo III. Nacionalidades de las películas exhibidas con mayor recaudación..... | 371 |
| Anexo IV. Cuota de mercado de películas de la Unión Europea y Estados Unidos..... | 371 |
| Anexo V. Encuestas..... | 381 |
| Anexo VI. Símbolos empleados en el doblaje..... | 385 |
| Anexo VII. Nomenclatura de las películas analizadas | 380 |
| Anexo VIII. Transcripción de las películas | 387 |

INTRODUCCIÓN

La motivación personal que me ha llevado a realizar esta tesis doctoral se remonta a mis años de estudio de Traducción e Interpretación, en los que mis profesores nos transmitían con gran entusiasmo su experiencia con la traducción audiovisual. También se debe, sobre todo, a las excelentes jornadas de traducción audiovisual que el traductor Xosé Castro, entre otros, impartía por todas las universidades españolas y a las que yo asistía. Quizás la participación en estas jornadas, en primer lugar; el contacto directo desde hace algo más de nueve años con la cultura alemana, tanto en el plano social, lingüístico, académico y personal; mi dedicación profesional desde hace cinco años a la enseñanza de la cultura y lengua española en el entorno académico intercultural, y la mejora de la calidad que el cine alemán empezó a experimentar hace aproximadamente diez años han sido los detonantes que hicieron plantearme la realización de una investigación de esta envergadura.

Desde el punto de vista académico, el estudio de la traducción cinematográfica, y en concreto el de la traducción para doblaje, no ha disfrutado de la atención que merece, aunque en los últimos años el número de publicaciones sobre esta modalidad ha aumentado considerablemente sobre todo con el inglés como lengua principal de estudio. Sin embargo, quedan aún muchos aspectos por investigar, uno de ellos es el que tratamos en este estudio: la traducción de los elementos culturales del alemán al español en la modalidad de doblaje. Este trabajo cubre dos vertientes esenciales de la traducción, además del factor técnico característico de la traducción cinematográfica. Es decir, por un lado, analiza los elementos lingüísticos que actúan en la traducción y, por otro, los elementos culturales, que también determinan el proceso traductológico. Asimismo, el factor técnico del que depende la modalidad de doblaje establece también invariantes que han de respetarse. De este modo, estos tres factores, el lingüístico, el cultural y el técnico, convierten a este estudio, por un lado, en una investigación de índole intercultural y, por otro, en un trabajo multidisciplinario. También creemos que el estudio exclusivo de los elementos culturales en el marco de la traducción para doblaje en la combinación lingüística del alemán y el español dota de un carácter novedoso a esta tesis doctoral.

Antes de abordar la descripción de la parte práctica de este estudio, nos gustaría señalar los **fundamentos teóricos** en los que nos hemos basado. Está claro que, sobre todo, nuestro trabajo se enmarca dentro del ámbito traductológico, en general, y de la traducción para doblaje, en particular, lo que no quiere decir que se limite a una única orientación. De

hecho, consideramos que la traducción, y más la traducción para doblaje, necesita de otras disciplinas como la Lingüística, la Sociología, la Antropología, la Semiótica, la Hermenéutica, la Filosofía, etcétera. En este sentido, podemos declarar que nuestro estudio se enmarca en los estudios de traducción y adquiere un enfoque comunicativo y sociocultural. Así, a continuación vamos a nombrar a los autores principales en cuyas teorías nos hemos basado para la realización de este estudio¹. En cuanto al concepto de cultura y de cultura ligado al lenguaje cabe destacar a Katan (1999), que a su vez se basa en Malinowski, Sapir y Benjamin Lee Whorf, y Coseriu (1981). En cuanto al concepto de traducción unido al de cultura, merece la pena destacar a Nida (1964), Reiss y Vermeer (1984), Vermeer (1986), Albrecht et alii (1987) y Snell-Hornby (1988), Heinrichs (1998), Spillner (1997), Mudersbach (2002) y Floros (2003). Respecto a los elementos culturales tratados en la traductología, destacamos a Reiss (1971/1986³), Koller (1997), Newmark (1988), Fillmore (1977), Hatim y Mason (1990). Sobre la recepción de la cultura en el doblaje, resaltamos a Hesse-Quack (1969), Toepser-Ziegert (1978), Müller (1982), Pisek (1994), Herbst (1994), Mudersbach (2002) y Floros (2003). En la exposición de las fases del doblaje, nos hemos basado en los trabajos de Ávila (1997a, 2002), Chaves (1999), Agost (1999), Chaume (2004), Martín (1994), Menzies (1991) y Herbst (1994). Dentro de la teoría traslativa sobre el doblaje se destacan conceptos como el de norma, equivalente e invariante. Respecto al concepto de norma, nos hemos basado en la Escuela de la manipulación, y en especial en Toury (1995) y Rabadán (1991). Asimismo, especificamos el concepto de norma en la traducción para doblaje y citamos principalmente a Goris (1991, 1993), Ballester (2001a), Karamitroglou (2000) y Martí Ferriol (2006). En cuanto a la noción de equivalencia, nos centramos sobre todo en Herbst (1994), ya que es uno de los pocos autores que trata la equivalencia en la traducción para doblaje. Respecto a la noción de invariante, nombramos a Coseriu (1977) y a Albrecht (2005a, b). En el apartado de la clasificación de los textos de doblaje, nos centramos principalmente en Chaume (2003) y Agost (1999), sin olvidar a Reiss (1984), Hatim y Mason (1995) y Albrecht (2005a). Respecto a los canales de comunicación, nos centramos sobre todo en Chaume (2003, 2004), Chaves (1999) y Casetti y Di Chio (1991). En relación con la sincronía en el doblaje, nos basamos en las teorías de Agost (1996), Chaume (2004), Fodor (1976), Herbst (1994) y Whitman-Linsen (1992). En el apartado del lenguaje hablado nos centramos,

¹ Es importante tener en cuenta que en los apartados correspondientes de este estudio se cita un mayor número de autores.

sobre todo en autores como Koch y Oesterreicher (1985), Schreiber (1998), Krämer (2001a), Herbst (1994), Chaume (2003), Schlicker (2003) y Schwitalla (1997). Para la elección de los elementos culturales, partimos de la base de los estudios de Chaume (2004), Chaves García (1999), Herbst (1994), Whitman-Linsen (1992), Müller (1982), entre otros, aparte del resultado tras el visionado del corpus de películas seleccionadas. Por último, en la elección de las técnicas de traducción, nos basamos en los estudios de Albrecht (1998, 2005a), Chaume (2003, 2005), Whitman-Linsen (1992), Delabastita (1993), Newmark (1992), Delisle (1977), Hurtado (2001), Vinay y Darbelnet (1958/1995), Margot (1987), Chaves (1999) y Vázquez Ayora (1977). Sin embargo, tenemos que resaltar que en nuestro estudio hemos consultado un amplio abanico de autores que no consideramos procedente nombrar en la introducción, ya que se especifican en los capítulos correspondientes.

A continuación, vamos a dar paso a los **objetivos generales** de la tesis doctoral:

Aunque en el capítulo 5 (5.1.2) se exponen de forma detallada los objetivos de este estudio, pensamos que es esencial presentar de forma breve y general las metas que se pretenden alcanzar en este trabajo.

A partir de la revisión de los conceptos de la traducción en general y de la traducción audiovisual, de las teorías y estudios sobre la traducción para doblaje y la cultura, y a partir de un estudio contrastivo de cuatro películas alemanas pretendemos desarrollar una metodología descriptiva que lleve a la identificación de técnicas de traducción de los elementos culturales en textos cinematográficos alemanes en el ámbito cultural y lingüístico del español de España. Este trabajo pretende descubrir tendencias para la traducción de elementos culturales de las películas alemanas en la versión doblada española. Por el contrario, a pesar de la carga teórica de los primeros cuatro capítulos, éste no pretende ser un trabajo puramente teórico, ya que con este propósito ya existen excelentes estudios que se pueden consultar. Ni siquiera se pretende realizar un mero resumen de las tendencias teóricas en este campo, sino que, más bien, se ha intentado analizar y emplear las teorías expuestas para establecer nuestras hipótesis y rebatirlas, así como para asentar tendencias.

Pretendemos realizar una aportación a la investigación de la traducción desde un punto de vista original y útil. Por una parte, nuestro trabajo reúne dos campos, el de la traducción cinematográfica, y en concreto el doblaje, y el de los estudios culturales. Por otra parte,

también analiza un corpus de películas hasta ahora no investigadas en un trabajo de esta índole, debido a su relativa reciente aparición en las pantallas y en formato DVD.

Con todo, somos conscientes de nuestras limitaciones, de la dificultad de conseguir el material y la información necesarios, sobre todo en el campo cinematográfico, y de la falta de recursos existentes. Por este motivo, este estudio puede ser, según las opiniones, objeto de críticas, tanto positivas como negativas. En todo caso, esperamos contribuir a una mejora de la situación de la traducción para doblaje en la combinación de idiomas del alemán y el español tanto a nivel académico como profesional.

Para llevar a cabo el presente estudio, partimos de las siguientes **premisas generales**:

La traducción para doblaje es una variedad específica de traducción que presenta problemas de traducción específicos fijados principalmente por las restricciones formales, como son la convivencia del canal visual y acústico, la novedad al emplear el lenguaje hablado y la gran carga cultural, entre otros factores.

Para presentar las tendencias de traducción en la versión doblada de los elementos culturales, será necesario identificar los de este tipo de modalidad audiovisual para posteriormente analizarlos mediante una ficha analítica de trabajo. El análisis cultural, lingüístico y traductológico junto con las restricciones intrínsecas del doblaje dotarán de un carácter específico a los resultados a los que se han llegado.

La identificación de los elementos culturales y el posterior establecimiento de tendencias se realizarán a partir de la comparación de la versión original y doblada de las películas que forman el corpus. Igualmente será necesario analizar la recepción de los elementos culturales en su contexto tanto en la comunidad de origen como en la meta, hecho que influirá en la toma de decisiones respecto a las tendencias de traducción en general y a las técnicas de traducción en concreto.

Las técnicas de traducción empleadas determinarán la carga cultural transmitida en la versión doblada y la intención del autor, las cuales, debido a la heterogeneidad del público meta, pueden ser percibidas también de forma diversa.

Hemos dividido el trabajo por bloques temáticos, los cuales forman **los capítulos** que se resumen a continuación.

Capítulo 1. Se repasará la historia del doblaje en España desde sus comienzos, influidos por el cine norteamericano, hasta las tendencias actuales, pasando por la descripción de las razones por las que España es un país doblador en oposición a otros países, como, por ejemplo, los Países Bajos o Suiza. Asimismo, se expondrá la tendencia temática del cine alemán, la cuota de mercado de sus películas en el propio país y los factores de éxito de un filme tanto dentro como fuera de Alemania. Se dejará constancia del mercado cinematográfico tanto nacional como internacional en España, para lo que se consultarán las *Estadísticas de hábitos y prácticas culturales en España* del Ministerio de Cultura español. Llegados a este punto, se expondrá la cuota de mercado de las películas españolas, estadounidenses y alemanas y se analizarán las razones del éxito de los filmes. Por último, se tratará escuetamente el eterno debate de cuál de las dos modalidades cinematográficas, el doblaje o la subtitulación, cumple mejor con el trasvase cultural de un filme.

Capítulo 2. Se analizará la traducción de los elementos culturales en la modalidad del doblaje. Primeramente se realizará un breve repaso de las corrientes del concepto de cultura desde un punto de vista antropológico, en relación con el lenguaje y, más tarde, se expondrá el punto de convergencia entre la cultura y los estudios traductológicos, y en concreto con la modalidad del doblaje. Por último, se presentará la teoría del reconocimiento y trasvase de los elementos culturales en un medio escrito de Mudersbach y Floros, y se completará con nuestra opinión respecto a la aplicación a un estudio de investigación como el nuestro, en el que se tratan los elementos culturales en la traducción audiovisual. En última instancia se especifica la ficha de trabajo con la que se analizarán los elementos culturales encontrados.

Capítulo 3. Este capítulo se centrará en la parte de la teoría de la traducción que cubre la modalidad del doblaje. Se especificarán, primeramente, las fases de la traducción del doblaje. Más tarde se realizará un breve repaso de los estudios de traducción más recientes sobre el doblaje, entre los que se destacarán los autores españoles. Y, por último, se abarcará los conceptos de norma, equivalencia e invariante en la traducción, en general, y en la traducción de doblaje, en particular. Respecto a los autores que destacan en este campo se nombrarán a Toury, Karamitroglou, Hermans, Chesterman, Nord, Rabadán, Albrecht, Goris y Ballester, en cuanto al concepto de norma, a Wilss, Reiss y Vermeer, Vinay y Darbelnet, Nida y Jakobson y Catford, para el concepto de equivalencia, y a Coseriu y Albrecht, para el concepto de invariante. Respecto a la equivalencia, se presentarán los diferentes niveles y la jerarquía de ésta según el estudio sobre el doblaje de

Herbst. Este capítulo, centrado en la teoría del doblaje, servirá como punto de apoyo a los resultados empíricos.

Capítulo 4. Igualmente, este capítulo tratará temas teóricos sobre las características y restricciones de los textos de doblaje. En este punto se hará hincapié en la clasificación de éstos dentro de la traducción. Se especificarán los canales por los que se transmite la información, el canal visual y el acústico, los cuales también presentan restricciones en la traducción. La sincronía también será otro punto de inflexión en el campo de las restricciones, para la que se nombrarán los estudios de Whitman-Linsen, Herbst y Fodor. Por último, se dedicará la última parte del capítulo a una característica que también forma parte de las restricciones, el lenguaje hablado.

Capítulo 5. Se pormenorizarán los aspectos esenciales para la realización del estudio empírico. Es decir, se presentarán los motivos por los que se realiza el presente trabajo, se especificarán tanto los objetivos generales como los específicos, los cuales estarán acompañados de las hipótesis, punto de partida e hilo conductor de nuestro estudio. Del mismo modo, se abordará la justificación del corpus y la metodología de estudio empleada en esta tesis.

Capítulo 6. Este capítulo es la parte pragmática y analítica del trabajo. Se divide en tres partes importantes. En la primera parte, se realizará una clasificación de los elementos culturales que se van a analizar. En la segunda parte, se analizarán los diversos elementos culturales a partir de la ficha de trabajo presentada en el apartado de la metodología y se presentarán conclusiones específicas de traducción para cada elemento. En la tercera parte, se detallarán las tendencias y las técnicas de traducción que se han empleado para los elementos culturales seleccionados y se presentarán las conclusiones específicas para cada técnica. Dichos resultados también servirán para establecer la tendencia del grado comunicativo presente en los elementos culturales transmitidos en la versión doblada. Por último, se expondrá una tabla esquemática con el recuento estadístico de la aparición de los elementos culturales en combinación con las técnicas de traducción empleadas. Esta tabla servirá como base para extraer conclusiones respecto a las tendencias de traducción.

Capítulo 7. Este capítulo abarca las conclusiones de la tesis doctoral, que darán respuesta a los objetivos planteados inicialmente y comprobarán las hipótesis formuladas a partir de los objetivos. Es necesario señalar que las conclusiones específicas relevantes respecto a la traducción de los elementos culturales y a la tendencia de las técnicas de traducción se

encuentran en el capítulo 6. En este capítulo, únicamente se expondrán las conclusiones generales y las tendencias estadísticas.

La bibliografía concluirá la tesis doctoral.

Anexo. En el anexo se recoge información adicional que por su dimensión no puede incluirse en el cuerpo del trabajo. El primer anexo incluirá las estadísticas y los gráficos de la frecuencia de aparición de los elementos culturales y las técnicas de traducción empleadas en cada caso. El segundo anexo incluirá una lista de las películas alemanas con año de aparición entre 2000 y 2007 proyectadas en España en la pantalla grande, entre las que se destacarán las películas analizadas en este estudio. En el tercer anexo se recogerá una lista de las nacionalidades de las películas exhibidas con mayor recaudación desde el año 2002 al 2007. En el cuarto anexo figurará la cuota de mercado de películas de la Unión Europea y Estados Unidos desde el año 2002 al 2007, en el que viene representado el número de películas, los espectadores y la recaudación por país. En el anexo quinto se presentan la encuesta preliminar y de los fragmentos donde se encuentran los elementos culturales que nos interesan y que han sido realizadas a las comunidades española y alemana. En el anexo sexto se especificarán los símbolos empleados en el doblaje. El anexo séptimo recogerá la nomenclatura del título de las películas analizadas. El último anexo dejará constancia de las transcripciones de las escenas donde se enmarcan los elementos culturales que se desean analizar.

CAPÍTULO 1

ASPECTO HISTÓRICO

El presente capítulo forma el marco histórico que sirve de contexto del corpus de películas que vamos a analizar. Como esta tesis doctoral se centra exclusivamente en la modalidad del doblaje cinematográfico y con el objetivo de entender los factores históricos que pueden influir en la traducción de las versiones extranjeras, primeramente vamos a describir los inicios del doblaje en España, para enlazar con las tendencias del cine alemán de principios del siglo XXI, entre las que destacan factores como la temática, la presencia en el mercado mundial y europeo, los premios obtenidos, y por último las instituciones que fomentan el cine alemán tanto dentro como fuera de la frontera alemana. El tercer apartado se centra en el tipo de cine y de la nacionalidad de las películas que se proyectan en las pantallas españolas con especial atención a las películas alemanas. Para finalizar, en el cuarto apartado, tratamos brevemente el eterno debate de cuál de las dos modalidades cinematográficas, el doblaje o la subtitulación, cumple mejor con el trasvase cultural de un filme.

1.1. Breve historia del doblaje en España

Nuestro objetivo en este capítulo no es exponer detalladamente el desarrollo del doblaje en España desde sus comienzos hasta la actualidad, ya que sobre esta temática existen numerosas publicaciones —entre las que cabe mencionar las de Alejandro Ávila (1997a, 1997b)—, sino, más bien, un breve recorrido a través de la historia del doblaje en España².

Las primeras películas dobladas al español provenían de las grandes empresas cinematográficas de Hollywood, que pretendían exportar sus filmes al extranjero. La cercanía y el influjo de Estados Unidos en América Latina propiciaron que las películas se empezaran a rodar en dos idiomas; es decir, los propios actores, cuando dominaban ambos idiomas, u otros distintos volvían a rodar las películas en español. La primera película doblada al español fue *Rio Rita*, del año 1929. Sin embargo, esta técnica no obtuvo éxito, ya que se doblaba en una variedad lingüística del español que no sonaba bien en otras regiones. De este modo, se decidió doblar las películas en un español estándar. Aun así, esta solución tampoco fue del agrado de ninguno de los países (Pereira, 2000: 8).

² Véase Ivarsson (1992), Gottlieb (1997), Chaves (2000), Ballester (2001a, 2001b) y Chaume (2003).

Los primeros estudios de doblaje en Europa los instaló Paramount en Francia (1929). Más tarde se establecieron en Alemania (1931), en Italia (1931) y en España (1932), donde, después de la Guerra Civil, la industria cinematográfica, y con ella el doblaje, sufrió una época de decadencia. El trabajo cinematográfico se centró, más bien, en la producción de documentales con mensajes propagandísticos de las partes implicadas en la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, el 23 de abril de 1941, Franco hizo pública una orden sobre la proyección cinematográfica: «Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización especial, que concederá el Sindicato Nacional de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y con personal español»³. Franco sabía que el idioma era una forma de manipulación mediática, así que estudió la Ley de Defensa del Idioma, de Mussolini, y la adaptó para el caso español.

A partir de esta fecha, la industria cinematográfica española experimentó un gran auge, a pesar de las críticas atroces al doblaje que se realizaron durante los años cincuenta. Asimismo, durante esta década, en Estados Unidos se crearon formatos cinematográficos innovadores, como el cinemascope de Century-Fox, seguido por la Panavisión de Paramount, el sistema Natural vision de Warner Bros y Anscolor de Metro Goldwyn Mayer. El 15 de febrero de 1959, Televisión Española (TVE) realizó su primera retransmisión y en 1960 se empezaron a proyectar películas y telefilmes estadounidenses doblados en Puerto Rico y México. A pesar de las variantes regionales, con las que no se identificaba el público español, los telefilmes lograron un éxito rotundo. Más tarde, en los años setenta, la presión de los estudios de televisión por imponer la realización del doblaje dentro de las fronteras de España dio sus frutos. A partir de 1979, volvieron a doblarse para TVE películas que anteriormente se habían doblado durante la época de Franco, pero que habían sufrido cambios debidos a la censura.

En los años ochenta y noventa, con el florecimiento del vídeo y de las cadenas de televisión autonómicas y privadas con cobertura nacional (Tele 5, Antena 3, Canal Plus), el doblaje volvió a experimentar un gran auge. En 1993, sufrió una grave crisis, resultado de la producción propia de series y películas, de la retransmisión de las telenovelas latinoamericanas y de la reposición de películas antiguas ya dobladas (Pereira, 2000: 12).

³ Ávila, 1997a: 58-62.

A pesar de que el factor económico fue el mayor responsable de que el doblaje fuera la modalidad traductora per se⁴, coincidimos con Ballester (2001b) en que la motivación de la imposición del doblaje en España frente al subtítulo tiene raíces sobre todo políticas. Esta imposición es el resultado de la política nacionalista en los años de consolidación del franquismo (entre 1939 y 1945), cuando predominaban el militarismo y el rechazo a la influencia extranjera. No hace falta entrar en detalle sobre la prohibición de las lenguas de la Península que no fueran el castellano, el cual tenía como misión, en este periodo, ser «cauce o instrumento del sentimiento nacionalista» (Ballester, ibíd.). El nacionalismo no sólo motivó la implantación del doblaje frente al subtítulo, sino que marcó la tendencia de la temática cinematográfica española. El doblaje fue, por tanto, una forma de doble vertiente de nacionalizar las películas que llegaban de Estados Unidos: por una parte, la lengua tenía como función la unidad de la nación y, por otra, era la transmisora de las ideas y de la cultura extranjera. De esta forma, el doblaje, junto con la censura que ejercía el régimen, se convirtió en un filtro cultural (Whitman, 1992:11).

1.2. Tendencias del cine alemán en los albores del siglo XXI

La cuota de mercado del cine alemán en su propio país en el año 2008 se sitúa en la cumbre desde la reunificación alemana con un 26,6%⁵, cuando todavía el cine estadounidense es el rey de las pantallas. En los años noventa no superaba la media del 15% (Köhler, 2006: 36-37). Como demuestra Köhler (ibíd.: 37), Francia se encontraba a la cabeza con una cuota media de mercado propio entre 1999 y 2004 del 35,2%, a la que sigue Dinamarca con un 25,8% y Polonia con un 25,4%. Alemania se situaba en el noveno puesto, detrás de Finlandia y Gran Bretaña, con una cuota de mercado del 16,35%. En el año 2004, su cuota subió de manera importante debido a películas de gran éxito, como *(T)Raumschiff Surprise, 7 Zwerge - Männer allein im Wald, Der Untergang, Der Wixxer, Lauras Stern* y *Bibi Blocksberg 2*. Sin embargo, a principios de este siglo, el cine alemán está despegando. Por ejemplo, la película *Nirgendwo in Afrika*, de Carolina Fink, fue galardonada con el Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 2003. *Good Bye, Lenin!*, de Wolfgang Becker, la vieron seis millones y medio de espectadores y obtuvo varios premios del certamen *Europäische Filmpreise*. La actriz Kaja Riemann obtuvo el

⁴ Ballester (2001b: 165) cita a Shuttleworth y Cowie (1997: 161): *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing. Estos autores afirman que el coste del doblaje es quince veces mayor que el del subtítulo.

⁵ Periódico digital *Die Welt*: <http://www.welt.de/kultur/article3152224/Das-waren-die-erfolgreichsten-Filme-2008.html> (consulta realizada el 6 de febrero de 2009).

premio Coppa Volpi a la mejor actriz en Venecia por su trabajo en la película *Rosentrasse*, de Marfarette von Trotta. La película *Gegen die Wand*, de Fatih Akin, ganó el Oso de Oro en la Berlinale de 2004. Y, por último, la película *Das Leben der Anderen*, de Florian Henckel, obtuvo en 2007 el Óscar a la mejor película de habla no inglesa. Si observamos la calidad de las actuales producciones, este es sólo el comienzo de un largo camino de éxito.

En este estudio, cuando hablamos del nuevo cine alemán no nos referimos al cine de los años sesenta y setenta, fruto del Festival de Oberhausen de 1962⁶, sino al cine de los nuevos autores de finales del siglo XX y sobre todo de sus producciones de principios del siglo XXI.

Como se señaló en *Perspektive Deutsches Kino*⁷, durante el festival de cine en Berlín de 2004, no existe ninguna tendencia definida en el cine alemán, cuya característica es la diversidad. No obstante, el cine cómico presenta una menor producción: «Nur gibt es nicht so viel zu lachen. Das ist wohl ein Generationenproblem. Die Regisseure sind halt alle recht jung, Jahrgang 70 und noch jünger. Wenn man in dem Alter Kunst macht, dann meint man es ernst. Das ändert sich später glücklicherweise ja auch wieder».

El cine alemán, en su búsqueda de una identidad propia, muestra caras nuevas. Ya no le hace falta ceñirse a los modelos cinematográficos del cine de Hollywood, sino que intenta mostrar una personalidad propia más cercana al público alemán. Köhler (2006: 126) afirma que en Alemania no se producen los géneros preferidos por el público, como el de acción o el de ciencia-ficción. Sin embargo, se ha demostrado, por el tipo de películas que han obtenido algún premio internacional, que un factor de éxito tanto local como mundial son los temas específicos alemanes.

Weiterhin hat sich gezeigt, dass spezifisch deutsche Stoffe besonders gut im In- und Ausland ankommen. Spezifisch deutsch meint jedoch nicht „regionale“ Geschichten, wie z.B. Herr Wichmann von der CDU; diese Geschichten haben einen zu großen cultural discount. Geschichten jedoch wie *Good Bye, Lenin!* oder *Schultze Get's the Blues*, die viele

⁶ Entre los autores del nuevo cine alemán de los años sesenta y setenta encontramos a Herbert Achternbusch, Robert van Ackeren, Alf Brustellin, Gustav Ehmck, Peter Fleischmann, Peter Handke, Reinhard Hauff, Ronald Klick, Werner Nekes, Rosa von Praunheim, Edgard Reitz, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, los hermanos Schamoni (Peter, Thomas y Ulrich), Niklaus Schilling, Daniel Schmid, Jean-Marie Straub, Ula Stöckl, Rudolf Thome (Maglaketidse: 2002. <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?lang=ger&id=10550>).

⁷ *Perspektive Deutsches Kino* (nuevas perspectivas del cine alemán) es una sección del festival de cine de Berlín (Berlinale) que ofrece una visión sobre la situación actual del cine alemán. http://www.berlinale.de/de/das_festival/festival-sektionen/perspektive_deutsches_kino/index.html (fecha de consulta: mayo de 2004).

Klischees bedienen und Deutschland so zeigen, wie sich z. B ein Amerikaner Deutschland schon immer vorgestellt hat, sind erfolgversprechender (Köhler, *ibíd.*).

Este hecho se demuestra sobre todo en los temas de los filmes más galardonados: la caída del muro y la búsqueda de identidad (*Good Bye, Lenin!, Berlin is in Germany, Sonnenallee*), la época nazi y la República Democrática Alemana (RDA) (*Der Untergang, Das Leben der Anderen*), los problemas de la comunidad turca en Alemania y la migración (*Gegen die Wand, Auf der anderen Seite, Solino, Nirgendwo in Afrika*).

El éxito de una película no proviene sólo de los temas planteados, sino también de otros factores, como el presupuesto, el equipo de producción y los actores, el marketing y la publicidad, el momento del estreno y, por último, los premios obtenidos. Tomemos como ejemplo la película *Good Bye, Lenin!* (Köhler, *ibíd.*: 134-136). Este filme, con un presupuesto de cinco millones de euros, se sitúa entre las producciones con un presupuesto medio y se financió casi en un 90% por fundaciones que promueven el cine, como la Filmstiftung NRW, FFA, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, FilmFernseh Fonds Bayern, entre otras. Respecto al equipo de producción y a los actores, no se corrió ningún riesgo, puesto que estos ya habían obtenido éxito en otras películas, como, por ejemplo, Daniel Brühl en *Das Weisse Rauschen* o Florian Lukas en *Absolute Giganten*. Este trabajo, creado por el director Wolfgang Becker con su éxito en *Das Leben ist eine Baustelle* y por el guionista Bernd Lichtenberg, que ganó el premio al mejor guionista alemán en 2002, tenía el éxito casi asegurado.

También el marketing colaboró al éxito rotundo tanto en Alemania como en más de setenta países. La publicidad televisiva del filme apareció sobre todo en programas con cierto tono de nostalgia por los tiempos de la RDA. Los proyectos de marketing se centraron, mayoritariamente, en la distribución gratuita a través de internet de carteles de la película, de juegos, de un pequeño diccionario con términos Alemania del Este, y en la distribución, también gratuita y en colaboración con la oficina federal *Bundeszentrale für politische Bildung*, de material didáctico para colegios e institutos de alemán para extranjeros sobre la política de la época histórica que rememora la película. El momento del estreno no es, a pesar de mencionarse en último lugar, menos relevante para el éxito de este filme. La historia y los productos de Alemania del Este estaban nuevamente de moda. *Good Bye, Lenin!* llegó cuando la llamada nostalgia del Este, u *Ostalgie*, se encontraba en pleno apogeo.

Good Bye, Lenin!, además de obtener varios premios en Alemania, fue galardonada también en el extranjero en varios festivales de cine: fue nominada a los Óscar y al Globo de Oro, ganó el Cesar francés a la mejor película europea y el Robert danés a la mejor película de origen no americano⁸.

1.3. Mercado cinematográfico extranjero en España con especial atención al alemán

El cine español (en el que se incluye el latinoamericano) ha experimentado un auge desde el año 2000. Sin embargo, si observamos las estadísticas oficiales, no ha conseguido desbancar a las producciones estadounidenses, que dominan el panorama cinematográfico en España. De hecho, al cine español le queda todavía mucho camino por recorrer. Cabe preguntarse cuáles son las razones de este paisaje cinematográfico. Uno de los motivos de más peso son las políticas de producción, distribución y publicidad de las grandes multinacionales. Sin embargo, conviene plantearse si no es más bien la demanda del público español, es decir, las preferencias cinematográficas del espectador español medio, las que se decantan por las características que presenta el cine estadounidense.

Precisamente, para conocer si son las preferencias cinematográficas un factor determinante para el éxito y la difusión del cine estadounidense en España, hemos consultado las *Estadísticas de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003*⁹. El Ministerio de Cultura realizó estas entrevistas entre los meses de abril de 2002 y marzo de 2003 a doce mil personas residentes en España con edades a partir de los quince años. En primer lugar, se observa una valoración (del 1 al 10, siendo 10 el valor más alto) muy semejante de las personas que van al cine respecto a la producción estadounidense (7,1), a la española (6,9) y a la europea (6,1). En segundo lugar, los motivos de elección de una película son, sobre todo, el tema y el argumento (53%), el reparto de actores (24,6%) y la recomendación de familiares y amigos (24,1%). Los españoles tienen más en cuenta los comentarios de sus conocidos que los de la crítica especializada.

⁸ En <http://www.good-bye-lenin.de/index2.php> se encuentra más información sobre los logros de *Good Bye, Lenin!*

⁹ Fuente: *Boletín Informativo de cine del Ministerio de Cultura*: <http://www.mcu.es/estadisticas/MC/EHC/Presentacion.html> (fecha de consulta: 26 de abril de 2007). En el anexo se encuentran seis gráficos respecto a los hábitos de los habitantes en relación con las actividades culturales.

Respecto a la cuota de mercado entre 2002 y 2006, observamos que la media de espectadores de cine español se sitúa en un 14,96%; la de cine estadounidense, en un 66,99%; y la de cine alemán en un 0,88%¹⁰.

Según los datos publicados por el Ministerio de Cultura, la nacionalidad de las películas con mayor recaudación entre 2002 y 2007 es la estadounidense, seguida por la española. Sólo se han observado dos películas alemanas entre 2002 y 2007 que se sitúan entre las 25 películas extranjeras con mayor recaudación. Se trata de *El Perfume: historia de un asesino*, coproducida con España y Francia, y *La vida de los otros*.

Respecto a la importación de películas¹¹ por años, observamos los siguientes datos:

| | 2005 | 2006 | 2007 |
|---------------------------------------|-------------|-------------|----------------------|
| Número de películas importadas | 441 | 425 | 456 |
| Estados Unidos | 222 | 224 | Datos no disponibles |
| Unión Europea | 166 | 138 | Datos no disponibles |
| Otros | 53 | 63 | Datos no disponibles |

Tabla 1: Número de películas importadas en los años 2005, 2006 y 2007.

Un dato que merece la pena destacar es que, de las 456 películas importadas en 2007, 131 se distribuyeron en la versión doblada, 110 en la versión original subtitulada y 209 en ambas versiones simultáneamente. Es interesante señalar algunos datos de coproducción, aunque no afecta a la contabilidad de largometrajes extranjeros, ya que las coproducciones en el recuento se consideran como españolas. En el año 2006 se realizaron 41 películas en coproducción frente a las 53 del año anterior. Sin embargo, el número de proyectos aprobados asciende a 83, que se reflejará en el número de películas que aparecerán en 2007. Los países con los que más se ha coproducido son el Reino Unido (12), Francia (10) y Argentina (9).

Como hemos mencionado anteriormente, la media de espectadores de películas de producción alemana entre 2002 y 2006 se sitúa en un 0,88%, mientras que la media de

¹⁰ Fuente: *Boletín Informativo de cine del Ministerio de Cultura*, ob.cit. Las estadísticas se encuentran adicionalmente en el anexo.

¹¹ En: <http://ca.www.mcu.es/cine/docs/MC/CDC/balance2006.pdf> (fecha de consulta: 26 de abril de 2007).

películas presentadas en las pantallas españolas asciende a 230, por debajo de la media de películas españolas y por encima de las películas de producción francesa (151). Estas cifras contrastan con la media de espectadores de películas francesas (2,78%). Especulamos que las razones para estos resultados son la escasa publicidad de las distribuidoras y la proyección de las películas alemanas en salas alternativas, a las que acude un público muy determinado. Fundamentalmente, los festivales¹² con apoyo de German Films, del Goethe Institut o de la Filmoteca española son los que promocionan el cine alemán en España.

El cine latinoamericano merece una breve mención, ya que España concentra aproximadamente el 67% de los espectadores totales del cine latinoamericano en Europa. Argentina es el país con más participación en el mercado cinematográfico español, seguido de México.

Estos resultados nos hacen suponer que el desequilibrio en el número de filmes que se proyectan en las salas españolas se debe a razones de oferta, pues la valoración de la calidad de las películas es muy semejante. Asimismo, creemos que la publicidad y la permanencia de las películas en pantalla son factores importantes. Los festivales de cine son una puerta de difusión para las películas que se presentan, ya que ofrecen más oportunidades de promoción en el mercado cinematográfico. De hecho, si consideramos las películas alemanas que se han proyectado en las pantallas españolas, la mayoría han sido galardonadas anteriormente con un premio cinematográfico o han obtenido un gran éxito de asistencia entre el público alemán.

1.4. Tipos de traducción audiovisual: doblaje o subtitulación en el trasvase cultural

En este apartado vamos a centrar la atención en el doblaje y en la subtitulación, ya que, como indica Chaume (2004: 31), son las dos modalidades de traducción más usuales en España. Únicamente nos vamos a limitar a nombrar las demás modalidades de traducción: voces superpuestas (*voice-over*), interpretación simultánea, narración, doblaje parcial (*half-dubbing*), comentario libre (*free-commentary*) y traducción a la vista¹³.

Podría parecer superfluo mencionar que España pertenece a los países dobladores. Según Luyken (1991) son países subtituladores Bélgica, Chipre, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Holanda, Noruega, Portugal y Suecia. Por otra parte, son países dobladores: Alemania,

¹² Uno de los más conocidos y con tradición en España es el Festival de cine alemán del cine Palafox en Madrid, patrocinado por *German Films* (empresa para la promoción de películas alemanas en el extranjero).

¹³ Para más información sobre las modalidades de traducción, consúltese Chaume (2004: 31-39).

Austria, Francia, Italia, España y Suiza. En Inglaterra e Irlanda se combinan ambos sistemas cuando la traducción es imprescindible. Originariamente, como hemos indicado más arriba, el doblaje era una forma de preservación lingüística frente a lo extranjero. Actualmente, España y la lengua española ya no tienen que defenderse de los influjos extranjeros; sin embargo, sigue conservando la tradición dobladora. Aparte de razones históricas, como el nacionalismo durante la época de consolidación del cine y del doblaje, y de factores económicos, compartimos la opinión de Zaro de que el *habitus*¹⁴ es el factor actual determinante para que el doblaje siga siendo la modalidad traductora predominante en España. Zaro (2000: 133-134), apoyándose en la teoría de Bourdieu, declara que «[...] el *habitus* en el que se mueve la mayoría del público español favorece el doblaje como modalidad predominante porque es lo asumido, lo conocido y, también, la modalidad más fácil y accesible». Como consecuencia, sería necesario que la sociedad española, con medios pedagógicos e informativos, acostumbrase al público a que la subtitulación fuera la modalidad adecuada de traducción cinematográfica. Debido al mejor aprendizaje, al mayor conocimiento y a la creciente sensibilización por los idiomas extranjeros en la sociedad española, en las salas de cine cada vez hay más películas en versión original con subtítulos. Pero esta no es una tendencia decisiva y con peso suficiente para que los espectadores españoles cambien de *habitus* cinematográfico. Además, el factor económico desempeña una función relevante en la elección de modalidad. Aunque doblar una película conlleva unos costes más altos que subtitarla, la pérdida económica sería drástica si se subtitaran las películas más taquilleras. De esta forma, creemos que difícilmente España se decante por un aumento de la subtitulación.

El debate sobre cuál de las dos modalidades cumple mejor con el trasvase cultural de un filme está abierto desde hace mucho tiempo y obedecería a una investigación mucho más profunda que no podemos abarcar en este apartado. De esta forma, vamos a delimitarnos a exponer brevemente las diferentes ventajas y desventajas de las dos modalidades y la tendencia de cada una de ellas en España.

Por una parte, los defensores del doblaje afirman que este permite que el público se concentre en las imágenes (también fuente importante de información) y en el código verbal por igual. Los subtítulos obligan al público a mantener la atención en el texto en detrimento de las imágenes y de la expresión artística pretendida por el autor. Añaden que

¹⁴ Término empleado por P. Bourdieu (1982): *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, Stanford: Stanford University Press.

los subtítulos sintetizan demasiado los diálogos y que distorsiona la pantalla (Chaume 2004: 59).

Por otra parte, los detractores del doblaje afirman que la carga cultural, contenida por ejemplo en los dialectos o acentos, se conserva más fielmente con los subtítulos. Sin embargo, esta opción sólo es válida para los espectadores familiarizados con el idioma extranjero. Para el público que no entiende el idioma original, los subtítulos son más bien un obstáculo. Otro argumento a favor de la subtitulación es que, debido a la sincronía visual, los diálogos doblados no son lo suficientemente fieles al original y no reflejan a menudo la tonalidad y la expresión original de los actores. Según Mayoral (2001: 40), es importante hacer la distinción entre el receptor pasivo y receptor activo¹⁵. Para el receptor pasivo, como sería el caso de la mayoría del público español, la principal fuente de información se encuentra en los subtítulos, mientras que para el receptor activo, como el caso del público holandés o de los países nórdicos, la fuente de información se encuentra tanto en los subtítulos como en los diálogos originales. Este hecho podría dar a entender que se tendría que subtítular de forma diferente, con una traducción instrumental, apropiada para el receptor pasivo, o con una traducción documental e instrumental¹⁶ a la vez para el receptor activo. El espectador pasivo, poco conocedor del idioma original, tiene que prestar más atención a los subtítulos. Por este motivo, se tendría que ofrecer más información en los subtítulos y, aunque parezca paradójico, sería necesario disminuir la velocidad de aparición de subtítulos. A pesar de esto, las normas de subtulado son iguales para todos los países (Chaume 2004: 42).

La elección de una modalidad u otra recae, al fin y al cabo, en las preferencias del público, el cual, gracias a la promoción cultural del cine y de los idiomas, tiene la posibilidad de disfrutar, la mayoría de las veces¹⁷, de las dos versiones, la original con subtítulos y la doblada.

Zaro (2000: 130-131) descubre las características de las películas que se doblan, se subtítulan u ofrecen ambas modalidades de traducción:

¹⁵ Nos referimos a receptor pasivo al espectador que no entiende el idioma extranjero. Por el contrario, el receptor activo es el espectador que está familiarizado con el idioma extranjero.

¹⁶ Los términos de traducción instrumental y documental se encuentran en Christiane Nord (1997): *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome (citado en Mayoral, 2001: 40).

¹⁷ Es importante señalar que sólo en las grandes ciudades se proyectan la mayoría de las películas en las dos versiones.

En primer lugar, nos encontramos con las películas que se doblan en España. Se trata de películas destinadas al gran público. No requieren una exigencia intelectual demasiado alta y normalmente son películas de entretenimiento.

En segundo lugar, merece la pena destacar las películas que se doblan y se subtitulan ya que a este grupo pertenecen los filmes de nuestro corpus. Son películas también destinadas al gran público pero que disfrutan de cierto prestigio artístico.

Al tercer grupo pertenecen las películas que sólo se subtitulan. Nos encontramos con películas destinadas a un grupo de espectadores minoritario y normalmente suelen proyectarse en algún festival o ciclo monográfico.

El tema del trasvase cultural en las diferentes modalidades audiovisuales es muy complejo y nos gustaría plantear una serie de cuestiones que podrían comprender el objetivo de otro estudio de investigación de la traducción cinematográfica.Cuál de las dos modalidades cumple mejor con la transmisión cultural de un filme y si el grado de transmisión depende también del tipo de público al que va dirigida la película. También sería interesante analizar el grado de extranjerización y de naturalización en ambas modalidades y si la modalidad de traducción influye en el éxito o en el fracaso de una película¹⁸.

¹⁸ Compárese el caso de las películas de Almodóvar en Estados Unidos. Chaume (2004: 56-57) afirma que el fracaso de las primeras películas de Almodóvar no se debió únicamente a la modalidad de traducción empleada, sino también al tipo de cine que producía y a las tramas, en las que realizaba un análisis profundo de la sociedad española. La película *Todo sobre mi madre* se acerca a un modo más estadounidense de producción cinematográfica.

CAPÍTULO 2

LA CULTURA APLICADA AL DOBLAJE

En este capítulo pretendemos analizar la traducción de los elementos culturales en un medio audiovisual como es el doblaje. En primer lugar, se realizará un esbozo de las corrientes de los estudios culturales, para centrarnos, por último, en el punto de convergencia entre los estudios culturales y los estudios traductológicos. Igualmente creo conveniente la delimitación del concepto de cultura, que se desarrollará desde un punto de vista etimológico, pasando por un enfoque lingüístico, hasta llegar a una definición adecuada para la traducción y en concreto para el doblaje. Por último, se expondrá la teoría del reconocimiento y trasvase de los elementos culturales en un medio escrito, de Mudersbach y Floros, y la complementaremos con aportaciones necesarias para la traducción audiovisual.

2.1. Estudios culturales

La disciplina antecesora de los estudios sobre cultura es la Antropología. Ya en el año 1580, el filósofo francés Montaigne, en su ensayo *Des cannibales*, (De los caníbales)¹⁹ hablaba de la relatividad de las culturas; sin embargo, este concepto no cobró importancia científica hasta que en 1871 Edward Burnett Tylor, fundador de la Etnología moderna, definió la *cultura* en su obra *Primitive Culture*.

Culture or Civilization, takes in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society (Tylor, 1971: 1).

Las ideas presentadas en esta obra son la base del enfoque antropológico de cultura que ha llegado hasta hoy. Es decir, la cultura entendida como el conjunto de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres, etcétera (Hansen,1996: 17).

Antes de analizar qué función desempeñan los estudios culturales en la traductología, creemos conveniente exponer de forma escueta las líneas básicas sobre los estudios culturales recogidas por Martínez (2004: 124)²⁰:

¹⁹ Ensayo en español en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000002.htm#I_36_ (consulta realizada el 26 de abril de 2008).

²⁰ Se basa en la obra de Sales (2003).

- Los estudios de cultura recogen un sentido muy amplio de la palabra cultura, desde el aspecto de la cultura popular hasta todos los aspectos de la vida social.
- La cultura es un sistema dinámico, capaz de transformarse.
- El contexto en la cultura es primordial.²¹
- Los estudios culturales aparecen también en otras disciplinas, como la política, la sociología o la historia.
- La cultura se ve representada en todos los ámbitos como la mediación, recepción, producción, distribución y consumición.
- Los métodos y los intereses de los estudios culturales son interdisciplinarios.

En cuanto a los diferentes enfoques culturales, Martínez (2004) y Molina (2001: 15) realizan de forma resumida una clasificación de estos respecto al estudio de la comunicación y de la cultura.

Molina (2001: 16-22) resume los enfoques que han tenido más importancia en el último siglo. Distingue entre los enfoques behaviorista, funcionalista, cognitivo y dinámico, y pone de relieve diversos modelos de cultura y la teoría de los marcos (*scenes and frames*)²². A continuación, vamos a resaltar las ideas principales de los enfoques presentados por Molina. En el enfoque behaviorista se compara la cultura propia con el resto y destaca la propia como superior, mientras que en el enfoque funcionalista se destaca el hecho de que existe una cultura dominante. Por otro lado, el enfoque cognitivo defiende la idea de que la experiencia y las ideas son lo que diferencia unas culturas de otras. Por último, presenta un resumen del enfoque dinámico, el cual entiende la cultura como un fenómeno abierto al cambio en constante relación con la realidad externa y la presenta como la causante de la famosa globalización.

El segundo autor, Martínez, presenta una relación de estudios culturales enmarcados en la comunicación. Entre ellos destacan los estudios sobre comunicación internacional en los medios de comunicación de masas, comunicación global, comunicación de masas comparada, comunicación transcultural y comunicación intercultural.

Que las culturas son diferentes, y que esta diferencia, dependiendo de cómo se afronte, puede ser el origen de conflictos, es algo innegable. Pero es igualmente evidente que, en el fondo, todas las culturas son iguales, mucho más iguales de lo que pensamos; y que esta

²¹ El contexto es un factor esencial en la transmisión de cultura en un medio escrito.

²² Véase la página 30.

igualdad puede proporcionarnos la base, el punto de encuentro, a partir del cual el intercambio entre culturas se convierta en un proceso enriquecedor (Raga, 2003: 9, citado en Martínez, 2004: 137).

Siguiendo la reflexión de Raga, podemos concluir que nuestro estudio se encuadra dentro de la comunicación intercultural. Concretamente, el autor²³ de películas alemán y el público español pertenecen a dos culturas alejadas y se produce un entendimiento entre ellas gracias a la trasvase lingüístico y cultural del medio audiovisual.

El concepto de cultura

Analizar el concepto de cultura no es sólo una tarea ardua y laboriosa sino que supera las pretensiones del presente trabajo. Este apartado sólo pretende ser una pequeña reflexión que sirva como punto de partida para este estudio, ya que, como indica Martínez (2004: 128), «la definición del concepto de cultura ha dado lugar a una bibliografía amplísima», e incluso se cuestiona la necesidad de definir un concepto tan polifacético. Sin embargo, creo que, a pesar de la dificultad, es necesario definir la cultura, pues se trata del marco teórico en el que se apoya mi discurso.

Comenzaremos con el origen etimológico de la palabra cultura visto desde la realidad alemana y la española.

La palabra cultura o *Kultur* proviene del verbo latino *colo, colui, cultum*. Si observamos el significado en alemán, encontramos dos vertientes diferentes: la primera significa *pflegen, bebauen, bestellen*, y la segunda, *anbeten*. El alemán ha desarrollado una palabra propia para el segundo significado, *Kult*. El primer significado está reflejado en la palabra *Kultur* y conserva el significado primario, es decir, la transformación de la naturaleza tanto exterior como interior a través del trabajo y del esfuerzo (cfr. Hansen, 2003: 15). Según esta explicación, *Kultur* designa la transformación exterior de la naturaleza por el ser humano. De este modo, uno de los significados de *Kultur* en español es cultivo o labranza. Este es el único significado de *Kultur* que se conocía en alemán antes del siglo XVII. A partir de entonces, en alemán se adoptó la palabra *Kultur* con el sentido de conjunto de conocimientos, pues, como hemos señalado anteriormente, *Kultur* hacía referencia a la transformación interior de la naturaleza, en este caso de la naturaleza humana. El máximo representante del cambio interior de la naturaleza humana es lo que se entiende por

²³ Entiendo por autor el grupo de personas que llevan a cabo la película en su fase primera, como el escritor, el guionista y el director de cine.

Kultivierheit. A partir del siglo XVIII *Kultur* empezó también a designar la forma de vida social de un pueblo. Esto se deriva de la transformación de la naturaleza por la actividad humana, lo que lleva a que el orden natural fuera reemplazado por un orden humano, que difiere de un grupo a otro. Así hablamos de la propia cultura o de la cultura extranjera. En este sentido se puede entender la cultura como conjunto de los modos de vida y costumbres de un grupo social o los conocimientos o grado de desarrollo de un grupo de personas. Antes del siglo XVII se empleaban los términos de *Zivilisation*, *Kultivierung* o *Polizierung* para designar este concepto de cultura (cfr. Floros, 2003: 7).

En el siglo XVIII se empezó a ligar los conceptos de cultura y civilización. Se observaban dos corrientes: la primera fue la llamada humanista que, vinculada al pensamiento ilustrado, partía de la teoría de la evolución darwiniana; defendía que solamente existía una cultura, la cual iba evolucionando a medida que progresaban los pueblos. La segunda corriente es la llamada antropológica y destaca el hecho de que existen diferentes pueblos y cada uno presenta costumbres y formas de pensamiento diferentes. Es decir, en comparación con la corriente humanista, destaca la idea de la diversidad de culturas (cfr. Sales, 2004: 16-17).

En español la palabra cultura proviene asimismo del término latino *cultura*. *Cultura* tenía el significado de habitar, cultivar, proteger y honrar con adoración. De este modo, siguiendo la evolución del idioma alemán, «honrar con adoración» se convirtió en «culto», «habitar un lugar» se convirtió en «colono», «cultivar, labrar la tierra» se convirtió en «cultivar», «lo que brota del ser humano» se convirtió en «cultura». El término español de *cultura* como sinónimo de *civilización*²⁴ se acuñó en el siglo XX y se adoptó a través de la palabra alemana *Kultur*²⁵.

Saber cómo se manifiesta la cultura es condición sine qua non para poder trasladar correctamente los elementos culturales que aparecen en la lengua²⁶ de partida a la lengua de llegada. Para ello, en primer lugar nos acercaremos a una definición de cultura en términos generales; posteriormente analizaremos la definición de cultura en relación con el medio escrito y, finalmente, desde un punto de vista traductológico.

²⁴ Herder con su obra *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* fue el primero en utilizar la palabra *Kultur* para definir la civilización. Sus ideas fueron desarrolladas por otros autores como Humboldt, Franz Boas, Sapir y Whorf.

²⁵ <http://tomasaustin.galeon.com>. Véase también Casado Velarde (1991).

²⁶ Partimos de la base que en una lengua está implícita la cultura (véase página 24).

En cuanto al aspecto sociológico y antropológico, Katan define la cultura de la siguiente forma:

The definition of culture proposed here is in terms of a mental shared model or map of the world, which includes culture, though it is no the main focus. The model is a system of congruent and interrelated beliefs, values, strategies and cognitive environments, which guide the shared basis of behavior. Each aspect of cultured is linked in a system of a unifying context of culture, which identifies a person, and his or her culture (Katan, 1999: 17).

Complementamos esta definición con las características, de orientación más bien antropológica, que expone Martínez (2004: 133) sobre la cultura:

- La cultura va más allá de la herencia biológica, es decir, se trata más bien de una herencia social.
- Un grupo social o nacional no comparte siempre la misma cultura²⁷.
- Es necesario diferenciar entre «culturas (sociedades globales) y subculturas (microgrupos o comunidades)».
- Las culturas son dinámicas.

Sin embargo, ni en esta definición ni en las conclusiones de Martínez se hace referencia alguna al lenguaje como medio en el que se manifiesta la cultura.

2.2. Estudios sobre la recepción de la cultura y el lenguaje

A continuación haremos un recorrido por diferentes definiciones de cultura hasta llegar finalmente a la que tenga en cuenta el lenguaje como sistema en el que se manifiesta la cultura.

En la definición de Kroeber y Kluckhohn (1952: 357, citado en Floros, 2003: 18) se presenta la cultura como sistema donde se presentan las formas de pensamiento y de comportamiento. Señala el carácter simbólico de los elementos culturales que se manifiestan en la cultura material:

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievement of human groups, including their embodiments in artifacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e., historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture

²⁷ La cultura no se define por formas o fronteras políticas. Un grupo de población que pertenece a un mismo país puede no compartir la misma cultura.

systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other as conditioning elements of further action.

Sin embargo, esta definición no da más detalles de cómo se manifiesta la cultura en un medio escrito. Por tanto, tampoco se pueden reconocer los elementos culturales presentes en un texto como manifestación de la cultura²⁸.

En la siguiente afirmación de Coseriu (1981: 17), el lenguaje no sólo se presenta como la base y la manifestación de la cultura, sino que es la condición que hace posible la cultura:

Por un lado, el lenguaje mismo es una forma primaria de la «cultura», de la objetivización de la creatividad humana (...). Por otro lado, el lenguaje refleja la cultura no-lingüística; es la «actualidad de cultura» (Hegel), es decir, que manifiesta los «saberes», las ideas y creencias acerca de la «realidad» conocida (también acerca de las realidades «sociales» y del lenguaje mismo en cuanto sección de la realidad). Además de esto, no se habla sólo con el lenguaje como tal, con la «competencia lingüística», sino también con la «competencia extralingüística», con el «conocimiento del mundo», o sea, con los saberes, ideas y creencias acerca de las «cosas»; y el «conocimiento del mundo» influye sobre la expresión lingüística y la determina en alguna medida.

En este sentido, Malinowski²⁹, máximo representante del funcionalismo antropológico, desarrolla una teoría que puede ser relevante para la traductología. En su teoría pone de relieve el hecho de que el lenguaje sólo puede ser entendido en relación con la cultura, y una lengua sólo puede ser entendida cuando el contexto y la situación son conocidos para los interlocutores.

Sapir, fundador del estructuralismo antropológico, sigue la línea de Malinowski y no sólo está de acuerdo con él respecto a la importancia del trasfondo social, sino que cree que en el futuro los estudios de lingüística girarán en torno a la cultura. (Katan, 1999: 73).

Sapir desarrolló una teoría basada en la creencia de que una lengua sólo puede ser interpretada dentro de una cultura y que «no two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels» (Sapir, 1929: 214).

Benjamin Lee Whorf, discípulo de Sapir, va más allá y señala que:

²⁸ Se parte de la base de que traducir no consiste sólo en el proceso lingüístico de trasladar un texto de la lengua de partida a la lengua de llegada, sino que se produce paralelamente una transferencia de la cultura origen a la meta.

²⁹ Cfr. Katan, 1999: 72-73.

Man fand, dass das linguistische System (mit anderen Worten, die Grammatik) jeder Sprache nicht nur ein reproduktives Instrument zum Ausdruck von Gedanken ist, sondern vielmehr selbst die Gedanken formt, Schema und Anleitung für die geistige Aktivität des Individuums ist, für die Analyse seiner Eindrücke und für die Synthese dessen, was ihm an Vorstellungen zur Verfügung steht (Whorf, 1994: 12).

Según Katan, existen dos formas de interpretar las teorías de Sapir y Whorf, la interpretación fuerte y la débil. «... the Sapir-Whorf Hypothesis, of which there have traditionally been two versions: the strong and the weak» (Katan, 1999: 74).

La interpretación fuerte de la hipótesis defiende que el idioma determina la forma de pensar del hablante, lo que significaría que, por ejemplo, las personas bilingües cambiarían de forma automática su visión del mundo al cambiar de lengua. Ésta versión encuentra muy pocos adeptos.

La interpretación débil de la hipótesis señala que el lenguaje tiende a influir en el pensamiento. Esta interpretación tiene más defensores que la anterior. Estos añaden que el lenguaje es uno de los factores que influyen en nuestra percepción de la realidad, pero que no es un factor determinante. Según Reddick (1992: 214, citado en Katan, 1999: 75), lo determinante son las creencias y los valores.

Una vez encontrado el hilo que une el lenguaje con la cultura, vamos a buscar el lugar donde confluyen los estudios culturales y la traducción.

2.3. Estudios sobre la recepción de la cultura y la traducción

En los estudios actuales de traductología se defiende que traducir no consiste sólo en el proceso lingüístico de trasladar un texto de la lengua de partida a la lengua de llegada, sino que se produce paralelamente una transferencia de la cultura de origen a la cultura meta (Simonnaes, 1999: 283). De hecho, cada vez se insiste más en la necesidad de que el traductor posea un profundo conocimiento de la cultura de partida para que sea capaz de trasmitirla en la cultura de llegada. Ya en los años sesenta Nida señalaba la importancia que tenía la etnología para los traductores, ya que él estaba convencido de que los idiomas se podían entender con más facilidad si se los observaba dentro de la cultura a la que pertenecían:

Languages are basically a part of culture, and words cannot be understood correctly apart from the local cultural phenomena for which they are symbols. This being the case, the most fruitful approach to the semantic problems of any language is the ethnological one. This involves investigating the significance of various cultural items and the words which

are used to designate them. A combination of analytical social anthropology and descriptive linguistic provides the key to the study of semantics (Nida, 1964: 97).

Más tarde, en los años ochenta, en la traductología, autores como Reiss y Vermeer (1984), Vermeer (1986), Albrecht (1987) o Snell-Hornby (1988) reconocían la importancia de la cultura en el proceso intercultural. Snell-Hornby (1988: 39-64) señala que el proceso de traducción no consiste en trasladar el significado entre dos lenguas sino entre dos culturas, lo que ella llama «cross-cultural transfer»³⁰. En el siguiente gráfico³¹ podemos identificar las tres fases del proceso de traducción y cómo la cultura o «bagaje cognitivo» (Hurtado, 2004: 320) está presente en las tres fases.

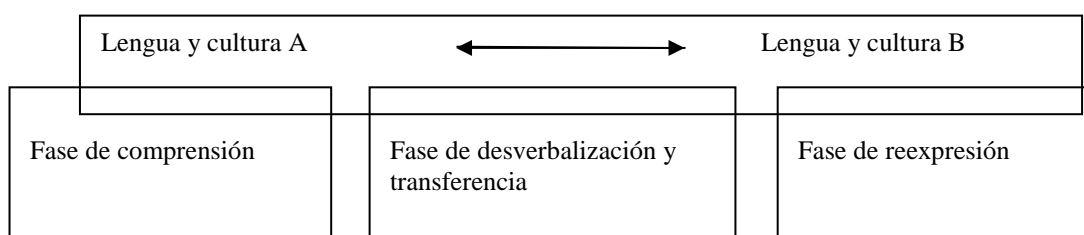


Figura 1: Las tres fases del proceso de traducción basado en el modelo de Vermeer.

2.3.1. Enfoques traductológicos en relación con la transferencia cultural

Floros (2003) resalta que hasta ahora se han desarrollado dos formas de tratar la cultura en la traductología. Por una parte, de una forma indirecta. En este apartado destacamos los autores que no han tratado directamente el tema de los elementos culturales en la traducción. Entre ellos se encuentran Nida (1964), Catford (1965), Politzer (1966), Kade (1968), Nida y Taber (1969), Levý (1969), Reiss (1971), Wilss (1977), Hönig y Kussmaul (1982 -1996⁴), Neubert (1985), Albrecht (1987) y Newmark (1998, 1991).

Por otra parte, de una forma directa. Aquí se encuentran autores como Koller (1979 - 1997⁵-) Reiss y Vermeer (1984), Vermeer (1986) y Snell-Hornby (1986, 1988), que han intentado desarrollar una definición de cultura dentro de la traductología.

³⁰ Cfr. Holz-Mänttari (1984, 1985), Reiss y Vermeer (1984), Hewson y Martin (1991), Amman (1995), Witte (2000) y Albrecht (2005).

³¹ Diseño propio a partir del modelo de Vermeer (1984).

Esta separación se debe únicamente a que la traductología, en el principio de su andadura, estaba orientada principalmente a la lingüística; en los estudios más modernos, a partir de los años ochenta, se empezó a considerar la traducción también como un proceso cultural.

En el ámbito de la comunicación intercultural, cabe destacar la definición de Göhring (1978: 10), que influyó en el concepto de cultura de muchos autores. Entre ellos se encuentran Reiss y Vermeer (1984), Vermeer (1986), Holz-Mänttari (1984), Snell-Hornby (1988), Nord (1993), Ammann (1995), Lauscher (1998) y Schmid (2000)³².

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschafterwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen [...] (Göhring, 1978: 10).

Esta definición, a pesar de haber servido como pilar para muchos estudios traductológicos, no cubre el objetivo de este trabajo, ya que, en este caso, la cultura es definida como algo abstracto de difícil concreción en un medio escrito. Lo interesante de esta definición es la aparición del comportamiento, el cual hace referencia a la comunicación no verbal. La comunicación no verbal desempeña un papel primordial en la traducción audiovisual (véase el apartado 4.2, sobre los canales de comunicación).

Al incluir, en primer lugar, la cultura y, en segundo lugar, los elementos culturales en el doblaje cinematográfico, nos hemos basado en el sistema holístico de Mudersbach, que reconoce la cultura en los textos. Este estudio también está recogido en Floros, el cual hace primeramente un extenso recorrido sobre el concepto de cultura en la traductología. A continuación, vamos a presentar un resumen acerca del papel que ha desempeñado la cultura en los estudios de traducción (Floros, 2003: 26-50), y en donde hemos querido destacar a Koller, Heinrichs y Spillner.

Koller defiende la tesis de que todos los textos, en un contexto comunicativo determinado, pertenecen a una cultura. Pone de relieve la idea que la cultura está representada en los textos, aunque no concreta la forma en la que se manifiesta.

³² Cfr. Floros (1999: 77).

Heinrichs³³ da un paso más adelante al entender la cultura como una estructura con cuatro niveles: la religión, la política, la cultura comunicativa³⁴ y la economía. Sin embargo, sigue existiendo el problema de que no presenta ningún método de reconocimiento de estos cuatro niveles en un medio escrito.

Para Spillner³⁵ la comparación de culturas significa también la comparación de las lenguas, y asienta las bases para una comparación de la cultura. Spillner propone los siguientes siete métodos comparativos:

- Asentamiento del *tertium comparationis*.
- Comprobación de la realización o realizaciones en la cultura A.
- Comprobación de la realización o realizaciones en la cultura B.
- Descripción metalingüística de la realización en la cultura A.
- Descripción metalingüística de la realización en la cultura B.
- Comparación explícita.
- Diagnóstico/interpretación.

En este método comparativo nos enfrentamos ante las siguientes novedades: comparación de las dos culturas, cómo se entienden ambas y, sobre todo, que la cultura se ve representada en los textos.

Con esta forma de entender la cultura en los textos concluimos el tema de la definición de cultura y a continuación presentaremos enfoques de diferentes autores respecto a la representación de los elementos culturales en la traducción.

2.3.2. Los elementos culturales en la traductología

En los puntos anteriores señalábamos que no existe un acuerdo común respecto a la definición de cultura y a su representación en el medio escrito. Esta es también la línea que sigue la definición de elemento cultural. Floros (2003) distingue en la traductología dos corrientes de cómo se entienden los elementos culturales.

Por una parte, se encuentran los autores que tratan los elementos culturales como entes individuales sin relación con el texto. A este grupo pertenecen Reiss (1971 -1986³-), Koller

³³ Heinrichs, Johannes (1998): *Entwurf systematischer Kulturtheorie*, Krems: Donau Universität.

³⁴ Hace referencia a la publicidad, el arte, la ciencia y la pedagogía.

³⁵ Spillner, Bernd (1997): «Methoden des interkulturellen Sprachvergleichs: Konstrastive Linguistik, Paralleltextanalyse, Übersetzungsvergleich», en Lüsebrink, H. J. y Reichardt, R. (eds.): *Kulturtransfer im Epochenbruch Frankreich- Deutschland 1770 bis 1815*, Leipzig: Universitätsverlag. (=Deutsch-französische Kulturbibliothek. 9.1 und 9.2), pp. 103-130.

y Newmark³⁶. Este grupo presenta diferentes métodos para la traducción de los elementos culturales, pero no la forma de reconocimiento en un texto. Otra deficiencia de sus teorías es que tratan los *realia* sólo desde el punto de vista léxico. De este modo no aparecerían en el campo estilístico, gestual o iconográfico elementos que asimismo transmiten referentes culturales en medios audiovisuales, como en el soporte que aquí nos atañe: las películas.

Reiss agrupa los *realia* dentro de los elementos culturales y los entiende como elementos propios de un país³⁷. Para su traducción propone estrategias que dependen del tipo de texto de la lengua original.

Para Koller (2004⁷: 232) los *realia* son expresiones y nombres de entes de clase política, institucional, sociocultural, y geográfica que son específicos de un país.

Newmark los llama palabras culturales³⁸. Distingue el término *foco cultural*, que se refiere al campo léxico de una lengua. Cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de traducción debido al «vacío» cultural entre las lenguas de partida y de llegada. Señala que, por lo general, las palabras culturales son intraducibles y que se deberían explicar dependiendo del público y del tipo de texto. Distingue entre lenguaje «cultural», lenguaje «universal» y «personal». Lenguaje «universal» son palabras como *morir, vivir, estrella*. Estas no presentan problemas de traducción. *Monzón, estepa* son palabras culturales y pueden ser problemáticas a la hora de traducirlas. Hay palabras universales como *desayuno* que pueden causar problemas de traducción porque su descripción no coincide en las culturas. Hay que tener en cuenta que en una misma lengua se pueden dar dos culturas o varias. Tal es el caso de la palabra *guagua* en castellano que designa un «Vehículo automotor que presta servicio urbano o interurbano en un itinerario»³⁹ en la zona de las Islas Canarias, un autocar en la República Dominicana o un niño de pecho en países de Latinoamérica como Chile y proviene del quechua.

Otro enfoque está representado por Ladmiral (1979), Paepcke (1986) y Stolze (1992)⁴⁰. Al contrario que el grupo anterior, estos observan el texto como unidad de sentido y unidad

³⁶ Reiss (1971: 79); Koller (1997) diseña diferentes niveles de equivalencia, mediante los cuales se intenta solucionar la traducción de los elementos culturales, entre otros aspectos; Newmark (1988: 103).

³⁷ Cfr. pág. 23.

³⁸ Su clasificación sigue el modelo de Nida: ecología (flora, fauna, vientos, llanuras y colinas), cultura material (comida y bebida, ropa, casas y ciudades, transporte), cultura social (trabajo y recreo), organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos (políticos y administrativos, religiosos, artísticos) y gestos y hábitos (1997²: 135).

³⁹ Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición.

⁴⁰ Cfr. Floros (2003: 43).

traducible. Es decir, señalan que la traducción no se produce a nivel de las palabras ni de oraciones, sino de textos. Sin embargo, no ofrecen métodos de traducción concretos ni de reconocimiento de los elementos culturales, sino que confían en el pensamiento y en la intuición de la persona. Se encuentran lejos del análisis de textos y de encontrar un nexo entre el texto y la cultura. Esta carencia se observa en otras obras, como, por ejemplo, en Hönig y Kussmaul:

Bei einem strategischen Vorgehen des Übersetzer erhalten wir also folgende Abfolge von Schritten: Er nimmt den AS-Text als Übersetzer zur Kenntnis und bezieht ihn auf seine Situation als Übersetzer. Er präzisiert den Übersetzungsauftrag und legt die kommunikative Funktion des ZS-Textes fest, wobei er sich an den pragmatischen Erwartungen seiner Adressanten orientiert. Aus dieser kommunikativen Funktion leitet er den notwendigen Grad der Differenzierung ab, indem er die relevante Grenze zwischen Verbalisierung und soziokulturellem Situationshintergrund der soziokulturellen Situation seiner Adressanten den notwendigen Grad der Differenzierung seiner Verbalisierung festlegt (Hönig y Kussmaul, 1996: 58).

Para ellos el conocimiento sociocultural es el requisito para tomar decisiones, por lo que la intuición del traductor desempeña el papel principal.

Cabe destacar las aportaciones de Vannerem y Snell-Hornby (1986) y Vermeer y Witte (1990), que adoptan el concepto de *scenes-and-frames* de Fillmore⁴¹. Vermeer y Witte describen así este concepto:

„Scene“ sei also das para-, dia- oder idioskulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte „Bild“ von Welt „im Kopf“ eines Menschen. [...] Zur frame-Ebene: Es gibt (kulturspezifisch) Lücken, weil etwas nicht ausgedrückt werden soll oder (aktuell oder generell) nicht ausgedrückt werden kann oder auch nicht ausgedrückt werden darf (vgl. das Tabu). Gerade das, was nicht ausgedrückt wird, regt zur Imagination an [...] (1990: 54).

Con *scene* se refieren a la imagen y a la percepción del mundo de una persona teniendo en cuenta tres niveles: la paracultura, la diacultura y la idiocultura⁴², mientras que *frame* es la forma lingüística de una o varias *scenes*. El autor de un texto dispone de un bagaje cultural concreto dentro de su propia cultura (*scenes*) y a partir de estas premisas crea el texto (*frames*) para un fin determinado y dirigido a un público en concreto. El texto resultante es entendido por el traductor, el cual posee a su vez un conocimiento del mundo y un bagaje

⁴¹ Fillmore, Charles J. (1977): «Scenes-and-frames semantics», en Zampolli, A. (ed.): *Linguistic Structures Processing*, Ámsterdam: New Holland, pp. 55-81.

⁴² La paracultura es la cultura de una sociedad concreta. La diacultura designa la cultura de un grupo concreto. La idiocultura se refiere a la cultura de una persona.

cultural propios, que irremediablemente va a influir en la transmisión del mensaje del autor original. El paso siguiente consiste en la traducción a otra lengua, teniendo en cuenta el supuesto objetivo del autor y el público de la cultura meta. Esta teoría se centra sobre todo en la fase de entendimiento; sin embargo, hace agua en varios puntos. En primer lugar, el resultado de la traducción queda en manos, al fin y al cabo, del conocimiento que el traductor tenga de la cultura origen, es decir, de la intuición; por consiguiente, no presenta un método de traducción sistemático. En segundo lugar, el traductor puede activar otra *scene* diferente de la que posee un hablante de la lengua de partida o de la que el autor ha querido presentar. En tercer lugar, aunque se pueda verbalizar una *scene* (por ejemplo, un elemento cultural) en la lengua meta, no significa que esta coincida con la original, es decir, que el elemento cultural cumpla con la misma función que en la lengua origen. Este fenómeno es lo que se llama cultura oculta en los textos.

Las consecuencias que esta teoría tiene para la traductología son de gran importancia, ya que la idea del bagaje cultural del traductor entra en juego en el proceso de toma de decisiones y de traducción.

También merece la pena resaltar a Van Camp (1988), que llama a los elementos culturales diferencias socioculturales, y entre ellos distingue los nombres propios, las indicaciones de medida, las monedas, los alimentos y las bebidas, las tradiciones, las fiestas, los tabúes y las convenciones sociales.

Hansen (1996) utiliza los términos *Kulturspezifika*, *Kultureme*⁴³ y *kulturgebundene Elemente*. Con ellos se refiere a todos los acontecimientos socioeconómicos de una región lingüística que se crean en una situación determinada y para un entendimiento y comportamiento concretos. Alude sobre todo a los elementos paralingüísticos de una sociedad de partida y que son desconocidos en la sociedad meta.

Vermeer define los elementos culturales o culturemas como «fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante para los miembros de esa cultura, y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X». Nord va más allá de esta definición. Los culturemas no sólo forman parte del sistema lingüístico, sino que también aparecen en cualquier elemento que denota información, ya sea lingüístico o de comportamiento (paraverbal).

⁴³ Este término también lo utilizan, sobre todo, Vermeer y Nord y lo creó Els Oksaar. Molina lo traduce por culturema.

Como representación de habla hispana encontramos a Rosa Agost. Esta autora define los elementos culturales como:

Lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología; la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc. Es decir, todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia. (1999: 99).

Agost (1999: 95) propone un modelo de análisis de la traducción para el doblaje. Distingue la dimensión del contexto, la dimensión profesional y la dimensión técnica. Sin embargo, solamente vamos a centrar la atención en la primera dimensión, ya que, aunque la dimensión profesional y la técnica también están implicadas en el proceso complejo de la traducción, son factores externos que influyen en el resultado final de la traducción, pero no en el proceso traductológico de toma de decisiones. En la dimensión del contexto, Agost toma las ideas de Hatim y Mason⁴⁴. Estos autores destacan las dimensiones que se desarrollan en la elaboración de un texto: la dimensión comunicativa, la dimensión pragmática y la dimensión semiótica. Creemos que esta clasificación no es muy acertada, ya que, en estricto sentido lingüístico, la pragmática es una disciplina que pertenece a la semiótica⁴⁵. No obstante, compartimos la opinión de Agost, la cual considera que estas dimensiones son transferibles a la traducción audiovisual. La dimensión semiótica se ocupa de los aspectos ideológicos y culturales, es decir, de los elementos culturales, y de la intertextualidad; la dimensión pragmática se ocupa de la intención del texto y del autor, de los actos de habla, del lenguaje no verbal, etcétera; y en la dimensión comunicativa se distinguen las variedades de uso (el campo, el modo y el tenor) y de usuario (los dialectos).⁴⁶

Todos estos enfoques están de acuerdo en que la competencia cultural del traductor es el factor de más relevancia para una correcta traducción de los elementos culturales.

⁴⁴ Hatim y Mason (1990): *Discourse and the translator*, Londres: Longman.

⁴⁵ La semiótica se divide en tres ramas: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Cfr. Morris (1946): «Pragmatics is that portion of semiotic which deals with the origine, uses, and effects of signs within the behavior in which they occur; semantics deals with the signification of signs in all modes of signifying; syntactics deals with combination of signs without regard for their specific signification or their relation to the behavior in which they occur».

⁴⁶ Nos hemos basado en la dimensión semiótica, pragmática y comunicativa de Agost para el análisis del corpus filmico que compone este estudio. Para más información véase el capítulo 5.1.4.

Destacamos la propuesta de Kupsch-Losereit, que presenta los cinco elementos que deben pertenecer a la competencia de un traductor:

... sprachkulturspezifisches, kommunikatives-prozedurales und textuelles Wissen (vgl. Wotjak, 1993: 189-191), prognostisches Annahmen des Translators hinsichtlich der Verstehensvoraussetzungen und Erwartungen der ZT-Leser sowie die Projektion und Konstruktion des Fremden (Kupsch-Losereit, 2002: 97).

1. Al «conocimiento lingüístico-cultural» pertenece un conocimiento que haga posible trasladar elementos con connotaciones que difieren en las dos culturas, como, por ejemplo, los *realia* con equivalencia nula o parcial (cfr. Koller, 2004, y Albrecht, 2005a, b) y los elementos culturales específicos de un país⁴⁷. Añade asimismo los refranes, giros idiomáticos, terminología especializada, dialectismos y barbarismos.
2. Con «conocimiento de comportamientos comunicativos» se refiere a las normas sociales, las convenciones, las tradiciones, los roles sociales, las experiencias personales, la escala de valores y los modales.
3. Al «conocimiento textual» pertenece el saber relacionado con los tipos de texto o sus convenciones en las dos lenguas, como, por ejemplo, las citas, los eslóganes, los títulos, los giros idiomáticos, los refranes...
4. La recepción del texto de salida por parte del traductor depende de su bagaje cultural. Para la traducción, el traductor tiene en cuenta el conocimiento de partida que pueda poseer el público meta e intenta evitar malentendidos o incongruencias debido a la divergencia cultural.
5. Para ello, necesita estrategias cognitivas que faciliten la proyección y la construcción de la cultura extranjera en la cultura meta. El traductor debe conocer, sobre todo, los estereotipos de la cultura de partida, que son los responsables de crear las estructuras de comportamiento y de valores. El traductor tiene que decidir, teniendo en cuenta también el objetivo general y el particular del texto o, en nuestro caso, de la película, si ha de adaptar el texto meta a los valores, conocimientos y estereotipos de la cultura meta, es decir, mantener la identidad de la cultura meta (familiarización), o si ha de hacer conocer la cultura de partida al público meta (extranjerización).

⁴⁷ Según la autora, denominaciones histórico-geográficas (*Abendland*), instituciones políticas y sociales (*Rote Armee*), carreras de formación, títulos y certificados, etcétera.

Kupsch-Losereit (2002: 100) añade que los elementos culturales no son entes estáticos de una cultura, sino, más bien, un fenómeno cultural específico de varias culturas, en el que las culturas B, C o D deciden los aspectos culturales relevantes de la cultura A. Esta idea enlaza con la afirmación de Koller (2002: 123) respecto a que no existe una única teoría válida sobre la traducción de los elementos culturales en general. Resalta que para solucionar los problemas de la traducción de elementos culturales es necesario observarlo dentro de un corpus de textos y a partir de la combinación lingüística en concreto. Precisamente este es el procedimiento que vamos a seguir en nuestro estudio: sacaremos conclusiones sobre la traducción de los elementos culturales del idioma alemán al español a partir de un corpus compuesto por cuatro películas en alemán y su traducción doblada en español.⁴⁸

2.4. Estudios sobre la recepción de la cultura en el doblaje

El área de la traducción de los elementos culturales se encuentra todavía sin explotar. Mucho menos explorado está el ámbito de la recepción de elementos culturales en la sociedad hispana a través de un medio audiovisual. Esto se debe a que la proyección en cines comerciales de películas alemanas en las pantallas españolas ha empezado a cobrar importancia en los últimos diez años.

De acuerdo con Chaume (2003, 2004), pensamos la escasa publicación de estudios académicos sobre traducción audiovisual se debe a que todavía se encuentra en sus comienzos. Sin embargo, creemos que las razones de más peso son: la juventud de los medios de comunicación, la escasa importancia que se ha concedido a la disciplina de Traducción y al trabajo del traductor, y la precariedad de las condiciones académicas y de trabajo del traductor.

Chaume (2004: 113-155) realiza una exhaustiva exposición de los estudios sobre la traducción audiovisual, que divide en traducción audiovisual como proceso («fases de la traducción») y traducción audiovisual como producto («texto meta»).

Por una parte, la visión de la traducción audiovisual como proceso se centra en dos corrientes: primeramente, en los estudios sobre la ubicación del texto audiovisual, es decir, en la clasificación de los textos audiovisuales según el género, el tipo y la clase de texto; y,

⁴⁸ Véase el capítulo 5.

por último, en las restricciones de la traducción audiovisual, es decir, «en la descripción del proceso de comunicación que tiene lugar en la emisión de un texto audiovisual»⁴⁹.

Por otra parte, la visión de la traducción audiovisual como producto hace hincapié en los estudios centrados en el análisis del texto meta. En este apartado, se dividen los estudios en dos grandes grupos. Al primer grupo pertenecen los estudios que entienden la «traducción» como trasvase de un producto de un medio a otro, es decir, adaptaciones de manifestaciones artísticas, de novela a cine, de cómic a cine, etcétera. Al segundo grupo pertenecen los estudios donde el texto meta es el objeto de estudio, como, por ejemplo, los estudios donde se analiza la recepción, la censura, la ideología y las normas lingüísticas del texto traducido.

La clasificación de Chaume nos parece muy completa; no obstante, echamos en falta una representación más amplia de los estudios en lengua alemana. Este autor nombra únicamente a clásicos como Christiane Nord y Katharina Reiss. Precisamente estas autoras no se caracterizan por sus estudios sobre doblaje, sino, sobre todo, por los estudios sobre los tipos de texto y sus funciones.

Si tomamos como base la clasificación de Chaume, la línea de investigación principal en la que se incluye nuestro estudio es en la segunda corriente, es decir, en la traducción audiovisual como producto final, y más en concreto creemos pertinente catalogarlo principalmente como un estudio descriptivo con base polisistémica. Como señala Chaume (2004: 144) «estos estudios se centran especialmente en describir las tendencias y convenciones de las traducciones audiovisuales en un contexto sociohistórico concreto».

Chaume subdivide este punto en seis categorías: 1. estudios sobre panoramas audiovisuales en el mundo desde el punto de vista de la traducción; 2. estudios sobre las relaciones políticas, económicas o sociológicas entre la cultura de origen y la meta en el trasvase de textos audiovisuales; 3. estudios plenamente descriptivistas sobre las normas de traducción en textos audiovisuales traducidos; 4. estudios sobre la recepción de las traducciones audiovisuales en las culturas meta; (5) estudios generales sobre historia de la traducción audiovisual; y 6. estudios sobre normalización lingüística y libros de estilo.

⁴⁹ Los canales de comunicación, la unión de los diferentes sistemas semióticos y las restricciones que estos elementos imprimen a las operaciones de traducción.

Este trabajo tiene dos objetivos claros (véase 5.1.2): por un parte, analiza los elementos culturales del texto original y los que aparecen en el producto final teniendo en cuenta la recepción de estos en la cultura meta (véase 6.1), y, por otra parte, el proceso y las estrategias de traducción para una correcta recepción de la cultura (véase 6.2). De esta afirmación se desprende que nuestro trabajo sigue una línea mixta. Principalmente pertenece a los estudios centrados en el análisis del texto traducido, más en concreto se enmarca en los puntos tres y cuatro de la clasificación anterior, y de forma indirecta a los estudios que tratan la traducción audiovisual como proceso⁵⁰.

Por último, ya que el presente trabajo se ocupa de los idiomas español y alemán, creemos conveniente completar la lista de estudios sobre traducción audiovisual producidos en el ámbito alemán.

Los siguientes autores son de especial relevancia:

Otto Hesse-Quack (1969) es uno de los pioneros en esta materia. Con su obra *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filme. Eine interkulturelle Untersuchung. Neue Beiträg zur Film- und Fernsehforschung* analiza doce versiones dobladas al alemán de nacionalidad inglesa, estadounidense y francesa. Se centra en los cambios que se producen como resultado del doblaje y llega a la conclusión de que la versión doblada se caracteriza por una marcada estandarización.

Gabriele Toepser-Ziegert (1978), con su *Theorie und Praxis der Filmsynchronisation. Dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*, analiza también los cambios producidos desde el punto de vista sociolingüístico en quince capítulos de la versión doblada de la serie *The Persuaders*⁵¹.

El estudio de **Jörg Dietmar Müller** (1982), *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*, resulta muy valioso para las investigaciones posteriores, pues presenta la parte pragmática del doblaje, es decir,

⁵⁰ Parte también imprescindible que dota de rigor a este proyecto de investigación es la base teórica sobre el proceso de traducción audiovisual que se encuentra representada en los capítulos tres y cuatro del presente trabajo.

⁵¹ En Alemania se tradujo como *Die Zwei*.

trata temas esenciales como la problemática de las canciones, las escenas en las que aparece un medio escrito, los gestos, el humor, etcétera.

Gerhard Pisek (1994), en su proyecto de investigación *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*, presenta, con un corpus compuesto por filmes de Woody Allen (*Annie Hall*, *Manhattan* y *Hannah y sus hermanas*), problemas de traducción de chistes, juegos de palabras...

Thomas Herbst (1994) centra la atención de su investigación *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserie. Phonetik, Textlinguistik. Übersetzungstheorie* en desarrollar una teoría de la traducción del doblaje a partir de numerosas series de televisión y de películas.

En este punto queremos reivindicar la originalidad de este trabajo, pues hasta ahora no se ha publicado ningún estudio sobre teoría del doblaje en la combinación de idiomas alemán-español.

2.5. Sistema de reconocimiento y traducción de los elementos culturales

2.5.1. Sistema holístico de Mudersbach

Como desarrollaremos con más detalle en los objetivos de este trabajo (apartado 5.1.2), estamos convencidos de que es necesario encontrar un método en el que se puedan reconocer los elementos culturales en el medio de partida, en nuestro caso en la película doblada como medio audiovisual, de un modo sistemático y claro. De otra forma, confiar en la intuición del traductor, influida por su propia cultura o quizás por su carencia de conocimiento de la lengua de partida⁵², sería utilizar un método aleatorio que podría llevar a equívocos y no dotaría de rigor a la presente tesis doctoral.

También creemos imprescindible establecer unas estrategias de traducción dirigidas a la combinación lingüística alemán-español, con el doblaje de películas alemanas de reciente estreno en España como tema central.

Con este propósito, hemos decidido tomar como base el sistema holístico de Floros (2002), fundado en las teorías de Mudersbach (2002: 169-225)⁵³.

⁵² Véanse los criterios que influyen en la traducción en la página 56.

⁵³ El concepto de holismo ya fue empleado por Aristóteles, retomado en la filosofía por Gottfried Wilhelm Leibniz, Georg Wilhelm Friedrich Hegel y aplicado en numerosas ciencias como en la Biología, Lingüística, Psicología y en la Sociología, entre otras.

Para Mudersbach (2002: 170) la cultura es un todo compuesto por diferentes ámbitos⁵⁴ (por ejemplo, el culinario, el económico, el laboral, etcétera) a los que llama sistemas culturales. Según el autor, un sistema cultural sigue las tres siguientes ideas fundamentales:

M1. Status: Ein Kultursystem ist eine Konvention⁵⁵, die auf einen Lebensbereich bezogen ist.

M2. Struktur: Ein Kultursystem ist ein holistisches System.

M3. Funktion: Ein Kultursystem erfüllt die Aufgabe, der Gemeinschaft und dem Individuum einen Sinn zu geben und ihn gemeinsam zu tragen (Sinn-Bewährung).

De estas ideas, Mudersbach llega a la conclusión de que la cultura forma parte del conocimiento del mundo y, por tanto, del nivel cognitivo. Como consecuencia, los sistemas culturales se encuentran en el nivel cognitivo. Mudersbach define el sistema cultural como un holón⁵⁶ encuadrado en un ámbito social. El holón se divide en holemas, los cuales cumplen una función parcial del holón. Los holemas estáticos son personas u objetos; los holemas dinámicos componen las fases de un modelo de comportamiento, «das den Lebensbereich vom Istzustand zum Sollzustand bringen soll» (Mudersbach, 2002). Los holemas se dividen a su vez en subholemas⁵⁷. Así, el sistema cultural registra una estructura jerárquica, cuyos niveles persiguen el mismo objetivo. De esta forma, si al comparar los niveles de un sistema cultural de dos lenguas diferentes se comprueba que no son idénticos, podrían aparecer problemas de traducción.

Floros desarrolla el método Holontex⁵⁸, que consiste en reconocer los holemas de un sistema cultural en las diferentes partes de un texto para su posterior traducción. Aunque este método se centra exclusivamente en la traducción de los elementos culturales que se encuentran en un medio escrito, creemos que nos puede servir como base para nuestro estudio, es decir, para la traducción de los elementos culturales en el doblaje. Como hemos indicado en varios puntos de este trabajo, el doblaje consiste en traducir un medio escrito (guión de doblaje) teniendo en cuenta también la información transmitida por el canal visual⁵⁹.

⁵⁴ *Lebensbereiche* en alemán.

⁵⁵ Aquí es necesario especificar el uso que le da Mudersbach a la palabra *Konvention*: «Festlegung von Handlungsabläufe, zusätzlich mit Rollen von Gegenstände und Personen» (Mudersbach 2002:171).

⁵⁶ El término «holón» proviene del griego *Holos* y significa «todo». Fue acuñado por Arthur Koestler en su obra *The ghost in the machine* (1969).

⁵⁷ Estos términos son una traducción propia de *Holon*, *Holeme* und *Subholeme*.

⁵⁸ Gerzymisch-Arbogast y Mudersbach (1998), pioneros de este método, le dan el nombre de *Holontra-Methode*.

⁵⁹ Véase el apartado 4.2.

Floros divide el proceso de traducción de elementos culturales en tres fases⁶⁰:

Primera fase. Reconocimiento de los elementos culturales en el texto

Para reconocer los elementos culturales de un texto, Floros propone seguir los siguientes cuatro pasos:

- 1) Se realiza una primera lectura del texto y se intentan reconocer los sistemas culturales, tanto desde el punto de vista del contenido como del de la forma.
- 2) Los sistemas culturales reconocidos se desarrollan a modo de tesoro.
- 3) Una constelación cultural está formada por la unión entre sí de los elementos que pertenecen de alguna forma a un mismo sistema cultural..
- 4) Según el objetivo del texto, se establece la prioridad de los sistemas culturales reconocidos en el texto.

Existen dos formas de constelaciones culturales en el texto: de forma y de contenido.

En la constelación de forma entran en juego la forma de presentación del texto, el estilo, la forma del discurso y todo lo relacionado con la problemática del tipo de texto.

A la constelación de contenido pertenecen los elementos culturales que no tienen que ver con la forma, por ejemplo, objetos, instituciones, costumbres, creencias, etcétera. Es importante reconocer cómo se verbalizan los elementos culturales, bien de forma explícita, bien de forma implícita. Mudersbach (2002: 176) distingue entre texto explícito y texto implícito. En el texto explícito se dan a conocer los elementos culturales, ya que es el objetivo del texto. En el texto implícito existen elementos que no se manifiestan en el texto porque el autor los da por supuestos. El lector entonces necesita información adicional para identificar estos elementos. Los elementos implícitos pueden ser sintácticos, morfológicos, semánticos, relacionados con la estructura de información (*Thema-Rhema-Gliederung*) y de naturaleza pragmática.

Segunda fase. Transferencia

En esta fase se distinguen los tres pasos siguientes a la fase anterior:

⁶⁰ Compárese con las tres fases de la traducción expuestas en la página 26.

1) Se desarrollan los sistemas culturales a modo de tesoro conceptual en las dos culturas correspondientes. Es importante que estas listas se realicen de forma independiente porque de este modo se pueden reconocer los elementos específicos de cada cultura.

2) Se comparan el holón, los holemas y los subholemas en la otra lengua. En este punto se pueden reconocer tres tipos de equivalencias:

a) Equivalencia exacta del holón, los holemas y los subholemas. El elemento coincide exactamente en las dos lenguas y, así, el elemento de la lengua origen se sustituye por el elemento correspondiente en la lengua de llegada. En caso de que exista el mismo holón en las dos culturas no significa que sus holemas y subholemas coincidan también en la lengua de llegada.

b) Equivalencia parcial del holón, los holemas y los subholemas. En la lengua meta existe un elemento parecido al de la lengua de partida. Esta similitud puede referirse a la forma, al contenido o a la función. Esto significa que en la cultura meta puede existir el mismo elemento lingüístico o acto pero registra una función diferente, o puede tener un elemento lingüístico diferente pero con la misma función.

c) Equivalencia nula del holón, los holemas y los subholemas. Un elemento cultural o acto de la cultura de partida no existe en la cultura meta en cuanto a la forma, al contenido o a la función.

3) Comprobación de compatibilidad.

Después de haber realizado la relación conceptual de los sistemas culturales y la comparación, se lleva a cabo la comprobación de compatibilidades. Esta consiste en ver qué elementos de la constelación son compatibles con la realidad de la cultura meta y cuáles no lo son debido a las diferencias culturales. De este modo, se reconocen los elementos culturales específicos de una lengua. También así se identifican los problemas potenciales de traducción en los casos de equivalencia parcial o nula y la parte del texto en la que se encuentran.

Tercera fase. Reproducción

1) Decisiones básicas.

Aquí presentamos la forma de reproducir las constelaciones culturales en la lengua meta. En este paso el traductor toma dos tipos de decisiones: en cuanto a la traducción de los elementos compatibles, por un lado, y a la de los elementos incompatibles, por el otro.

a) Decisiones sobre la traducción de los elementos compatibles. Los elementos que se han comprobado como compatibles con los elementos de la cultura meta se pueden reproducir en la lengua meta. El traductor tiene que decidir si los reproduce siguiendo la misma forma o si los omite en caso de seguir la función del texto perteneciente a la cultura meta.

b) Decisiones sobre la traducción de los elementos incompatibles. Los elementos que registran una equivalencia parcial o nula con la cultura meta son realmente los elementos culturales específicos. El traductor tiene que hacer uso de las técnicas presentadas por los diferentes enfoques traductológicos⁶¹, pero con la condición de que sus decisiones se puedan incluir en su constelación. De este modo, no se traducen elementos individuales sino elementos que forman parte de una estructura y de un contexto funcional con otros elementos, lo que da lugar a una estructura coherente.

2) Traducción

Para la traducción, hay que tener en cuenta una serie de factores:

- El objetivo de la traducción determina el contexto en el que se encuentra la constelación.
- Las convenciones formales y lingüísticas de la lengua meta determinan cómo tiene que ser la traducción en cuanto al léxico, la gramática y el estilo.
- El receptor.

Floros presenta el siguiente gráfico a modo de resumen:

⁶¹ Véase el apartado 6.3.

| Phase | Schritt | Vorgang | Betrachtungsebene |
|---------------------|--|---|-------------------|
| REZEPTIONSPHASE | 1 Erstlektüre des Textes unter holistischen Gesichtspunkten | Identifizierung von Kultur | T |
| | 2 Auflistung und Erstellung von Kultursystemen | | T ⇒ S |
| | 3 Holistische Zweitlektüre des Textes | | S ⇒ T |
| | 4 Identifizierung und Gewichtung von kulturellen Konstellationen | | T |
| TRANSFERPHASE | 5 Erstellen der zielsprachlichen Kultursysteme | kontrastiver Vergleich | S |
| | 6 Vergleich mittels kontrastiver Betrachtung | | S |
| | 7 Kompatibilitätsüberprüfung | | T ⇒ S |
| REPRODUKTIONS-PHASE | 8 Grundsatzentscheidungen | translatorische Grundsatzentscheidungen | S ⇒ T |
| | 9 Neuvertextung | | T |

Notationen: T: Textebene
S: Systemebene
⇒: Betrachtungsrichtung

Figura 2. Proceso de traducción según el sistema holístico de Floros.

Con este método, el reconocimiento de los elementos culturales no se deja a merced de la intuición y del saber del traductor, sino que se crea un procedimiento sistemático en el que se enlaza el nivel abstracto del saber con el de la concretización en el medio escrito. Para concluir, nos gustaría recalcar que el método de Floros, reflejado de forma esquemática en el gráfico anterior, no deja de ser un método elaborado con el objetivo de sistematizar un proceso en el que se integra la lengua, la cultura y la percepción. Precisamente por incluir variantes tan volátiles e influenciables, y por el hecho de que este método lo lleva a cabo un traductor (con todas sus limitaciones personales, profesionales, contextuales, etcétera⁶²),

⁶² Agost (1999: 95) destaca la dimensión profesional que incluye «el contexto del traductor, los aspectos profesionales que condicionan su traducción: condiciones de trabajo, situación política y sociolingüística, etcétera. La dimensión técnica: la complejidad del proceso de doblaje (la técnica del doblaje) y la evolución

no creemos que sea un método de traducción seguido a rajatabla en la práctica traductológica. Por este motivo, vamos a tomar este método únicamente como base para nuestro análisis, el cual se presentará en el apartado siguiente.

2.5.2. Aplicación del sistema holístico al doblaje

El sistema holístico se centra eminentemente en la traducción de textos de un medio escrito, y no hace referencia a ninguna forma de la traducción audiovisual. Sin embargo, creemos que también puede aplicarse parcialmente al doblaje.

La información de un filme se transmite a través del canal visual y del canal acústico. Este último queda fijado anteriormente en el guión de doblaje. Es decir, cualquier información cultural se transmite a través de estos dos canales. Como veremos en el apartado 4.2, ambos canales interactúan entre sí y se complementan: un holema o un subholema pueden pertenecer a diferentes sistemas holísticos, debido a que lo transmitido por el canal acústico (y traducido en otra lengua) está complementado por el canal visual, el cual es estático (no puede ser cambiado por otra imagen) y es fruto de diferentes interpretaciones que dependen del bagaje cultural, del conocimiento del mundo y de la situación personal del espectador.

A continuación vamos a presentar nuestras convicciones respecto al análisis y a la traducción de los elementos culturales que aparecen en un medio fílmico como es el doblaje.

- El traductor tiene que ser capaz de reconocer los elementos culturales de todos los canales transmitidos de la lengua de partida y de poder compararlo con la lengua meta, para encontrar posteriormente la solución de traducción óptima. Por las razones aducidas anteriormente sobre la validez del método holístico de Mudersbach y Floros, vamos a seguir los pasos de este sistema excepto en los puntos 2, 3 y 5, es decir, en la elaboración de los sistemas culturales. Estamos de acuerdo con la afirmación de Floros de que este método ofrece objetividad a la interpretación de los elementos culturales, aunque también somos de la opinión de que un traductor experimentado y competente tiene interiorizada esta práctica y no necesita realizar sistemas culturales para cada elemento cultural al que se

que la traducción sufre a lo largo de las diferentes fases del proceso, especialmente en la fase de ajuste, que es la que más influye en la traducción definitiva».

enfrenta, ya que entraría en conflicto con los elementos externos reales del encargo de traducción, como la falta de tiempo, las adaptaciones que puede realizar el director y el adaptador de doblaje, etcétera. Por este motivo, y porque realizar un sistema holístico de cada elemento cultural que analicemos sería una tarea tan ardua como para abarcar otro trabajo de investigación como el presente, vamos a prescindir de los puntos 2, 3 y 5 del sistema holístico de Floros.

- Nuestro conocimiento de las culturas española y alemana, apoyado por el método investigador que hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo, es suficiente para poder comparar los referentes culturales de Alemania y de España. Para ser capaz de tomar las decisiones adecuadas a una estrategia de traducción, es necesario conocer tanto los supuestos existentes como los supuestos contextuales del público meta español⁶³ con el fin de adaptar la traducción al objetivo del nuevo público⁶⁴, además de la intención del autor original⁶⁵. Los supuestos existentes y contextuales enlazan con el texto explícito y con el texto implícito del punto 4 del método de Floros.

- Como Floros describe en el punto 5, es necesario definir el grado de equivalencia entre los elementos culturales de las dos culturas. En este punto, es primordial tener en cuenta el contexto social, histórico y la recepción en ambas culturas para encontrar de esta manera el grado de equivalencia entre ellos.

- Es imprescindible que el traductor establezca la función y la intención⁶⁶ de la traducción según el público y el colectivo⁶⁷ que demanda la traducción. Por este motivo se realizará

⁶³ Según Simonnaes (1999: 287), la toma de decisiones para traducir un elemento cultural viene determinada por el tipo de texto visto en su cotexto y contexto. Las comunidades culturales españolas y alemanas e incluso los diferentes grupos sociales influidos por el sexo, la edad, el nivel social no disponen del mismo conocimiento cultural sobre una misma realidad.

⁶⁴ «Da ein Zielttext aufgrund der Unterschiedlichkeit von Ausgangs- und Zielkultur nicht dasselbe sein kann wie ein Ausgangstext, müssen für den Zielttext Funktion(en) und Ziel(e) in der Zielkultur festgelegt werden. Übersetzen bedeutet dann funktionales, zielkulturorientiertes Handeln. Textproduktion und -rezeption sowie Textsinn sind nicht länger statisch festgelegte, ausgangskulturorientierte Begriffe, sondern dynamisch und von Zielkultur- und Zielrezipientenseite her definiert» (Lauscher, 1998: 287).

⁶⁵ La teoría del escopo a veces es problemática si se lleva al extremo. Creemos que no siempre el fin justifica los medios, es decir, no siempre hay que adecuar la traducción a la función que exige el público meta, porque se perdería mucha información valiosa. Somos de la opinión de que hay que intentar, en la medida de lo posible, mantener la intención del autor original (equivalencia, en el sentido que le transfiere Reiss) sin crear incongruencias para el público meta.

⁶⁶ Términos que pertenecen a la teoría del escopo de Vermeer. La diferencia entre función e intención tiene que ser clara. La función se refiere a lo que el texto meta significa o podría significar desde el punto de vista del receptor. La intención hace referencia al propósito que se desea conseguir con el texto meta planteado desde el punto de vista del emisor.

⁶⁷ Lauscher (1998: 288) afirma que dos grupos de colectivos no perciben ni comunican de igual forma, por eso es imposible la reproducción de un texto a nivel denotativo, connotativo y lingüístico.

una encuesta sobre la recepción de los elementos culturales tanto en la cultura alemana como en la española.

Las anteriores convicciones se ven reflejadas en la ficha a la que someteremos los elementos culturales que aparecen en las cuatro películas del corpus. Esta se presentará en detalle en el apartado 5.1.4.

| | | |
|---|--|---|
| Localización | El minuto y el segundo exactos en formato DVD. | Nomenclatura de la película que se encuentra en el anexo. |
| Tipo de elemento cultural | Se explicita el tipo de elemento cultural. | |
| Contextualización | Breve anotación argumental del pasaje en el que se encuadra el elemento cultural. | |
| Versión original (VO) Versión original del pasaje en el que se encuadra el elemento cultural. El elemento cultural en sí aparece subrayado. | Versión doblada (VD) Versión traducida del pasaje. La traducción del elemento cultural se marca con subrayado. | |
| Técnica de traducción empleada | Se explica con detalle la estrategia de traducción empleada. | |
| Sistema holístico | Grado de la equivalencia: se especifica si existe una equivalencia exacta, parcial o nula del elemento cultural en la lengua meta según la teoría de Mudersbach (véase el apartado 2.5 del presente trabajo). La equivalencia no se refiere a la referencia en la versión doblada. | |
| Intención del autor | Intención comunicativa del autor en el pasaje. Dimensión pragmática de Agost (véase pág. 32 de este trabajo), y equivalencia del sentido de Herbst. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos existentes:</i> información implícita en el pasaje necesaria para comprender el elemento cultural en su contexto.</p> <p><i>Supuestos contextuales:</i> información explícita en la que se encuadra el elemento cultural.</p> <p>Se analiza el nivel denotativo y connotativo de Koller.</p> | |
| Recepción en el público meta alemán | Tipo de sensación que provoca en el público meta. Siguiendo la clasificación de Martínez (2001: 236), se pueden distinguir entre otros: la congruencia, la insatisfacción, la sorpresa y la complicidad. Equivalencia pragmática de Koller. | |
| Recepción en el público meta español | Tipo de sensación que provoca en el público meta. Siguiendo la clasificación de Martínez (2001:236), se pueden distinguir entre otros: la congruencia, la insatisfacción, la sorpresa y la complicidad. Equivalencia pragmática de Koller. | |

CAPÍTULO 3

APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA TRASLATIVA DEL DOBLAJE

En el apartado 2.4 hacemos mención a la escasez de estudios sobre la traducción audiovisual como el doblaje. Encontramos publicaciones sobre la función del lenguaje en el cine en Bettetini (1973), Metz (1973), Nöth (1985) y Eco (2001); sin embargo, escasea la documentación exhaustiva sobre la traducción para doblaje. La traductología es una disciplina relativamente joven que se está adaptando paulatinamente a las necesidades actuales. Por ejemplo, nos encontramos con autores de renombre como Katharina Reiss, que clasifica la traducción audiovisual en la cuarta categoría, junto con las otras tres funciones que pueden presentar los textos (expresiva, informativa y vocativa), perteneciente a la teoría de la tipología textual⁶⁸. Nos alineamos con la opinión de Feichtenberger (1991: 99) de que este cuarto tipo de texto no describe una función textual como los otros tres, sino que es más bien un medio. De esta forma, sería necesario distinguir entre función (tipo de texto) y medio, y, por consiguiente, diseñar un modelo en que las tres funciones diferentes aparecieran en medios diferentes. Por ejemplo, un documental puede tener la función informativa o una película artística puede tener una función expresiva. Llegados a este punto, antes de abordar una teoría traslativa del doblaje, cabe preguntarse: ¿Qué conforma la especificidad del texto cinematográfico, y, en concreto, del texto de doblaje? ¿Cuáles son las normas y convenciones en la traducción para doblaje? ¿Qué grado de equivalencia existe entre la versión original y la doblada? ¿Qué invariantes deben respetarse en la versión doblada?

Los conceptos de norma, equivalencia e invariante son parte primordial de nuestro trabajo debido a la naturaleza empírica que este posee. Como abordaremos en la metodología y en los objetivos que aparecen en el capítulo 5, a partir del análisis de un corpus de cuatro filmes (factor empírico), extraeremos conclusiones o normas (patrones de conducta o convenciones) desde lo particular a lo general (factor inductivo) sobre los métodos traslativos respecto a los elementos culturales que aparecen en los filmes alemanes y que se reflejan en la versión doblada española. En el análisis se tendrán asimismo en cuenta los distintos niveles de equivalencia respetando las invariantes del tipo de texto con el que trabajamos.

⁶⁸ Para una información más detallada, véase el apartado 4.1.

A estas preguntas vamos a responder en los apartados siguientes, no sin antes hacer un resumen de las fases de la traducción para el doblaje.

3.1. Fases de la traducción para el doblaje

El motivo que nos ha llevado a incluir las fases del doblaje en este capítulo es muy sencillo: creemos que el traductor debe conocer el proceso de doblaje completo con el fin de ofrecer una traducción de excelente calidad. De esta forma, podrá conocer las pautas que ha de seguir, los factores que debe tener en cuenta, las soluciones a los problemas propios del doblaje, cómo facilitar el trabajo a las personas que le siguen en el proceso de doblaje, etcétera.

Las fases del doblaje varían de forma mínima de un país a otro, por lo que nos vamos a centrar en el proceso de doblaje de cine empleado en España.

Existen numerosos autores en España que se ocupan de este tema, como Ávila (1997a, 2002), Chaves (1999), Agost (1999), Chaume (2004), Martín (1994), Menzies (1991). Teniendo en cuenta estas aportaciones, hemos diseñado una división de las fases del doblaje, la cual es útil para el objetivo que nos concierne en este capítulo:

1. La adquisición del producto audiovisual

En esta fase, la distribuidora española adquiere los derechos de emisión del producto de la empresa cinematográfica extranjera. A diferencia de la emisión de una serie o una película televisiva, en que quizá la calidad de la traducción depende de la hora a la que se emite y del público meta, para las películas de la gran pantalla el traductor sabe que debe ofrecer una traducción de gran calidad, ya que de ello depende una parte del éxito de esa película en España.

2. La fase de producción

El estudio de doblaje reparte el trabajo de doblaje. Es decir, decide quién va a traducir la película, quién va a ser el director de doblaje, quiénes van a ser los actores de doblaje, etcétera. Chaume (2004: 65-66) apunta que existen cuatro actividades que apenas se realizan en España, la mayoría de las veces por falta de tiempo o por escasez de medios económicos:

- Anotar la información general del material que se va a doblar para fines administrativos, como el número de actores, etcétera.
- Verificar la lista de diálogos y crear un guión de posproducción, ya que muchas veces el guión original no se corresponde con el producto final. Normalmente, esta tarea de comprobación del producto final y su correcta traducción recaen sobre el traductor.
- Crear una cinta de trabajo a partir de la copia de la cinta máster con los códigos de tiempo o TCR (*Time Code Recording*)⁶⁹.
- Realizar el pautado, es decir, señalar los códigos de tiempo de entrada y salida para el enunciado de los actores originales y señalar los movimientos de los labios con los signos convencionales.

3. La traducción

En esta fase, el protagonista es el traductor. Es el encargado de transferir todos los signos lingüísticos y paralingüísticos del original en la lengua meta. En una situación óptima, el traductor recibe la copia del guión original y la cinta con la versión original. De este modo es capaz de poder traducir elementos lingüísticos escritos en pantalla, tener en cuenta la entonación, el timbre, el aspecto y la gesticulación de los actores, factores que facilitan la tarea traductora y evitan una manipulación de su producto por parte del resto de las figuras del doblaje. El traductor tiene que entregar su traducción en un medio digital y en una copia impresa. El traductor realiza un borrador de traducción o, como lo denomina Herbst, *Rohübersetzung*, que consiste en traducir el texto origen sin realizar ninguna tarea propia del ajustador. Sin embargo, va siendo cada vez más común que el traductor adopte algunas tareas del ajustador, como dividir los diálogos en tomas, o también llamados *takes*, tener en cuenta la sincronía, la información que se desprende de las imágenes, por ejemplo, de los textos escritos, como carteles, de la apariencia de los actores, el tono de voz, etcétera. De hecho, si el traductor participa en la fase de ajuste, mejora el resultado del producto final, ya que, a menudo, el ajustador pertenece al personal fijo de la empresa o del estudio de

⁶⁹ Según Chaves (1999: 114) es «un reloj (01:20:45:13) que aparece en la parte superior o inferior de la pantalla y que indica horas, minutos, segundos y cuadros de vídeo (equivalente a los fotogramas en el cine). Sirve para señalar el principio y el final de los «takes» y de las frases en «off», y también, en ciertos casos, para coordinar la velocidad de vocalización del actor original y la del actor de doblaje».

doblaje y no tiene un buen conocimiento del idioma extranjero. Como consecuencia, realizan cambios en pos del ajuste, como conseguir idiomática, sincronía, etcétera, que a menudo vulneran el mensaje original. De esta manera, cuando hablamos del traductor a lo largo de este estudio, no nos referimos a la figura del traductor en sentido estricto, sino a todas las personas que intervienen en este proceso. Herbst (1994: 203-207), que compara el doblaje del inglés al alemán, señala que el borrador de traducción se caracteriza por la literalidad, por los anglicismos, no sólo en el campo semántico sino también en la sintaxis, y por la asincronía. Para facilitar el trabajo al ajustador y, por consiguiente, favorecer un mejor resultado del producto traducido, Whitman-Linsen (1992: 118-121) aconseja que el traductor intente conseguir la idiomática y un registro oral verosímil propios del idioma meta, y que ajuste, en la medida de lo posible, el texto a la sincronía⁷⁰. Es decir, que el traductor entregue una traducción definitiva que no dé pie a que el resto de las figuras implicadas en el proceso del doblaje manipulen excesivamente la traducción.

4. El ajuste

Según Gilabert, Ledesma y Trifol (2001: 326), la fase del ajuste se divide en la sincronización y en la adaptación. La sincronización abarca los tres tipos de sincronía apuntados anteriormente y que se tratarán con más detalle en el apartado 4.3, es decir, la fonética, la quinésica y la isocronía. La adaptación consiste en dotar al texto audiovisual de credibilidad y oralidad.

5. El doblaje de voces

En esta fase del doblaje, nos encontramos con varias figuras: el director de doblaje, los actores de doblaje y el asesor lingüístico.

El director de doblaje es el encargado de «guiar la interpretación de los actores de doblaje» (Martín, 1994: 327), como la dicción o la proyección de la voz, e incluso de añadir un elemento lingüístico en el parlamento de los actores, que en la versión original aparece de forma visual, como los carteles, los gestos o la tonalidad de los actores originales para facilitar la comprensión del diálogo y los ambientes. El director de doblaje realiza un visionado de la película en versión original y realiza un programa de trabajo, como, por ejemplo, la selección de los actores. Los criterios de selección se centran en la articulación

⁷⁰ Nos referimos a la sincronía fonética, a la sincronía quinésica y a la isocronía, que trataremos en el apartado 4.3.

de los actores, sus características fónicas, su capacidad de interpretación, la idiosincrasia de las voces, etcétera. Es el mayor responsable de respetar la sincronía acústica o de caracterización que detallaremos en el apartado 4.3.3. También colabora en la fase de mezclas y deberá visionar el producto final para dar su conformidad, ya que es él, en última instancia, el responsable de la calidad del producto. En Alemania, el director de doblaje revisa el borrador de la traducción (*Rohübersetzung*), que será doblado por los actores, comprueba que la traducción respete la sincronía y la idiomática, y señala el momento exacto de la entrada y la salida de los actores de doblaje. Una vez realizados los cambios, graba con un aparato el guión de doblaje definitivo, que será transcrito por otra persona para que lo doblen los actores de doblaje (Blunck, 2003: 282).

Los actores de doblaje son los encargados de dar vida a la traducción en el idioma meta. A pesar de la gran responsabilidad de estas figuras en el resultado final del doblaje, cuentan con una gran serie de restricciones. El actor de doblaje tiene que ceñirse a la interpretación de los actores en pantalla, en la mayoría de las veces, sin haber visto previamente la película e incluso sin conocer completamente su interpretación. A este hecho se le añade la dificultad de grabar en solitario sus intervenciones, teniendo como única referencia la ayuda del director de doblaje. En su detallado estudio sobre la sincronía, Fodor (1976) recomienda que los actores realicen un visionado de la película antes de doblarla y que imiten los gestos de los actores originales con el objetivo de dotar de más naturalidad a su interpretación. Sin embargo, sabemos que en España, por razones económicas y de tiempo, este proceso no es factible. Este no es el caso en Alemania. Los actores de doblaje visionan la película en original antes de doblar su personaje para formarse una idea de la expresión que han de conferir a la versión doblada y conseguir reproducir la intención del original (Blunck, 2003: 287).

El asesor lingüístico, también llamado técnico de sala, es una figura que lamentablemente está tendiendo a desaparecer, sobre todo, cuando se quieren recortar gastos. Su tarea es la de conservar la normativa lingüística, no sólo la de los manuales de estilo, sino también la de las normas que requieren los diversos clientes. Asimismo, se encarga de aconsejar sobre aspectos de fonética, morfología, léxico, sintaxis, sincronía labial y prosódica e isocronía.

6. La fase de mezclas

En la fase de mezclas, el técnico de sonido es el gran protagonista. Se encarga de grabar en diferentes pistas las intervenciones de los actores y de reunificarlas. Dispone de una biblioteca de sonidos, como, por ejemplo, el sonido de teléfono o de lluvia, los cuales se

integran en caso de que el director quiera resaltar algún efecto que en el original no sale a relucir o está defectuoso. También se ocupa de dar a las voces de los actores de doblaje el tono y el timbre adecuados, por ejemplo, si hablan a través del teléfono o si se encuentran en un plano distanciado del espectador, etcétera. Puede incluso mejorar la dicción del actor. Es decir, conjuga la banda de la imagen con la del sonido doblado y con la banda sonora. En Alemania también existe el *Geräuschmacher*, que rellena, junto con el técnico de sonido, los huecos acústicos (Blunck, 2003: 288).

A continuación presentamos un esquema sobre los diferentes pasos que tiene que dar la película original hasta convertirse en una película doblada:

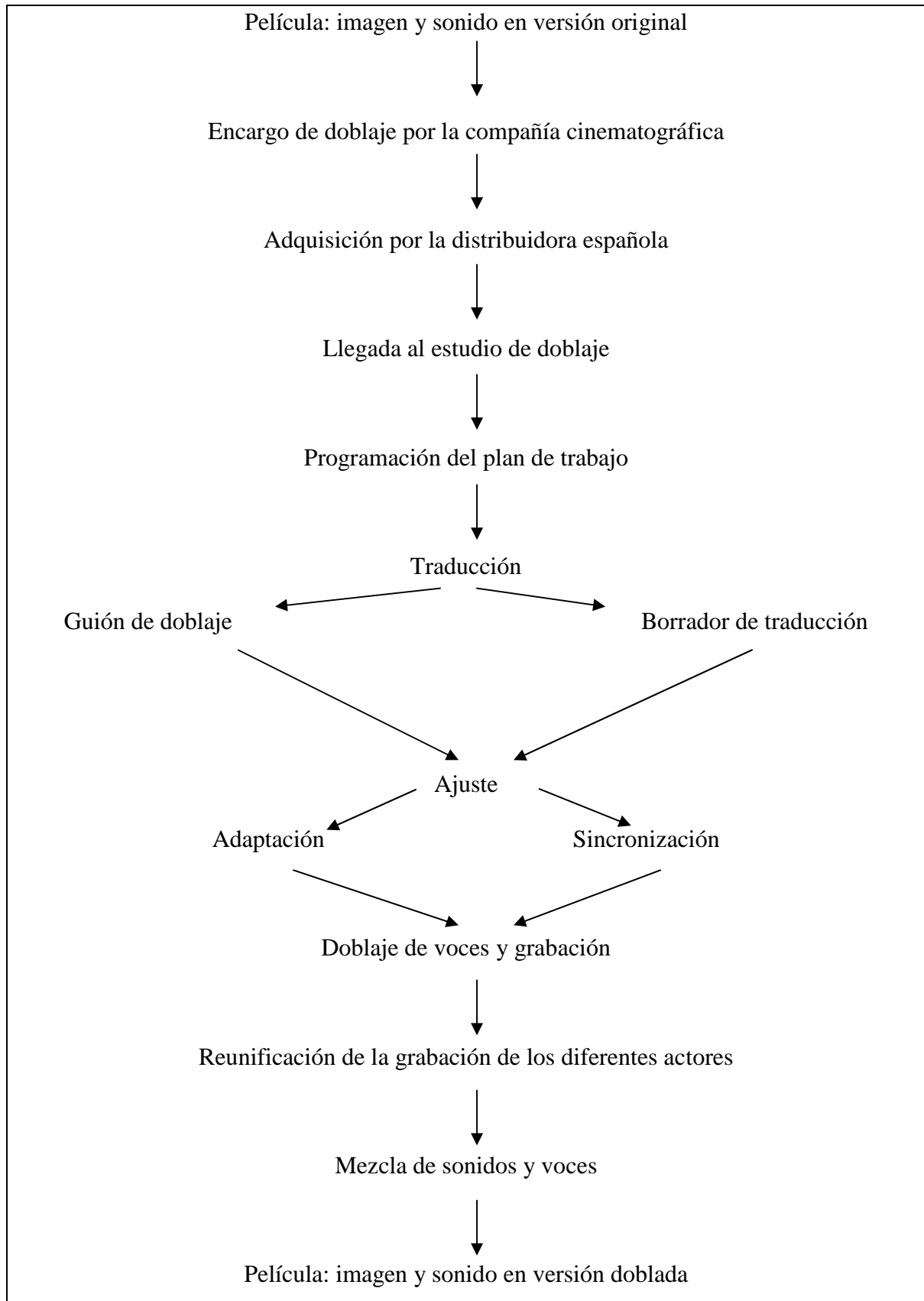


Figura 3. Resumen del proceso técnico desde la versión original hasta la versión doblada.

3.2. Teoría traslativa sobre el doblaje

El doblaje es un caso especial de traducción. Por ser una disciplina más o menos nueva, podemos hablar de doblaje a partir de los años treinta⁷¹. Si repasamos los autores clásicos de la teoría de la traducción, observamos que Koller (1997), Hönig y Kussmaul (1982), Reiss y Vermeer (1984), Vermeer (1986) y Wilss (1977) no nombran este tipo de traducción. Nida (1964), Reiss (1971) y Jumpelt (1961) únicamente citan la traducción para doblaje, y Diller y Kornelius (1978) y Mounin (1967) dedican ocho y cinco páginas, respectivamente, a este tema. En cuanto a los estudios que se dedican a diseñar una aproximación teórica de la traducción para el doblaje, cabe mencionar los trabajos recogidos en el apartado 2.4 del presente estudio⁷² y las aportaciones de otros autores más recientes, sobre los que haremos un breve repaso.

Chaume (2001, 2003, 2004) destaca la existencia de los canales visual y acústico, lo que hace de la traducción para doblaje una traducción subordinada. Asimismo, expone las restricciones impuestas por la intervención de ambos canales.

Luyken (1991) establece una relación entre la traducción audiovisual y la modalidad de traducción.

Agost (1999) sigue la tipología para la traducción audiovisual de Hatim y Mason (1990), que destacan las dimensiones comunicativa, semiótica y pragmática del contexto de situación.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1988) emplean el concepto de *constrained translation* (traducción restringida) de Titford (1982) y nombran traducción subordinada no sólo a la traducción de doblaje o subtitulación, sino también a la traducción de cómics y canciones.

Zabalbeascoa (1996) abarca la traducción del humor en el doblaje y hace hincapié en el equilibrio entre el lenguaje icónico y el verbal.

Fodor (1976) centra principalmente su estudio en la sincronía ideal del doblaje fundamentado en varios estudios empíricos.

Mayoral (2001a, 2001b) realiza un repaso de los estudios de traducción audiovisual y los divide en cuatro apartados: estudios comunicativos, estudios que se centran en la

⁷¹ Véase capítulo 1.

⁷² Hesse-Quack (1969), Toepser-Ziegert (1978), Müller (1982), Pisek (1994), Herbst (1994).

sincronización, estudios que se centran en los aspectos psicolingüísticos y estudios profesionales.

Chaves (1999) realiza una clasificación de las técnicas de traducción para el doblaje tomando como base películas originales francesas dobladas al español.

Fuentes Luque (2000), Martínez Sierra (2004) y Martí Ferriol (2006) destacan por sus estudios empíricos sobre la traducción para el doblaje, tomando como base películas en inglés dobladas al español.

Nuestro trabajo sigue esta misma línea empírica basada en el estudio cuantitativo y cualitativo de un corpus de filmes alemanes y su recepción en el público meta español. En cualquier caso, en el capítulo 5 haremos referencia a la línea investigadora de nuestro estudio.

A continuación, vamos a recoger las ideas más relevantes para configurar una teoría traslativa del doblaje. Para ello, abordaremos los conceptos de norma, equivalencia e invariante en la traducción para doblaje.

3.2.1. El concepto de norma

Antes de afrontar el concepto de norma en la traducción para doblaje, ofrecemos una breve referencia de este concepto en la teoría de la traducción en general.

El concepto de norma es una noción común de las ciencias humanas, sobre todo de la psicología. Sin embargo, puede aplicarse también a la traducción y, en nuestro caso, al doblaje, ya que, como destaca Karamitroglou (2000: 14), los estudios de traducción son una ciencia normativa, entendida como ciencia que estudia las normas y que no es prescriptiva. El concepto de norma en traducción nace a partir de la escuela de la manipulación⁷³, cuyo objetivo general era describir y explicar los hechos a partir de la observación de determinadas conductas y formular leyes. Hurtado (2004: 561), según la

⁷³ La escuela de la manipulación, también llamada de enfoque polisistémico, vio la luz en la década de los sesenta, se desarrolló en los setenta, se extendió en los ochenta y se revisó y se consolidó en los noventa (Hermans, 1999: 9). Dentro de la escuela de la manipulación se distinguen dos vertientes: la del grupo de Tel Aviv, representada por Even-Zohar y Toury, y el grupo europeo-norteamericano, defendido por Holmes, Hermans, Lambert, Lefevere, Bassnett, Van den Broeck, Tymoczko, y otros más. Ambos grupos defienden una perspectiva descriptiva y funcional de la traducción literaria (cfr. Hurtado, 2004: 558-559). Esta teoría nació a partir de una serie de tres conferencias celebradas en Lovaina (1976), Tel Aviv (1978) y Amberes (1980) y cuyas aportaciones fueron recogidas por Theo Hermans en su libro *The Manipulation of Literature* en 1985. A finales de los ochenta y ya adentrados en los noventa, aparecen múltiples direcciones investigadoras y el modelo se aplica no sólo a la traducción literaria, como en sus orígenes, sino también a la traducción teatral, audiovisual, publicitaria, etcétera.

aportación de Hermans, resume los presupuestos básicos de la escuela de la manipulación de la siguiente forma:

1) una visión de la literatura como un sistema complejo y dinámico; 2) la convicción de que debería darse una interacción continua entre modelos teóricos y estudios de casos prácticos; 3) un enfoque de la traducción literaria que sea descriptivo, orientado al texto meta, funcional y sistémico; 4) un interés por las normas y condicionamientos que rigen la producción y la recepción de traducciones, por la relación entre la traducción y otros tipos de procesamiento textual y por el lugar y el papel de las traducciones en el seno de una literatura determinada y en la relación entre literaturas.

A continuación, presentamos el concepto de norma de Toury por ser el autor que más ha estudiado el concepto de norma y por ser, asimismo, el pionero y el más citado.

Toury entiende la norma en traducción como un grupo de valores compartidos por un conjunto de usuarios determinados que se reflejan en unos modelos de comportamientos en el proceso traductor. Baker (1998: 163) afirma que el objetivo de Toury es realizar afirmaciones sobre lo que consiste la conducta traductora (método descriptivo) y no en lo que debería consistir (método prescriptivo). Añade que, para que las afirmaciones tengan un carácter sistemático, han de mostrarse en forma de generalizaciones aplicables a una clase o subclase de fenómenos y, asimismo, verificarse entre varios sujetos.

Toury (1995: 56-61) distingue tres tipos de norma de traducción:

1) Norma inicial (*initial norm*). Se refiere a las elecciones primeras y básicas del traductor referente a si se somete o no a las normas de la cultura meta. En este punto, habla de la adecuación, en la que la traducción se orienta a las normas de la cultura origen, y de la aceptabilidad, en la que la traducción se orienta hacia el sistema de normas de la cultura meta.

2) Normas preliminares (*preliminary norms*). Estas normas se sitúan en el proceso anterior al acto de traducción. Es decir, tienen que ver con los factores de elección de una obra para ser traducida y con el grado de permisividad, en el caso de que el original sea ya una traducción de otra lengua.

3) Normas operativas (*operational norms*). Se refiere a las normas que entran en juego durante el mismo acto de traducción. Distingue dos subgrupos: las normas matriciales (*matricial norms*), que afectan a la macroestructura textual (segmentación textual), y las normas lingüístico-textuales (*textual-linguistic norms*), que se refieren a la selección del

material lingüístico de la lengua meta para formular en esta lengua el texto origen y que determina el tipo de equivalencia.

Toury realiza otro tipo de clasificación según la relevancia de las normas. Las clasifica en primarias, secundarias, etcétera, según la jerarquía de equivalencia entre el texto origen y el meta.

Existen también otros autores que se ocupan del concepto de norma. Podemos destacar a Hermans (1999), Chesterman (1997), Nord⁷⁴ (1991) y Rabadán (1991). Precisamente la aportación de Rabadán nos parece interesante para la traducción de doblaje cinematográfico y, en concreto, para nuestro estudio. La autora presenta un nuevo tipo de norma: las normas de recepción. Estas son normas que determinan la actuación del traductor en todos los procesos de traducción (en la fase preliminar y en el proceso en sí de traducción), teniendo en cuenta el destinatario del texto meta, y que caracterizan y definen «el marco de negociabilidad» (Hurtado, 2004: 565)⁷⁵.

Creemos que estas normas están determinadas por las restricciones del doblaje⁷⁶. Por ejemplo, en la fase de recepción, están sometidas a la situación del encargo de traducción y del iniciador del encargo, como el tipo de público al que va dirigido, el presupuesto de la compañía cinematográfica, las limitaciones de tiempo, etcétera. En la fase de traducción propiamente dicha, las normas están definidas por el tipo de traducción en sí, como la existencia de dos canales de transmisión del mensaje, las barreras culturales, etcétera. Si tenemos en cuenta estas declaraciones, podemos llegar a la conclusión de que las restricciones y las características de los textos de doblaje determinan las normas y las técnicas de traducción.

En el ámbito de la traducción para el doblaje también nos encontramos a autores como Goris (1991, 1993), Ballester (2001a), Karamitroglou (2000) y Martí Ferriol (2006) que establecen normas generales.

El trabajo de Goris, *The Question of French Dubbing* (1993), es un estudio descriptivo muy completo sobre el doblaje de cuatro películas en versión original inglesa dobladas al

⁷⁴ La autora habla de normas o reglas. En un trabajo posterior (1997) habla de convenciones. Es importante distinguir el concepto de norma y convención. Mientras la norma tiene carácter obligatorio, la convención sólo expresa una preferencia.

⁷⁵ Hurtado explica que el marco de negociabilidad «se refiere al conjunto de parámetros interactivos que componen la situación en que se inscribe todo el discurso y refleja las características de la interacción entre el traductor y el receptor de la traducción».

⁷⁶ A este respecto hacemos referencia en el capítulo 4.

francés. Él postula cuatro normas: la estandarización lingüística -es decir, la neutralización de las variantes dialectales y los idiolectos-, la naturalización, la explicitación y las normas secundarias. Martínez Sierra (2004: 116) comenta que las normas secundarias de Goris se refieren a «El mantenimiento de los nombres y las oraciones simples del texto origen, y la conservación de las características específicas del filme, que están en parte determinadas por el género al que pertenece».

Ballester propone tres normas de traducción para el doblaje basadas en el análisis contrastivo de *Blood and Sand* (*Sangre y arena*), de Rouben Mamoulian.

La primera norma es la naturalización que «consiste en conformar la versión original (VO) de una obra a la cultura meta con el fin de ocultar su origen extranjero y así hacer que parezca una versión original» (Ballester, 2001a: 169).

La segunda norma es la explicitación en la que propone algunas técnicas como adición de marcadores temporales y conectores, enunciados más completos desde el punto de vista sintáctico, etcétera.

La tercera norma, y la que considera de mayor importancia en el caso de *Sangre y arena* es la eufemización y la define como «la estrategia que, mediante la omisión, la adición o la sustitución de información, suaviza la VO en aspectos ideológicamente inaceptables para la cultura meta» (Ballester, 2001b: 171).

Karamitroglou⁷⁷, en la segunda parte de su obra, revisa el enfoque metodológico del estudio de las normas desde Delabastita (1990) hasta Toury (1980, 1995), Lambert y Van Gorp⁷⁸, Nord (1991), Puurtinen⁷⁹ y Du-Nour⁸⁰.

Martí Ferriol (2006: 70-71) propone normas tanto para la subtitulación como para el doblaje tomando como base a los autores anteriormente nombrados. Destaca las normas de la fase preliminar de la traducción: observación de las convenciones profesionales macrotextuales del encargo de traducción para el doblaje y para la subtitulación. También añade seis normas que pertenecen a la fase de traducción: la estandarización lingüística, la

⁷⁷ Información extraída de los comentarios realizados sobre el autor en Martí Ferriol, 2006: 67.

⁷⁸ J. Lambert y H. Van Gorp: «On Describing Translations», en T. Hermans: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres: Croom Helm, pp. 42-53.

⁷⁹ Puurtinen Tiina (1998): «Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature», *Meta* XLIII (4), pp. 557-570.

⁸⁰ Miryam Du-Nour (1995): «Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms», *Target* 7, pp. 327-346.

naturalización, la explicitación, la fidelidad lingüística, la eufemización y la disfemización⁸¹.

Asimismo, se pueden establecer normas específicas sobre los distintos factores de la traducción para doblaje, como las de nuestro estudio sobre los elementos culturales. De hecho, la elección de las técnicas de traducción de este proyecto se ha basado en las teorías de Goris, Ballester, Karamitroglou y Martí Ferrol, las cuales desarrollaremos en el capítulo 6.3. Por otra parte, no pretendemos establecer normas sobre esta cuestión, pues parece necesario un proyecto de mayor envergadura. Nuestra intención es asentar una serie de tendencias o convenciones sobre la traducción de elementos culturales con un corpus restringido a cuatro filmes alemanes representativos de comienzos del siglo XXI. Para ello, es necesario tener en cuenta el factor de la equivalencia, que pasamos a detallar a continuación.

3.2.2. El concepto de equivalencia

En el punto anterior ya hemos mencionado el concepto de equivalencia y la jerarquía de equivalencia en las normas de Toury para establecer las normas de traducción. Como señala Hurtado (2004: 203) «La noción de equivalencia empieza a plantearse para explicar la traducción por los primeros teóricos de la traductología moderna, siendo Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1959) y Jakobson (1959) los primeros en utilizar este término»⁸². La autora añade que muchos de los estudiosos de la traductología centran la atención de la teoría de la traducción en el concepto de equivalencia, entre los que destaca a Catford (1965)⁸³. Rabadán también dedica una buena parte de su obra al concepto de equivalencia, como se puede observar en su libro *Equivalencia y traducción* (1991), en la que define la equivalencia como «Noción central de la disciplina transléctica, de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo binomio textual y sujeta a normas de carácter sociohistórico. Determina, con propiedad definitoria, la naturaleza misma de la traducción» (Rabadán, 1991: 291). Sin embargo, son los estudios de Vazquez Ayora (1977) los primeros en lengua castellana en emplear el término de equivalencia.

⁸¹ Martí Ferriol (2006: 72) introduce el término disfemización en contraposición al de eufemización que consiste en la «alteración del signo ético de algún elemento del texto original, endureciéndolo».

⁸² J. P. Vinay y J. Darbelnet (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, París: Didier. E. A. Nida (1959): «Principles of Translation as exemplified by Bible Translating», en R. A. Brower (ed.): *On Translation*, Harvard: Harvard University Press, pp. 11-13. R. Jakobson (1959): «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción », en R. Jakobson (1975): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, pp. 67-77.

⁸³ J. C. Catford (1965): *A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Londres: Oxford University Press.

En primer lugar, es necesario aclarar el concepto de equivalencia que vamos a seguir en este estudio, ya que en la teoría de la traducción no existe un acuerdo unificado sobre este tema. De hecho, Nord (1986:30) pone de manifiesto la dificultad de unificar este concepto:

[...] jedoch stellte sich bald heraus, dass dieser Begriff so schwer zu definieren war, dass man auf erklärende Zusätze wie “semantische”, “formale”, “dynamische” oder funktionale” (sc. Äquivalenz) angewiesen war und jeder versuchte, sich einen eigenen Äquivalenzbegriff zurechtzuzimmern. Daneben tauchten dann auch konkurrierende Begriffe wie „Adäquatheit“ [...] „Invarianz des sinnes“ oder „Wirkungsgleichmaß“ [...] auf, so dass es immer schwieriger wurde, aus der Vielfalt ein Konzept hereauszulesen.

Con las dos citas siguientes exponemos lo que nosotros entendemos por equivalencia.

Por una parte estamos de acuerdo con Wilss (1978: 16), el cual afirma que «Ziel eines jeden Übersetzungsvorgangs ist die Herstellung einer Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zielsprachlichem Text im Rahmen funktionaler, kommunikativer oder pragmatischer Äquivalenzbeziehungen». También compartimos la opinión de Reiss y Vermeer (1984: 139-140) que aclaran que «Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)». Sin embargo, encontramos la explicación de Albrecht (2005: 8) la más aclarativa: «Äquivalenz ist eine dreistellige Relation, wobei allerdings keines der Argumente seinerseits den Charakter einer Relation hat: a ist c äquivalent in bezug auf x», en la que x es el contexto, el elemento al que se refieren a y b. Es decir, según Albrecht, con el que compartimos enteramente el punto de vista, equivalencia significa que dos objetos (a y b) tienen un igual valor (*Gleichwertigkeit*) siempre en relación a otro parámetro (x), pero no que son iguales (*Gleichheit*)⁸⁴. Albrecht (1998:165) añade el concepto de *Adäquatheit* como categoría pragmática que consiste en «eine Relation zwischen sprachlichen Ausdrucksmitteln und den Umständen und Zielen des Sprechens oder Schreibens». Por otra parte, Koller asevera que existe una relación de equivalencia entre el texto de partida y el texto meta cuando el texto meta cumple una serie de condiciones, como contenido, estilo o función del texto de partida⁸⁵.

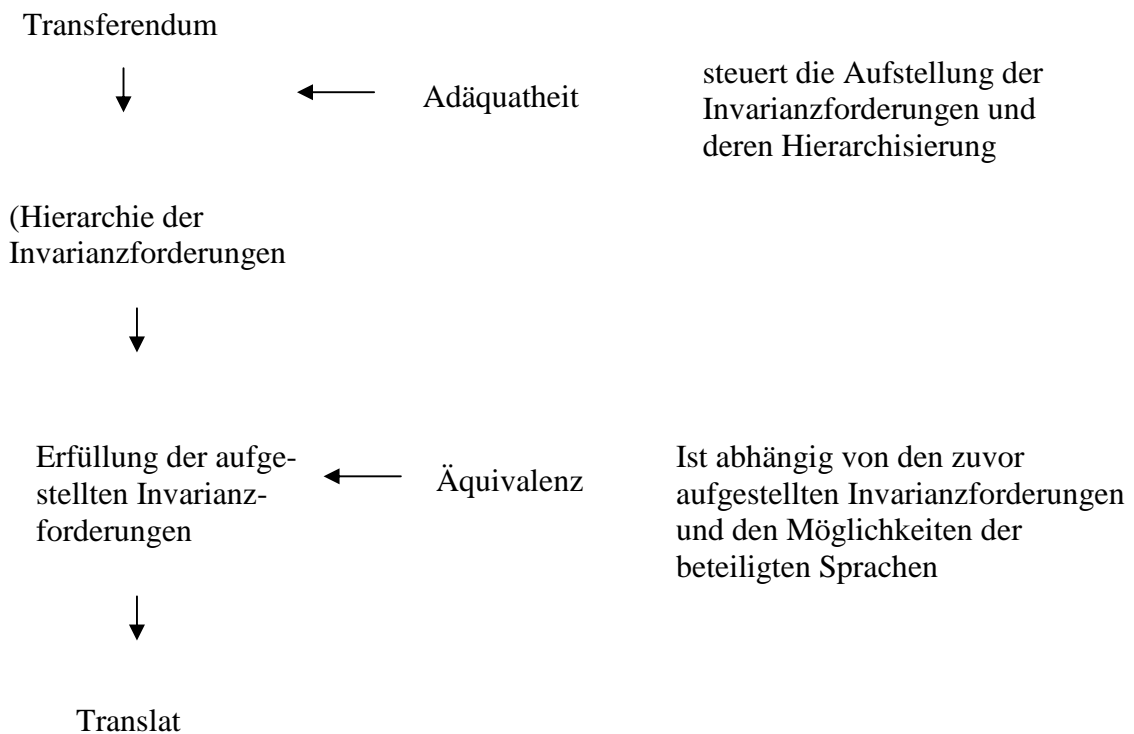
⁸⁴ «Bis ins 17. Jahrhundert hinein verwendete man bei Gleichungen statt des uns heute vertrauten Zeichens = ein Kürzel für la. *aequatō* „Gleichsetzung“. Eine Gleichsetzung – ziemlich genau das, was der Übersetzer vornimmt – ist nicht dasselbe wie die Herstellung oder Feststellung völliger Gleichheit.» (Albrecht 1998: 264).

⁸⁵ Compárese el concepto de equivalencia en diferentes autores: Wilss (1977: 156-183), Reiss y Vermeer (1984: 124-134), Koller (1972, 1983: 186), Königs (1979: 42-57), Diller y Kornelius (1978: 159-177), Kussmaul (1986: 224-225).

Estrechamente ligado al concepto de equivalencia, nos encontramos con el término invariante. Llegados a este punto, cabe preguntarse cuáles son los elementos invariables en la traducción para doblaje. No es nuestra intención hacer un repaso de la noción de invariante en traductología. Por eso, únicamente vamos a presentar una definición de invariante basándonos en las teorías de Albrecht (2005b) y Coseriu (1977).

Entendemos por invariante el elemento que tiene que ser respetado en la traducción. Pueden ser el significado, la designación y el sentido. Según Coseriu (1977), el significado se refiere al contenido de un signo lingüístico dado en una lengua determinada y exclusivamente por medio de la lengua misma. La designación es la referencia a las cosas, hechos o estados de las cosas extralingüísticos. El sentido es el contenido de un texto o unidad textual. En este estudio queremos añadir un matiz al concepto de sentido. Debido a que en el tipo de texto, objeto de nuestro estudio, conviven el código visual y acústico, nos unimos a la teoría interpretativa de la ESIT de París, en la que el sentido abarca todos los elementos verbales y no verbales que intervienen en la comunicación. Como señala Albrecht (2005a: 4), el sentido es lo que quiere decir el autor, y es necesario que el sentido lo comprenda el traductor y lo reformule con los medios adecuados en la lengua meta teniendo en cuenta al receptor, de modo que este pueda comprender lo mismo que el destinatario original. Aquí creemos que es conveniente detallar los tipos de equivalencia, ya que el nivel de intensidad de recepción del sentido puede variar respecto al receptor del texto original. Los tipos de equivalencia de Koller sirven para valorar más detalladamente en qué grado se perciben los elementos culturales en el público meta. Koller (1997) distingue entre la equivalencia denotativa, connotativa, normativa textual, pragmática y estética formal.

Volviendo a Albrecht (2007: 36), señala que la función del texto es la invariante que se debe mantener en el texto y añade que el traductor debe analizar el texto original como *transferendum* y determina una jerarquía, según la importancia, de los componentes del texto que se deben preservar. Una vez determinada la jerarquía, el autor puede tratar el texto meta como un *translat*.



Hasta ahora se han presentado los términos de invariante, equivalencia y adecuación desde el punto de la traductología general. Nos gustaría nombrar a Herbst (1994), uno de los autores más actuales que se ocupa de los elementos invariables y del concepto de equivalencia en el doblaje. Herbst (1994), con su obra *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Überzeugungstheorie* es uno de los autores pioneros que trata el concepto de equivalencia en relación con el doblaje de películas y que dedica buena parte de su obra a esta cuestión. Hemos tomado sus teorías como base para el estudio de este punto.

Herbst, al igual que Albrecht, cree que no se puede conseguir una equivalencia completa a todos los niveles, por lo que es necesario diseñar una jerarquía de los distintos niveles de equivalencia. Reiss y Vermeer (1984: 191) y Koller (1983: 191) recomiendan igualmente jerarquizar los niveles de equivalencia.

3.2.2.1. Niveles de equivalencia en el doblaje

Antes de entrar en detalle en la teoría de la equivalencia aplicada al doblaje de Herbst, creemos que es necesario realizar una muy breve referencia a los tipos de equivalencia de Koller (1979/2004), ya que también son un punto de apoyo en el análisis de las técnicas de traducción de los elementos culturales que hemos aplicado en nuestro estudio.

Koller distingue la equivalencia denotativa (*denotative Äquivalenz*) que busca una correspondencia léxica entre los dos idiomas.

La equivalencia connotativa (*konnotative Äquivalenz*) persigue plasmar las mismas connotaciones dadas por el autor del texto de partida en el texto de llegada.

La equivalencia normativa textual (*textnormative Äquivalenz*) pretende mantener las convenciones lingüísticas de los tipos de texto, en el caso que nos atañe, las convenciones que se derivan de las características técnicas y restricciones de los textos de doblaje⁸⁶.

La equivalencia pragmática (*pragmatische Äquivalenz*) está orientada al receptor tanto del texto de partida como de llegada, y que intenta transferir en el público del texto meta, en nuestro caso el público español, el mismo efecto que en el público del texto original, el público alemán.

La equivalencia estética formal (*Formal-Ästhetische Äquivalenz*) se refiere a las características estéticas y formales del texto, por ejemplo el empleo de metáforas, juegos de palabras, humor, etc.

Por otra parte, Herbst distingue tres niveles de equivalencia: según el sentido del texto, la sincronía y la función del texto.

Respecto al sentido del texto, Herbst destaca, sobre todo, la intencionalidad y la relevancia de los elementos de sentido con referencia a la función de todo el texto. Señala cuatro niveles esenciales:

- a) el sentido intencionado de un enunciado por el hablante;
- b) el sentido accidental que no es intencionado por el hablante pero que es relevante para el texto;
- c) el sentido accidental que no es intencionado por el hablante pero que es relevante para el receptor, ya que contiene información esencial;
- d) el sentido accidental que no es intencionado por el hablante y que tampoco es relevante para el receptor.

El autor también destaca los medios con que se expresa el sentido del texto, entre los que incluye medios lingüísticos y extralingüísticos y señala que «die Textnormen des

⁸⁶ Véase el capítulo 4 de este estudio.

Zieltextes dem Textsinn in Hinblick auf die Konventionen der Zielsprache ebenso entsprechen sollen wie die Textnormen des Ausgangstextes denen der Ausgangssprache, ist diese Forderung in der Forderung nach Äquivalenz des Textsinns ohnehin enthalten».

Respecto a la sincronía, Herbst afirma que se tienen que salvaguardar, sobre todo, la sincronía labial (sincronía labial cuantitativa, sincronía labial cualitativa, sincronía labial en relación con la velocidad del habla y la sincronía labial en relación con la claridad de pronunciación)⁸⁷. También destaca la *Nukleus Synchronität*⁸⁸, es decir, la sincronía de los gestos con las sílabas enfatizadas.

En lo que concierne a la función del texto, Herbst afirma que la equivalencia en el doblaje es una tarea casi imposible. Él entiende la función textual según las funciones de Bühler. Por una parte, señala que los textos fílmicos no muestran una tendencia clara hacia una función textual, sino que, en la mayoría de los casos, nos encontramos con una mezcla de funciones. Por otra parte, afirma que siempre existe una función dominante en los textos y que el grado de relevancia está determinado por el receptor. Si tenemos en cuenta que el receptor de las películas que estamos analizando es un público muy heterogéneo, conseguir una equivalencia textual es una tarea complicada. También los autores Reiss y Vermeer (1984: 130, 146) proponen los factores que intervienen en el establecimiento de la equivalencia textual: autor, receptor, texto, tipo de texto, clase de texto, contexto, cultura y el modo en el que están interrelacionados. El traductor, por su parte, ha de averiguar cuáles son los factores más relevantes para el texto fílmico en concreto y decidir el orden prioritario. Para la equivalencia de los elementos culturales de los textos fílmicos en una modalidad como el doblaje, pensamos que la cultura y el público meta tienen que ser los factores prioritarios. De esta forma, nos alineamos con la opinión de Herbst, el cual propone que debe intentarse que el público meta perciba el texto como el público original y, como anteriormente hemos señalado con Albrecht, que el texto meta registre las funciones dominantes del texto original.

⁸⁷ *Quantitative Synchronität, qualitative Synchronität, Lippsynchronität in bezug auf Sprechtempo, Lippsynchronität in bezug auf Artikulationsdeutlichkeit*. En nuestro estudio hemos empleado otra denominación para la *Quantitative Synchronität, qualitative Synchronität*, que se corresponde con la isocronía y con la sincronía fonética o labial.

⁸⁸ Este tipo de sincronía se encuentra recogida en nuestro estudio con la denominación de sincronía quínésica.

3.2.2.2. Jerarquía de los niveles de equivalencia en el doblaje

Según Herbst (1994), que confirma las teorías de Reiss y Vermeer (1984), una jerarquía de los niveles de equivalencia sólo puede diseñarse si se persigue el objetivo de la traducción: el escopo. Sin embargo, en la práctica de la traducción para el doblaje, no se cumple con esta máxima. Las razones son muy simples. Como ya mencionamos al principio de este capítulo, el traductor no es el único responsable de la traducción final; de hecho, es un pequeño eslabón en todo el proceso de doblaje. El traductor presenta un borrador de traducción al director de doblaje y al ajustador y estos modifican el guión para conseguir el resultado deseado de acuerdo con las exigencias de las sincronías visual y acústica, de los espectadores, con el presupuesto que disponen, etcétera. Con suerte, quizás el traductor también participa en esta fase del ajuste, lo que dotaría de más calidad al producto final. Por este motivo, no se consigue la equivalencia total de los tres niveles anteriormente nombrados sino que habría que establecer un nivel de prioridades, en el que, en principio, podríamos esbozar: la sincronía, el sentido del texto y, por último, la función del texto. No obstante, no debe entenderse que la sincronía domina el sentido del texto, ya que, de igual forma, el resultado ante el público sería insatisfactorio. Herbst (1994: 246) afirma que «Eine allgemeine Hierarchisierung der verschiedenen Äquivalenzebenen innerhalb des Bereichs der Synchronität ist also ebensowenig möglich wie eine allgemeine Aussage über den Stellenwert dieser Äquivalenzebenen gegenüber anderen».

Tomando como base el estudio de Herbst y la información relativa a la sincronía desarrollada en el apartado 4.3 de este estudio, hemos llegado a la conclusión de que, frente a la sincronía visual, la sincronía acústica se ve relegada a un segundo plano. Sin embargo, reiteramos que no podemos hablar de una delimitación exacta de los niveles de equivalencia para la traducción de doblaje en general, sino que, más bien, el traductor tiene que tomar continuamente decisiones sobre la prioridad de la equivalencia no sólo en cada película sino en cada escena. Tal es el caso, por ejemplo, de la sincronía quinésica, que también está relacionada con la equivalencia de sentido, pues los gestos son elementos pertenecientes a una cultura.

En lo que respecta al sentido del texto, la jerarquía se puede delimitar en función de los cuatro niveles esenciales anteriormente mencionados. El sentido relevante, tanto intencionado como accidental, tiene preferencia frente al sentido irrelevante.

Herbst (1994: 248) de nuevo hace hincapié en que, sobre todo, es primordial la equivalencia del sentido del texto que la del significado de una palabra u oración. Y añade

«Das gilt auch für Faktoren wie generelle Akzeptabilität oder stilistische Konsistenz eines Textes, Üblichkeit der Kollokationen usw., die den Textsinn entscheidend beeinflussen [...]».

CAPÍTULO 4

CARACTERÍSTICAS Y RESTRICCIONES DE LOS TEXTOS DE DOBLAJE

En el presente apartado van a presentarse las características que definen y diferencian los textos de doblaje respecto a otro tipo de texto. De este modo, se clasificará el texto de doblaje dentro del tipo de texto y clase de texto, términos que primeramente se definirán tomando como base las teorías de Bühler, Cristal y Davy, Gouanvic, Reiss, Swales y Albrecht. También se realizará una clasificación interna de los textos de doblaje, en la que nos basaremos en Chaume, Agost y Bettetini. Estamos de acuerdo con Zabalbeascoa (1996) en que las características y prioridades, en nuestro caso de los textos de doblaje, forman a su vez restricciones. También merece la pena destacar la aportación de Chaume (2003, 2004) respecto a las restricciones. Este autor señala que existen códigos de significación que se reparten en los canales, tanto visual como acústico, del lenguaje cinematográfico. En el apartado 4.2. se desarrollarán en detalle los códigos de significación, los cuales forman a su vez restricciones para la traducción de doblaje. Podemos adelantar que en el canal visual se encuentran el código iconográfico, el código fotográfico, el código de planificación, el código de movilidad, el código gráfico y el código sintáctico. En el canal acústico, Chaume distingue entre el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical, el código de efectos especiales y el código de colocación del sonido. Creemos que el código acústico presenta menos restricciones que el código visual, ya que el primero puede ser modificado, a diferencia del segundo, que se caracteriza por su fijación en la pantalla. Sin embargo, no hay que olvidar que no sólo la inviolabilidad de la imagen ejerce una restricción en la traducción, sino también, la inviolabilidad del mensaje del texto de origen lleva a que mantengamos intacta una serie de códigos acústicos. Nos referimos al código lingüístico, en el que Chaume incluye las variedades lingüísticas; el código paralingüístico, en el que se incluyen las pausas y la colocación de la voz y por lo tanto tiene una estrecha relación con la sincronía, característica restringente importante; y el código musical, fuente primordial de carga cultural.

Aparte de los códigos de significación de Chaume, nos gustaría presentar otro tipo de restricción. Se trata de la restricción sociocultural. Con ella nos referimos a la transmisión de elementos culturales a través del código acústico y visual.

A modo de resumen, podemos decir que las restricciones están creadas por las características innatas del lenguaje de doblaje. Humildemente nos hemos permitido realizar

una clasificación de las restricciones⁸⁹, con la cual no pretendemos asentar un fundamento teórico, sino más bien una base para el análisis de los textos de doblaje pertenecientes a nuestro corpus, y la que no tiene más efecto que servir para el análisis. A continuación presentamos nuestra clasificación⁹⁰:

Restricciones profesionales: son las restricciones causadas por los factores externos al proceso traductológico. Nos referimos a las circunstancias en las que se produce el encargo de traducción como por ejemplo los medios técnicos de los que se dispone, el tiempo para realizar la traducción y el conocimiento de lenguas y de cultura de partida del traductor, es decir, su capacidad traductora.

Restricciones formales o de sincronía: en este tipo se incluyen las restricciones relativas a la sincronía fonética, a la isocronía⁹¹ y al código musical.

Restricciones lingüísticas: nos referimos al código lingüístico diseñado por Chaume en el que se incluyen las características del lenguaje oral prefabricado, el dialecto, el idiolecto y el registro de habla.

Restricciones icónicas: nos referimos al código visual, en el que destacan la iconografía, la quinésica y el código gráfico.

Restricciones socioculturales: en esta categoría se incluye la información y los elementos culturales que se desprenden de la versión cinematográfica original y que son propios de esa cultura, los cuales tienen que ser volcados en la versión doblada para mantener la intención del autor. Es importante mencionar que hablamos de restricción cuando la información cultural es desconocida por el público de la versión doblada.

Como hemos mencionado anteriormente, las características de los textos de doblaje se presentarán en los canales de comunicación, la sincronía y el lenguaje hablado.

⁸⁹ Nos referimos únicamente a las restricciones que afectan a la tarea del traductor y no al trabajo posterior del que se hacen cargo los actores de doblaje, el adaptador, y el director de doblaje. Nos hemos basado en la teoría de las anteriormente citadas de Zabalbeascoa y Chaume.

⁹⁰ Asimismo basada en la clasificación en Martí Ferriol (2006).

⁹¹ Los conceptos de sincronía fonética e isocronía se muestran en el apartado 4.3.

4.1. Clasificación de los textos de doblaje

Antes de centrarnos en el tema de este capítulo, definiremos el concepto de tipo de texto en contraposición con el de clase de texto, ya que no rara vez se confunde con este, y con el de género. Las discusiones lingüísticas sobre el tipo de texto, la clase de texto y el género ya empezaron a surgir en los años cincuenta de la mano de autores como Bühler, Crystal y Davy. En estos años, el cine todavía no gozaba de la importancia que ha adquirido en nuestros días, pero, aun así, empezaron a surgir estudios lingüísticos en los que el cine ocupaba un lugar cada vez más destacado. En los años setenta, lingüistas como Reiss, Hatim y Mason incluyeron los textos audiovisuales en la innovadora tipología textual.

El concepto de tipo de texto ha sido tratado por innumerables autores, los cuales no siempre han estado de acuerdo con la definición. Por ejemplo, Gouanvic (1994: 146) no hace distinción entre tipo de texto y género, lo que en el campo cinematográfico puede llevar a muchos equívocos. Después de comparar un grupo representativo de las definiciones más actuales y relevantes que existen de tipo de texto, clase de texto y género en el campo de la traductología⁹², hemos desarrollado las siguientes explicaciones con el fin de marcar las diferencias.

Tipo de texto es una clase de texto en la que predomina una intención clara del autor. Se refiere a la clasificación de Reiss de tipo de texto informativo, expresivo y apelativo. Afecta al nivel funcional.

La clase de texto se refiere a una serie de características agrupadas que siguen convenciones lingüísticas. Una clase de texto son, por ejemplo, las recetas de cocina, los manuales de instrucciones o los prospectos de un medicamento. Afecta al nivel formal.

Según Swales (1990: 34) el género es una forma convencionalizada de textos reconocible por una comunidad de hablantes y que desempeña una función comunicativa. Distingue géneros en estudios sobre el folclore, en estudios literarios y en estudios lingüísticos y retóricos. Reconoce que otra posible área de estudios podrían ser los estudios cinematográficos:

An initial way of tackling the issue is to examine what scholars have actually said about genres in a number of fields. For this purpose, the following four sections briefly consider uses of the term in folklore, literary studies, linguistic and rethoric. (Another possible area would have been film studies...)

⁹² Entre varios autores merece la pena destacar a Bühler, Reiss, Nord, Snell-Hornby.

Tras estas explicaciones, estamos de acuerdo con Albrecht (2005a: 259) en que el tipo de texto se puede considerar término superordenado en el que se distinguen diversas clases de textos. El tipo de texto es invariable e independiente del idioma; sin embargo, la clase de texto registra características diferentes dependiendo del idioma. Otra distinción que presenta Albrecht es que los «*Texttypen* betreffen die *Makroebene* der Übersetzung und haben damit Einfluß auf die zu wählende *Übersetzungsstrategie*; *Textsorten* betreffen die *Mikroebene* der Übersetzung und erfordern eine zu erlernende *Übersetzungstechnik*».

El objetivo de la clasificación de los textos en general y de los textos fílmicos en particular no es otro que el de ayudar al traductor en sus labores de traducción. A continuación se presenta una tabla elaborada por Chaume (2003: 203) en la que se exponen los criterios de clasificación según el tipo de texto.

| |
|---|
| Criterio: según la actividad profesional a la que hace referencia Textos: políticos, religiosos, periodísticos, legales, administrativos... Autor: Emery, 1991 Basado en: Cristal y Davy, 1969 |
| Criterio: según la función del lenguaje Textos: representativo, expresivo, apelativo Autor: Reiss, 1971 y 1976 Basado en: Bühler, 1934 [1965] |
| Criterio: según las macrofunciones de la lengua Textos: ideacionales, interpersonales... Autor: House, 1981 Basado en: Halliday, 1964, 1976 |
| Criterio: según la función textual Textos: para describir, evaluar, regular, motivar acciones... Autor: Wilss, 1982 Basado en: Grice, 1975 |
| Criterio: según el enfoque contextual Textos: instructivos, argumentativos, expositivos Autor: Hatim y Mason, 1990 Basado en: Wehrlich, 1976 |

Realmente habría que analizar qué clasificación sería la de mayor ayuda para el traductor, que ofreciera características descriptivas y que indicara el proceso traslativo que se debería llevar a cabo para cada tipología.

Las clasificaciones de Reiss y de Hatim y Mason se pueden considerar como las de mayor ayuda para el traductor, aunque en estas clasificaciones sería muy difícil incluir los textos⁹³

⁹³ La noción texto aquí también se entiende como conjunto de elementos visuales y acústicos y no sólo como enunciados compuestos por un único sistema de signos.

fílmicos. Estos pueden registrar cualquiera de los tipos de textos. Compartimos la opinión de Albrecht (2005a: 260) de que los tipos de textos no siempre aparecen en su forma pura. Es decir, los textos tienen naturaleza híbrida y realmente no existen textos con funciones puras. Según esta afirmación, Agost (1999) ofrece una clasificación más detallada sobre los tipos de textos, en la que combina las funciones de Reiss y las de Mason. En la clasificación se ofrecen once combinaciones:

Tipo de texto narrativo.

Tipo de texto narrativo + descriptivo.

Tipo de texto narrativo + expresivo.

Tipo de texto narrativo + argumentativo.

Tipo de texto expositivo.

Tipo de texto argumentativo.

Tipo de texto instructivo.

Tipo de texto instructivo + conversacional.

Tipo de texto instructivo + expositivo.

Tipo de texto conversacional.

Tipo de texto expresivo.

Sin embargo, según la teoría de Hatim y Mason, estas once combinaciones se pueden resumir en tres apartados:

a) Textos prototípicamente expositivos o informativos: su función es exponer hechos e informar al receptor (en esta clasificación se encontrarían los programas informativos y documentales).

b) Textos prototípicamente evaluativos o argumentativos: su función es expresar maneras de pensar del emisor (aquí se encontrarían los textos cinematográficos, de animación y algunos documentales).

c) Textos prototípicamente instructivos, persuasivos o conativos (textos publicitarios).

Bettetini (1986: 175-177) explica que, debido a la heterogeneidad formal y funcional del género audiovisual, es inútil una clasificación con objetivos analíticos. Por esta razón, las estrategias de traducción para los textos audiovisuales coincidirán con las de la mayoría de los textos. Por ejemplo, la adaptación cultural y la naturalización se emplearán en los textos con función expresiva o argumentativa, porque el objetivo es que el espectador disfrute o se involucre en el texto. La estandarización será propia de los textos

informativos, ya que el fin último es informar de forma clara al espectador. La explicación de fragmentos ambiguos será una tendencia de traducción de los textos expresivos e informativos así como los de función instructiva, pues lo que se quiere conseguir es que las instrucciones lleguen claras al receptor.

Si restringimos el estudio del tipo de texto y de la clase de texto al grupo de textos cinematográficos, seguimos encontrándonos con una gran heterogeneidad.

Sin embargo, creemos que sí es importante llegar a conocer las convenciones formales para poder desarrollar unas estrategias especiales de traducción del doblaje de textos cinematográficos. Con el fin de transmitir el texto en la lengua de llegada, es necesario analizar y comprender mejor los textos en la lengua original. Esta tarea es precisamente el grueso del presente estudio (véase el capítulo 5). Por ello, empezaremos caracterizándolos de forma general.

Coincidimos con Agost (1999: 24) en que los textos para el doblaje tienen como denominador común el emisor y el receptor. El emisor es siempre el director y el productor, los cuales condicionan el mensaje. El receptor siempre se trata de un público muy heterogéneo e indefinido.

Respecto al contexto, el cine siempre ha estado guiado por intereses comerciales.

Respecto a la intención comunicativa, en la que predomina la narración, el objetivo principal es el de entretener.

Respecto a las variedades de uso, los textos para el doblaje se caracterizan por incluir todos los temas imaginables, todos los registros y todas las situaciones comunicativas posibles.

Agost (1999: 28) realiza una clasificación de todos los textos audiovisuales:

| DIMENSIONES DEL CONTEXTO | CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN | | |
|--------------------------|-----------------------------|--|---|
| Dimensión semiótica | Género | Documentales, reportajes, películas, debates, concursos, publicidad... | |
| | Discurso | Sexista, integrista... | |
| Dimensión pragmática | Foco contextual dominante | Descriptivo, narrativo, explicativo, argumentativo, conversacional | |
| | Foco secundario | Expresivo, predictivo, instructivo | |
| Dimensión comunicativa | Variedades de uso | Campo | General/específico Pasado/no pasado Ficción/no ficción |
| | | Tenor | Formal/informal Monologado/dialogado Presencia/ausencia del emisor Presencia/ausencia del receptor |
| | | Modo | Oral/escrito/audiovisual Espontáneo/preparado Simultaneidad espacial/sin simultaneidad espacial Simultaneidad temporal/sin simultaneidad temporal Multidireccional/unidireccional |
| | Variedades de usuario | | Social, temporal, geográfica, idiolecto |

Tabla 2. Clasificación de los textos audiovisuales según Agost.

A continuación, añade que es conveniente distinguir cuatro macrogéneros: los dramáticos, los informativos, los publicitarios y los de entretenimiento. Según su clasificación, si tenemos en cuenta la dimensión semiótica, las películas dobladas pertenecen al género dramático. Respecto a la dimensión pragmática, registran un foco textual dominante

narrativo. En cuanto a la dimensión comunicativa, presentan un campo⁹⁴ de no ficción, un tenor dialogado e informal, y un modo audiovisual, preparado, sin simultaneidad espacial y temporal y unidireccional.

4.2. Canales de comunicación

Como ya hemos mencionado reiteradamente en este trabajo, solamente el término audiovisual nos indica que este tipo de texto o, en concreto, las películas no sólo utilizan signos lingüísticos sino también signos acústicos y visuales. Por este motivo, no podemos enfocar el doblaje como una traducción en la que sólo entran en juego los signos lingüísticos, sino que también debemos enfocarla desde un punto de vista semiológico. El doblaje presenta sistemas de comunicación distintos y, por lo tanto, una restricción en la fase de traducción. Para abarcar los canales de comunicación como un tipo de restricción, nos centraremos, sobre todo, en los trabajos de Chaves y Chaume.

Chaves (1999: 102) señala que «los elementos verbales están hasta tal punto integrados con los no verbales que el traductor, aunque sólo pueda traducir los signos lingüísticos, tendrá que plegarse a las imposiciones y limitaciones de los demás elementos no lingüísticos, siendo estos últimos inamovibles en principio».

| | IMAGEN | SONIDO |
|-----------------------|---|--|
| ELEMENTOS NO VERBALES | Planos, secuencias, movimientos, iluminación, puesta en escena. | Ruidos, acompañamiento musical. |
| ELEMENTOS VERBALES | Textos escritos, genéricos. | Textos orales, diálogos, ruidos de la voz. |

Tabla 3. Sistemas de comunicación en el doblaje (Chaves, 1999: 102).

Asimismo, Chaves (1999: 121) afirma que en los textos fílmicos se diferencian tres componentes:

- a) Los significantes: visuales (imágenes en movimiento y los signos escritos) y los sonoros (voces, ruidos y música).
- b) Los signos: índices, iconos y símbolos. No aparecen en estado puro sino combinados.
- c) Los códigos: son los más importantes porque caracterizan al medio en sí.

⁹⁴ El campo es la acción o el tema del texto. El tenor es la relación entre los participantes en el acto comunicativo y su tipo de interacción. El modo es el canal de comunicación (Carrillo Guerrero, 2007).

Como bien indica la autora, los códigos pueden imponer restricciones en la traducción para doblaje. A continuación, hemos clasificado los códigos según los canales en los que aparecen. Para ello, nos hemos basado en la clasificación de Chaume (2003, 2004) que distingue el canal acústico y el canal visual⁹⁵.

4.2.1. El canal acústico

En el canal acústico, Chaume distingue el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y el código de colocación del sonido.

El código lingüístico trata del discurso oral y en él se incluyen todas las intervenciones lingüísticas de los actores, excepto las paralingüísticas. Las características de este código se encuentran explicadas en el apartado 4.4, dedicado al lenguaje hablado.

El código paralingüístico abarca la información no verbal transmitida por el canal acústico. Según Poyatos (1993, 149-150), «la paralingüística comprende las cualidades no verbales de la voz, como la entonación, el ritmo, el tono, el timbre, la resonancia, etc., que van ligadas a expresiones de emociones como los gritos, los suspiros o la risa. La cinésica se ocupa de los movimientos corporales y de los gestos que acompañan a las palabras, como guiñar un ojo, sonreír o decir adiós con la mano. La proxémica estudia la relación de una figura con el escenario en el que se mueve, y describe el significado de las distancias entre aquella figura y los demás personajes u objetos que la rodean». (Chaume, 2004: 187).

Los espectadores españoles están acostumbrados a los signos paralingüísticos de la cultura americana, no ya tanto a los de la cultura alemana, que presenta algunas diferencias. Sin embargo, las culturas europeas presentan rasgos comunes y, por tanto, los signos paralingüísticos no presentan grandes dificultades de comprensión, a diferencia del abismo cultural entre la sociedad española y la oriental o la árabe, por ejemplo.

La cuestión es saber hasta qué punto el traductor tiene que traducir estos signos. Poyatos (1995a: 33) distingue varios rasgos paralingüísticos: los diferenciadores, que son enunciados que expresan suspiros, gritos, risas, bostezos, soplos, lloros, etcétera; y los alternantes, que son sonidos que representan afirmaciones, frustraciones, dudas, etcétera. Respecto a la voz, este autor (1995a: 30-32) también distingue cualidades primarias, que son el tono, el timbre, la intensidad, el acento y el gesto. Y los calificadores, que son la nasalidad, el tono de queja, la protesta, hablar con la boca llena e imitar el habla de un

⁹⁵ Véanse las tablas a modo de esquema de la clasificación de los canales en el medio fílmico propuesta por Chaves y Chaume en la página 799.

niño. La calidad de la traducción aumenta si se anotan estas características en la traducción del guión, que sirven de ayuda al director y a los actores de doblaje. La restricción en este código aparece si los signos paralingüísticos del original son desconocidos en la lengua meta o se utilizan convencionalmente para otras situaciones, es decir, si registran una diferente función pragmática.

Los silencios y las pausas tienen una gran importancia, de modo que el traductor tiene que marcarlas, pues también están cargadas de significado. Chaume (2004: 190) indica que las pausas muy breves, las de hasta dos o tres segundos, tienen que ser marcadas con puntos suspensivos (...), los silencios breves, hasta cinco o seis segundos, con una barra inclinada entre paréntesis, las pausas más largas, entre seis y quince segundos, con dos barras inclinadas entre paréntesis.

Respecto a los diferenciadores, Chaume apunta que el traductor tiene dos opciones: marcarlos genéricamente con una (G) o explicar su significado entre paréntesis.

Asimismo, este autor propone que el traductor marque los alternantes de la misma forma que los diferenciadores.

En lo que se refiere a las cualidades primarias de la voz, se distinguen el tono, el timbre, la intensidad, el acento y el gesto. Chaume afirma que este punto no se suele anotar en el doblaje. Como mucho, se hace sólo con el volumen de la voz de los actores. La anotación se puede compensar con el cambio de orden tema-remata, lo que sirve para enfatizar alguna característica relevante.

En cuanto a los calificadores, Chaume indica que el traductor también tiene la posibilidad de marcarlos. Entre ellos, se pueden distinguir explicaciones como: voz de borracha, habla con la boca llena, canturrea, etcétera.

El código musical también pertenece al canal acústico. Con él nos referimos a la banda sonora. Excepto en los dibujos animados o en películas donde el mensaje de lo transmitido es esencial para entender una escena, la banda sonora no se dobla. Incluso en los filmes a partir de los años setenta y ochenta (Chaume, 2004: 203) se prefiere subtítular las canciones a doblarlas.

Normalmente, los efectos especiales no suelen suponer una restricción para la traducción salvo en algunos casos, como cuando el efecto especial supone un elemento cultural al que se hace referencia en el parlamento de los actores. El traductor tendrá que enfrentarse a

esta restricción de forma ingeniosa y adaptar el parlamento, aunque no se respete el mensaje del original, para no crear una asincronía o incongruencia⁹⁶. El traductor tiene que respetar los efectos especiales porque normalmente se encuentran en la pista de banda sonora. En caso de que se encuentren en la pista de diálogos entonces se procedería a traducirlos.

El código de colocación del sonido se refiere a la procedencia de las voces de los personajes. Este es un punto de relevancia para el traductor porque de ello depende muchas veces la elección de una estrategia de traducción u otra. También el traductor debe marcar la presencia de las voces para facilitar la grabación al actor.

Carmona (1996: 107-109) diferencia entre cinco clases de voces:

- a) *Voz in* (ON): la voz proviene de los personajes que se visualizan en pantalla.
- b) *Voz out* (OFF): la voz proviene de los personajes que no se visualizan en pantalla.
- c) *Voz off* (OFF): es la voz de los monólogos interiores, ya sea de los narradores diegéticos o de los no diegéticos⁹⁷.
- d) *Voz through* (DE) (SB): es la voz de un personaje visible en pantalla pero al que no se le ve la boca. DE significa que el personaje que habla está de espaldas a la cámara. SB significa que el personaje está en campo pero que no se le ve la boca.
- e) *Voz over* (OFF): es la voz que se transmite en paralelo a las imágenes mientras se oyen las voces originales.

Los símbolos entre paréntesis son los que se utilizan en el doblaje. Identificar las interpretaciones de los personajes según la colocación de la voz es de gran relevancia para el traductor, para el técnico de sonido y para los actores de doblaje. En los pasajes en ON el traductor tendrá que adaptar la traducción al movimiento de los labios, el técnico de sonido tiene que tratar con más nitidez la intervención y los actores de doblaje tienen que ser muy exactos con la sincronía. En los fragmentos en OFF el traductor tiene más libertad y más recursos para la traducción.

⁹⁶ Compárese con la sincronía visual descrita en el apartado 4.3.2.

⁹⁷ Un personaje diegético es el que interviene en la historia. Por el contrario, el personaje no diegético es el que no pertenece a la historia, como el narrador de documentales.

4.2.2. El canal visual

Como ya explicamos en el capítulo del idioma hablado, las imágenes tienen que simular la realidad: realmente la secuencia de las imágenes y de las escenas están elegidas con gran cuidado; sin embargo, tienen que parecer espontáneas ante el público. Rabadán (1991) ya apuntaba que nadie es capaz de soportar más de hora y media de diálogos reales aparentemente inconexos. Cualquier texto o enunciado digno de ser traducido tienen una cohesión entre sus partes, y esto se logra mediante diferentes técnicas dependiendo del género. El traductor debe conocer esta forma de cohesión para poner en práctica las estrategias adecuadas y alcanzar una traducción de gran calidad. Por ejemplo, en la poesía, esta cohesión se consigue a través de la rima (Albrecht, 2005a), y en los ensayos, gracias a la teoría de tema-remata. Las películas también tienen que registrar una cohesión indisoluble entre la imagen y el texto, y la cohesión no sólo se logra mediante una recurrencia léxica, sino también mediante una recurrencia iconográfica. De igual forma, el traductor también tiene que ser consciente de esta cohesión para poner en práctica las estrategias de traducción correspondientes. El traductor tiene que ser conocedor también de la parte práctica cinematográfica. Los cuadros de Chaume (2004: 305) y de Casetti y Di Chio (1991: 76-77) sobre los códigos que atañen al código visual nos van a servir de base para analizar y afrontar los problemas de traducción que puedan surgir.

Cuadro de los códigos de Casetti y Di Chio (1991: 76-77).

| |
|--|
| Códigos de base |
| 1. Códigos de soporte: - sensibilidad - formato 2. Códigos del deslizamiento - cadencia - dirección 3. Códigos de la pantalla - superficie - luminosidad |
| Códigos visuales |
| 1. Códigos de la denominación y del reconocimiento icónicos 2. Códigos de la transcripción icónica - presentación - distorsión 3. Códigos de la composición icónica - figuración - plasticidad 4. Códigos iconográficos 5. Códigos estilísticos 6. Fotograficidad - organización de la perspectiva - márgenes del cuadro - modos de filmación - escala - campos y planos - grados de angulación - grados de inclinación - formas de iluminación - blanco y negro y color 7. Movilidad - tipos de movimiento de lo profílmico - tipos de movimiento efectivo de la cámara - tipos de movimiento aparente de la cámara |
| Códigos gráficos |
| 1. Formas de los títulos 2. Formas de las didascalias 3. Formas de los subtítulos 4. Formas de los textos |
| Códigos sonoros |
| 1. Naturaleza del sonido - voces - ruidos - música 2. Colocación del sonido - voz en «in» - voz en «off» - voz «over» |

| |
|--|
| Códigos sintácticos o del montaje |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Asociaciones por identidad 2. Asociaciones por analogía/contraste 3. Asociaciones por proximidad 4. Asociaciones por transitividad 5. Asociaciones por acercamiento |

Tabla 4. Códigos de Casetti y Di Chio

Esquema de Chaume (2004: 305).

| | | |
|----------------|--|---|
| CANAL ACÚSTICO | 1. Código lingüístico | <ol style="list-style-type: none"> 1.1. Nivel fonético-prosódico 1.2. Nivel morfológico 1.3. Nivel sintáctico 1.4. Nivel léxico-semántico |
| | 2. Códigos paralingüísticos | <ol style="list-style-type: none"> 2.1. Diferenciadores 2.2. Alternantes 2.3. Cualidades primarias de la voz 2.4. Calificadores 2.5. Silencios |
| | 3. Códigos musical y de efectos especiales | <ol style="list-style-type: none"> 3.1. Banda sonora 3.2. Canciones 3.3. Efectos especiales |
| | 4. Código de colocación del sonido | <ol style="list-style-type: none"> 4.1. Tipos de voces |
| CANAL VISUAL | 5. Código iconográfico | <ol style="list-style-type: none"> 5.1. Iconos 5.2. Índices 5.3. Símbolos |
| | 6. Código fotográfico | <ol style="list-style-type: none"> 6.1. Perspectiva 6.2. Iluminación 6.3. Color |
| | 7. Código de planificación | <ol style="list-style-type: none"> 7.1. Tipos de planos |
| | 8. Código de movilidad | <ol style="list-style-type: none"> 8.1. Proxémica 8.2. Cinética 8.3. Articulación bucal |
| | 9. Códigos gráficos | <ol style="list-style-type: none"> 9.1. Títulos 9.2. Intertítulos 9.3. Textos 9.4. Subtítulos |
| | 10. Códigos sintácticos | <ol style="list-style-type: none"> 10.1. Nexos 10.2. Signos de puntuación |

Tabla 5. Canal visual y acústico de Chaume.

A continuación vamos a presentar las restricciones semióticas con las que se puede enfrentar un traductor. Más adelante, en el apartado 6.3, presentaremos las posibles estrategias de traducción para afrontar las restricciones propias de los dos canales.

Los códigos iconográficos van a ocupar la mayor parte de este apartado. A diferencia del código acústico, en el código visual el traductor se enfrenta con el problema de no poder modificarlo, pero sí, en cambio, de modificar el mensaje que quiere transmitir. Hemos explicado reiteradamente en este trabajo que la función de los textos cinematográficos es simular la realidad, ya que la función de una película es entretener y, por ello, tienen que ser recibidos por el espectador como reales, aunque él sepa que se trata de ficción. Así, la traducción también tiene que salvaguardar los principios del realismo conseguido en el original. El código iconográfico, compuesto, según Peirce, por índices, iconos y símbolos, tiene que interactuar con el código lingüístico para conseguir una unidad llena de realismo y de credibilidad. A continuación, presentamos las diferentes formas en las que el código iconográfico resulta una restricción para el doblaje:

1. Código iconográfico desconocido en la cultura meta que no está acompañado de explicación lingüística. Es decir, aparece un icono en lugar de una explicación lingüística. Se trata de un caso de sustitución lingüística y no de elipsis. El mensaje ha llegado a la cultura de origen por medio del icono y no de las palabras. Si queremos que el mensaje sea percibido de la misma forma que en la cultura meta, habría que incluir una explicación lingüística. Si elegimos la opción de no incluir la explicación lingüística, como podría ser la solución para textos no audiovisuales, estaríamos traicionando la intención del autor, la cual era hacer llegar al público un mensaje determinado mediante el uso de un icono en lugar de las palabras. Se perdería información en la recepción del mensaje. El autor ha elegido esta opción para conseguir un ambiente intencionado, por ejemplo, para crear suspense, dar un tono más informal, etcétera.

2. Código iconográfico desconocido en la cultura meta acompañado de explicación lingüística. Es decir, el mensaje del código visual y del lingüístico no es percibido de la misma manera en la cultura meta. En este caso, existen dos soluciones: la extranjerización o la naturalización. Como hemos mencionado repetidamente en este estudio, sería necesario analizar el fin último del largometraje. Si el objetivo de la película es el entretenimiento, optaríamos entonces por la naturalización. Si se trata de acercar el público a otra cultura, nos decantaríamos por la extranjerización. En la naturalización se busca un

equivalente, en la extranjerización se mantiene la figura lingüística y, en caso de que se pueda, se procede a explicarla.

3. Código iconográfico conocido para la cultura meta acompañado de explicación lingüística:

3.1. El código visual y lingüístico aportan el mismo mensaje en la cultura meta: es la llamada recurrencia semiótica. No hay problema de traducción y por lo tanto no existe restricción.

3.2. El código visual y lingüístico no aportan el mismo mensaje. La traducción no hace referencia al código gráfico en la cultura meta. Puesto que el código visual no puede ser modificado, encontramos como solución adaptar lo dicho al signo.

3.3. El mensaje lingüístico es un juego de palabras que hace referencia al icono. Es primordial respetar siempre el icono, ya que el código visual es una de las restricciones más fuertes del doblaje. Si no se adapta el diálogo al icono, se produciría incongruencia en el público meta. Si creáramos otro juego de palabras o chiste que tuviera que ver con el icono, se respetaría también la función del texto origen. En última instancia, ha de encontrarse una solución que no viole la verosimilitud de la escena.

Dentro del **código fotográfico**, la perspectiva (Chaume, 2004: 246) no tiene ninguna consecuencia para el traductor. Respecto a la iluminación, en las películas se juega con ella para dar un tono determinado a una escena. Por ejemplo, se utilizan escenas extremadamente luminosas para dar a entender que se trata de una escena que se encuentra en el recuerdo del personaje, los llamados también *flashbacks*. Una iluminación más tenue se emplea, por ejemplo, para escenas románticas. En este caso, la iluminación da una pista al traductor sobre el ambiente de la escena y así podrá elegir el término más adecuado a la situación.

El color en los filmes está cargado de connotaciones según la cultura. También el uso del blanco y negro tiene diferentes significados, como una vuelta al pasado, los sueños, etcétera. El traductor es el encargado de descodificar el significado de los colores.

Otro tipo de problema que plantea el uso de los colores es, por ejemplo, cuando en el código lingüístico se utiliza una metáfora que hace referencia a un color y la imagen nos muestra el significado literal de esa metáfora.

Los planos se pueden clasificar según diferentes parámetros, pero al traductor realmente le interesan los planos según el tamaño. Según este criterio los planos se dividen en⁹⁸:

- Plano general: se visualiza la figura humana dentro del encuadre.
- Plano americano: se ve la figura a partir de las rodillas.
- Plano medio: se ve la figura de cintura para arriba.
- Primer plano: se trata de un plano cercano de un personaje en el que se resalta sobre todo una parte del cuerpo, generalmente el rostro, o también una mano o un brazo.
- Primerísimo plano: la cámara se centra solamente en una parte del cuerpo, como el rostro, los ojos, el dedo de una mano, etcétera.
- Plano de detalle: se visualiza de cerca un objeto.
- Plano de conjunto: incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero.
- Plano máster: el espectador no visualiza este plano pero sirve «a la figura del guionista como punto de referencia para conocer en todo momento a qué remiten los planos individuales disociados por el montaje y evitar fallos de continuidad».

El hecho de que los personajes aparezcan en un tipo de plano u otro influye en el tipo de sincronía que tiene que aplicar el traductor, por lo que puede crear una restricción formal. Por ejemplo, en un primer plano o un primerísimo plano de la boca, el traductor debe afinar el ajuste labial o la sincronía fonética⁹⁹.

A continuación, presentamos el cuadro de Chaume (2004: 256) en el que se reflejan los diferentes planos junto con la necesidad de sincronía y el símbolo utilizado en el guión.

⁹⁸ Chaume, 2004: 254.

⁹⁹ Véase el apartado 4.3.2.1 del presente estudio.

| | Sincronía fonética | Sincronía cinésica | Isocronía | Símbolos |
|--------------------------|---------------------------|---------------------------|------------------|--|
| Plano general | Irrelevante | Irrelevante | Irrelevante | (ON) (DL) |
| Plano americano | Irrelevante | Sí | Sí | (ON) (DE) (DC) |
| Plano medio | Irrelevante | Sí | Sí | (ON) (DE) (DC) |
| Primer plano | Sí (labiales y vocales) | Sí | Sí | (ON) (DE) (DC) |
| Primerísimo plano | Sí (labiales y vocales) | Sí | Sí | (SB) (en el caso de un brazo, dedo...) |
| Plano de conjunto | No | No | No | (AD LIB) |

Tabla 6. Relación entre los diferentes tipos de planos según su tamaño y las sincronías y símbolos de doblaje.

Cuando se produce un cambio de plano durante el enunciado de un personaje, el traductor, o el ajustador, tiene que avisar al actor. Esto se indica con el símbolo (CP), que se puede encontrar en cualquier posición del parlamento del actor.

El factor de la **movilidad** no afecta a las técnicas de traducción, pero sí sirve como información para el traductor. Los movimientos que le interesan al traductor son los que conciernen a la movilidad del personaje en la pantalla, es decir, los movimientos físicos¹⁰⁰.

En los movimientos físicos se distinguen tres tipos de códigos: la proxémica, la cinética y los movimientos de articulación bucal.

La **proxémica**¹⁰¹ afecta al uso del espacio de las personas para comunicarse. Generalmente se diferencian cuatro tipos de distancias: la distancia íntima (de 15 a 50 cm), la personal (de 50 a 75 cm), la oficial (de uno a dos metros y medio) y la pública (a partir de los dos metros y medio).

En una película, la proxémica se refiere a la distancia que existe entre los personajes y la cámara, ya que de este factor depende que el ajuste labial sea de mayor o de menor calidad.

¹⁰⁰ Existen tres tipos de movimientos: los movimientos físicos, los dramáticos (avance de la trama) y los psicológicos (evolución de los personajes) (Villafañe, 1996: 199).

¹⁰¹ Teoría introducida por el antropólogo Edward T. Hall en 1963.

En el doblaje se utiliza el símbolo (DL) para indicar que el personaje se encuentra lejos de la cámara. De esta forma, no es necesario que el ajuste labial sea tan preciso.

Si existe una distancia mínima entre los personajes y la cámara, entonces nos encontramos con los primeros o primerísimos planos en los que es imprescindible un ajuste labial muy estricto.

La **quinésica** estudia los movimientos corporales, es decir, los gestos, la postura, etcétera. La cultura alemana y la española comparten muchos gestos, mientras que la comunicación gestual es más difícil si se produce entre culturas como la española y la china o la árabe. Respecto a las restricciones que genera, la quinésica merece un apartado aparte¹⁰². Sin embargo, vamos a mencionar las restricciones más destacadas. Puede aparecer un gesto no acompañado de explicación lingüística. En tal caso, el espectador tiene que averiguar su significado a partir de su bagaje cultural y conocimiento del mundo. Del mismo modo, el gesto puede aparecer con una breve referencia lingüística o asimismo con una referencia lingüística que no coincide intencionadamente con el significado convencional del gesto. En el apartado 6.2.5 se abarcarán las técnicas empleadas para salvar las restricciones creadas por la quinésica, teniendo en cuenta el análisis de nuestro corpus.

Respecto al **código gráfico**, Chaume (2004: 282-295) distingue cuatro elementos: los intertítulos, los títulos, los subtítulos y los textos. En este estudio se analizarán únicamente los subtítulos y los textos¹⁰³. Por una parte, los intertítulos explican el contenido de las imágenes. Este elemento no se ha encontrado en el corpus de largometrajes seleccionados, por lo que no se incluirán en el análisis de nuestro estudio. Por otra parte, los títulos, texto que aparece al principio y al final de un largometraje, tampoco se incluirán en nuestro estudio por tratarse de una cuestión que sobrepasaría el objetivo de nuestro trabajo¹⁰⁴. Sin embargo, nos gustaría esbozar una breve referencia a los subtítulos y los textos, por ser una de las referencias culturales que analizamos en nuestro corpus.

El autor de un filme puede emplear los subtítulos para marcar un pensamiento, para reforzar lo que se dice, para marcar un cambio de escena en el tiempo, etcétera. La

¹⁰² Véanse los apartados 4.3.2.3 y 6.2.5 del presente estudio.

¹⁰³ Véase el apartado 6.2.7.

¹⁰⁴ Sobre este tema existen algunas obras en las que se estudia la traducción de los títulos de películas de habla inglesa en español. Cfr. Luis Serrano Fernández (2001): *La traducción de los títulos de películas inglés-español en un contexto determinado y determinante: España 1975-1980*. Granada: Sendeban, Universidad de Granada, pp. 153-178.

solución en la versión doblada es el uso de otro subtítulo, el cual no deberá pisar el subtítulo original.

Respecto a los **textos**, se pueden distinguir entre diegéticos, que pertenecen al plano de la historia, y no diegéticos, que se sitúan fuera del plano de la historia que inserta el director. Las soluciones que recoge Chaume van desde la sustitución del texto original por otro en la lengua meta (práctica en desuso por motivos de respeto a la obra original), la narración en *off* de la traducción del texto en cuestión, la subtitulación y, finalmente, la no traducción. En los textos iniciales de las películas históricas, se opta por la narración en *off* del actor de doblaje, aunque cada vez es más común la tendencia de la subtitulación. Chaume (2004: 291) añade que «Dependiendo del tiempo que dure el texto origen en pantalla, la traducción será más o menos sintética. El traductor consigna los códigos de tiempo necesarios, según la longitud del texto, para que el editor vaya colocando los subtítulos simultáneamente a la aparición del texto origen».

4.3. La sincronía y los tipos de sincronía

El medio, es decir, la interacción entre la imagen y la palabra, o lo que hemos llamado canal visual y acústico, es el elemento diferenciador de la traducción audiovisual frente a otras clases de traducción. Las figuras que intervienen en el proceso de doblaje, empezando por el traductor, hasta el director de doblaje, son los responsables de respetar la sincronía entre los canales para salvaguardar la credibilidad¹⁰⁵ del producto final.

Atendiendo a la naturaleza translativa de este estudio, nos interesa sobre todo destacar la sincronía que obedece a la correspondencia puramente lingüística entre el canal visual y el código lingüístico. Sin embargo, también creemos conveniente nombrar un tercer tipo de sincronía, la sincronía acústica o de caracterización, pues, aunque el traductor no ejerce una influencia indirecta sobre esta, sí puede colaborar en su mejora. Basándonos en la clasificación de Whitman-Linsen (1992), podemos diferenciar tres tipos de sincronía: la sincronía de contenido, la fonética o labial y la acústica o de caracterización.

Del mismo modo que en el doblaje se intenta encontrar la sincronía adecuada, también este tipo de texto está plagado de asincronías, las cuales merecen asimismo una breve referencia, para lo que hemos tomado como punto de partida el estudio sobre la asincronía de Herbst (1994: 53-68). Este estudio fue realizado a partir de una investigación de la

¹⁰⁵ Chaves (1999: 95) expone una lista de factores que confieren o restan credibilidad a una película doblada.

recepción de la asincronía de tres series de televisión entre estudiantes. Tras su valoración, Herbst llega a la conclusión de que el reconocimiento de las asincronías es una tarea difícil. La explicación se encuentra en que los espectadores tienen dificultades al relacionar la posición de los labios y el sonido que se desprende de ellos, es decir, los fonemas o, en su defecto, las vocales y las consonantes. Este hecho se debe, sobre todo, a la velocidad en que se articulan los fonemas. Herbst (1994: 63) cita en su trabajo a Gimson (1970: 95)¹⁰⁶, que calcula la articulación de una vocal larga en inglés entre 10,3 y 35,7 centésimas de segundo y a Stevens y House (1972: 5)¹⁰⁷, que afirman que «The duration of stressed vowels varies from 400 msec for long ones to 100 msec for short; unstressed vowels can be considerably shorter». En este sentido, Fodor (1976: 31-32) subraya la importancia del ritmo del discurso. Este varía entre los individuos, la situación extralingüística y los sentimientos del hablante. También señala que entre las lenguas existe una velocidad de sílabas pronunciadas por minuto. Por ejemplo, en francés se emiten 350 sílabas por minuto, en japonés 310, en alemán 250, en inglés británico 210 y en inglés americano 160. Es importante señalar que hay sonidos que no existen en otras lenguas, dificultad añadida para el traductor que se centra en respetar el número de sílabas. Fodor (1976: 49-50) también demuestra que hay más percepción de asincronías en el público cuya lengua materna es abundante en vocales cardinales -como la a, o, u, e, i- y que no tienden a ser neutras si visionan un película en un idioma con un sistema de vocales similar. De este modo, los espectadores italianos, españoles, húngaros, checos, serbo-croatas, finlandeses y polacos descubrirán más asincronías en películas rodadas en estos idiomas que en inglés.

Sin embargo, Herbst (1994: 63) insiste en que los espectadores no reconocen claramente las asincronías, porque, durante el visionado de una película, el espectador no sólo está atento a la sincronía, sino a los mensajes que se desprenden de las imágenes, la banda sonora, los diálogos, el aspecto y los movimientos de los actores, etcétera.

A continuación, presentamos una clasificación de las sincronías propias de las películas dobladas, la cual ha sido elaborada a partir de las teorías de Agost (1996), Chaume (2004), Fodor (1976), Herbst (1994) y Whitman (1992).

El significado de los símbolos entre corchetes < > aparece explicado en el anexo y en el apartado de metodología de este estudio. Es igualmente importante aclarar que en los

¹⁰⁶ Alfred C. Gimson (1970): *An Introduction to the Pronunciation of English*, Londres: Arnold.

¹⁰⁷ Stevens y House (1972): «Speech Perception», en J. V. Tobias (ed.): *Foundations of Modern Auditory Theory*, vol. II, Nueva York, Londres: Academic Press, pp. 3-62.

ejemplos que se presentarán a lo largo de este estudio se especificarán los pasajes en *off*, *de* o *sb*. En el caso de que no exista ninguna especificación, se trata de un parlamento en *on*.

4.3.1. Sincronía de contenido

La sincronía de contenido es la sincronía que más tiene que ser tomada en cuenta en la traducción, ya que consiste en la congruencia entre el texto traducido y el texto original. El término fue acuñado por István Fodor en 1976. Este autor llama la atención sobre la función denotativa y connotativa del filme que la traducción también tiene que respetar (Metz, 1968: 111, 145). La función denotativa se refiere a las conexiones lógicas del contenido, mientras que la función connotativa se refiere a los propósitos simbólicos y estéticos.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* observamos la falta de sincronía de contenido en el parlamento de Lara. Lara está ensayando para su examen de enfermería y ha escayolado las piernas y los brazos a Alex. Los dos tienen una pequeña discusión y Lara le deja solo en el cuarto de baño. Alex le pide que le quite la escayola porque tiene que ir a atender a su madre. Lara, desde otra habitación, le exige que le diga a su madre la verdad. Mientras pronuncia esta frase, Lara se encuentra de espaldas y hace un movimiento con la mano a modo de queja. Se trata de un parlamento en el que no se percibe claramente el movimiento de labios. A pesar de esto, la traductora ha optado por enfocar el enfado de Lara, visible por el movimiento de la mano y por el tono de su parlamento, por el hecho de que Alex se tiene que ir y no tiene tiempo para ella. Sin embargo, en el original, Lara exhorta a Alex para que le diga la verdad a su madre sobre la caída del muro. En el último parlamento de Lara se percibe una incongruencia:

Localización: GBL93

[Alex] Lara, jetzt hör doch auf mit dem Scheiß!

[Lara] <DE> Du musst es deiner Mutter sagen!

[Alex] Was?

[Lara] <DE> Du musst es deiner Mutter sagen! Nicht wegen mir, wegen ihr!

[Alex] Lara, por favor, ¡quítame esto!

[Lara] <DE> Que te lo quite tu madre.

[Alex] ¿Qué?

[Lara] <DE> ¡Que te lo quite tu madre! No por mí, sino por ella.

4.3.2. Sincronía visual

4.3.2.1. Sincronía fonética o labial

La sincronía fonética, también llamada labial¹⁰⁸, consiste en la armonía entre la articulación de vocales y consonantes que vemos en los actores en pantalla y lo que oímos. La sincronía labial tiene que ser más cuidada, sobre todo en los parlamentos en los que se observa el movimiento de los labios de los actores. Aparte de esta condición, nos encontramos con otros factores decisivos que es preciso respetar, en un mayor o menor grado, para conseguir la sincronía labial. Así, el ángulo de la cámara y el tipo de plano de la escena, es decir, la visibilidad de los labios de los actores en escena, determinan el grado de sincronía. Whitman-Linsen (1992: 22) afirma que también la forma de articulación del actor, ya sea condicionada por su carácter o por el requerimiento del guión (por ejemplo, si el actor luce barba que apenas deja visible los labios, o si se trata de un hombre¹⁰⁹, o si susurra, etcétera), determina el grado de sincronía labial.

En el trabajo de István Fodor, *Film Dubbing*, se analiza de forma exhaustiva la sincronía del doblaje. Él distingue, por ejemplo, el movimiento visible de los labios al producir un parlamento, el movimiento que acompaña el cuerpo, la técnica de lectura de los labios de personas sordas, la velocidad de lectura, etcétera. Nosotros no nos vamos a dedicar de forma tan meticulosa a este aspecto, ya que el objetivo de nuestro estudio es otro. No obstante, sí creemos conveniente exponer las tendencias sincrónicas de la posición de los labios de las vocales y de las consonantes entre el alemán y el español.

Respecto a las vocales, Herbst (1994: 41) afirma que es necesario prestar atención a las vocales cuya posición de labios y de mandíbula es extrema. Asimismo, en las vocales cuya pronunciación requiere una duración más larga, los movimientos de pronunciación son más visibles. En la sincronía fonética son sobre todo las siguientes vocales las que pueden presentar problemas en el doblaje¹¹⁰:

- Vocales pronunciadas con una abertura redonda de los labios: /y:/, /ø:/, /o:/, /u:/.
- Vocales pronunciadas con los labios «estirados»¹¹¹: /i:/.
- Vocales pronunciadas con una abertura extrema de la mandíbula: /a:/, /a/.

¹⁰⁸ Denominada también *Phonetic Synchrony* por Fodor (1976) y *Lip Synchrony* por Whitman (1992).

¹⁰⁹ La autora afirma que está comprobado que los actores no articulan con tanta precisión como las actrices.

¹¹⁰ Herbst (1994: 42).

¹¹¹ Traducción propia de «mit gespreizten Lippen». En español, la /i/ y sus alófonos se corresponderían a una vocal alta y anterior.

Respecto a las consonantes, Fodor (1976: 25-26) afirma que son, sobre todo, las consonantes bilabiales, como /b/, /p/, /m/, y las fricativas labiodentales, como /f/ y /v/, las más visibles en el acto de habla y a las que hay que prestar más atención en la sincronía labial. Sin embargo, Herbst (1994: 46) realiza una breve crítica al sistema de análisis de Fodor calificándolo de demasiado complicado y estricto. Por su parte, Herbst, respecto al par de lenguas inglés y alemán, llega a la conclusión de que existe una gran flexibilidad respecto a la sincronía labial entre las vocales y la forma y la colocación de la articulación de las consonantes labiales. Los sentidos sensoriales de los espectadores registran una gran tolerancia respecto a la sincronía labial, por lo que es suficiente que las labiales se sitúen cercanas entre ellas, sin importar ni siquiera la divergencia en el número de ellas en las dos versiones. Herbst, recalca que tiene que haber una coincidencia, más bien, en la abertura de la boca, siendo de mayor importancia la coincidencia en los momentos de sílabas acentuadas. En resumidas cuentas, la coincidencia de la abertura de la boca con las sílabas acentuadas desempeña una gran importancia en la sincronía labial. En esta línea, se encuentran las reflexiones de Caillé (1960: 107), que prioriza el sentido del diálogo a las exigencias de la sincronía fonética. El autor afirma que lo que cuenta, en definitiva, es la impresión auditiva de la gente que va al cine. Si las voces de los actores son precisas, si el texto doblado es preciso, aunque sea aburrido o divertido, la partida está ganada. Así, estamos plenamente de acuerdo con las conclusiones de Herbst y Caillé respecto al par de lenguas alemán y español.

En el siguiente ejemplo de *Gegen die Wand* observamos, desde un ángulo de cámara lateral, a los dos personajes, Sibel y Cahit. Cahit, en la versión original, enfatiza la abertura de la boca sobre todo del fonema /a/ en «Knall» y «weiß», sincronía que se recoge de manera excelente, ya que también se respeta la idiomática, en la traducción y la abertura de la boca en la sílaba tónica «tal» y «sa» coincide con la imagen.

Localización: GW51

[C] Ich hab' voll den Knall, weiß du?

[C] Soy un enfermo mental, ¿sabes?

En el siguiente ejemplo, extraído de *Berlin is in Germany*, al tratarse de un primerísimo plano del comisario que interroga a Martín, cobra una gran relevancia la sincronía labial sobre todo al principio y al final del parlamento. Observamos que en alemán la sílaba «Sie» es más larga que la respuesta afirmativa en español «sí». La sincronía se ha solucionado con una breve pausa después de «sí». Asimismo, con el fin de respetar la

idiomaticidad y la sincronía labial, observamos una transposición debida a la estructura gramatical propia de cada idioma en la última parte del parlamento español.

[Komissar] Sie müssen mir nicht erzählen was die DDR war. [Comisario] Sí / no hace falta que me diga qué era la RDA.

Por otro lado, respetar la sincronía labial significa, en algunos casos, sacrificar la equivalencia semántica, lo que incluso puede provocar la producción de expresiones no idiomáticas demasiado literales.

Para concluir, realizamos una última breve referencia al estudio sobre la percepción de la asincronía en el público de Herbst, en la que el autor, y también nosotros, creemos preferible conceder preferencia a la idiomática. En este punto, se pone a prueba de nuevo la imaginación y el afán creador del traductor.

4.3.2.2. Isocronía

La isocronía consiste en hacer coincidir la extensión del parlamento original con el del parlamento sincronizado. Es lo que Herbst (1994: 33) llama *quantitative Lippensynchronität*. Como indicamos anteriormente en la sincronía labial, en los pasajes en *off* es posible ser más permisivo con el comienzo y el final de los parlamentos en pos de la sincronía de contenido o de la idiomática de la oración pronunciada.

Löffler (1984: 114) afirma que los idiomas presentan diferentes velocidades de habla, y lo mismo ocurre con la extensión de las oraciones. Según Fodor (1976: 32) la velocidad media es de cuatro a cinco sonidos por segundo. Añade que el ojo humano puede percibir y reconocer correctamente la articulación de nueve sonidos por segundo. Si la velocidad de habla es mayor, no es posible una buena percepción visual de los sonidos. El español, además, requiere del uso de más palabras para expresar un concepto que en alemán. Es suficiente con observar, por ejemplo, los sustantivos compuestos tan típicos del alemán y la necesidad de parafrasearlos en español¹¹². En los casos en que la extensión del español roza el límite de la permisividad, se puede jugar con la ventaja de insertar el comienzo del parlamento español en el momento en el que el actor abre la boca aunque aún no haya comenzado a articular la palabra. El mismo método puede aplicarse para el cierre de un parlamento, ya que en el acto de habla no se cierra la boca de forma abrupta. Asimismo,

¹¹² Cfr. Albrecht (2005: 110).

hemos observado que, con el fin de respetar la isocronía, puede producirse una elipsis de un elemento no relevante en la oración.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!*, observamos una pequeña asincronía que puede pasar inadvertida al público español, ya que no se trata de un primer plano. El parlamento en español comienza antes de que el actor articule palabra e incluso se produce una elipsis de la muletilla al final de la oración. Aunque la versión original tiene menos sílabas que la versión doblada, la velocidad de dicción de la versión doblada es menor que la versión original, ya que se hace más hincapié en una vocalización clara.

[Al] Naja, ist vielleicht auch besser so. Alles, [Al] Tal vez sea mejor así. Todo en lo que woran sie glaubte, hat sich in ein paar Monaten in Luft aufgelöst. Einfach so. ella creía ha desaparecido en unos meses.

Asimismo, hemos observado que las pausas del original se aprovechan para el parlamento doblado aunque no exista movimiento de labios.

4.3.2.3. Sincronía quinésica

La sincronía quinésica consiste en armonizar los gestos de los actores con la parte del texto a la que quieren acompañar o complementar. En el apartado 6.2.5 abordaremos de forma más detallada y precisa la traducción de los gestos como portadores de alusiones culturales de la sociedad alemana. Normalmente la aparición del gesto está acompañada del énfasis en la entonación de alguna sílaba (Herbst, 1994: 50) o palabra. Por eso, es importante que en la versión doblada el gesto coincida con la sílaba o palabra que sea pertinente en la cultura meta. Por el contrario, es necesario que los actores y el director de doblaje no articulen o realicen una entonación exagerada que no está acompañada por gestos. En la mayoría de los casos, el traductor no está presente en el proceso de ajuste. El ajustador y el director de doblaje son los encargados de señalar las apariciones de los actores de doblaje, la articulación y la interpretación en cada toma (*take*). La tarea del ajustador es también señalar los pasajes en *off*, su duración y la entrada y final de la intervención de cada personaje. Es importante mencionar que la mayoría de los ajustadores no conocen el idioma original, por lo que muchas veces, al tener que ajustar el texto a las necesidades visuales, se corre el peligro de desvirtuar el sentido del original. La situación ideal es que el traductor estuviera presente en la fase del ajuste o que el mismo traductor tuviera también una formación de ajustador (Agost, 1999: 69). El traductor de doblaje experimentado, muy consciente de los problemas que aparecen dentro de un estudio de

doblaje, o para evitar la desvirtuación de su obra de traducción, puede facilitar la labor a los profesionales que le siguen en la cadena de doblaje. Así, puede anotar al margen de la traducción¹¹³ las apariciones en escena de los personajes originales e incluso dividir las escenas en *takes*, de modo que los pasajes en *off*, menos exigentes por la ausencia de sincronía, se graben separadamente de los en *on*. Este método facilita la labor de grabación a los actores de doblaje y al técnico de sonido (Chaume, 2004: 212).

Retomando el tema que nos incumbe, está claro que los gestos difieren según las culturas y que estos se alejan más cuanto menos contacto tienen las culturas entre sí, como la cultura española y la japonesa. Sin embargo, existen menos diferencias entre culturas pertenecientes a Europa o a Estados Unidos o entre la cultura española y la Latinoamericana. Para ilustrarlo con algunos ejemplos, el español empieza a contar con el dedo índice mientras que el alemán lo hace con el dedo pulgar; para indicar que alguien está mal de la cabeza, el alemán agitará su mano abierta con la palma de la mano hacia la cara, mientras que el español dará pequeños toques con el dedo índice contra la sien.

Las diferencias gestuales pueden estar provocadas no sólo por la cultura sino también por la personalidad del actor y por las exigencias situacionales del guión (Whitman-Linsen, 1992: 34).

La problemática y la dificultad de traducción de los gestos está determinada porque estos se ignoran en la cultura meta. Sin embargo, este tema lo abordaremos en el apartado 6.2.5 del presente estudio.

En el filme *Berlin is in Germany*, en un primerísimo plano el comisario que interroga a Martin realiza un movimiento pausado de cabeza negando. En el original, el movimiento coincide con el verbo y la negación, y en la versión doblada con la negación y el verbo. Al tratarse de un movimiento pausado que no se concentra en una palabra, se produce una sincronía quinésica perfecta.

| | |
|--|--|
| [Komissar] Ach Herr Schulz. Ich <u>komme</u> <u>nicht</u> aus dem Osten. Ich komme aus Bremen. | [Comisario] Ah, señor Schulz. Yo <u>no soy</u> del Este. Soy de Bremen. |
|--|--|

El énfasis exteriorizado por medio de los gestos tiene una relación estrecha con la sintaxis de cada idioma. En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!*, Alex entra en casa y

¹¹³ Los símbolos más corrientes utilizados en el doblaje se explican en el anexo.

descubre que hay dos pioneros visitando a su madre sin su consentimiento. Los pioneros le piden veinte marcos por la visita y Alex los echa de casa, no sin antes recompensarles de mala gana con el dinero exigido. Hemos subrayado los fonemas del parlamento que coinciden con el gesto. Observamos que, en el primer caso, tanto el gesto como el elemento lingüístico coinciden. En el segundo caso, el énfasis en el original descansa en «raus», mientras que en la versión española existe un pequeño desfase, ya que coincide con «ahora» en vez de «largaos», el cual sería el elemento lingüístico más acertado para el movimiento de manos. En el tercer caso, existe de nuevo una concordancia con el gesto de negación y amenazador de Alex y el elemento lingüístico de negación, aunque recaiga en otra parte del parlamento.

[Al] So, und jetzt raus hier. Und sagt euren Kumpels, dass ich hier nie wieder 'n Pionier sehen will, ja? [Al] Tomad. Ahora ¡largaos! Y no quiero volver a ver a ningún otro pionero.

Para conseguir una entonación fiel al original y que respete la credibilidad en la versión doblada, Fodor (1976) propone que los actores y el ajustador visualicen previamente la versión original y que durante la grabación los actores de doblaje gesticulen como si ellos mismos estuvieran en escena. Sin embargo, está de más aclarar que la situación real en los estudios de grabación no ofrece esta solución ideal, pues, como en la mayoría de las profesiones, el tiempo es siempre escaso.

4.3.3. Sincronía acústica o de caracterización

La sincronía visual y la de contenido afectan a la traducción para doblaje en el sentido más estricto. En cambio, la sincronía acústica, o de caracterización¹¹⁴, se acerca más al trabajo de los actores de doblaje y del ajustador. De esta forma, la sincronía de caracterización pertenece al paso siguiente tras la traducción. A pesar de que sobrepasa la tarea del traductor, creemos conveniente incluir este tipo de sincronía en este estudio, ya que en una situación ideal el traductor también participa en el proceso de ajuste y aporta información sobre el tono y la intención prosódica del actor original, hecho que facilita y mejora el resultado final del doblaje y, por tanto, del proceso traslativo.

¹¹⁴ Término adaptado de *Character Synchrony* de Fodor (1976). Otros autores, como Palencia (2002), también la denominan sincronía de personaje.

4.3.3.1. Sincronía idiosincrásica

La sincronía idiosincrásica consiste en la compatibilidad del tipo de voz del actor de doblaje, es decir, el tono, el timbre, la modulación, la intensidad y la velocidad de la voz, con el aspecto del actor en pantalla. Müller (1982) y Fodor (1976) la denominan sincronía de carácter. Incluso se tiene en cuenta que el actor de doblaje tenga una edad aproximada a la del actor original¹¹⁵.

4.3.3.2. Elementos paralingüísticos y prosódicos

Este tipo de sincronía se refiere a la entonación del actor de doblaje en las diferentes escenas. El actor de doblaje tiene que intentar imitar la expresión en la voz del original. En el siguiente ejemplo, una frase exhortativa como «Lárguense de aquí» pronunciada por la actriz que dobla a Kathrin Sass, Rosa Guiñón, requiere un volumen de voz y una interpretación adecuada al mensaje y a las convenciones de entonación de la cultura meta para ese enunciado.

Localización: GBL04

[CK] Haut ab! Lasst mich in Ruhe! [Ck] ¡Lárguense de aquí! ¡Déjenme en paz!

La entonación tiene incluso un sentido connotativo. Es decir, la entonación puede transmitir sentimientos e intenciones contrarias para un mismo parlamento. En el siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany*, la entonación de Kurt al llamar a Peter en la versión alemana registra más un tono burlón. Sin embargo la interpretación del actor de doblaje tiene una entonación también burlona pero con una connotación homosexual.

[K] <OFF> Peter! <ON> Was macht der Negerfidschi auf deinem Balkon, Peter? [K] <OFF> ¡Peter! <ON> ¿Qué hace un negrito en tu terraza, Peter?

[P] Schrei doch nicht so rum, wir spielen Skat! [P] No gritéis, que estamos jugando.

[K] Eh, zeig dich doch mal, Negerfidschi. [K] Eh, negrito, asómate.

Como ya hemos mencionado reiteradamente, la situación ideal para lograr respetar la intención del autor es que el traductor estuviera presente en el proceso de grabación o que

¹¹⁵ En la página web www.aldoblaje.com, encontramos la referencia de los actores de doblaje de las películas del corpus. Observamos que la edad de los actores de doblaje es cercana a la de los actores de la versión alemana.

al menos realizara notas al margen del guión de doblaje que indicaran la intención del autor original.

Como indica el actor de doblaje Héctor Garay en una entrevista publicada en internet¹¹⁶, en el doblaje de animación hay una mayor libertad de interpretación que en el doblaje de personas. «Es un terreno perfecto para conocer las posibilidades de tu voz, en la animación puedes buscar registros y tonos que rara vez se pueden utilizar en el doblaje de personas».

4.3.3.3. Divergencias culturales, el acento y el dialecto

Cada película pertenece a un círculo cultural y regional determinado. No sólo el idioma original da pistas al espectador del país o región de que se trata, sino también de la trama, el comportamiento de los personajes, el paisaje, el entorno en el que se rueda, etcétera. Hay algunas películas en las que el entorno cultural se hace más explícito que en otras. Por ejemplo, una película de Julia Roberts y Hugh Grant, en la que se observan las calles de Londres, y cuyo título es *Notting Hill*, indica que tiene lugar en Inglaterra. Otras veces, el argumento nos indica el país al que pertenece, como en la película *In the Name of the Father* (En el nombre del padre), de Jim Sheridan, que sitúa al espectador en la problemática política y social de Irlanda, o *Das Leben der Anderen* (La vida de los otros), de Florian Henckel, que lo sitúa en la realidad social de la RDA a finales de los años ochenta. Sin embargo, existen otras películas en las que el contexto social no se hace explícito y la cultura a la que pertenece queda oculta para el espectador: es el caso de la comedia alemana *Bella Martha* (Deliciosa Marta), de Sandra Nettelbeck, cuya trama gira en torno a los problemas sentimentales de una cocinera que tiene una relación con otro cocinero italiano que trabaja en el mismo restaurante, y no proporciona indicios del país o cultura a los que pertenece. De esta forma, los dialectos o acentos acercan al espectador de la versión original a la cultura que presenta la película. Sin embargo, para los espectadores de la versión doblada, la cultura no se hace explícita por medio del acento o del dialecto, sino, más bien, por medio del argumento, los paisajes, el entorno, el comportamiento de los actores, etcétera. Como abordaremos en el apartado 6.2.3 de este estudio, los acentos o dialectos del idioma original de una película no pueden ser reproducidos ni ser restituidos por otros acentos o dialectos de la lengua de llegada. Por ejemplo, los personajes de las películas que comprenden nuestro corpus obedecen a unos patrones culturales y sociales, y muchos de ellos personalizan estereotipos caracterizados, aparte de por su

¹¹⁶ <http://www.cine.ciberanika.com/doblaje/actores.htm>.

comportamiento, también por el dialecto o el acento. Por ejemplo, el acento berlinés de Martin o el dialecto vienés de Ludmilla en *Berlin is in Germany* no se reproduce en la versión doblada. El público español percibiría la incoherencia en la película si tradujéramos el dialecto berlinés de Martin por un acento español, ya que existen otros signos, como la trama, el entorno, etcétera, que muestran que el argumento de la película se centra en Alemania. Como indicamos más adelante, los dialectos y los acentos confieren al personaje un estatus social, una educación, una forma de pensar y de comportamiento, es decir, lo encasilla en un prototipo. Este prototipo también puede ser reproducido en la lengua meta por un lenguaje estándar pero con el empleo del registro de lengua¹¹⁷. Hesse-Quack (1967: 230) afirma que el dialecto y el argot no pueden ser transferidos en la lengua de llegada:

Da vor allen Dingen Slang und Argot kulturell stark an diese Basis der Informationsaufnahme gebunden sind, mehr als die Hochsprache, ist es nicht möglich, diese Atmosphäre - und Koloritstimuli zu übertragen. Der Versuch, auch diese Dinge zu verdeutschen - etwa der Ersatz des Western-Slang durch einen deutschen Dialekt - würde die «Fehlsprachigkeit» der Synchronfassung dem deutschen Publikum bewußt machen und zu großen Divergenzen zwischen dem akustischen und dem optischen Teil des Films mit ihren kulturspezifischen Assoziationen führen. Häufig wird in diesen Fällen in der Hochsprache «durchsynchronisiert». Außerdem werden verschiedene kulturelle Besonderheiten oft durch eine Standardsprache ersetzt (so sprechen z.B. in den Synchronfassungen sowohl die Vorstadtbewohner von Chicago als auch von London oder Mailand häufig einen Berliner Dialekt, wenn sie sozial niedrige Schichten repräsentieren).

La manera en la que se reproducen los acentos y los dialectos de las películas alemanas para un público español se tratará en el apartado 6.2.3.1 del presente estudio.

4.3.4. El sincronismo interno como fin

Cary (1960) afirma que la traducción para el doblaje es el género de traducción que tiene que respetar todas las facetas del lenguaje, como la palabra, la articulación, los gestos, el texto escrito, etcétera. Subraya, como consecuencia, la fidelidad de la traducción para el doblaje y propone para este tipo de traducción el concepto de sincronismo interno:

En realidad, el sincronismo no se limita a la tiranía de labiales y vocales en el texto; no menos importante es el sincronismo que nosotros llamaremos interno, y que engloba tanto la mímica y los gestos en los cuales el texto está punteado, que las estructuras más ocultas pero no menos vitales. Un golpe de puño subrayando la palabra clave puede tirar por tierra una traducción en la cual todas las labiales correspondan de maravilla si esto da un

¹¹⁷ Registro formal, informal, empleo de vulgarismos, tecnicismos, etcétera.

contrasentido en la frase traducida o las frases son construidas según los principios de las diferentes lenguas.

A partir de esta afirmación y de los argumentos expuestos en este apartado, creemos, al igual que Caillé (1960), que cuando las sincronías entran en contradicción es preferible que el sentido del diálogo predomine frente a las exigencias sincrónicas.

4.4 El lenguaje hablado: la oralidad prefabricada

Los diálogos que aparecen en una película son textos fijados a priori que, además, tienen que aparentar espontaneidad y realidad. Es decir, presentan características del lenguaje escrito y del hablado. De esta forma podemos decir que desde el punto de vista del medio por el que se transmiten son textos orales y desde el punto de vista conceptual son textos escritos.

El guión de una película contiene características del lenguaje coloquial (como las elipsis, repeticiones, etc.), pero también presenta una perfección lingüística que no es típica de los textos hablados espontáneos. Si nosotros como espectadores escucháramos en una película diálogos sin conexión que pertenecen al día a día, tras varios minutos se nos harían insoportables. Por eso el lenguaje hablado de los filmes se establece a priori en el guión y como afirman Crystal y Davy (1969:70) se trata de un «language written to be spoken».

Primeramente, vamos a diferenciar el lenguaje escrito y el lenguaje hablado según las teorías de diversos autores para después aplicarlas al lenguaje cinematográfico.

Steger (1967: 262), en el marco de la lingüística en general, afirma que como lenguaje hablado sólo se puede aceptar, «was gesprochen wird, ohne vorher aufgezeichnet worden zu sein, was gesprochen wird, ohne vorher länger für einen bestimmten Vortragszweck bedacht worden zu sein».

L. Söll (1974/1985:23) diferencia el lenguaje hablado y el lenguaje escrito según el nivel del medio y el nivel conceptual. En el nivel del medio diferencia a su vez entre fónico y gráfico y en el nivel conceptual entre escrito y hablado¹¹⁸.

¹¹⁸ Code phonique vs. code graphique y code parlé vs. code écrit.

| Medium | phonisch | graphisch |
|-------------|---------------------|----------------|
| Konzeption | | |
| gesprochen | Alltagsgespräch | Transkript |
| geschrieben | Vorlesung/Spielfilm | Geschäftsbrief |

Figura 4: Clasificación de las películas según Söll

Koch y Oesterreicher (1985:17) complementaron este concepto. De este modo en el nivel de la concepción diferencian entre hablado y escrito y en el nivel del medio entre cercanía del habla (*nähesprachlich*) y lejanía (*distanzsprachlich*).

Nähekommunikation findet zwischen Kommunikationspartnern statt, die sich von Angesicht zu Angesicht begegnen, deren Vertrautheit miteinander Emotionen und Spontaneität zulässt und die sich in einem gemeinsamen Raum befinden, innerhalb dessen sie auf Gegenstände zeigen können. Kommunikation im Distanzbereich ist gegeben, wenn die Kommunikationspartner räumlich (Telefongespräch) oder räumlich und zeitlich (Brief) getrennt sind; wenn sie sich nicht kennen; wenn die Situation ein vorher bestimmtes Thema und Ziel hat (wie viele institutionelle Interaktionen); wenn die Kommunikation in der Öffentlichkeit geschieht, wo sich auch Personen begegnen, die sich nicht kennen (Schwitalla 1977: 17-18).

En el caso de las películas, los diálogos a nivel medial son orales, pero a nivel conceptual pertenecen más bien al modo escrito. Así, se puede llegar a la conclusión de que tanto la oralidad como la literalidad a nivel conceptual no están sujetos a un medio. Koch y Oesterreicher también señalan que tanto el medio oral como escrito conceptual no forman una dicotomía sino que es un *kontinuum* con diversos tipos de graduación. Así la oralidad en las películas dobladas se trata de una “tertiäre Mündlichkeit” ya que la oralidad fingida de segundo orden se trata del lenguaje hablado en la versión original, que no es espontáneo y que sigue el guión cinematográfico.

Los dos autores proponen varias condiciones de comunicación con diferentes niveles, los cuales van desde una situación comunicativa cercana hasta una situación caracterizada por la distancia comunicativa.

- Nivel de situación pública
- Nivel de confianza
- Nivel de participación emocional

- Nivel de implicación situacional y de actuación
- Relación con el punto referencial (distancia con el hablante origen)
- Cercanía física con el interlocutor
- Nivel de cooperación
- Nivel de diálogo
- Nivel de espontaneidad
- Nivel de fijación del tema

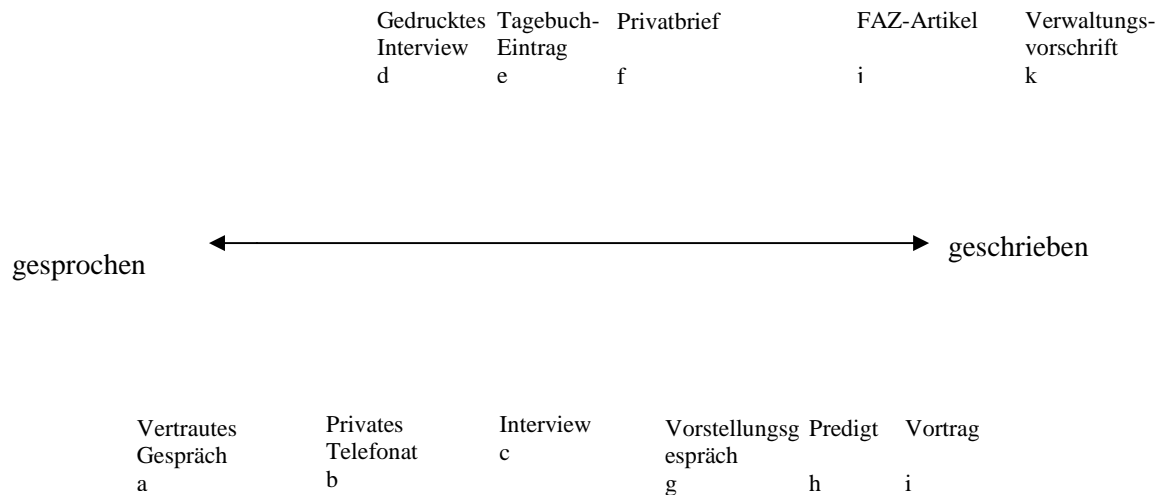


Figura 5: Kontinuum según Koch y Oesterreicher (1985)

Schreiber (1998)¹¹⁹ además propone otra condición comunicativa, el nivel de fijación, el cual lo divide en mental, fónico y gráfico.

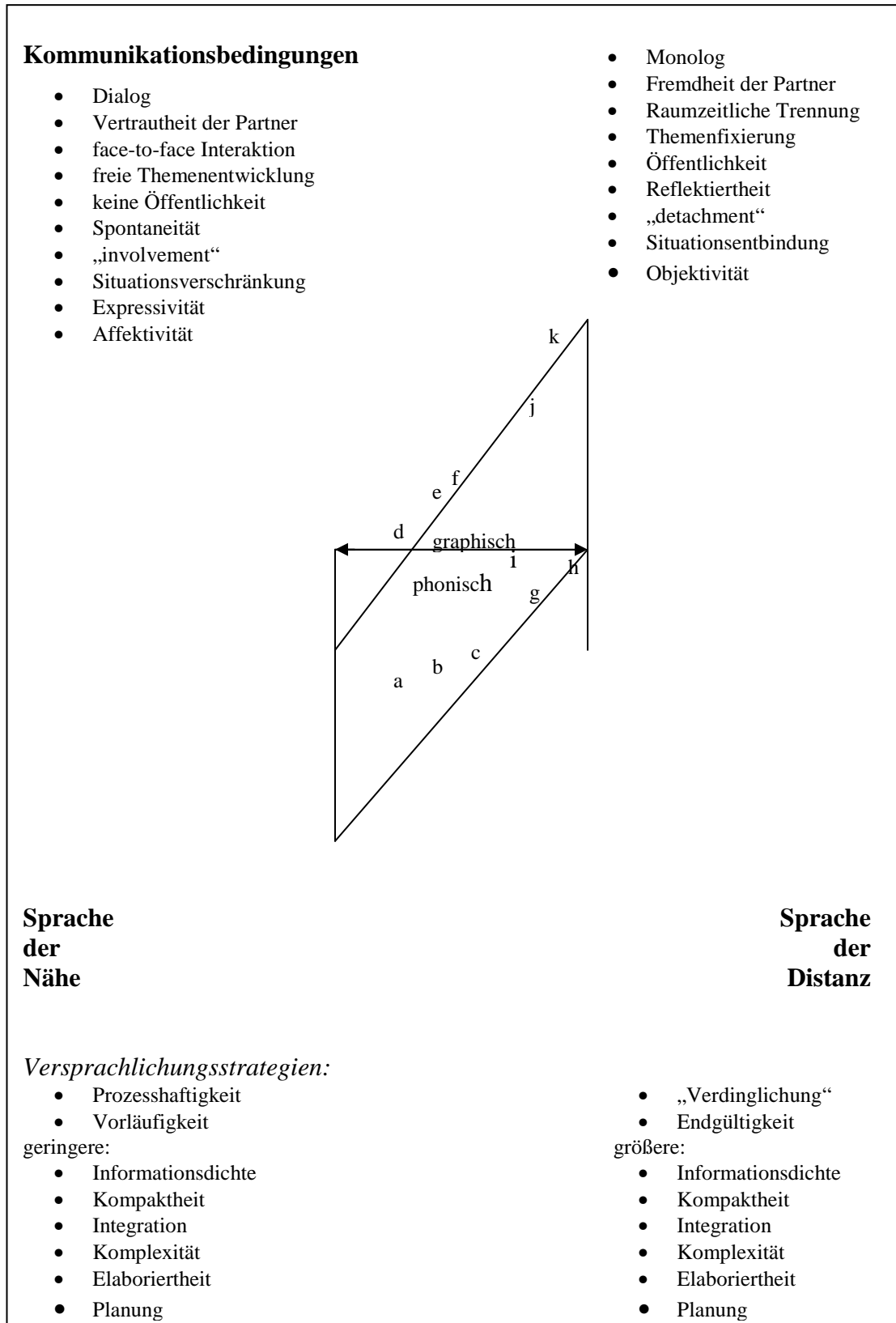
Steger (1974, 16), de igual modo, intenta realizar una clasificación entre la diferencia del lenguaje hablado y escrito, y propone condiciones de habla que él llama «Redekonstellationstypen». Diferencia entre número de hablantes, referencia temporal, limitación situacional, rango, grado de preparación, número de los cambios del hablante, fijación del tema, modalidad del tratamiento del tema y grado de situación pública.

Schreiber señala que según Koch y Oesterreicher (1990: 12)

Im Hinblick auf die sprachlichen Unterschiede zwischen kommunikativer Nähe und kommunikativer Distanz verweisen Koch und Oesterreicher auch unterschiedliche Versprachlichungsstrategien, die mit den verschiedenen Kommunikationsbedingungen korrelieren, z.B. Präferenz für nichtsprachliche Kontexte, für Gestik und Mimik usw.

¹¹⁹ Schreiber describe en su libro las «transphrastischen (satzübergreifende) Proformen des gesprochenen Französischen und Deutschen». No enfoca su estudio a los textos audiovisuales, sin embargo hace una breve referencia a ellos.

(Nähe) vs. Präferenz für sprachliche Kontexte (Distanz), geringer Planungsaufwand (Nähe) vs. hoher Planungsaufwand (Distanz) usw.



Las formas de la figura 5 (a-k) se clasifican en la figura 6 de forma más exacta y dimensional que la que ofrece la clasificación dicotómica oral y literal.

Müller (1990: 204 cita según Schreiber 1998: 49) diferencia entre universales, monolingüísticos y a las que pertenecen a un grupo lingüístico. Schreiber (1998:49, compárese. Coseriu 1974/88: 234) sobre todo distingue entre universales lingüísticos de naturaleza esencial o empírica. También resalta que las características de los universales lingüísticos de Koch y Oesterreicher pertenecen a los universales lingüísticos en relación a los tipos de texto y a los grupos lingüísticos.

En este punto cabría preguntarse si han de considerarse otros factores mediales en la diferencia entre el lenguaje hablado y escrito. De hecho, Weigand (1993: 139, citado en Schreiber 1998: 47) critica el término de fónico porque en el discurso oral no sólo se emplean elementos acústicos sino también se usan medios visuales como la gesticulación. Estos son factores no verbales que pertenecen al nivel semiótico. En los estudios que tratan la dicotomía del lenguaje hablado y escrito, en la mayoría de las veces, no se tienen en cuenta los gestos, factor que en la traducción cinematográfica cobra una gran importancia.

Krämer (2001a: 270) critica la teoría de Koch y Oesterreicher. Alude que «Die Sprache selbst verfügt über eine materiale Exteriorität in Gestalt der Stimme, der Schrift, der Gestik, usw. Und diese Materialität der Sprache ist kein randständiger, vielmehr ein grundständiger Sachverhalt».

Krämer distingue entre analógico y digital y, de este modo, relaciona el medio hablado al analógico y el medio escrito al digital. Un sistema digital, la escritura, se caracteriza por la repetición, mientras que un sistema analógico, la forma oral, es flexible. Los gestos y la prosodia no disponen de una correspondencia gráfica adecuada o un sistema de notación, y sólo se podría retransmitir de forma similar. El habla, acompañada por la prosodia y los gestos, es volátil y la imitación no es más que un intento que se convierte en una interpretación propia. Los medios técnicos, en contraposición con el habla, permiten la transmisión de lo analógico. La televisión, las pantallas, que contienen un cambio de la relación espacio-tiempo, influyen en la modalidad de la comunicación. Los medios técnicos también se diferencian entre digitales y analógicos. Los medios analógicos permiten al receptor tener la percepción de lo ficticio y de lo ausente mientras que el medio digital permite la interacción entre lo ficticio, lo ausente y el receptor.

Schlicker (2003: 45) resume los medios lingüísticos y técnicos de la siguiente forma:

| | sprachliche | Medien |
|---------|---------------|-------------------|
| | analog (oral) | digital (literal) |
| analog | Fernsehen | Buch |
| digital | Telefon | Hypertext |

Figura 7: Medios técnicos y del lenguaje de Schlicker.

Sin embargo, esta diferenciación puede crear problemas porque las formas mixtas como los diálogos en forma de chat no están representados y además no crea un *kontinuum* como describen los autores Koch y Oesterreicher ni representa la influencia de los medios técnicos en el factor lingüístico. Por este motivo, Schlicker presenta otra correlación más completa entre los medios lingüísticos según el grado técnico y de literalidad:

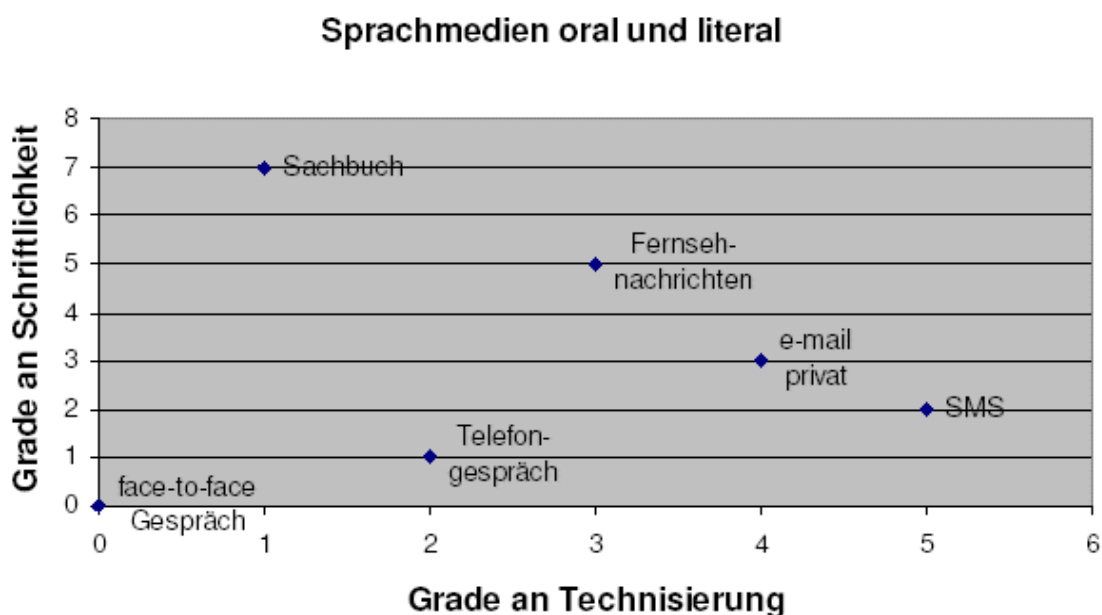


Figura 8: Medios lingüísticos: oral y escrito (Schlicker 2003: 47)

El eje de la coordenada X muestra el grado técnico de un medio desde un nivel bajo (1) hasta un nivel alto (6). El eje de la coordenada Y muestra el grado de literalidad. En este gráfico no se encuentra la diferencia entre los medios orales y escritos. A primera vista no se reconoce, por ejemplo, que un mensaje de texto por el móvil se encuentra entre los medios escritos, pero que, sin embargo, está concebido de forma oral. A partir de las

teorías de Koch/Oesterreicher y Krämer, Schlicker desarrolla una nueva teoría. Ésta destaca que la literalidad y la oralidad cohabitan de manera conjunta.

Im Sinne einer Kontrastierung ist eine gemeinsame Grammatik grundlegend, deren Regeln und Elemente jedoch aufgrund der unterschiedlichen Bedürfnisse innerhalb der Realisations- und Kommunikationsbedingungen mehr oder weniger normiert oder variiert eingesetzt werden, da man als kommunizierende Person über unterschiedliche Register verfügt, die situationsbedingt variieren können. Bestimmte Sprechverwendungen, wie beispielsweise auf lexischer Ebene Schimpfwörter oder Regionalismen, werden also typischerweise in bestimmten Situationen und bestimmten Texttypen verwendet, d.h. sie sind an eine mediumspezifische Kommunikationssituation gebunden. Es ist also durchaus möglich, kommunikations- und medienbedingte typische sprachliche Merkmale herauszufiltern, die jedoch nicht zwingend in der einen oder anderen Situation erscheinen müssen, denn die Manifestierung von Sprache in Schrift zieht nicht „automatisch“ ein schriftlich orientiertes Register nach sich. (Schlicker 2003: 50)

En este punto estamos de acuerdo con la teoría de Schlicker de que el lenguaje cinematográfico no sólo registra ciertas características fijas del lenguaje oral (medio y realización) y escrito (concepción), sino que también depende del tipo de texto y surge según las condiciones de realización y de comunicación. Por ejemplo un juicio en una película contiene características del discurso oral como también un lenguaje jurídico caracterizado por la voz pasiva, oraciones subordinadas y una terminología específica.

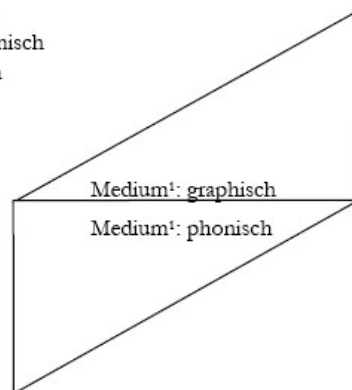
A continuación se presenta un gráfico de Schlicker, en el que se ponen de manifiesto las condiciones de realización y comunicativas además de la especificidad sintáctica y léxica con el objetivo de recoger y posicionar los diferentes fenómenos lingüísticos. Los fenómenos lingüísticos concretos de este trabajo es el lenguaje fílmico, «schriftliches Material, [das] Kommunikationsbedingungen und Sprachelemente enthält, die für den mündlichen Sprachgebrauch typisch sind». El gráfico de Schlicker será utilizado más adelante como base para las conclusiones de este apartado.

Realisations- und

Kommunikationsbedingungen:

- dialogisch
- face-to-face-Kommunikation
- frei formuliert, spontan
- schneller
- Produktion und Rezeption simultan
- individuell, interaktiv, kopräsenste Interaktion
- freie Themenentwicklung
- außersprachliche Unterstützung: Prosodie, Mimik, Gestik
- flüchtig
- variabel
- Körper ausreichend
- lokal: Reichweite der Stimme
- ungeformt: Genese der Produktion hinterlässt Spuren der Gedankenbildung
- Textaufbau mitbestimmbar, Prozess provisorisch, dynamisch
- Kontexteinbindung möglich
- konkreter

Konzeption:
mündlich



- monologisch
- one-way-Kommunikation
- reflektiert, kontrolliert
- langsamer
- Produktion und Rezeption verzögert
- anonym, Text muss für viele verstehbar sein
- Themenfixierung
- sprachgebunden
- fixiert, potentiell wiederholbar
- verbindlicher, stärker kodifiziert
- Werkzeuge nötig
- global, hoher Verbreitungsgrad
- geformt
- Korrekturen, Text geglättet, Ergebnis: definitiv, statisch
- größerer Zwang zu Explizitheit
- abstrakter

Konzeption:
schriftlich

Syntaktische und lexische

Besonderheiten:

- Parataxe
- Ellipse
- Ausklammerung
- direkte Rede
- Anakoluthe
- fuzziness
- Strukturwörter
- Selbstkorrekturen
- Deiktika
- Redundanz

- Hypotaxe
- vollständige Sätze
- überdehnte Satzklammern
- indirekte Rede
- chronologische Sinnstruktur
- präzise Wortwahl
- quasi Nulläquivalenz
- Korrekturen in der Vorarbeit
- quasi Nulläquivalenz
- Varianz

Figura 9: Características del lenguaje hablado y escrito según Schlicker (2003: 53)

¿Es comparable la comunicación oral real con la comunicación transmitida por la televisión? Chaume (2003: 212-227) coincide con la opinión de Weigand y señala que el sentido completo de una película se transmite por dos canales de comunicación: el acústico y el visual. Como se describe en el apartado 4.2., cada canal registra varios códigos de significación, cuyo análisis es indispensable para reproducir la interdependencia semántica del texto de origen y observar las convenciones cinematográficas del idioma español.

Según Chaume (2003) en el canal acústico se incluyen el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical así como el código de colocación de sonido. En el canal

visual se incluyen el código iconográfico, fotográfico, de movilidad, de planificación, gráfico y de montaje.

Sería erróneo afirmar que no existen diferencias entre la comunicación real y la comunicación fílmica. La diferencia se encuentra en que los actores tienen que reproducir un texto anteriormente escrito, prefabricado, aunque intentan que los diálogos suenen lo más real posible.

En los dos tipos de comunicación están representados el canal acústico y el canal visual. La diferencia yace en que la comunicación se realiza entre los actores y no entre los actores y el espectador. La comunicación oral real se realiza simultáneamente en el canal visual y acústico y tiene lugar una adaptación «der Äußerungsstrukturen an die Erwartungen und Bedürfnisse des Gegenübers» (Quasthoff 1996: 25). No existe una comunicación directa y cercana entre los actores y los espectadores. La cámara logra, sin embargo, un cierto nivel de cercanía, que por ejemplo no se puede producir entre un locutor en un gran auditorio hacia sus oyentes. Gracias a la cercanía artificial se producen también formas de comunicación no verbales como por ejemplo el contacto visual (compárese Quasthoff 1996: 26). La cámara asume la función de intermediario. De este modo no puede compararse la comunicación medial con la comunicación real porque los medios tienen unas formas de comunicación propias y diferentes a las formas prototípicas de la comunicación real oral.

La divergencia de la oralidad de la televisión de la real es la falta del cambio de locutor en la comunicación: «Fernsehen ist Einwegkommunikation, das Medium ist gewissermaßen nur 'semipermeabel', es gibt keine mittelbare Reaktion des Hörers» (Holly 1996: 33).

Los actores hablan para un público desconocido. La unilateralidad de la comunicación es la responsable de que los actores hablen sin orden porque el espectador es la parte receptiva y pasiva de la comunicación, lo que hace que sea más perceptivo a los errores e impurezas del lenguaje espontáneo. La televisión intenta ir más allá de la unilateralidad utilizando otros medios para crear una interacción directa con el receptor. Finge espontaneidad, cercanía y cambios de posición y así consigue incluir al receptor por medio de una mezcla de estilos que alcance al gran público, de un interlocutor ficticio que resulta ser el espectador, de situaciones del día a día que cualquier espectador puede experimentar, de narraciones en primera persona que no están dirigidas a nadie en especial.

Herbst (1994:151), apoyado en la tabla de Söll y Hausmann (1985: 46) llega a la conclusión de que el lenguaje hablado y escrito en los textos cinematográficos puede ser observado desde dos perspectivas:

- desde un punto de vista situacional y
- desde un punto de vista lingüístico.

Desde un punto de vista situacional en los diálogos fílmicos existen dos niveles de comunicación:

- la comunicación entre los actores en la película y
- la comunicación con los espectadores.

| Typen | Merkmale | | | | |
|---------------------|----------|------|-------------|--------|----------|
| | aktuell | nahe | unmittelbar | direkt | reziprok |
| Gespräch | + | + | + | + | + |
| Ferngespräch | + | - | + | + | + |
| Tele-Gespräch | - | - | (+-) | + | - |
| Theatersprache | + | + | + | - | - |
| Tele-Theatersprache | - | - | (+-) | - | - |

Figurag 10: Söll y Hausmann (1985, citado según Herbst 1994:151)

Existen otros tipos de texto como los diálogos teatrales, las noticias, las ponencias, los debates que también, como los diálogos cinematográficos, presentan el lenguaje hablado y escrito. Sin embargo, el texto cinematográfico se diferencia de los otros tipos de texto por su realidad en la comunicación. Herbst (1994: 152) ha elaborado la siguiente clasificación:

| | Hören | Vorbereitung | Echtheit |
|--------------------|-------|--------------|----------|
| Nachrichten | + | + | + |
| Vortrag | + | ? | + |
| Diskussion | + | ? | ? |
| Bühnen-/Filmdialog | + | + | - |
| Spontanes Gespräch | + | - | + |

Figura 11: Texto fílmico en el que se observan factores como el ser escuchado, la preparación y la realidad según Herbst.

Según esta tabla se llega a la conclusión de que los textos fílmicos están creados para ser escuchados y leídos. Respecto a la preparación de un texto, puede diferenciarse entre preparado de forma oral (el texto es escrito antes de ser leído, como por ejemplo las noticias o el texto cinematográfico), preparado (no está escrito el texto completo sino sólo existen puntos importantes a modo de notas como en los debates) y espontáneo (no está preparado, como el lenguaje real habitual).

Respecto al factor de la realidad, los textos fílmicos se diferencian de otros tipos de textos en que la comunicación tiene lugar entre los interlocutores mientras que en los textos fílmicos la comunicación tiene lugar a partir del texto hacia afuera. Los diálogos no son reales. La intención del autor es imitar el lenguaje hablado natural sin que el espectador se dé cuenta de que se trata de un lenguaje anteriormente preparado. «Bei dem Versuch, natürliche Sprache in einem Dramen- oder Filmdialog zu imitieren, sind die Unterschiede zur natürlichen gesprochenen Sprache vorwiegend im Bereich der performanzbedingten Charakteristika¹²⁰ gesprochener Sprache zu suchen» (Herbst 1994: 157).

Según el factor lingüístico los textos fílmicos intentan imitar el lenguaje natural pero, dependiendo de los resultados anteriores, estos textos no poseen todas las características

¹²⁰ Herbst señala que para entender mejor las características del guión, es necesario investigar sus causas. Diferencia entre características de escenificación y características de situación (*performanzbedingten und situationsbedingten Charakteristika*).

del lenguaje hablado natural. A continuación exponemos una escena de la película *Bella Martha*¹²¹.

Versión doblada de *Bella Martha*. Localización 43:16 – 44:57.

<Martha se niega a que Mario trabaje en su cocina. La jefa del restaurante, Martha y Mario discuten >¹²²

Frida: ¿Se puede saber qué hacéis aquí? ---

Mario: Allora, ¿es esto lo que quieres? --- Lo siento Frida, tendrás que buscar a otro.

Frida: Pero, ¿por qué? Marta ¿Qué has hecho?

Martha: Yo no he hecho nada.

Frida: Por favor, Mario, quédate, te necesitamos.

Mario: Bueno, ¿sabes? Eso tendría que decirlo ella porque al fin y al cabo, - esta es su cocina. - ¿No es verdad?

Frida: También es mi cocina.

Mario: No, es tu restaurante - pero es su cocina. Sin ella todo esto no valdría para nada. Ella cocina. --- Allora ---

Martha: De acuerdo, si no hay otra solución, -- podemos intentarlo. ---

Mario: ¿Me quedo? –

Martha: Me parece que acabo de decirlo.

Mario: ¿Scusa? ---

Martha: Sí, no quiero que te vayas.

Mario: ¡Ah, bien! Entonces me quedo. – Me quedo.

Diálogo natural

<Tres amigas de la región de Madrid quedan para una tarde de cine.>¹²³

A: Bueno, y ¿cuándo quedamos? ---

B: Pues no sé, porque la semana que viene - voy a tener – bastante lío

A: M.

C: Pue la verdad ej que a mí me viene bien cualquier día.

B: Oye y - ¿porqué no lo dejamos para dentro de dos semanas?

A: Ya.

¹²¹ Aunque la película *Bella Martha* no pertenece al corpus, hemos creído conveniente presentar un ejemplo de este filme debido a que expone claramente la teoría que pretendemos ejemplificar.

¹²² Los símbolos -, --, --- indican la duración de las pausas.

¹²³ Se ha intentado reproducir la información fonética más llamativa como por ejemplo *ej que* (es que) o *pue* (pues).

C: Vale.

A: ¡Ah! ¡No! Pues es que dentro – de - dos semanas – voy a tener mucho trabajo. Mejor me viene esta semana.

B: Vale.

C: Sí, - pero bueno, - a ver --- <C y B hablan a la vez>

B: Sí a ver cuando.

A: No, sé -- ¿qué os parece el jueves?

B: M M

C: Vale. ¡Ah, calla!

B: Puf <Simultáneamente al enunciado de C>

C: Sí, si ej que he quedado con Laura!

A: ¡Joder, tía, ya te vale!

C: ¿el viernes?

B: Venga, va.

Los autores Elam (1980: 180-182), Engel (1974), Brinkmann (1967), Baumgärtner (1959), Leska (1965), Zimmermann (1965), Bausinger (1967)¹²⁴, Beinhauer (1930), Schlicker (2003) y Schreiber (1999), entre muchos otros, se ocupan de las características del lenguaje hablado. En cuanto a la misma temática en español destacan Briz (1998), Vigara Tauste (1987), Cortés (1994), Miranda (1998) y Lorenzo (1980). Betten (1977), Straßner (1985) y Herbst (1994) resaltan la diferencia entre el lenguaje natural y el lenguaje fílmico en alemán. La misma diferencia en español la realiza Chaume (2001, 2003), Agost (1997, 1999) y Chaves (1999).

A continuación vamos a intentar presentar las características más importantes del lenguaje fílmico tanto en alemán como en español y proponer métodos de traducción para la versión española. Sin embargo, no vamos a analizar en detalle la dicotomía del lenguaje hablado

¹²⁴ Estos autores se citan en Herbst (1994). La referencia bibliográfica completa se ofrece a continuación: ELAM, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Nueva Cork: Methuen. ENGEL, Ulrich (1974): «Syntaktische Besonderheiten der deutschen Alltagssprache», en H. Moser et al (1980): *Gesprochene Sprache*. Düsseldorf: Schwann, pp. 199-228. BRINKMANN, Henning (1967): «Die Syntax der Rede», en H. Moser et al (1967): *Satz und Wort im heutigen Deutsch*. Düsseldorf: Schwann, pp. 74-94. BAUMGÄRTNER, Klaus (1959): *Zur Syntax der Umgangssprache in Leipzig*. Berlín: AkademieVerlag. LESKA, Christel (1965): «Vergleichende Untersuchungen zur Syntak gesprochener und geschriebener deutscher Gegenwartssprache», en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Halle) 87, pp. 427-464. ZIMMERMANN, Heinz (1965): *Zu einer Typologie des spontanen Gesprächs. Syntaktische Studien zur baseldeutschen Umgangssprache*. Berna: Francke (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 30). BAUSINGER, Hermann (1967): «Bemerkungen zu den Formen gesprochener Sprache», en H. Moser et al (1967).

natural y el lenguaje fílmico en alemán y en español. Para el traductor es relevante reconocer en ambos idiomas las características del lenguaje oral espontáneo y el del lenguaje fílmico con el objetivo de reproducir las características propias del lenguaje característico de cada personaje y la intención del autor en la cultura meta.

Para el siguiente estudio se han tomado las aportaciones de Schwitalla, Schreiber, Schlicker y Chaume. Schwitalla ofrece una visión general sobre las características básicas del lenguaje hablado como por ejemplo factores como los sonidos, las sílabas, las categorías sintácticas, la formulación, la forma de los textos, la prosodia, el léxico y la semántica. Por el contrario, Schreiber se ocupa del lenguaje hablado en relación con las proformas.

Para la traducción del lenguaje fílmico en el idioma español son útiles las recomendaciones de Televisió de Catalunya, que recoge Chaume en el libro *Doblatge i subtitulació per a la TV* (2003: 213).

Televisió de Catalunya propone normas para el doblaje que crea un acuerdo entre el emisor de un texto y las expectativas del espectador. Entre las características generales que afectan a la traducción para doblaje destacan:

- Gramática: sintaxis sencilla
- Léxico: léxico habitual
- Prosodia: pronunciación clara

Siguiendo las normas de Televisió de Catalunya, Chaume y Vigara Tauste presentan las características más importantes de la oralidad prefabricada, la cual tienen que ser tenida en cuenta por el traductor. Chaume (2003) propone los siguientes cuatro niveles.

Nivel prosódico

Como se señala en el apartado 3.1., el ajustador, los actores de doblaje y el director de doblaje son los encargados de la calidad de la prosodia. El producto final creado por el traductor será modificado por estas tres personas. Por este motivo, es recomendable que el traductor reconozca los elementos prosódicos y que los tenga en cuenta en la traducción para que el producto final sea interpretado correctamente y que difiera del producto original lo menos posible. A continuación presentamos las características más importantes que han de evitarse según Chaume (2003: 216):

- la metátesis: perjudir en vez de perjudicar;
- vocales iniciales incorrectas,: amoto en vez de moto;

- la elipsis de la conexión entre frases: El padre no volvió a casa. La madre no explicó lo sucedido a los hijos en lugar de El padre no volvió a casa, sin embargo la madre no explicó lo sucedido a los hijos;
- cacofonía : Los cacos en Córdoba dieron palos a los polis.

Nivel morfológico

En este campo debe evitarse:

- La creación del singular y el plural analógicos: *el celo, los celos/ bueys, bueyes*;
- La creación del masculino y femenino analógicos: *el médico, la médica*;
- La concordancia agramatical: es importante los valores de la familia en lugar de son importantes los valores de la familia.

Nivel sintáctico

Recomienda evitar los dialectos, expresiones especializadas y anacronismos. Además cree necesario que se adapte el registro de lengua al personaje de la película. Asimismo Televisió de Catalunya recomienda que se emplee lo siguiente:

- registro familiar,
- oraciones breves,
- yuxtaposición,
- La voz activa,
- elipsis,
- deícticos,
- estructuras de diálogo estereotipadas,
- clichés

Sin embargo, la Televisió de Catalunya recomienda evitar las características típicas de la comunicación real como la redundancia, las expresiones dubitativas, el hipérbaton y el anacoluto. Es decir, la comunicación televisiva, en nuestro caso el lenguaje fílmico, se encuentra entre la comunicación real y el lenguaje escrito. Chaume (2003: 215) lo denomina «discurs oral prefabricat» y expone que el traductor debe evitar:

- la segmentación del enunciado en varios fragmentos;
- la eliminación de preposiciones;
- la supresión de conectores y marcadores del discurso;
- las amplificaciones y reducciones expresivas del núcleo de comunicación;
- los incumplimientos de las estructuras gramaticales y semánticas;
- las vacilaciones y titubeos;

- el inserto de paréntesis sin conexión gramatical.

Por el contrario, el traductor tiene que procurar emplear:

- suficientes interjecciones en el doblaje;
- la topicalización de los elementos más relevantes de tipo informativo o expresivo;
- con frecuencia la yuxtaposición, coordinación y la subordinación en los enunciados;
- el énfasis de una parte del enunciado;
- expresiones características de apertura y clausura del registro hablado (por ejemplo, *oye... ¿verdad? ¿no?*);
- repeticiones y adiciones;
- elipsis en fragmentos donde sea necesario.

Nivel léxicosemántico

El traductor ha de evitar:

- expresiones ofensivas, grotescas y malsonantes¹²⁵;
- tecnicismos innecesarios¹²⁶;
- anacronismos, que en el lenguaje coloquial suelen ser dialectismos;
- términos no normativos.

El traductor, por otro lado, tiene que intentar emplear:

- convenciones terminológicas del lenguaje estándar;
- la intertextualidad empleando refranes, citas, letras de canciones, eslóganes publicitarios, etc.;
- términos genéricos y comodines;
- el argot, siempre que no se acote a una región determinada;
- toda clase de figuras estilísticas.

Como hemos indicado anteriormente, pretendemos exponer las características más importantes del lenguaje fílmico en los dos idiomas y los métodos de traducción en la versión española. Para el idioma alemán hemos seleccionado los fundamentos de Schwitalla, Schreiber y Schlicker.

Respecto a las condiciones de comunicación y de realización del esquema de Schlicker, el lenguaje fílmico se encuentra entre ser considerado un diálogo o un monólogo. Por una parte se considera diálogo porque la comunicación es recíproca entre los actores. Por otra

¹²⁵ Preferiblemente se emplea los eufemismos o disfemismos. El empleo de palabras vulgares depende de la intención del autor.

¹²⁶ A excepción de la caracterización intencionada del personaje.

parte se considera monólogo porque «der fehlenden räumlichen Kopräsenz der Kommunikationsteilnehmer auch die Möglichkeit para- oder extralinguistischer Rückmeldungen fehlt» (Schlickau 1996: 43). Como consecuencia, se considera una comunicación unidireccional porque la cámara puede acercar la escena al espectador, no tiene lugar contacto visual y tampoco comunicación cara a cara. Al contrario que los medios puramente escritos, por ejemplo un guión de película o la primera versión del guión de doblaje, la película, ya en su estado final, está complementada con factores extralingüísticos como la prosodia y los gestos. Las películas se dirigen a un público anónimo y, por eso, el mensaje tanto oral como escrito tiene que ser comprensible para la mayoría de la población y, por lo tanto, explícito: «Da sich das Fernsehen im Vergleich zu anderen Medien insbesondere durch seine Visualität auszeichnet, ist die Sprache selten alleiniger Informationsvermittler, das Zusammenspiel von Bild und Ton stellt ganz eigene Anforderung an den Sprachgebrauch» (Schlicker 2003: 93). Como se trata de un medio audiovisual, el mensaje está fijo y puede ser reproducido varias veces aunque el resultado es definitivo y estático.

A continuación vamos a presentar las características sintácticas y léxicas más representativas de las películas, las cuales son relevantes para la traducción para doblaje: deícticos, parataxis, conectores, conjunciones, anacoluto, pausas, elipsis, paráfrasis, adiciones, repeticiones y partículas matizantes.

Deícticos

R. Harweg define la deixis de la siguiente manera:

Die Funktion bestimmter sprachlicher Ausdrücke, die lokalen, temporalen oder personalen Örter von Sachverhalten oder Sachverhaltelementen in Relation zu den lokalen, temporalen oder personalen Örtern (und zum Teil auch Positionen) der Produzenten und/oder Adressanten (oder Rezipienten) der die Sachverhalte bezeichnenden Äußerungen zu bezeichnen (Harweg 1990:177 zit. nach Schreiber 1999: 136).

Schreiber (1999: 136-137) diferencia entre «Weltdeixis» (en una realidad extralingüística), «Textdeixis» (en un texto) y «Deixis am Phantasma» (en un contexto imaginario). El autor añade una subcategoría y diferencia entre deixis local, temporal y personal¹²⁷.

¹²⁷ Existe una gran diversidad de clasificaciones que no atañen al trabajo presente. Información más detallada puede encontrarse en Schreiber (1999) y Eroms [et al].

En el lenguaje fílmico no se emplean los deícticos tan a menudo como en el lenguaje real porque no existe una comunicación directa entre los actores y los espectadores y al contexto en el que se desenvuelven tiene que ser descrito con medios lingüísticos.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* Alex y Ariane, en el papel de niños, juegan en el jardín y el padre les graba con una cámara de vídeo. Lo que ven los espectadores es lo que está grabando el padre, la imagen se mueve y la voz del padre proviene de detrás de la cámara para dar la impresión al espectador que es el padre es quien está grabando.

Localización: GBL 0:45 - 0:47

[RK] Komm her <Pause>

[RK] Mirad aquí <Pausa>

Hier, in die Kamera

Aquí a la cámara

La traducción reproduce los dos deícticos del alemán. En una situación real no habrían sido necesarios, ya que el hablante especificaría por medio de gestos la dirección, o el contexto lo haría explícito. Sin embargo, la comunicación entre los actores y los espectadores no es directa, por eso es necesario emplear deícticos para una descripción de la situación.

En el siguiente ejemplo también de *Good Bye, Lenin!*, Alex y Ariane, de niños, ven a su padre en la televisión.

Localización: GBL 02:43

[Al] Da ist er!

[Al] ¡Es ese!

La deixis local se apoya en la gesticulación. En la versión doblada se reproduce con una deixis personal.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!*, la policía apalea a Alex por participar en una manifestación. La madre observa la escena desde lejos y se desmaya por la impresión. Alex intenta liberarse de la policía para ayudar a su madre.

Localización: GBL 13:59-14:02

[Al] Meine Mutter liegt da.

[Al] Mi madre se ha caído.

Da vorne liegt meine Mutter

Esa de ahí es mi madre

Como en el caso anterior, se trata de una deixis local, y por eso es necesario describir la situación para que el espectador entienda el contexto de lo ocurrido. En la versión doblada parece superflua ofrecer una referencia de lugar y se prefiere describir lo ocurrido a emplear el deíctico

Parataxis versus conectores y conjunciones

La parataxis es una forma de unir las oraciones que se presentan independientes en un texto. (Véase Auer, 1998). Con parataxis se entiende la omisión de conectores entre oraciones (véase Albrecht, 2005: 121; Coseriu, 1994: 218-235). Los conectores de este tipo, aparte de las conjunciones coordinantes, también algunos adverbios (dt. *folglich*, *span*. *seguidamente*), adverbios de conjunción (como *trotzdem*) y una parte de los adverbios pronominales (por ejemplo, *daher*) así como varios sintagmas conjuntivos y adverbiales (por ejemplo, *por consiguiente*) (véase. Schreiber, 1999: 145).

Al contrario que en el lenguaje hablado, en el lenguaje escrito predomina la hipotaxis. En el lenguaje hablado las conjunciones por antonomasia son *und*, *aber*, *sondern*, *denn* und *dann*. En el lenguaje escrito se presta mucha importancia a la variedad de conjunciones. En el lenguaje fílmico apenas existe diferencia en lo que respecta a las conjunciones coordinantes, sin embargo en las narraciones de las películas se emplean las conjunciones como en el lenguaje escrito. Una narración espontánea perteneciente al lenguaje oral real la mayoría de las veces no presenta un orden lógico. Sin embargo, el supuesto lenguaje fílmico espontáneo, dirigido a un público desconocido, presenta una cierta planificación.

En lo referente al empleo de *weil/obwohl* y la colocación en segunda posición del verbo en el lenguaje fílmico, no representa ninguna diferencia con el lenguaje hablado real.

Anacoluto

«Gemeint sind damit die absichtliche Konstruktionsabbrüche, aber auch unterlaufene syntaktische Konstruktionswechsel.» (Schwitalla, 1997: 83) Schwitalla diferencia entre diferentes formas de anacoluto: interrupción o pausa (aposiopesis); interrupción y corrección o comienzo nuevo, interrupción, paréntesis o corrección, continuación; funciones retóricas del habla entrecortada.

El primer procedimiento retórico se emplea cuando no se desea seguir hablando o cuando se espera que el oyente complete la oración. Interrupción y repetición se emplean a menudo para ganar tiempo mientras se busca la palabra adecuada. Este fenómeno lingüístico no se emplea con frecuencia en el lenguaje fílmico porque se caracteriza por emplear el léxico adecuado. Las correcciones sintácticas y léxicas no se producen de forma espontánea sino que se encuentran en el guión.

Los otros tres tipos de anacoluto (interrupción y corrección o comienzo nuevo, interrupción, paréntesis o corrección, continuación; funciones retóricas del habla entrecortada) se emplean con mucha menos frecuencia en el lenguaje fílmico que en el lenguaje espontáneo real, porque los textos fílmicos son texto fijos, no espontáneos, que persiguen la intención predeterminada del autor. Como el espectador no se encuentra implicado directamente en el diálogo, el empleo abusivo de anacolutos se convertiría en un impedimento para la comprensión. Los anacolutos sólo se usan cuando el autor pretende conseguir un objetivo concreto, por ejemplo que un personaje muestre inseguridad en una situación concreta.

En el lenguaje de doblaje «kann der Zwang zur Lippsynchronität in der Synchronübersetzung dazu führen, dass der Text Charakteristika der gesprochenen Sprache in höherem Maße aufweist als das Original» (Herbst, 1994: 160). En la traducción para doblaje, debido a la sincronía labial, los anacolutos no siempre aparecen en el mismo lugar que en el original. Incluso se puede llegar a que se eliminen, porque a menudo, los enunciados en español son más largos que en alemán y emplean este espacio para reproducir información esencial, pero, repetimos, siempre que se respete la sincronía. Esta afirmación se ejemplifica en la siguiente escena de *Bella Martha*.

Martha llama al timbre del vecino para invitarle a cenar. Ella se muestra tímida.

Localización: BM (08:57 – 09:21)

NACHBAR:

Moment. <Pause> Ja?

MARTHA:

Hallo, ich -- Sie sind der neue Nachbarn

NACHBAR:

War die Musik zu laut?

MARTHA

Nein, nein, - es ist nur ich, - ich wohne über Ihnen -- und ich dachte Sie sind doch gerade erst -- Ich meine Sie sind - doch bestimmt noch nicht eingerichtet.

NACHBAR:

Na Ja, - ich weiß das ist alles noch ein bisschen chaotisch. -- Ich hat´ noch keine Zeit, um alles aufzuräumen.

VECINO:

Un momento <pausa>dígame

MARTHA:

Hola yo -- ¿es usted el nuevo vecino?

VECINO:

¿Le molesta la música?

MARTHA:

No, no. - Sólo es que - yo vivo arriba -- y he pensado que como acaba, - acaba de llegar, aún no está instalado.

VECINO:

Bueno, -- Aún tengo un poco de lío. No he tenido tiempo de nada.

Las pausas y las interrupciones del original concuerdan casi en su totalidad con el original. En la segunda intervención de Martha de la versión doblada no se emplea ninguna partícula modal y en su lugar se produce una repetición que da lugar al habla entrecortada que denota timidez e inseguridad. La última intervención del vecino en la versión original es más larga que en la versión doblada. Sin embargo no viola la sincronía ya que no se trata de una toma en primer plano o un plano donde se distinga el movimiento de la boca..

Pausas y fenómenos de retardo

Por pausas y fenómenos de retardo se entienden las pausas silenciosas y cubiertas, las prolongaciones de vocales y aspiraciones, repeticiones de sonidos, palabras y conexiones de palabras, correcciones, interrupciones de palabras y de la construcción de la frase (anacoluto), (véase Schwitalla, 1997: 55). Como en el caso de los anacolutos, las pausas y los fenómenos de retardo no se emplean tan a menudo en el lenguaje fílmico como en el lenguaje hablado espontáneo real. Sin embargo, sí se emplea cuando desea alcanzarse un grado mayor en la sincronía labial (Herbst 1994: 160). El objetivo de las pausas es enfatizar la palabra siguiente o una pausa planificada. Clark y Clark (1977: 267-268, citado en Herbst, 1994: 75) señalan tres posiciones donde se pueden implementar las pausas planificadas.

- (1) Grammatical junctures.
- (2) Other constituent boundaries.
- (3) Before the first content word within a constituent.

Las pausas que no se producen en los lugares anteriormente citados dan una impresión de ser artificiales, por ejemplo las pausas en el texto de doblaje cuando «Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit nicht zu einem nachdenklich überlegenden Sprechstil passen» (Herbst 1994: 75).

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* aparece una voz en *off*. En la versión doblada no se produce la segunda pausa porque la intervención en español es más larga que en alemán y no debe sobrepasar la imagen que aparece en pantalla.

Localización: GBL26

VOZ EN OFF

Berlin <Pause> heute Abend <Pause> ist
die Mauer gefallen.

VOZ EN OFF

Esta tarde <pausa> ha caído el muro de
Berlín

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* se observa una manifestación pacífica en la que participa Alex.

Localización: GBL20

[Al off] Am Abend des siebten Oktober
1989 hatten sich mehrere hundert
Menschen zum Abendspaziergang
zusammen gefunden, -- um sich im
Vorwärtsschreiten für grenzenlose
Spaziergänge einzusetzen

[Al off] La noche del 7 de octubre de 1989,
varios cientos de personas salieron a la
calle para manifestarse -- en defensa de su
derecho a pasear sin verse detenidos por el
muro.

La pausa de esta escena es un elemento prosódico que sirve de conexión entre la frase principal y la frase subordinada. En la versión española la pausa aparece en esta posición, es decir, no como unión entre las frases sino en medio de la frase. Por esta razón la pausa se percibe como artificial, un signo de la oralidad prefabricada. En este caso, el hecho de introducir la pausa en una posición artificial no se justifica ya que se trata de un pasaje en *off* y, por lo tanto, no está tampoco determinada por la sincronía. Este no es el caso del siguiente ejemplo, en el que la intervención está influida por el movimiento de boca¹²⁸ del locutor que llama la atención por tratarse de una toma en primer plano. En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* la madre de Alex yace en una cama de hospital. Acaba de despertarse de un coma y habla con dificultad.

Localización: GBL 30:55-31:05

MUTTER:

Was ist passiert?

MADRE:

¿Qué me ha pasado?

ALEX:

Du bist umgekippt.

ALEX:

Te desmayaste en la calle

ARIANE:

Vor acht Monaten.

ARIANE:

Hace ocho meses

MUTTER:

Vor --- acht Monate.

MADRE:

Ya --- hace ocho meses .

Elipsis

¹²⁸ Movimiento de boca en relación con la velocidad de habla (véase Herbst, 1992: 32)

Destacamos la definición y la clasificación de elipsis de L. Hoffman (Eroms 1997: 413):

Die elliptische Prozedur ist ein Verbalisierungsverfahren für kommunikative Minimaleinheiten, bei dem der Sprecher systematisch nicht versprachlicht, was aufgrund gemeinsamer Orientierung in der Sprechsituation, im aktuellen Handlungszusammenhang oder auf der Basis sprachlichen Wissens in den Hintergrund eingehen und mitverstanden werden kann. Das Äußerungsprodukt nennen wir Ellipse. Ellipse sind als kommunikative Minimaleinheiten vollständige Formen, mündlich abgeschlossen durch Grenztonmuster, schriftlich durch graphisches Schlusszeichen.

Hoffmann diferencia entre elipsis situativa (*situative Ellipse*), elipsis empráctica (*empraktische Ellipse*), elipsis fática (*phatische Ellipse*) y elipsis estructural (*Struktur-Ellipse*).

En el lenguaje cinematográfico y, en especial, en el guión de doblaje aparecen las elipsis bajo el principio de economía del habla, es decir se exterioriza una idea sólo cuando proporciona información nueva y no cuando, por el contexto, es redundante.

La elipsis aparece a menudo en el guión de doblaje pero no siempre en el mismo lugar que en el guión original. Sólo en muy pocos casos no aparece la elipsis en el guión de doblaje. A continuación mostramos una estadística que hemos realizado a partir del corpus seleccionado perteneciente a este estudio. En ella se muestra que en el caso de que aparezca una elipsis en la versión original, sólo un 18,18% de los casos aparece en el mismo lugar, e igualmente en un 18,18% de los casos no aparece elipsis. También es frecuente que en la versión original no aparezca una elipsis pero sea necesario emplearla en la versión doblada. Representa el 63,63% de los casos. Este fenómeno se explica porque la versión española necesita, generalmente, más palabras para reproducir el mensaje del original. Como la intervención del actor viene determinada por la sincronía, es necesario emplear la elipsis. La falta de información se compensa mayormente en el canal visual por medio de las imágenes, los gestos, etc.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* Alex quiere volver a poner la habitación de su madre como estaba antes de su enfermedad. Alex y su hermana Ariane entran en la habitación discutiendo, la cual tiene un claro toque occidental.

Localización: GBL 32:32

[Al] Sind Mamas Gardinen im Keller ? [Al] ¿Las cortinas están en el sótano?

Observamos una elipsis en la traducción de una información superflua para el entendimiento del enunciado. Como hemos señalado anteriormente, la longitud de la traducción no debe sobrepasar la longitud del original, ya que inmediatamente después interviene otro personaje y se realiza otro cambio de perspectiva en la imagen. En este caso está claro, por medio del contexto y de la imagen, que se trata de las cortinas de su madre, aunque la versión doblada no lo haga explícito.

Un caso contrario se encuentra en el siguiente ejemplo, en el que aparece una elipsis en el original, sin embargo aparece la información completa en la versión doblada.

Alex narra en *off* cómo los héroes de la RDA se quedaron sin trabajo tras la caída del muro.

Localización: GBL39

[Al off] Die PDH Fernseher-Reparatur Adolf Hennecke wurde abgewickelt. Ich war der letzte und ich machte das Licht aus.

[Al off] La tienda de reparación de televisores Adolf Hennecke cerró sus puertas. Yo fui el último al que echaron y el que apagó las luces.

La versión doblada es sin duda más larga que la original. Es necesario emplear una explicación para que se entienda el mensaje, y al tratarse de una voz en *off* con un margen de tiempo en el cambio de imagen, la omisión de la elipsis está justificada. Otro ejemplo de alargamiento del enunciado de la versión doblada se observa en el siguiente ejemplo. En este caso, el médico explica a Alex que en caso de que su madre sufra otro paro cardíaco, tiene que propinarle un golpe seco en el pecho.

Localización: GBL 35:37-35:40

ARZT: Bei weiterem Herzstillstand, kurze kräftige Schläge auf die Brust.

MÉDICO: Si tuviera otro paro cardíaco, dele unos golpes secos en el pecho.

Paráfrasis

«Paraphrasen sind inhaltlich variierende Wiederholungen von schon Gesagtem» (Schwitalla, 1997: 126). Rath (1979: 190), sin embargo, proporciona una definición más detallada de la paráfrasis:

Wenn in aufeinanderfolgenden Äußerungen ersichtlich (d.h. entweder explizit oder eindeutig rekonstruierbar) Ähnliches oder Gleiches ausgedrückt wird, wenn sich der Sprecher also mehrfach auf den gleichen Referenten (mit gleicher oder ähnlicher Prädikation) bezieht, um Verständigung herzustellen, indem er Äußerungen abwandeln, vertiefend, präzisierend, verallgemeinernd oder exemplifizierend (o.ä.) wiederholt, dann spreche ich von kommunikativer Paraphrasierung und nenne die sprachlichen Erzeugnisse kommunikative Paraphrasen.

Rath realiza la siguiente clasificación de la paráfrasis:

La paráfrasis explícita es la que se anuncia anteriormente en el texto. Se emplean expresiones como «genauer gesagt», «ich muss besser sagen», etc.

La paráfrasis implícita es la que no ofrece esta información en el texto y mantiene una estructura de «Thema-Rhema-Konstanz».

Gülich y Kotschi (1987: 242, citado en Schwitalla, 1997), por el contrario, dividen las paráfrasis en expansión (especificación/precisión y explicación), variación y reducción (resumen y denominación). Nosotros nos decantamos por la clasificación de Gülich y Kotschi ya que representa más claramente las funciones de la paráfrasis y, por eso, facilita el análisis de traducción.

Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, el lenguaje cinematográfico se caracteriza por ser planeado, por lo que, como consecuencia, apenas se observan paráfrasis.

Adiciones

Según Schwitalla (1997: 80) las adiciones sirven para precisar, para ofrecer información adicional posterior y para destacar algún hecho. La mayoría de las veces, las adiciones están acompañadas de elementos prosódicos como el cambio de entonación, las pausas, la velocidad del habla, volumen del habla, etcétera.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* Alex narra con voz en *off* el silencio repentino de su madre cuando ellos eran todavía niños. La adición va acompañada de silencios estratégicos después de cada repetición, que tienen el objetivo de destacar el hecho de que dejó de hablar.

Localización: GBL 04:06- 04:10

[Al off] Meiner Mutter sprach einfach nicht mehr. Nicht mit uns. Nicht mit anderen.

[Al off] Sencillamente dejó de hablar. Ni con nosotros. Ni con otros.

Repeticiones

También llamado en lingüística tema- rema se emplea para mantener la conexión textual de lo hablado. Tienen la función de reforzar, de describir icónicamente, de emplear la ironía, de asegurar que se entiende la información, de confirmar lo escuchado, de preguntar retóricamente, de llamar la atención, etc. (véase Schwitalla, 1997: 120-124).

Como el guión de doblaje se caracteriza por estar anteriormente escrito, no se encuentran con tanta frecuencia como en el lenguaje hablado espontáneo.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* Alex está durmiendo y su hermana le despierta para que cuide a su hija. Para incitarle a que se levante, le dice que le está esperando una chica en el salón. Observamos que la repetición se emplea para mantener la conexión textual y se deja translucir un tono irónico.

Localización: GBL 09:20-09:22

[Al] Wo ist der Besuch?

[Al] ¿Dónde está esa chica?

[Ar] Der Besuch heißt Paula.

[Ar] Esa chica se llama Paula.

Partículas matizantes¹²⁹

Las partículas matizantes (*doch, ja, eigentlich*, etcétera.) se caracterizan por pertenecer casi exclusivamente al lenguaje hablado espontáneo (véase Schreiber 1999: 148). Como se ha recalado varias veces en este apartado, el lenguaje fílmico es un lenguaje que se caracteriza por una oralidad prefabricada, es decir, un lenguaje que es concebido de forma escrita pero que tiene que parecer como si se tratara del lenguaje hablado espontáneo. Gracias a las partículas de matiz, el lenguaje fílmico se dota de la espontaneidad deseada. La traducción de las partículas de matiz en el guión de doblaje se asemeja al de la traducción en el lenguaje espontáneo¹³⁰, la única diferencia en el texto de doblaje la determina el medio audiovisual, es decir, la parte técnica de la traducción. La mayor problemática para traducir las partículas de matiz al español se produce cuando no existe

¹²⁹ Otros términos para calificar estas partículas son *partículas modales* o *marcadores*. Pero ya que en español su correspondencia requiere construcciones más complejas (de hecho, por supuesto, etc.), Schreiber prefiere llamarlas partículas matizantes.

¹³⁰ Compárese. Linguistik online 9,22; Altmann (1978); Albrecht (1979); Bechtel (1985); Beerbom (1992); Beinhauer (1978); Burkhardt (1984); Cartagena (1989); Quasthoff (1979); Sandig (1979); Zierer (1992).

una correspondencia directa¹³¹ y por ese motivo, el significado tiene que ser parafraseado. Asimismo, es usual que se produzca una elipsis de la partícula en la traducción¹³².

A estas partículas también pertenecen los elementos de cierre como por ejemplo *tja, äh, na ja, hm, nicht wahr?*, etc. (véase Müller, J. Dietmar, 1982: 52).

¹³¹ Este es el caso de *erst* y *bloß*, entre otras.

¹³² Compárese la información del apartado de Elipsis.

CAPÍTULO 5

METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS

Este capítulo es la antesala de la parte analítica e investigadora, y por lo tanto primordial, de esta tesis. Primeramente se presentan los motivos por los que hemos decidido centrarnos en un estudio de esta temática y envergadura así como la parte novedosa de la investigación. A continuación se establecen los objetivos y las hipótesis pertenecientes a los objetivos. Estos nos sirven de hilo conductor para el sexto capítulo, los cuales también se revisarán en detalle en el último capítulo.

5.1. Sobre el análisis

5.1.1. Justificación

Los defensores del cine europeo hemos asumido la hegemonía del cine estadounidense en las pantallas de todo el mundo en general y, por el tema que nos incumbe, en las pantallas de España en particular. Por suerte, esta corriente, sin embargo, está cambiando de dirección y cada vez son más las películas europeas que cubren las carteleras de los cines de Europa. Para no ir lejos, nos centraremos en España e ilustraremos esta afirmación con cifras de los últimos años pertenecientes a las estadísticas desarrolladas por la Subdirección General de Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual, del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), publicadas por la Secretaría de Estado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹³³. En el anexo se pueden consultar las tablas completas y las estadísticas sobre la cuota de mercado de películas europeas y estadounidenses¹³⁴. En estas observamos que, a pesar del ligero descenso de producciones o coproducciones alemanas proyectadas en las pantallas españolas, se ha producido un ascenso del número de espectadores y ha logrado acercarse al de las películas francesas. Este hecho nos lleva a sacar la conclusión de que en los espectadores españoles se está despertando el interés por el cine europeo, y más concretamente por el cine alemán, que hasta ahora se encontraba completamente a la sombra del cine estadounidense¹³⁵. El *Goethe Institut* se ha esforzado por fomentar el cine alemán en España. Gracias a la creencia de que al promover el cine alemán se aboga por la expansión de la cultura y la lengua

¹³³ <http://www.mcu.es/cine/IN/estadisticas/index.html> (consulta: 10 de diciembre de 2007).

¹³⁴ Es importante anotar que en la estadística están incluidos todos los largometrajes, tanto los proyectados en pantalla grande como los dedicados únicamente a la televisión.

¹³⁵ «... porque el cine alemán actual es casi desconocido en España». Tomado de *El País*: «Un festival repasa los mejores filmes del desconocido cine alemán», 30 de mayo de 2001.

alemanas, esta institución organiza cada año a partir de 1998 un festival de cine alemán en muchas ciudades hispanohablantes. La unión de diversos esfuerzos por la promoción del cine alemán, así como la calidad del cine producido, la diversidad de temas con relevancia actual y la calidad del doblaje de los largometrajes han contribuido a un aumento del interés de los espectadores españoles respecto al cine alemán. Para ilustrar esta afirmación nos basta con nombrar el éxito rotundo del largometraje, producido en 2002, *Good Bye, Lenin!*

Sin embargo, el cine alemán todavía pertenece a los cines alternativos que se proyectan en salas no comerciales o en festivales de cine, en este caso con subtítulos. Las películas alemanas que llegan a las pantallas españolas se distinguen por haber obtenido un gran éxito de taquilla en su propio país. Como el objetivo es alcanzar el máximo público posible también en el extranjero, se prefiere utilizar el doblaje en vez del subtítulo. Hasta ahora se veía como cine alternativo, pero los esfuerzos de las empresas cinematográficas alemanas de impulsar el cine alemán en el mundo han hecho que las películas «comerciales» con más opciones de triunfar se doblen y no se subtiten¹³⁶. Es, por tanto, el auge del cine alemán una de las razones que nos han llevado a elegir este tipo de cine para el estudio que nos incumbe.

Desde el punto de vista lingüístico, está comprobado que los textos cinematográficos disponen de características comunes que los diferencian de cualquier otro tipo de texto¹³⁷. En cuanto a los aspectos diferenciadores, destacamos el doble canal de transmisión, la sincronía, el lenguaje hablado, etcétera.¹³⁸

Desde el punto de vista de la traducción, somos de la opinión de que los largometrajes soportan una carga cultural enorme, la cual tiene que permanecer tras el proceso de traducción. Es imprescindible que el traductor posea un conocimiento amplio, no sólo de la lengua sino también de la cultura alemana, para poder trasladar estos conocimientos a la versión doblada española o, por lo menos, para tener el poder de decisión sobre el modo de trasvase de los elementos culturales. Si el elemento cultural pasa inadvertido para el traductor, mucho más para el público. Está comprobado que una traducción inadecuada afectará al éxito del producto. Por este motivo, confiamos en que este estudio ayude a

¹³⁶ Véase en el apartado 1.4 las tendencias de traducción cinematográfica en España.

¹³⁷ Cfr. los tipos de texto de Reiss (1984).

¹³⁸ Véase el capítulo 4 del presente trabajo.

reconocer los problemas de traducción y a establecer directrices en relación con las técnicas de traducción empleadas respecto a los elementos culturales.

Aparte de las consideraciones anteriores, creemos que un estudio como el actual está plenamente justificado e incluso puede ser innovador, pues no existe ninguna publicación académica de este tipo relacionada con el análisis de la traducción para el doblaje de películas alemanas, aunque sí existen muchas sobre películas en inglés¹³⁹.

Otro aspecto que creemos de interés y que juzga nuestra labor es el de contribuir a mejorar o a dilucidar la traducción para doblaje de películas alemanas, que está experimentando actualmente cierto auge en el mercado alemán y que poco a poco se está introduciendo en el europeo y en el español.

Del mismo modo que resulta imprescindible presentar los objetivos de nuestra investigación, asimismo creemos necesario acotar el campo de investigación, a pesar de que no existe un número desmesurado de películas dobladas alemanas. Se investigarán únicamente largometrajes alemanes proyectados en cines y cuyo año de producción se encuentre entre los años 2000 y 2007. No se analizarán películas o series televisivas, ya que, por regla general, en España se televisan series de producción española, latinoamericana o estadounidense. Tampoco se especificarán los aspectos técnicos del doblaje.

Igualmente, dejaremos de lado la influencia que puede ejercer en la sociedad las películas en versión doblada desde un punto de vista sociológico. Este tema podría suponer el punto de partida para otro trabajo de investigación.

5.1.2. Objetivos

Como se puede observar a lo largo de este estudio, sobre todo en el capítulo 6, en el que se procede a analizar el corpus, nuestro objetivo es crear unas pautas de traducción de los textos para doblaje a partir de un análisis pragmático y desde una perspectiva intercultural.

De esta forma, nuestro objetivo principal trata de desarrollar una metodología descriptiva, con un estudio contrastivo, que lleve a la identificación de técnicas de traducción de los elementos culturales en textos cinematográficos alemanes en el ámbito cultural y lingüístico del español de España.

¹³⁹ Merece la pena nombrar las obras de Chaume (2001b, 2003, 2004), Fuentes Luque (2001), Martí Ferriol (2006), Martínez Sierra (2004), Müller (1982), Palencia Villa (2002), Pisek (1994), Toepser-Ziegert (1978), Whitman-Linsen (1992).

A partir de este objetivo principal, hemos formulado los siguientes objetivos específicos:

1. Realizar una clasificación de los elementos culturales propios de las películas alemanas representados en el corpus y que puedan presentar problemas de traducción debido a las restricciones lingüísticas, formales, semióticas y socioculturales. Para ello, será necesario recoger un número representativo de películas, a partir del cual se realizará el análisis de los elementos culturales. La representabilidad de las películas escogidas se justifica en el apartado 5.2.
2. Analizar los elementos culturales anteriormente especificados a partir de una ficha de trabajo, en la que se estudian, principalmente, la intencionalidad del autor, el entorno cognitivo, es decir, la información implícita y la explícita que rodean al elemento cultural, y la recepción en el público español de la traducción.
3. Exponer y describir una relación de técnicas de traducción a partir de un estudio empírico, que consiste en el análisis contrastivo intercultural de textos cinematográficos alemanes y españoles y de la recepción de ciertos elementos culturales ya traducidos en el público español.
4. Comprobar la recepción en el público meta de los elementos culturales de la versión original traducidos con la meta exclusiva del análisis de los elementos culturales y posterior establecimiento de las técnicas de traducción empleadas.

5.1.3. Hipótesis

A partir de los objetivos planteados anteriormente, vamos a establecer las hipótesis en las que se ha basado el análisis de nuestro estudio y que más tarde comprobaremos en la conclusión. Para el planteamiento de las hipótesis, nos hemos basado sobre todo en los estudios de Whitman-Linsen (1992), Chaves (1999), Chaume (2004) y Martínez (2004).

Hipótesis del objetivo número uno

Los elementos culturales son los factores que determinan la diferencia en la traducción de doblaje entre diferentes culturas. Si seguimos esta afirmación, pensamos que sería necesario establecer una clasificación de los elementos culturales que aparecen en las películas alemanas para presentar y analizar las técnicas de traducción empleadas de forma práctica.

Las restricciones lingüísticas, formales, semióticas y socioculturales van a determinar las técnicas empleadas para la traducción de los elementos culturales.

Hipótesis del objetivo número dos

Para llegar a desarrollar las técnicas de traducción, será necesario analizar los elementos en primer lugar desde el punto de vista de las teorías sobre traducción general, para aplicarlas, posteriormente, a la traducción para doblaje. En el análisis de los elementos culturales, deberán tenerse en cuenta factores como la intención del autor, el contexto de la cultura origen y del público de llegada, la información implícita y explícita tanto en la cultura de origen como en la de llegada, las equivalencias culturales según el sistema holístico de Mudersbach, etcétera.

Para analizar la recepción de los elementos culturales en el público meta, será necesario realizar una encuesta a un sector representativo de la sociedad española en relación con determinados elementos culturales que se desean analizar.

Hipótesis del objetivo número tres

Las técnicas para la traducción de doblaje de las películas que integran el corpus tendrán como base las técnicas de traducción ordinarias. Las técnicas de traducción reflejarán, aparte de la problemática que representa la traducción de los elementos culturales alemanes en la cultura de recepción española, las restricciones características del soporte audiovisual cinematográfico.

Existirán ciertas tendencias de traducción de los elementos culturales, las cuales se podrán emplear para discernir las técnicas de traducción.

La elección de las técnicas de traducción se verá apoyada por un estudio empírico que consistirá en un cálculo numérico de las técnicas empleadas en la versión doblada.

Sin embargo, no se conseguirá una equivalencia total¹⁴⁰ en la traducción de los elementos culturales propios de la cultura alemana.

Por ello, el público español sufrirá una pérdida de recepción, a diferentes niveles, del significado connotativo y a veces denotativo de los elementos culturales propios de la cultura alemana.

¹⁴⁰ Con equivalencia total nos referimos a los niveles de equivalencia propuestos por Herbst y que aparecen en las páginas 61 y 278 de este trabajo.

Hipótesis del objetivo número cuatro

Como anteriormente indicamos en el objetivo 2, para comprobar la recepción en el público meta de los elementos culturales de la versión original traducidos en la versión doblada, será necesario elaborar y realizar una encuesta sobre ciertos elementos culturales doblados.

Los elementos culturales propios de la cultura alemana y desconocidos a priori por la cultura meta serán recibidos por el público español como tales, sin embargo sufrirá una pérdida del significado connotativo, y en casos concretos, del significado denotativo.

5.1.4. Metodología

En el presente apartado vamos a elaborar una metodología de análisis¹⁴¹ para la recogida de muestras y el estudio del corpus. La metodología es de tipo inductivo¹⁴², es decir, es una metodología en la que se realiza un estudio empírico, de cuyos resultados se establecen unas conclusiones que pueden dar lugar a la elaboración de tendencias y teorías y a asentar la base para estudios posteriores. El presente modelo de trabajo deberá recoger las hipótesis y los objetivos que se plantean en este trabajo. Como presentamos en la justificación del trabajo, este estudio es de índole empírica y descriptiva, centrado en el texto meta, del que se deberán desprender tendencias de comportamiento que darán lugar al planteamiento de técnicas de traducción.

A continuación, presentamos los pasos que hemos seguido:

En primer lugar, elegimos las películas que van a formar el corpus del análisis (véase el apartado 5.2).

Realizamos un visionado del original y de la versión doblada de las películas que vamos a analizar con el objetivo de reconocer el tipo de los elementos culturales significativos que nos van a servir para nuestro estudio. Para la elección de los elementos culturales partimos de la base de los trabajos de Chaume (2004), Chaves García (1999), Herbst (1994), Whitman-Linsen (1992) y Müller (1982), entre otros¹⁴³. A esta selección añadimos elementos culturales que, durante el visionado, representan un reto para la traducción de

¹⁴¹ El método de investigación que hemos seguido está basado en las directrices que se encuentran en Neunzig/Tanqueiror (2007).

¹⁴² Mayoral (2001c: 78). El *razonamiento inductivo o inferencia inductiva* permite analizar una pequeña muestra cuando no se puede analizar la totalidad de una población siempre que la muestra represente tendencias estables y no una fluctuación aleatoria. La cuantificación y, en su caso, la estadística inferencial son básicas para la inducción y la comprobación de las hipótesis.

¹⁴³ Véase el capítulo 2 del presente trabajo.

doblaje debido, en buena parte, a las restricciones específicas de la dicotomía de las lenguas y culturas española y alemana, y por las propias de los textos cinematográficos para doblaje.

Realizamos la transcripción de las escenas de las versiones original y doblada en las que se encontraban los elementos culturales. Creímos necesario transcribir las escenas en las que se enmarcaban los elementos culturales, y no únicamente los elementos culturales, ya que la situación y los factores que lo rodean ofrecen información decisiva para el entendimiento del elemento cultural.

Diseñamos una ficha de trabajo con los parámetros para el análisis de los elementos culturales, en la que hemos aplicado las teorías expuestas en los capítulos anteriores de este estudio. Asimismo es importante señalar que en esta ficha de análisis se han empleado los niveles de equivalencia expuestos en 3.2.2.1 de este trabajo.

| | | |
|---|--|---|
| Localización | El minuto y el segundo exactos en formato DVD. | Nomenclatura de la película que se encuentra en el anexo. |
| Tipo de elemento cultural | Se explicita el tipo de elemento cultural. | |
| Contextualización | Breve anotación argumental del pasaje en el que se encuadra el elemento cultural. | |
| Versión original (VO) Versión original del pasaje en el que se encuadra el elemento cultural. El elemento cultural en sí aparece subrayado. | Versión doblada (VD) Versión traducida del pasaje. La traducción del elemento cultural se marca con subrayado. | |
| Técnica de traducción empleada | Se explica con detalle la estrategia de traducción empleada. | |
| Sistema holístico | Grado de la equivalencia: se especifica si existe una equivalencia exacta, parcial o nula del elemento cultural en la lengua meta según la teoría de Mudersbach (véase el apartado 2.5 del presente trabajo). La equivalencia no se refiere a la referencia en la versión doblada. | |
| Intención del autor | Intención comunicativa del autor en el pasaje. Dimensión pragmática de Agost (véase pág. 32 de este trabajo), y equivalencia del sentido de Herbst. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos existentes:</i> información implícita en el pasaje necesaria para comprender el elemento cultural en su contexto.</p> <p><i>Supuestos contextuales:</i> información explícita en la que se encuadra el elemento cultural.</p> <p>Se analiza el nivel denotativo y connotativo de Koller.</p> | |
| Recepción en el | Tipo de sensación que provoca en el público meta. Siguiendo la | |

| | |
|---|--|
| público meta alemán | clasificación de Martínez (2001: 236), se pueden distinguir entre otros: la congruencia, la insatisfacción, la sorpresa y la complicidad. Equivalencia pragmática de Koller. |
| Recepción en el público meta español | Tipo de sensación que provoca en el público meta. Siguiendo la clasificación de Martínez (2001:236), se pueden distinguir entre otros: la congruencia, la insatisfacción, la sorpresa y la complicidad. Equivalencia pragmática de Koller. |

Es importante señalar que la ficha únicamente se emplea para el análisis de los elementos culturales, es decir, en el apartado 6.2. Para exponer las técnicas de traducción nos hemos limitado a la exposición de los ejemplos.

Las escenas que incluían los elementos culturales las sometimos a un análisis siguiendo los parámetros del modelo de ficha. Sin embargo, en nuestro estudio sólo hemos presentado el análisis de la ficha de trabajo de los elementos culturales que nos han servido para ejemplificar las tendencias de traducción. Tras la exploración pragmática de las escenas donde se engloban los elementos culturales más relevantes, procedimos a desarrollar una reflexión sobre los aspectos pragmáticos, interculturales y traslaticios. Un aspecto clave era averiguar si tanto la comunidad alemana como la española eran capaces de recibir de la misma forma la información existente y contextual.

Para valorar la recepción de los elementos culturales en el público meta, realizamos una encuesta a un grupo determinado de personas. Este grupo vio la película una única vez y ni siquiera se les explicó previamente el tipo de película ni el argumento.

Tras cada escena, objeto de nuestro análisis, parábamos la película para preguntarles si habían entendido la escena y la información entendida. Simultáneamente se atendía a las reacciones espontáneas del público muestra. Al finalizar el visionado, se les pasó una encuesta con información general. En el anexo se encuentran las encuestas sobre información general y algunos ejemplos de preguntas sobre las escenas. No hemos detallado todas las preguntas realizadas en cada escena analizada por ser un trabajo muy repetitivo y tedioso y que sólo es útil para la valoración de nuestro análisis. Únicamente nos limitamos a exponer detalladamente las reacciones del público en las fichas modelo seleccionadas para ejemplificar el resultado del análisis de cada elemento cultural. El visionado se realizó con dos grupos destinatarios diferentes: un grupo de hablantes de español de España y otro grupo de hablantes de alemán de Alemania, ambos con la característica común de ser hablantes de español o alemán, respectivamente, como lengua

materna. Para que las encuestas fueran lo más científicas posible, se procuró que cada grupo estuviese formado por diez personas con edades a partir de los 18 años y que pertenecieran a clases sociales diversas y cuyo origen y lugar de residencia fueran heterogéneos. Por ejemplo, para el público español que debía visionar la versión doblada, se intentó que hubiera personas de diferentes Comunidades Autónomas; respecto al público alemán, se eligieron personas que provenían tanto de la antigua parte del Este como de la del Oeste. Para evitar las interferencias de entendimiento, tanto el visionado como la encuesta se realizaron de forma individual. En el anexo se encuentran los cuestionarios generales de las cuatro películas.

Tras el análisis de cada elemento cultural, procedimos a la identificación del modo de actuación traslaticio con el fin de descubrir las tendencias en la traducción para el doblaje. Para la elección de las técnicas de traducción nos basamos en las de teóricos como Vinay Darbelnet, Delisle y Bastin, Margot, Newmark, Vázquez Aroya, Hurtado, Stolze y Nida, entre otros. La especificidad de la traducción para doblaje se encuentra en las restricciones¹⁴⁴ del medio audiovisual. De este modo, se observaron las tendencias traductoras de los elementos culturales seleccionados por parte de los diferentes traductores y se realizó un cálculo porcentual de las técnicas traductoras correspondientes a los elementos culturales.

Creamos un diagrama de las técnicas de traducción más empleadas desde el punto de vista más literal hasta el más pragmático, que es donde se sitúa la traducción para doblaje, ya que, como aclaramos anteriormente en la justificación de este estudio, este tipo de traducción es de índole pragmático-comunicativa. Del mismo modo, configuramos diagramas con el porcentaje de las técnicas de traducción empleadas para cada elemento cultural seleccionado.

Las reflexiones sobre el análisis se expusieron tanto a modo de conclusiones específicas tras el estudio de cada elemento cultural y de la clasificación de las técnicas traductoras, como a modo de conclusiones generales en el capítulo 7.

En el siguiente diagrama exponemos de modo esquemático los pasos que seguimos en nuestra investigación:

¹⁴⁴ Véase el capítulo 4 del presente estudio.

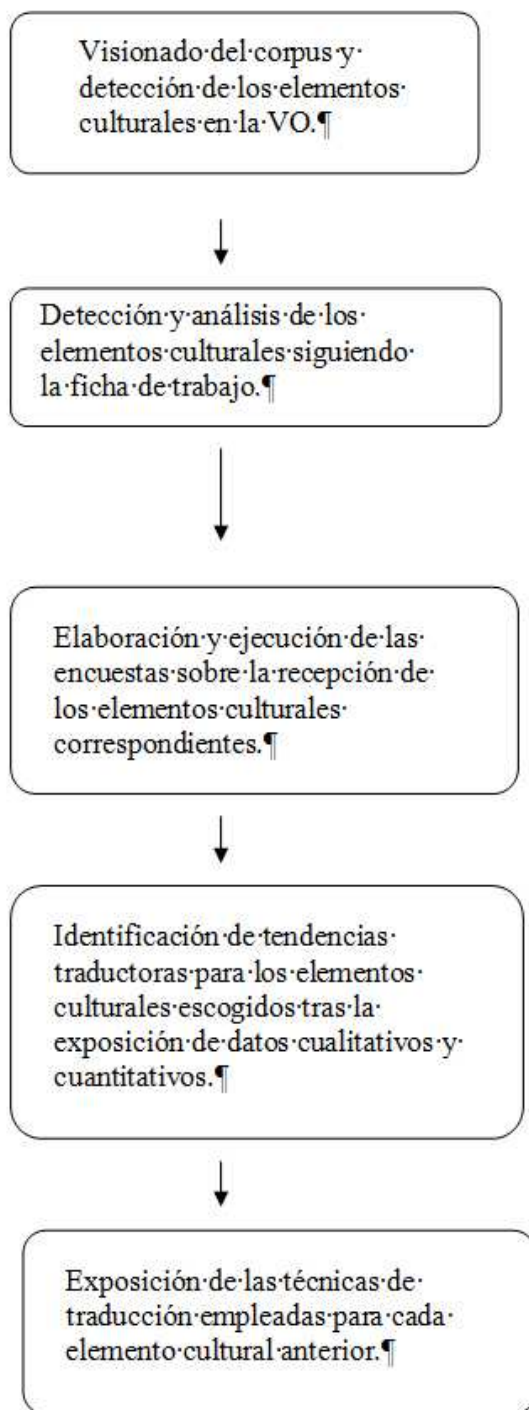


Figura 12. Pasos del método de investigación del presente trabajo.

5.2. El corpus

En este apartado presentaremos los criterios de selección de los largometrajes y precederemos, seguidamente, a la descripción detallada de las cuatro películas seleccionadas.

La elección del corpus no ha sido aleatoria. Después de realizar el visionado de numerosos largometrajes alemanes que han aparecido en las pantallas españolas, hemos decidido emplear cuatro filmes para el análisis necesario, con el fin de cumplir los objetivos planteados en el apartado 5.1.2. Los largometrajes son los siguientes: *Good Bye Lenin!*, *Contra la pared (Gegen die Wand)*, *Berlín está en Alemania (Berlin is in Germany)* y *La vida de los otros (Das Leben der Anderen)*.

Para la elección de los largometrajes, propusimos una serie de criterios que van de lo más general a lo más particular, siendo, de este modo, el criterio anterior condición para el siguiente.

País. El país de producción tiene que ser Alemania. La película puede estar realizada en coproducción, a lo sumo, con un segundo país.

Idioma original. El idioma alemán debe tener una representación de al menos un 50% de la totalidad de la película.

Año. El año de presentación tiene que estar comprendido entre 2000 y 2007. Hemos acotado el año de producción, pues nuestro objetivo es centrarnos en el cine de principios del siglo XXI. Por razones técnicas, no se podrán analizar filmes con año de producción posterior a 2007, ya que la fecha de estreno en España suele ser un año más tarde y la fecha del lanzamiento en DVD posterior.

Carga cultural. Las películas tienen que destacar por su alto grado de elementos culturales. Este factor es de gran relevancia porque, aparte de ser el objetivo principal de nuestro estudio, está demostrado que existe una mayor dificultad en el trasvase cultural y de sentido en la cultura meta, sobre todo de culturas menos conocidas en la cultura meta.

Temática. Este factor se encuentra estrechamente ligado con el anterior. Hemos observado que los temas sociales e históricos tienen una mayor riqueza de elementos propios de la cultura alemana que no existen o son desconocidos en la cultura española. Además, estos temas son los más usuales entre las películas alemanas y, por eso, los más representativos. Se descartan las películas de género infantil y los documentales por ofrecer diferentes técnicas de producción, como los planos y la sincronización.

Número de espectadores en España. El éxito de un filme extranjero dice mucho de la buena calidad de la traducción y del doblaje. La base empírica de nuestro estudio es el análisis de la traducción de las escenas en las que se encuentran los elementos culturales y la recepción en el público español. Por este motivo, hemos escogido películas cuyo número de espectadores haya sido superior a los 30 000.

Disponibilidad en formato DVD. A efectos prácticos, hemos necesitado la versión en DVD para realizar la transcripción y el análisis de las escenas. Por este motivo, los largometrajes también tienen que estar disponibles en DVD tanto en la versión original como en la doblada. Normalmente, el estreno en España de una película alemana se produce un año más tarde, si no dos, del estreno en Alemania. La aparición en formato digital suele ser un año posterior a la fecha de estreno en España. Como consecuencia, no hemos podido contar con el DVD de las películas posteriores al año 2006. Sin embargo, no son numerosas las películas alemanas posteriores al 2005 estrenadas más tarde en España. Únicamente nos gustaría destacar la película de Florian Heckel, *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*), que hasta ahora ha alcanzado 859.766 espectadores y ha obtenido un Óscar.

La disponibilidad del guión no es un criterio excluyente, ya que, de lo contrario, no habría sido posible realizar este estudio. Tanto las distribuidoras como los estudios de doblaje son reacios a permitir la divulgación del guión de las películas, incluso con fines académicos. Solamente tuvimos acceso al guión original y al guión de doblaje de *Berlin is in Germany*, que nos lo facilitó la distribuidora por mediación de Stefanie Vauteck, estudiante de filología alemana y española de la Universidad de Halle (Alemania).

Galardones. Un factor que influye en la difusión de un filme, aparte de otros factores, como la publicidad de las productoras, de las distribuidoras o de los medios de comunicación, es haber sido galardonada con algún premio. Por este motivo, hemos elegido las películas que han obtenido algún premio con renombre, como el Óscar, el Oso del Festival de Cine de Berlín o algún premio español.

A continuación, presentamos una lista de las películas alemanas¹⁴⁵ producidas entre 2000 y 2007 que se han estrenado en España¹⁴⁶. Ha de tenerse en cuenta que la fecha de estreno en España es posterior, normalmente uno o dos años.

| Película | País | V.O. | Año | Nº de espectadores | Género |
|---|--------------------------------------|----------------|-------------|---------------------------|---------------|
| <i>Auf der anderen Seiten</i> Al otro lado | Alemania | De Tu En | 2007 | 56.981 | Drama |
| <i>Baby</i> | Alemania | De En | 2002 | 1.350 | Drama |
| <i>Bella Martha</i> Deliciosa Marta | Alemania | De | 2001 | 208.977 | Drama |
| <i>Berlin is in Germany</i> Berlín está en Alemania | Alemania | De | 2001 | 37.408 | Drama |
| <i>Bibi Blocksberg und das Geheimnis der blauen Eulen</i> Bibi la pequeña bruja y el secreto de los búhos azules | Alemania | De | 2004 | 102.507 | Infantil |
| <i>Crossing the Bridge - The Sound of Istanbul</i> Cruzando el Puente. Los sonidos de Estambul | Alemania | De En Tu | 2005 | 20.893 | Documental |
| <i>Große Mädchen weinen nicht</i> Mi vida empieza hoy | Alemania | De | 2002 | 6.967 | Drama |
| <i>Cellular</i> | Alemania EE UU | En | 2004 | 294.638 | Thriller |
| <i>Das Leben der Anderen</i> La vida de los otros | Alemania | De | 2006 | 859.766 | Drama |
| <i>Deep Blue</i> Deep Blue, la película del planeta azul | Reino Unido Alemania | En | 2003 | 31.018 | Documental |
| <i>Der kleine Vampir</i> El pequeño vampiro | Alemania | De | 2000 | 202.164 | Infantil |
| <i>Der Krieger und die Kaiserin</i> La princesa y el guerrero | Alemania | De | 2001 | 10.294 | Drama |
| <i>Der Neunte Tag</i> El noveno día | Alemania Luxemburgo Rep. Checa | De En | 2005 | 11.202 | Drama |
| <i>Der Schu des Manitu</i> El tesoro de Manitu | Alemania | De | 2002 | 29.346 | Comedia |
| <i>Der Untergang</i> El hundimiento | Alemania Italia Austria | De Ru | 2004 | 713.087 | Drama |

¹⁴⁵ Es importante señalar que se trata de películas lanzadas primeramente en formato de 35 mm y posteriormente en formato DVD.

¹⁴⁶ Consulta de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura español.

| | | | | | |
|---|--|------------------------------|-------------|----------------|------------------|
| <i>Die fetten Jahre sind vorbei</i> Los educadores | Alemania Austria | De | 2004 | 30.432 | Social |
| <i>Die große Stille</i> El gran silencio | Francia Suiza Alemania | Sin sonido | 2005 | 129.329 | Docudrama |
| <i>Die Höhle des gelben Hundes</i> El Perro Mongol | Alemania Mongolia | Mong ol | 2005 | 34.863 | Documental |
| <i>Die weiße Masai</i> La masai blanca | Alemania | De En Suahili | 2005 | 76.397 | Drama |
| <i>Die wilden Kerle</i> La panda del patio | Alemania | De | 2003 | 15.281 | Infantil |
| <i>Die wilden Kerle 2</i> Las fieras fútbol club | Alemania | De | 2005 | 10.022 | Infantil |
| <i>Emmas Glück</i> La suerte de Emma | Alemania | De | 2006 | 42.431 | Tragicomed ia |
| <i>Gegen die Wand</i> Contra la pared | Alemania Turquía | De Tu | 2004 | 106.350 | Drama |
| <i>Good Bye Lenin!</i> Good Bye Lenin! | Alemania | De | 2003 | 516.185 | Comedia |
| <i>Karamuk</i> | Alemania | De | 2002 | 2.583 | Drama |
| <i>Lan of plenty</i> Tierra de abundancia | Alemania EE UU | En | 2004 | 41.578 | Drama |
| <i>Love the hard way</i> Amar al límite | Alemania EE UU | En | 2004 | 12.381 | Drama |
| <i>Marlene Dietrich, her own song</i> Marlene Dietrich, su propia canción | Alemania | En De Fr Hebre o | 2001 | 4.151 | Documental |
| <i>Mein Name ist Bach</i> Mi nombre es Bach | Alemania Francia Suiza | De | 2003 | 4.313 | Drama |
| <i>Momo</i> Momo, una aventura a contrarreloj | Alemania Italia | De It | 2001 | 25.615 | Animada |
| <i>Napola - Elite für den Führer</i> Napola | Alemania | De | 2004 | 7.844 | Drama |
| <i>Nirgendwo in Afrika</i> En algún lugar de África | Alemania | De En Suahili | 2002 | 439.218 | Drama |
| <i>Samsara</i> | Alemania Italia Francia India | Tibeta no | 2001 | 66.612 | Drama |
| <i>Sergeant Pepper</i> Pepper | Alemania | De | 2004 | 3.836 | Drama |
| <i>Sommer vorm Balkon</i> Verano en Berlín | Alemania | De | 2005 | 67.237 | Drama |

| | | | | | |
|--|----------------------|------------|------|---------|----------------------|
| <i>Sommersturm</i> Tormenta de verano | Alemania | De | 2005 | 14.136 | Comedia dramática |
| <i>Sophie Scholl (Die letzten Tage)</i> Sophie Scholl (los últimos días) | Alemania | De | 2004 | 41.668 | Drama |
| <i>The Soul of a Man</i> | Alemania EE UU | En | 2003 | 21.844 | Documental |
| <i>Die Geschichte vom weinenden Kamel</i> La historia del camello que llora | Alemania Mongolia | Mong ol | 2004 | 37.531 | Documental |
| <i>Vaya con Dios</i> | Alemania | De | 2003 | 27.626 | Comedia |
| <i>Vier Minuten</i> Cuatro minutos | Alemania | De | 2006 | 141.809 | Drama |

Tabla 7. Películas alemanas producidas entre 2000 y 2007 estrenadas en España.

Como hemos mencionado, la lista anterior está compuesta por todos los largometrajes, de 35 mm de formato, alemanes con Alemania como país de producción o de coproducción. Hemos sumado un total de 41 largometrajes. Sin embargo, si descartamos las películas que no cumplen los requisitos anteriores, quedan solamente 15. Es decir, con el estudio de las cuatro películas seleccionadas, cubrimos una representabilidad del 26,7% del total. A continuación, vamos a exponer una ficha detallada de cada película y a explicar los motivos que nos ha llevado a seleccionarlas para nuestro corpus.

La información de las fichas técnicas ha sido extraída de la página oficial de internet, que aparece en el capítulo de *extras* del DVD, de la página www.eldoblaje.com y de la página del Ministerio de Cultura español.

Seguidamente, ofrecemos la descripción de las películas seleccionadas:

BERLIN IS IN GERMANY

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| Director | Hanes Stöhr |
| Guión | Hanes Stöhr |
| Productora | Gudrun Ruzickova-Steiner |
| Director de fotografía | Florian Hoffmeister |
| Montaje | Anne Fabini |
| Castin | Karen Wendlan |
| Sonido | Christoph Engelke |
| Decorados | Anke Bisten, Natalja Meier |
| Vestuario | Katrin Kath |
| Música | Florian Appl |
| Estudio de doblaje | Q. T. Lever, S. A. |
| Adaptador y ajustador | Roger Peña Carulla |
| Director de doblaje | Alberto Trifol Verdú |
| Técnico de mezclas | Joan Vidal |
| Fecha de estreno en España | 19 de abril de 2002 |
| Empresa distribuidora | Sherlock Films, S. L. |

Resumen

Tras once años en la cárcel de Brandenburgo, Martin Schultz, ciudadano de la antigua República Democrática Alemana (RDA), es puesto en libertad. El prisionero fue acusado del asesinato de su casero. Martin vivió la caída del muro en la cárcel y se perdió el imparable cambio social en la Alemania unificada. Al salir de la cárcel, Martin tiene como objetivo reunirse con su familia, su mujer, Manuela, y su hijo de once años, Rokko. Sin embargo, esta tarea no le resulta fácil, ya que su mujer tiene actualmente otra pareja, Wolfgang, muy reacio a que Manuela vea a Martin. El protagonista también se encuentra con tres amigos suyos con los que compartió su estancia en la prisión de Brandenburgo. Peter, alemán en el paro sin perspectivas de futuro y un marginado de la sociedad. Enrique, cubano que se gana la vida como taxista. Victor, ciudadano del bloque del Este, que tiene un *sex shop* propio como tapadera de tráfico de pornografía infantil. Martin decide ganarse la vida como taxista y para ello tiene que aprobar el examen de ingreso. Mientras tanto, ayuda en el *sex shop* de Victor. Gracias a la ayuda de su mujer, Manuela, y de su amigo Enrique, consigue presentarse al examen, durante el cual le invitan a salir de la sala y le

informan de que no puede presentarse porque tiene antecedentes penales. Marti se hunde en un gran agujero. La gota que colma el vaso llega cuando la policía hace una redada mientras Martin estaba al cargo del *sex shop*. Martin, por miedo a los negocios ilegales de Victor, sale corriendo. La policía le persigue y Martin huye hacia la casa de Manuela. Cuando llega a la casa, Wolfgang no le deja entrar y llama a la policía, que lo retiene cuando se da cuenta de que es buscado por estar implicado en el negocio de pornografía y de que tiene antecedentes penales. Martin, en una entrevista con el comisario jefe de la prisión, critica duramente a las fuerzas de seguridad y las compara con las de la antigua RDA. Al final, se descubre que Martin es inocente y queda en libertad.

La película es una crítica a la situación social tras la caída del muro. Muestra la dificultad de integración de los presos en general y de las personas que pertenecía a la RDA en particular.

Hemos seleccionado esta película por la gran carga de elementos culturales, y de carácter social e histórico que contiene. Como observamos en la referencia de todas las películas alemanas proyectadas en España, el número de espectadores no es decisivo¹⁴⁷, sino el éxito que ha logrado esta película en Alemania y en Europa y la posibilidad de haber tenido acceso al guión original y al de doblaje¹⁴⁸. Entre algunos premios que ha obtenido la película destacan:

- Festival Internacional de Cine de Berlín 2001: Premio del público (sección panorama).
- Festival de cine de Schwerin 2001: Premio del público.
- Cinema jove Valencia 2001: Premio «Luna de plata».
- Festival de cine de Hamburgo 2001: Premio jóvenes talentos.
- Premio de la crítica alemana 2002: Mejor actor a Jörg Schüttauf.
- Unión de críticos alemanes 2002: Mejor película del año.

¹⁴⁷ El éxito de una película no depende únicamente de la crítica de los espectadores, sino más bien de la publicidad y del tipo de lanzamiento que se ha hecho de ella.

¹⁴⁸ En el caso de las otras dos películas, hemos tenido que realizar la transcripción a partir de la película en formato DVD.

Pensamos que merece la pena destacar la crítica del periodista *Ciro Krauthausen*, que apareció en *El País* de 14 de diciembre de 2001¹⁴⁹.

Así, en *Berlin is in Germany* son los pequeños detalles los que cuentan: las dificultades que tiene Schultz para manejar una de las nuevas máquinas expendedoras de billetes de metro, la manera de mirar a través de las ventanas del tranvía una ciudad en obras, o su rabia por tener que memorizar un sinfín de nuevos nombres de calles para obtener un permiso de conducción de taxi: las antiguas denominaciones, las de los homenajeados del socialismo, han sido borradas para no dejar rastro de los tiempos pasados.

GEGEN DIE WAND

| | |
|----------------------------|----------------------------------|
| Director | Fatih Akin |
| Guión | Fatih Akin |
| Ayudante de dirección | Andreas Thiel |
| Productores ejecutivos | Ralph Schwinge, Stephan Schubert |
| Director de fotografía | Rainer Klausmann |
| Dirección de producción | Ingrid Holyapfel |
| Montaje | Andrew Bird |
| Dirección artística | Andreas Thiel |
| Sonido | Kai Lüde |
| Vestuario | Katrin Aschendorf |
| Música | Klaus Maeck |
| Estudio de doblaje | Exa |
| Traductora | María José Aguirre de Cárcer |
| Ajustadora | Rosa Sánchez |
| Director de doblaje | Rosa Sánchez |
| Técnico de sala | Miguel Gascón |
| Técnico de mezclas | Jaime Fernández |
| Fecha de estreno en España | 6 de noviembre de 2004 |
| Empresa distribuidora | Golem Distribución, S. L. |

¹⁴⁹ www.elpais.com/articulo/cine/publico/aleman/rinde/comedia/Berlin/is/in/Germany/elpepuculcin/20011214elpepicin_9/Tes

Resumen

Cahit Tomruk es un cuarentón alemán de ascendencia turca y tremendamente deprimido por la muerte de su esposa Katharina. Tras una noche más de alcohol, cocaína y depresión, decide chocar su automóvil contra un muro. Si la suerte le sonríe no saldría con vida. Pero la suerte de Cahit no fue lograr su propia muerte, sólo quedar bastante lesionado. En una vuelta del destino, en el lugar donde realiza rehabilitación psiquiátrica, encuentra a Sibel Güner, una joven de ascendencia turca que apenas tiene veinticinco años. Sibel había intentado suicidarse y ve en él la posibilidad de escapar de su conservadora y represiva familia, por lo que le propone un matrimonio de conveniencia. Cahit se esfuerza por librarse de ella, pero por compasión acepta casarse con ella. Tras la boda, Sibel se libera y tiene varias aventuras con diferentes hombres sin buscar ningún compromiso. Cahit poco a poco se enamora de ella, y su amor llega a tal punto que incluso mata accidentalmente a un vecino del barrio, con quién también tenía una aventura Sibel, por defender a esta. Cahit es apresado y pasa varios años en la cárcel. Sibel cae en una fuerte depresión porque se da cuenta que está enamorada de Cahit y por haberle arruinado más su vida. La familia de Sibel reniega de su hija y ella huye a Estambul, donde vive su prima más liberal. Su tía le procura un trabajo de limpieza en un hotel. En Estambul no es feliz y empieza a consumir drogas. En una pelea callejera con unos hombres turcos, Sibel es golpeada hasta quedar sin conocimiento; la encuentra un taxista, que se convertirá en su pareja estable. Tras salir de la cárcel, Cahit viaja a Estambul para recuperar el amor de Sibel. Se reúnen en un hotel y se demuestran su amor. Cahit desea establecerse en su ciudad de origen en Turquía con Sibel y deciden verse al día siguiente para tomar el autobús. Sibel tiene una gran lucha interior: ¿irse con el hombre al que ama y renunciar a su estabilidad emocional y social? Al final, Cahit se marcha solo en el autobús hacia su ciudad natal.

Hemos seleccionado esta película porque muestra de manera magistral la problemática social entre los turcos y los alemanes, las contradicciones entre tradición y modernismo que encuentra la nueva generación de turcos que viven Alemania, algunos de ellos pertenecen ya a la tercera generación. La situación social que vive la sociedad española con el colectivo marroquí se asemeja en cierta medida a la problemática que muestra Fatin Akin, aunque hay diferencias de raíz, como el origen del pueblo marroquí y del turco, pasando por la diferente historia de inmigración que han vivido respectivamente en España y en Alemania, hasta el distinto nivel de integración de las comunidades inmigrantes en el país de destino. Los españoles no se encuentran familiarizados con la comunidad turca,

razón por la cual creemos que la traducción de los comportamientos y del contexto social es un desafío. Merece la pena llamar la atención sobre el uso del idioma turco en la versión original y de la dificultad del trasvase cultural en la versión doblada. Esta característica ha ampliado las perspectivas de la traducción para doblaje con dos idiomas en la versión original.

Merece la pena destacar algunos de los premios otorgados a *Gegen die Wand*¹⁵⁰.

- Festival Internacional de Cine de Berlín 2004: Premio CIPRESCI y Oso de oro a Fatih Akin.
- Premios de la Academia del cine europeo 2004: Premio del público a la mejor dirección y a la mejor película.
- Premios Goya 2005: Mejor película europea.
- Festival de cine de Oslo 2004: Mejor película del sur.
- German Films Awards 2004: Mejor actor, Mejor actriz, Mejor película, Mejor fotografía, Mejor dirección.
- Festival de cine «turco-alemán» de Núremberg 2004: Mejor actor, Mejor actriz.
- German Camera Award 2004: Mejor fotografía a Rainer Klausmann, Mejor montaje a Andrew Bird.
- New Faces Award 2004: Sibel Kekilli.

GOOD BYE, LENIN!

| | |
|------------------------|---|
| Director | Wolfgang Becker |
| Guión | Bern Lichtenberg |
| Coguionista | Wolfgang Becker |
| Productor | Stefan Arndt |
| Director de fotografía | Martin Kukula |
| Montaje | Katja de Vock, WDR / Andreas Schreitmüll, ART |
| Sonido | Wolfgang Schukrafft |
| Decorados | Lothar Holler |

¹⁵⁰ Extraído de los «extras» del DVD.

| | |
|----------------------------|-------------------------------|
| Maquillaje | Lena Lazarotto, Björn Rehbein |
| Vestuario | Aenne Plaumann |
| Estudio de doblaje | Digit Sound |
| Traductora | Ana Bellosta |
| Ajustador | José Manuel Balaguer |
| Director de doblaje | Miguel Rey |
| Técnico de sala | Cristian Pérez |
| Técnico de mezclas | Ricard Picalló |
| Fecha de estreno en España | 5 de noviembre de 2003 |
| Empresa distribuidora | Wanda Vision, S. A. |

Resumen

Octubre de 1989 no era el mejor momento para entrar en coma, y más viviendo en la República Democrática Alemana, pero eso es precisamente lo que le ocurre a la madre de Alexander Kerner (Daniel Brühl), Christiane, una mujer orgullosa de sus ideas socialistas y dirigente del partido comunista, entregada a la política tras el abandono de su marido a la Alemania Occidental, que pierde el conocimiento al ver a su hijo metido en disturbios a raíz de una manifestación en contra de Erich Honecker, con la policía del estado que tanto admira. Alex se ve envuelto en una complicada situación cuando su madre sale del coma ocho meses después. Ninguna otra cosa podría afectar tanto a su madre como la caída del Muro de Berlín y el triunfo del capitalismo en su amada Alemania Oriental. El médico le advierte que debe dejarla en reposo y sin grandes disgustos, para evitar una posible recaída, por lo que Alex ocultará a su madre que el Muro de Berlín ha caído mientras ella estaba enferma. Para ello, montará una serie de falsos telediarios, con ayuda de su amigo Denis, en los que escribirá su propia historia del país. Por eso, para salvar a su madre, Alex convierte el apartamento familiar en una isla anclada en el pasado, una especie de último bastión del socialismo en el que su madre vive creyendo que nada ha cambiado. Lo que empieza como una mentira piadosa se convierte en una gran estafa cuando la hermana de Alex y algunos vecinos se encargan de mantener la farsa para que la madre de Alex siga creyendo que nada había cambiado. Una de ellas es Lara, una enfermera rusa que Alex conquista durante el coma de su madre. Al final de la película, Ariane, hermana de Alex, se encuentra con su padre mientras trabajaba en el Burger King. Él no la reconoce. Este es el detonante que necesita Alex para ponerse a su búsqueda. Alex se presenta en la casa de su

padre durante una fiesta social que celebraba. Allí conoció a sus dos hermanos y a la nueva compañera de su padre. Alex incita a que visite a su madre en el hospital tras su recaída pero siempre con la condición de que finja seguir viviendo bajo el comunismo. El desenlace se desarrolla en la azotea de un edificio en el que las personas más allegadas a Christiane Kerner esparcen sus cenizas en el cielo unificado de Berlín.

Good Bye, Lenin! arrasó en las taquillas de los cines alemanes y obtuvo numerosos premios entre los que destacan:

- Festival Internacional de Cine de Berlín 2003: Premio Ángel Azul para Wolfgang Becker. Nominada al Oso de oro.
- Festival Internacional de Cine de Valladolid 2003: Premio especial del jurado para Wolfgang Becker.
- Premios European Film 2003: Mejor actor para Daniel Bühl, Mejor película, Mejor guión para Bernd Lichtenberg, Premio del público al mejor actor para Daniel Bühl, Premio del público a la mejor actriz para Katrin Sass.
- Premios del cine alemán 2003: Premio de Oro a la mejor película, Mejor actor para Daniel Bühl, Mejor director para Wolfgang Becker, Mejor montaje para Peter R. Adam, Mejor música para Yann Tiersen, Mejor diseño de dirección para Lotear Holler, Mejor actor de reparto para Florian Lukas, Premio del público a la película alemana del año.
- Premios Goya 2004: Mejor película europea.
- Premios César 2004: César a la mejor película europea.

Este largometraje fue el objeto que inspiró este estudio, no sólo por su hilaridad, dinamismo y su marco histórico y cultural, sino por su complejidad en el trasvase cultural a otra cultura ajena como la española. Asimismo, las críticas opuestas que recibió de los espectadores nos animaron a dedicar un estudio académico de tal envergadura como el actual. Podemos resumirlas de la siguiente manera. De las críticas positivas podemos destacar la forma tan amena y cómica de presentar la realidad alemana tras la caída del régimen comunista. A las críticas negativas pertenece sobre todo la sensación de quedarse algo en el tintero. El espectador español es consciente de que no se percata de todos los juegos culturales que ofrece la película en español, sobre todo si no se conoce la historia de esa época.

DAS LEBEN DER ANDEREN

| | |
|----------------------------|---|
| Director y guionista | Florian Henckel von Donnersmarck |
| Productores | Quirin Berg, Max Wiedemann |
| Coproductores | Dirk Hamm, Florian Henckel von Donnersmarck |
| Dirección de fotografía | Hagen Bogdanski |
| Directora artística | Silke Buhr |
| Sonido | Arno Wilms |
| Vestuario | Gabriele Binder |
| Maquillaje | Annett Schulze, Sabine Schumann |
| Reparto | Simone Bär |
| Montaje | Patricia Rommel |
| Música | Gabriel Yared, Stéphane Moucha |
| Traductora | Ana Bellosta |
| Director de doblaje | Bruno Jordà |
| Ajustador | Joan Zanni |
| Estudio de doblaje | Digit Sound |
| Técnico de sala | Pablo Contreras |
| Técnico de mezclas | Ricard Picalló |
| Fecha de estreno en España | 15 de febrero de 2007 |
| Empresa distribuidora | Golem Distribución, S. L. |

Resumen

Georg Dreyman es uno de los pocos escritores de la RDA que aún puede publicar y poner en escena sus obras en su país sin estar demasiado controlado por la Stasi. Tras el estreno de su última obra, el ministro de Defensa del Estado, Bruno Hempf, que también asistió al estreno de la obra, pide al jefe del departamento de vigilancia, Grubitz, que controle a Georg Dreyman, ya que les extraña que un escritor tan renombrado no tenga contactos con el exterior y que esté «limpio». De este modo, Grubitz encarga al interrogador más competente del cuerpo de la Stasi, el oficial Gerd Wiesler, que instale escuchas en la casa de Dreyman. Dreyman es controlado día y noche y todo lo ocurrido en el piso es puesto por escrito por Wiesler y un ayudante. Todos los escritores de la RDA son controlados por la Stasi y, de hecho, a algunos escritores les tienen prohibido ejercer su profesión. Tal es el

caso de Albert Jerska, un gran amigo de Dreyman, el cual se suicida por la depresión de no poder escribir en su propio país. Esta muerte afecta duramente a Dreyman y a sus compañeros escritores, como Paul Hauser. Dreyman, motivado por la injusticia y por la muerte de Jerska, decide romper con las reglas y pide consejo a su amigo Paul Hauser para poder publicar en la Alemania Occidental (RFA) un artículo que critica el gobierno de la RDA. Paul Hauser tiene contactos importantes con editores en la RFA, así que se pone en contacto con el director de la renombrada revista *Der Spiegel* para que Dreyman pueda publicar su artículo.

Antes de dar cualquier paso, los tres amigos y escritores, Dreyman, Hauser y Wallner, quieren comprobar que la casa de Dreyman no está vigilada. Entonces idean un plan en casa de Dreyman para sacar de la RDA a Hauser. Opinan que si sus conversaciones son escuchadas, la Stasi abortaría el plan de huida. Wiesler, que escucha toda la conversación, está a punto de bloquear el plan, pero no lo hace. Wiesler se siente parte de la vida de Dreyman y de su compañera sentimental, la actriz Christa-Maria Wieland, y les toma afecto. Al ver que el plan fingido se ha podido llevar a cabo, piensan que la casa de Dreyman no está vigilada. Así, invitan al director de *Der Spiegel* a la casa de Dreyman. Él trae camuflada una máquina de escribir de pequeño tamaño para que Dreyman no sea descubierto, porque la Stasi tiene controlada el tipo de letra de máquina de cada escritor. Dreyman, después de escribir el artículo, esconde la máquina debajo de un listón de madera del suelo. Dreyman no quiere contar su cometido a su compañera para protegerla si algún día la interrogan, pero ella lo descubre un día que llega pronto a casa. Sin embargo, ella no le pide explicaciones porque entiende que su compañero la quiere proteger de esa manera.

El capitán Wiesler, a pesar de estar al tanto del delito de Dreyman, no informó a su superior, Grubitz, e incluso falsea el informe de las escuchas para no dejar huellas. Tras la publicación del artículo de Dreyman en el *Der Spiegel*, se revoluciona todo el ministerio de Defensa y Grubitz llama a Wiesler, del que sospecha. Le amenaza que debe realizar su cometido porque, de lo contrario, le destituiría y le mandaría hacer el trabajo más ínfimo de la Stasi, abrir sobres con vapor en un sótano. El plan de Wiesler y su sentimiento de cercanía a la pareja vigilada han ido tan lejos que no puede dar marcha atrás. El ministro Hempf y Grubitz sospechan de Dreyman, así que apresan a su compañera, Christa-Maria Sieland, para interrogarla sobre el artículo publicado en *Der Spiegel*. Es interrogada y extorsionada varias veces por Wiesler, al cual no le queda otra opción, porque es

igualmente vigilado por Grubitz. Al final, Christa-Maria declara que Georg Dreyman tiene escondida la máquina de escribir debajo de un listón del suelo. Ella queda en libertad y la Stasi irrumpe en la casa de Dreyman para encontrar la máquina de escribir. Mientras tanto, Christa-Maria llega a la casa con Dreyman. Ella se siente tan culpable que sale corriendo a la calle y se tira delante de un camión que pasaba. La Stasi levanta el listón que había señalado Christa-Maria pero no hay nada. Dreyman se sorprende. Pero es demasiado tarde porque su compañera se ha suicidado. Al no tener pruebas, la Stasi no culpa a Dreyman y se disculpa por todo. Wiesler había cambiado la máquina de sitio para que no descubrieran a Dreyman. Tras lo ocurrido, Grubitz sabe que había ayudado a Dreyman en su cometido, así que lo destituye al sótano para que abra cartas con vapor. Pasan los años y tras la caída del Muro, Dreyman se encuentra con el ministro Hempf en el teatro y le pregunta por qué él nunca fue escuchado. El ministro le dice que estaba completamente vigilado, lo que le extraña mucho a Dreyman. Así que va al archivo de la ciudad y allí encuentra todos los informes que había redactado Wiesler: se da cuenta de que los había falseado. Dreyman publica un libro que se titula *Sonata a un hombre bueno*, que hace referencia a una sonata para piano que le regaló Albert Jerska por su cumpleaños, y se la dedica a Wiesler bajo el nombre que empleaba en la redacción de los informes.

Creemos que esta película representa la temática de las películas alemanas que más resonancia tienen en el extranjero. De hecho, obtuvo en España un éxito de taquilla enorme. Otra de las razones por la que nos decantamos por ella fue el gran número de cargas culturales que encierra la película.

La vida de los otros ha sido ganadora de los siguientes premios:

- Bayerischer Filmpreis 2006: Mejor actor principal a Ulrich Mühe, Mejor guión a Florian Henckel von Donnersmarck, Mejor director revelación a Florian Henckel von Donnersmarck, Mejor productor revelación a Max Wiedemann y Quirin Berg
- Deutscher Filmpreis 2006: Mejor película – Lola in Gold, Mejor actor principal a Ulrich Mühe, Mejor actor secundario a Ulrich Tukur, Mejor dirección a Florian Henckel von Donnersmarck, Mejor guión a Florian Henckel von Donnersmarck, Mejor cámara a Hagen Bogdanski, Mejor dirección artística a Silke Buhr.
- Festival de cine europeo 2006: Mejor película europea, Mejor actor a Ulrich Mühe, Mejor guión a Florian Henckel von Donnersmarck.
- Festival de cine internacional de Locarno 2006: Premio del público.

- London Film Festival 2006: Satyajit Ray Award a Florian Henckel von Donnersmarck.
- Los Angeles Film Critics Association Awards 2006: LAFCA Award en la categoría de mejor película en lengua extranjera.
- Vancouver International Film Festival 2006: Premio en la categoría película más popular.
- Festival internacional de cine de Varsovia 2006: Premio del público.
- Guldbagge 2006: mejor película extranjera.
- Goldene Henne 2006: Ulrich Mühe en la categoría «Film aktuell».
- Gilde-Filmpreis in Gold 2006: Mejor película alemana.
- Festival de cine Sección Oficial de Sevilla 2006: Giraldillo de plata 2006 a la mejor película.
- Golden Globe Award 2007: Nominación en la categoría mejor película en lengua extranjera.
- Independent Spirit Award 2007: Mejor película en lengua extranjera.
- Óscar 2007: Mejor película en lengua extranjera.
- Jupiter 2007: Mejor actor alemán a Ulrich Mühe.
- BAFTA 2008: Nominación en las categorías de mejor película, mejor guión y mejor actor principal; Mejor película en lengua no inglesa.
- César 2008: Mejor película extranjera.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DEL CORPUS Y CONCLUSIONES PARCIALES

Este capítulo es el grueso de nuestra tesis doctoral. En él procederemos a analizar los elementos culturales del corpus previamente seleccionado en relación con la técnica de traducción correspondiente empleando la ficha diseñada en el apartado de la metodología, en la que destacan factores como la contextualización del elemento cultural, el grado de equivalencia en la cultura meta, la intención del autor, el entorno cognitivo y la recepción en las dos culturas. Tras el análisis se presentará un estudio detallado, tanto cualitativo como cuantitativo, de las técnicas de traducción observadas para los elementos culturales seleccionados en el que se establecerán tendencias de traducción.

6.1. Propuesta de clasificación de los elementos culturales

Creemos que para poder realizar un análisis exhaustivo y eficaz de las referencias culturales es necesario catalogarlas. A continuación presentamos las clasificaciones más significativas y utilizadas que existen respecto a la traducción de los elementos culturales en general.

En primer lugar, presentamos la clasificación del traductólogo bíblico Nida (1975: 68-78). Distingue cinco categorías culturales: ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística¹⁵¹.

La clasificación de Newmark (1988: 135-146) es una adaptación de la de Nida, con la singularidad de que añade el aspecto paraverbal, como los gestos. Newmark clasifica los elementos culturales de la siguiente forma: ecología, cultura material, cultura social, organizaciones, costumbres e ideas, gestos y hábitos.

Albrecht (2005a: 9), junto con Koller (1979), distingue cuatro tipos de elementos culturales (*Realia* y *Kulturspezifika*): objetos de la naturaleza¹⁵², artefactos, instituciones específicas de una cultura y de un país, creencias colectivas hacia los objetos y comportamiento¹⁵³.

Estas clasificaciones son la base de la elección de las categorías de nuestro estudio, sin embargo resultan incompletas ya que no tienen en cuenta el aspecto cinematográfico.

¹⁵¹ En el original, Nida utiliza *ecology, features of material culture, features of social culture, features of religious culture and features of the language*.

¹⁵² Es importante destacar que los objetos de la naturaleza son *Realia* y no se pueden catalogar como *Kulturspezifika*.

¹⁵³ En el original alemán, *Naturgegenstände, Artefakte, Landes- oder kulturspezifische Institutionen, kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten*.

En los trabajos de análisis de traducción de doblaje se han realizado numerosas clasificaciones, las cuales no se centran únicamente en los elementos culturales, sino también en otros aspectos, como el técnico, el gramatical, el de recepción, etcétera.

Por ejemplo, Hesse-Quack (1967: 106) presenta un esquema para la valoración de la traducción de las listas de diálogos de las lenguas francesa y alemana. Distingue: denominaciones típicamente francesas (inglesas o americanas) y su germanización (argot, lenguaje coloquial y vulgar, jerga, insultos, nombres propios, expresiones que vienen de otro idioma), omisión (general, referencias políticas, sociales, etcétera), añadidura, traducciones con cambio de significado, relación de las expresiones idiomáticas del original con la versión doblada, transposición del medio del original, casos que afecta en especial a la película.

La clasificación de Whitman-Linsen (1991) parte de la base de los cambios que se producen en la traducción de doblaje. Tiene dos partes principales: la transposición cultural y los cambios externos. En la transposición cultural distingue el medio simbólico, las alusiones culturales, el humor (refranes y frases hechas, anfibología, expresiones idiomáticas, humor visual), las connotaciones colectivas y los clichés. Respecto a los cambios externos, cabe destacar las fuentes, las modificaciones por razones políticas y los cambios relacionados con el lenguaje sexual.

Herbst (1994) realiza una clasificación según las características de los textos de doblaje. Distingue entre anglicismos, el lenguaje hablado, el aspecto estilístico y la cohesión.

Para elaborar una clasificación adecuada a nuestro estudio, nos hemos basado sobre todo en los autores anteriores, que tratan la cultura desde un enfoque lingüístico y traductológico.

Partimos de las siguientes consideraciones:

Proponemos un cambio de perspectiva frente a las clasificaciones de los autores anteriores. En nuestra clasificación expondremos, más bien, los elementos culturales que pueden presentar problemas de traducción al diferir de la invariante de la traducción de doblaje (véase el apartado 3.2). Es necesario hacer hincapié en que los elementos analizados pertenecen a la versión final comercializada, que registran las características típicas (detalladas en el capítulo 4 de este estudio) y que han sufrido el filtro no sólo del traductor sino de las personas encargadas de la adaptación y del ajuste final (véase apartado 3.1).

Seguimos un enfoque traductológico comunicativo y sociocultural¹⁵⁴ ya que lo que pretendemos no es sólo analizar los procesos gramaticales de la traducción puramente textuales, sino centrarnos en los aspectos contextuales tanto del original como la versión traducida y la recepción de la traducción. De este modo nos vamos a centrar principalmente en el plano de la semántica y la pragmática de los elementos culturales. Ya Tomás de Aquino¹⁵⁵ afirmaba

Las palabras son signos de lo conocido, y lo conocido es una semejanza de las cosas, de modo que las palabras se refieren a la realidad mediante conceptos. Los conceptos son, pues, signos de las cosas conocidas, y se forman espontáneamente a medida que la inteligencia penetra en los objetos presentados por los sentidos, En consecuencia, el lenguaje natural refleja las cosas tal como son, pero sólo en la medida en que las conocemos: según como concemos una cosa, así la nombramos.

Así, la diferenciación de los distintos tipos de consistencia de la nieve para los esquimales o de la riqueza de vocabulario relacionado con la tauromaquia para los españoles responde a la realidad de su entorno.

Después de haber observado y analizado cómo se refleja la cultura alemana en el soporte fílmico hemos realizado la siguiente categorización:

A nivel léxico hemos seleccionado las **alusiones políticas, sociales y religiosas**. Estas se reflejan o bien mayoritariamente a través del canal acústico o bien por el canal visual en forma de **textos**, o lo que llamaremos en nuestro estudio, código gráfico. Asimismo por el canal visual se reflejan los **iconos**¹⁵⁶.

No toda la información que se transmite por el canal acústico pertenece a la palabras, sino también las **canciones**, como vehículo de expresión cultural y folclórica, irrumpen en la maraña de la información para matizarla , reiterarla o contradecirla.

Como presentamos más detalladamente en el apartado 6.2.1. y 6.2.3. **el humor** es característico de una comunidad cultural y entran en juego factores culturales de la comunidad en concreto, factores sociales, psicológicos, contextuales, etc.

Numerosos autores como Newmark, Poyatos, Hansen (1996) Vermeer, Nord (1994) incluyen los **elementos paraverbales** (quinésica) alegando que son elementos denotadores

¹⁵⁴ Hurtado Albir (2001) hace una clasificación de la teoría traductológicas por enfoques: enfoque lingüístico, enfoque textual, enfoque comunicativo y sociocultural, enfoque psicolingüístico y enfoque filosófico-hermeneúico.

¹⁵⁵ Cit. en Casado Velarde (1988:112).

¹⁵⁶ Pertenecen a la dimensión semiótica de Agost.

de información, tanto a nivel comunicativo (por ejemplo, los saludos) como de comportamiento (por ejemplo, asentir con la cabeza).

Aunque las **variedades lingüísticas** son un fenómeno que atañe exclusivamente a la Lingüística, el uso del dialecto o de un nivel de lengua, ofrece información sobre la región geográfica, nivel social o situación cultural de los personajes que lo hablan.

Resumiendo, en nuestro estudio vamos a utilizar las siguientes categorías:

- El humor.
- Las alusiones políticas, sociales y religiosas.
- Las variedades lingüísticas, como el dialecto y los coloquialismos.
- Las canciones.
- La quinésica.
- La iconografía.
- El código gráfico.

6.2. Análisis de traducción

A la vista de lo expuesto hasta ahora, y como detallamos en la metodología de este estudio, en el presente apartado vamos a analizar los elementos culturales con el objetivo de generar un modelo descriptivo y predictivo de las técnicas de traducción para cada uno de ellos, de manera que nos ayude a identificar tendencias de comportamientos. Las técnicas de comportamiento conforman un método de traducción que se pueden expresar en técnicas de traducción. Cada apartado siguiente abarcará un elemento cultural. Con cada uno de ellos se va a proceder de la misma forma. Primeramente, se ofrece una breve descripción del elemento cultural en sí y de cómo se ha tratado hasta ahora en los estudios de traducción. A continuación se presentan las tendencias traductológicas en forma de técnica de traducción apoyada con ejemplos, los cuales se analizan siguiendo el modelo de ficha expuesto en la página 130. Por último, se presenta una conclusión. En algunos casos, como, por ejemplo, en las alusiones políticas, sociales y religiosas, se exponen dos tipos de conclusiones: una conclusión para cada tipo de técnica de traducción empleada y otra más general en la que se reúnen los comportamientos, las regularidades y las tendencias traductológicas.

6.2.1. La traducción del humor

El humor es una respuesta divertida a un estímulo auditivo o visual que está presente en todas las culturas, aunque de forma diferente. La mayoría de los estudios sobre el humor se centran sobre todo en los aspectos psicológicos o sociológicos. Sin embargo, debido a la índole lingüística y cultural de nuestro estudio, vamos a centrarnos en los aspectos lingüísticos en relación con los sociales. A este respecto merece la pena destacar a Nash (1985), que realza la importancia de la interrelación entre lingüística y cultura.

It is, however, the language, not the linguistic analysis, of humour, that must be our general concern; because, paradoxically, linguistic analysis in the strictest sense, may not comprehend the humorous activity of language. Humour is an occurrence in a social play. It characterizes the interaction of persons in situations in cultures, and our response to it must be understood in that broad context, whether it makes the sudden demand of wit, or whether it has the more discursive appeal of description and anecdote (Nash, 1985: 12).

Como anteriormente desarrollamos en el capítulo 2, la traducción en general y, sobre todo, la cinematográfica, no sólo se enfrenta a problemas puramente lingüísticos, sino en mayor medida a barreras culturales que dificultan la transmisión del mensaje, en este caso humorístico, de una comunidad a otra. Como asevera Nash, el humor forma parte del juego social y, por tanto, es característico de una comunidad cultural. Siguiendo esta afirmación, podemos destacar el humor universal —es decir, el que se produce y es entendido por todas las culturas—, el humor local y el humor producido por las características lingüísticas propias de un idioma. Con estas premisas, hemos desarrollado la siguiente clasificación basada en las categorías de Zabalbeascoa (1993: 268-274, citado en Fuentes, 2004: 31-32), que tiene en cuenta los puntos anteriores y la traducción de doblaje:

1. Humor internacional: aquí se incluye el humor causado por una acción inesperada y que entienden ambas culturas. Este caso de humor no presenta muchas dificultades de traducción. Hay que dejar claro que no existe un lenguaje humorístico universal, sino más bien la referencia temática en el humor, como puede ser el humor sobre otras culturas, el sexo, la crueldad, etcétera.

2. Humor basado en referentes culturales inherentes a la cultura de origen: se refiere a los referentes culturales propios de la cultura origen y que necesitan de una adaptación en la traducción para que no existan barreras que obstaculicen la comprensión y la recepción del humor. Es necesario aclarar que el humor no se delimita por el sistema lingüístico, sino por la comunidad cultural. Es muy probable que un chiste en español, enmarcado en los límites de la Península Ibérica, no sea entendido por un habitante de Latinoamérica, ya que,

aunque comparten el mismo sistema lingüístico, no siempre comparten el marco cultural. Por otra parte, pensamos que ciertos elementos propios de una cultura son también conocidos por otras culturas y no necesitan traducción: por ejemplo, las connotaciones de la palabra «democratización» en el contexto de la Alemania del Este.

3. Sentido del humor nacional: se refiere a la forma en que las diferentes comunidades culturales interpretan el humor. El sentido del humor español es diferente al sentido del humor alemán, inglés o chino. Un factor que complica la traducción es el humor resultante de los estereotipos que se tienen de las otras nacionalidades.

4. Humor verbal: en este apartado se hace referencia a los mecanismos bien puramente lingüísticos bien a los relacionados con otros de carácter cultural.

Dentro del humor verbal, y siguiendo la máxima de la simplificación, cabrían destacar los juegos de palabras y los juegos de ideas¹⁵⁷. Coincidimos plenamente con Fuentes (2001) en que los juegos de ideas representan un tipo de humor más relacionado con el contexto y que los juegos de palabras están más relacionados con el lenguaje y su estructura:

En este sentido consideramos el juego de palabras (o *pun* en inglés) como una figura retórica de tipo fonológico o de dicción, y que podríamos definir como el uso ingenioso o humorístico de varias palabras, cuya formación o disposición hace que suenen parecidas, a pesar de tener significados diferentes, de forma que ofrecen dos o más posibles aplicaciones, alguna de las cuales entraña un valor humorístico, al crear una ruptura de las expectativas, de lo establecido, de la lógica gramatical, sintáctica, gráfica o fonética del enunciado (Fuentes, 2001: 18-19).

En el juego de palabras, estas se emplean con el objetivo de divertir al receptor.

Sprachspiele werden als formbetonte Texte betrachtet, in denen die Relevanz der formalstilistischen Ebene im Übersetzerischen Konfliktfall vor der Relevanz der Inhaltsebene anzusetzen. (Grassegger, 1985: 43).

Es decir, las palabras ya no cumplen sólo la función comunicativa sino que son, más bien, el objeto de la comunicación.

Grassegger (1985: 19-31) realiza un repaso de los autores que se han ocupado del tema del juego de palabras entre los que merece la pena destacar a Wurth (1895), Wagenknecht (1965), Hausmann (1974), Weis (1976), Fürst (1979), Koller (1979), Weisz (1983), Rothe

¹⁵⁷ Fuentes (2001: 17).

(1974) y Spillner (1975)¹⁵⁸. Gottlieb (2004: 55) abarca el tema de los juegos de palabras en la televisión y presenta una tipología tomada de Hausmann (1974).

Tomando como base la tipología de Hausmann, hemos desarrollado la siguiente tabla:

| Tipo de juego de palabras | Definición |
|----------------------------------|---|
| Homonimia léxica | Dos palabras se pronuncian y se escriben de igual forma, aunque poseen un significado diferente. |
| Homonimia de colocación | Dos expresiones se pronuncian y se escriben de igual forma, aunque poseen un significado diferente. |
| Homonimia de la frase | Existe una ambigüedad en la oración. |
| Homofonía | Dos expresiones se pronuncian de igual forma, aunque se escriben de forma diferente y poseen diferentes significados. |
| Homografía | Dos expresiones se escriben de igual forma, aunque poseen diferente significado. |
| Paronimia | Dos expresiones se pronuncian de modo semejante pero se escriben de forma diferente y tienen significados distintos. |

Tabla 8: Tipos de juegos de palabras.

Dentro del humor verbal cabe añadir la entonación y el dialecto, que se tratarán más adelante.

a) Humor visual: nos referimos al humor transmitido por los diferentes códigos semióticos visuales.

b) Combinación del humor verbal y visual: aunque Zabalbeascoa no lo incluye en su clasificación, creemos conveniente destacar esta categoría porque disfruta de una complejidad añadida: la incapacidad de modificar el código visual.

¹⁵⁸ Wurth, L. (1895): «Das Wortspiel bei Shakespeare», *Wiener Beiträge zur englischen Philologie*. Wagenknecht, C. J. (1965): *Das Wortspiel bei Karl Kraus*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht. Hausmann, F. J. (1974): *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels*, Tübinga: Niemeyer. Weis, H. (1976): *Spiel mit Worten. Deutsche Sprachspielereien*, Bonn: Dümmler. Fürst, F. (1979): «Sprache ist Delphi. Sprachphilosophische Überlegungen zur Geschichte des Wortspiels», en Mair, W. y Sallager, E. (eds.): *Sprachtheorie und Sprachenpraxis. Festschrift für Henry Vernay zu seinem 60. Geburtstag*. Tübinga: Narr, 41-51. Koller, W. (1979), Weisz, M. (1983): «Boris Vian: La langue quei trebuche», en *GLS 20 Sprache: Spiel*, 207-231. Rothe, W. (1974): «Asterix und das Spiel mit der Sprache», *Die Neueren Sprachen* 73. Fráncfort, Berlín, Bonn: Diesterweg, 241-261. Spillner, B. (1975): «Wortspiel und semantischer Witz in der französischen Gegenwartssprache», *Französisch Heute* 6, Seelze: Vereinigung der Französischlehrerinnen und-lehrer, 89-104.

A partir del siguiente estudio pragmático, vamos a analizar la recepción del humor alemán en el público español. Para ello hemos elegido varias escenas de las películas especificadas en el corpus.

| | | |
|--|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (27:43-27:55) | GBL44 |
| Tipo de elemento cultural | Humor visual y verbal. Coloquialismos. | |
| Contextualización | Alex sale de casa de su compañero de trabajo Denis y va a visitar a su madre. Para ello tiene que cruzar la frontera y enseñar su documento de identidad al policía. En el puesto de vigilancia se encuentran el policía y un grupo de punkis haciéndole fotos como si fuera una atracción turística. | |
| V. O. [Punks] Officer, you're looking fucking brilliant. Take a picture. Yeah! [Grenzer] So, nu lacht mal alle ganz schön! [Alex OFF] Anfang Juni 1990 waren die Grenzen unserer Deutschen Demokratischen Republik nichts mehr wert. | V. D. [Punkis] Poli, tienes una pinta cojonuda. Foto. ¡De puta madre! [Guarda] Vamos, vamos, sonrían. [Alex OFF] Al principio de junio de 1990 la frontera de la República Federal Alemana dejó de existir. | |
| Técnica de traducción empleada | Tanto para el humor como para los coloquialismos se ha optado por la sustitución paralingüística y el equivalente cultural. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Nos encontramos con una equivalencia nula ya que se ha traducido completamente del inglés al español. | |
| Intención del autor | El autor quiere transmitir la forma en que otros países europeos, en este caso Inglaterra, perciben la mentalidad comunista que todavía pervive en la Alemania unificada y cómo realmente las instituciones oficiales, tan respetadas y temidas antes de la caída del muro, están viendo el ocaso. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los punkis hablan en inglés. - Alex pasa la frontera y muestra el documento de identidad. - Los vigilantes lo ignoran porque están ocupados en hacerse fotos con los punkis. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los punkis hablan en inglés, lo que hace entender que son ingleses o de alguna región europea de habla inglesa. - La policía ignora a Alex cuando les muestra la documentación, signo de que la desaparición de la frontera es algo inminente. - Falta de respeto a la autoridad. | |

| | |
|---|---|
| Recepción en el público meta alemán | Risa. El público alemán percibe en la escena que incluso otros países europeos ven el carácter arcaico del sistema comunista como una atracción turística. |
| Recepción en el público meta español | Risa. El público español relaciona al grupo social de los punkis casi exclusivamente con Alemania, añadido al hecho de que hablan en español con un registro vulgar, piensan que se trata de punkis alemanes que han perdido el respeto al servicio de seguridad estatal. |

Antes de comentar esta escena, es imprescindible mencionar que, debido a que el idioma inglés, que aparece en el original, ha sido trasladado al español por medio de vulgarismos, podemos considerar que la técnica de traducción para la escena global es la sustitución paralingüística, ya que se reemplaza el idioma inglés por el idioma de la versión doblada. Asimismo, es necesario mencionar que la técnica empleada para los vulgarismos es el equivalente cultural. De esta forma, es necesario analizar esta escena desde una doble vertiente: desde la escena global y desde los elementos culturales individuales. El objetivo de esta escena no es únicamente provocar la risa, sino también informar y divulgar la cultura del original. Como ya indicamos en la ficha, la intención principal es transmitir la forma en que otros países europeos, perciben la mentalidad comunista que todavía pervive en la Alemania unificada y cómo realmente las instituciones oficiales, tan respetadas y temidas antes de la caída del muro, están viendo el ocaso. Este dato de falta de credibilidad de otros países extranjeros está materializado en el hecho de que los punkis hablan inglés, es decir, no son alemanes. La principal diferencia que observamos entre las dos versiones es la pérdida parcial de un elemento informativo, no ya tanto de la falta de humor. Podemos catalogar el humor que aparece en esta escena como un humor internacional, y concretamente con un humor relacionado con el abuso del alcohol y el estado divertido y desinhibido que este provoca. El humor se ve transmitido en esta escena por el canal visual apoyado por el empleo vulgar del idioma y el carácter idiosincrásico de las voces, hecho que dota de credibilidad a la escena. Es decir, la traducción ha cumplido el objetivo de divertir al público. Si la traductora hubiera optado por mantener el original, es decir, el inglés, se habría cumplido con el objetivo de divertir y de informar sólo en parte, ya que la mayoría de los espectadores españoles no están acostumbrados a oír inglés u otro idioma extranjero, y sólo habría causado confusión y falta de credibilidad al no entender el diálogo. Por una parte, el efecto humorístico se habría visto reducido, aunque seguiría transmitiéndose gracias al canal visual. Por otra parte, el carácter informativo no habría aumentado en ese caso.

Por último, nos gustaría llamar la atención sobre lo que podría ser un error de traducción¹⁵⁹. En el parlamento alemán en *off* de Alex, se hace referencia a la desaparición de la frontera de la República Democrática Alemana. Por el contrario, en la versión española se hace referencia a la desaparición de la República Federal Alemana. Creemos que la confusión de las dos repúblicas por parte de la traductora no ha sido deliberada. De hecho, no existe diferencia de sentido, ya que las dos repúblicas son fronterizas y tampoco llama la atención en la versión doblada. No obstante, cabe mencionar que no cumple complemente con la equivalencia de sentido intencionado por el autor, el cual pretende destacar el sentimiento de pertenencia de Alex a la RDA, el cual se materializa con el pronombre posesivo y la mención posterior del nombre completo de la República Democrática Alemana «*unserer Deutschen Demokratischen Republik*».

En la siguiente escena, vamos a observar cómo, de igual modo, se transmite el efecto humorístico en detrimento del carácter divulgativo:

| | | |
|---|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (43:26-43:48) | GBL58 |
| Tipo de elemento cultural | Humor basado en referentes culturales inherentes a la cultura origen. Alusión social. | |
| Contextualización | Se acerca el plazo final para poder cambiar los marcos de la RDA en marcos de curso legal en la Alemania unificada. Alex y su hermana desconocen el paradero del dinero ahorrado por su madre y se lo preguntan. Su madre les pregunta por qué necesitan el dinero y Alex pone como excusa que ya pueden recoger el Trabant. | |
| V. O. [CK] Bevor ich euch mein gesamtes Geld überlasse, da darf ich doch wenigstens erfahren wofür, oder? [AI] Na jut. Es sollte eigentlich eine Überraschung werden, aber...<OFF> ... wir haben 'ne Benachrichtigung bekommen. <ON> <u>Aus Zwickau</u> . Wir können unseren <u>Trabant</u> abholen. [CK] Schon nach drei Jahren? | V. D. [CK] Antes de daros permiso para gestionar mis ahorros tengo derecho a saber por qué, ¿verdad? [AI] Está bien. Queríamos que fuera una sorpresa pero...<OFF> ... ha llegado una carta <ON> <u>de la fábrica</u> . Ya podemos recoger el <u>Trabant</u> . [CK] ¿En tan sólo tres años? | |
| Técnica de traducción empleada | Generalización y préstamo con elisión. | |

¹⁵⁹ También podría considerarse un acto de traducción deliberado que emplea la forma de la modulación, es decir, un cambio del punto de vista del original respecto a la traducción.

| | |
|---|--|
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula en la cultura meta ya que aunque el automóvil más usual era el Seat 600 en los años de la dictadura, había una amplia variedad de modelos. El elemento de humor, la tardanza en la entrega del automóvil, no coincide en la sociedad española. |
| Intención del autor | El autor pretende transmitir que es necesario esperar varios años hasta recibir el Trabant. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex pregunta a su madre dónde ha escondido el dinero de sus ahorros. - Su madre, Christiane, le pregunta la causa de la necesidad del dinero. - Alex improvisa una respuesta creíble para Christiane: ya pueden recoger el Trabant. - Christiane se sorprende que puedan recoger el Trabant en tan sólo tres años. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - El Trabant es el único automóvil de fabricación de Alemania del Este que se podía conseguir en la RDA para ciudadanos de nivel económico medio. El Wartburg era un coche de lujo. - Los años de espera eran como mínimo diez. - La compra de un Trabant era una forma de inversión. |
| Recepción en el público meta alemán | Risa. El público alemán sabe que el Trabant era el único coche que se comercializaba en la Alemania del Este y que era necesario esperar varios años hasta poder recogerlo. Hoy en día este hecho es impensable. |
| Recepción en el público meta español | Risa. El público español se imagina que el Trabant es un coche y el hecho de que Christiane pregunte perpleja a su hijo que si lo van a poder recoger en tan sólo tres años provoca risa. En ningún momento se menciona que el Trabant es un automóvil, sólo existen pequeños indicios como la mención de «la fábrica», y puede ocurrir que ciertos espectadores no entiendan que el Trabant es un coche, y, por tanto, para ellos se perdería el efecto cómico. |

Al contrario del caso anterior, el humor no se ve reforzado por el canal visual, sino que se trata más bien de un humor internacional provocado por la sorpresa y el absurdo, reforzado por un humor basado en referentes culturales inherentes a la cultura de origen. Como ya hemos indicado, la intención del autor es provocar la risa en los espectadores al recordar el hecho absurdo de tener que esperar muchos años hasta conseguir el Trabant, el único coche en la RDA. Los espectadores de ambas nacionalidades son conscientes del efecto gracioso pretendido por el autor no sólo por la pregunta realizada por Christiane, sino por la excusa

improvisada con un gran tono de seriedad fingido que le expone Alex a su madre para averiguar dónde ha escondido el dinero de sus ahorros. La diferencia de percepción en el público español se encuentra en que la comunidad española ignora que el Trabant es el único coche fabricado en la RDA y que para la entrega del mismo era necesario esperar como mínimo diez años. Asimismo, gracias al contexto y a la mención de que «ha llegado una carta de la fábrica», se puede deducir que se trata de un automóvil. De igual modo, se produce el efecto cómico, primeramente, derivado del contexto (Alex pone como excusa el Trabant para conocer el escondite de los ahorros de su madre) y, a continuación, por la reacción sorprendente, para un público español, algo menos para un público alemán que conoce su historia, de su madre, pues esperar tres años para la entrega del automóvil es un periodo breve.

Se puede llegar a la conclusión de que las dos comunidades han recibido el humor con igual intensidad gracias al contexto donde se enmarca el elemento cultural; sin embargo, el público original posee un conocimiento connotativo respecto al objeto en cuestión.

En el siguiente ejemplo se ilustra, de nuevo, el humor unido a un referente cultural de la comunidad de origen, aunque, a diferencia de los ejemplos anteriores, con una nota del absurdo casi inexistente en la versión española.

| | | |
|---|--|--------------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (58:40-59:45) | GBL77, GBL78 |
| Tipo de elemento cultural | Humor verbal con referente cultural de la comunidad de origen y alusión social | |
| Contextualización | En una escena anterior, Alex da instrucciones a Rainer respecto al papel que tiene que desempeñar en el cumpleaños de su madre. Le indica que tiene que decir que es el delegado de grupo de los pioneros y Rainer presenta dificultades para entender el nombre. En esta escena, Rainer se presenta y titubea de forma cómica al nombrar su cargo. | |
| V. O. [Christiane] Ja, ja, auch wenn das dann mit der Wohnung eher klappt. Mein Alex kann'n ganz schöner Sturkopf sein. Und Rainer. Das ist der neue Freund von meiner Ariane. Er, er arbeitet als ähm... [Al] Dispatcher. [Rainer] Genau, ich bin Dispatcher. Ich war selber mal (A) <u>bei den freien</u> ... Herzliches Glück auf, (B) Pioniere! Ich war selber mal bei (C) <u>den freien deutschen Pionieren</u> . | V. D. [Christiane] Sí, aunque así te den antes el apartamento. Mi Alex puede ser más tozudo que una mula. Y Rainer. Es el nuevo novio de mi hija Ariane. Rainer trabaja de... [Al] Repartidor. [R] Sí, soy repartidor. Solía estar con (A) <u>los liberta</u> ... ¡Felicidades de parte de los (B) <u>pioneros</u> ! Antes yo también era (C) <u>pionero</u> . [Al] Gracias, Rainer. | |

| | |
|--|---|
| <p>[Al] Danke, Rainer. [R] Als (D) <u>Gruppen... äh...</u> <u>Gau... (E) Gruppenvorstand. Früher...</u> [Al] Dankeschön! [R] (F) Seid bereit, seid bereit!</p> | <p>[R] Como (D) <u>grupo regional...</u> (E) <u>delegado de grupo... antes yo...</u> [Al] Gracias. [R] (F) ¡Estudad, chicos, estudad!</p> |
| Técnica de traducción empleada | (A) traducción literal, (B) traducción literal, (C) comprensión lingüística, (D) adición lingüística, (E) adaptación, (F) adaptación. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. En España, en los años de la dictadura, existía el Frente de Juventudes, la Sección femenina, la FUE (Federación Universitaria Española) y, ya en la época de la transición a la democracia, los Legionarios de Cristo Rey. |
| Intención del autor | La intención del autor es crear una escena cómica por medio de la confusión y tartamudeo de Rainer y dar a entender que Rainer era ciudadano de la República Federal Alemana y que, por ese motivo, no conocía al grupo de los pioneros. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Christiane no conoce la profesión de Rainer y este se presenta a sí mismo. - Rainer no sólo indica a qué se dedica sino también hace hincapié exagerado en que perteneció a los pioneros. - Rainer se confunde y titubea al presentarse como delegado de grupo de los pioneros. - Alex le interrumpe porque está haciendo el ridículo delante de todos los asistentes. - Se visualiza cómo los asistentes muestran señales de nerviosismo. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Además de explicar que era repartidor, Rainer añadió que anteriormente pertenecía a los pioneros porque se lo había indicado Alex en una escena anterior. - La intervención de Rainer suena artificial, como aprendida de memoria. - Rainer no es de la Alemania del Este y por este motivo no conoce el grupo de los pioneros. - El grupo de los pioneros era un movimiento infantil y juvenil cuyo objetivo era ensalzar los valores del régimen comunista. Al grupo de los pioneros pertenecían todos los niños de la RDA desde los seis hasta los diez años. - «Seid bereit» era la forma de saludo de los pioneros, a la que se respondía «Immer bereit». |

| | |
|---|---|
| Recepción en el público meta alemán | Risa. En esta escena es necesario precisar las reacciones de los alemanes que vivieron en la RDA y en la RFA. Al contrario de los alemanes de la RDA, los alemanes de la RFA desconocían la existencia del grupo de los pioneros, aunque, por el contexto de todo el largometraje, se puede deducir que se trataba de un grupo unido al régimen y que ensalzaba los valores comunistas y patrióticos, como se puede comprobar en la escena en la que Christiane dirige el coro de los pioneros y cantan una canción patriótica. La risa se ve también provocada por la confusión de Rainer y el nerviosismo de los asistentes. |
| Recepción en el público meta español | Sonrisa. El público español no conoce el grupo de los pioneros, pero por el contexto del largometraje se imagina que se trata de un grupo perteneciente al régimen. A pesar de tener menos referencias que los espectadores alemanes (la canción que canta el coro no está traducida, y como consecuencia se pierde información), España también ha tenido un grupo similar durante el régimen franquista, la sección femenina de la Falange. Los espectadores españoles, al no identificar este grupo como propio del régimen de la RDA y al producirse una omisión del nombre inventado por Rainer «freien deutschen Pionieren» al español traducido únicamente por «pionero», sólo perciben el elemento cómico por la confusión y titubeo de Rainer ante Christiane. |

Esta escena es un caso claro de juego de ideas, enmarcado en el humor verbal, y de humor internacional unido a una alusión social. El desencadenante del elemento cómico es la alusión social del grupo de los pioneros, humor perteneciente a una única comunidad de espectadores, y el titubeo y la confusión de Rainer unido a las muestras de nerviosismo del resto de los asistentes, tipo de humor común a cualquier nacionalidad. Para la traducción de la alusión social se ha optado por la traducción literal, «Pionieren» por «pioneros» y por la comprensión lingüística con el objetivo de respetar la sincronía fonética. Creemos que traducir «freien deutschen Pionieren» por un nombre inventado no reconocible por la comunidad española tampoco habría logrado el efecto humorístico. La escena cómica continúa en la versión alemana cuando Rainer se despide de los dos niños pioneros con la expresión aprendida de memoria «Seid bereit!» característica de este grupo. En la versión española, se ha optado por una adaptación que pierde toda vinculación de contenido de la versión alemana con la intención de crear credibilidad. Sin embargo, creemos que la traducción no ha sido muy acertada ya que se podría haber optado por una expresión con algún indicio de régimen comunista o simplemente de saludo, como por ejemplo «¡Seguid adelante, pioneros!».

En la versión española, únicamente se ha conservado el humor originado por el absurdo, es decir, un humor internacional. Se ha perdido el humor originado por el contexto social.

| | | |
|---|---|------|
| Localización | <i>Gegen die Wand</i> (28:58-29:11) | GW34 |
| Tipo de elemento cultural | Humor verbal | |
| Contextualización | Sibel y Cahit se casan por lo civil en los juzgados. El funcionario lee en voz alta los datos de los contrayentes y en este momento Sibel descubre que Cahit es viudo. Al salir de la sala, en el pasillo, Sibel le pregunta a Cahit en alemán cómo murió su mujer. Cahit está de muy mal humor. Selma, la prima de Sibel, como no sabe alemán, le pregunta a Seref el motivo de la discusión de los recién casados. Seref hace una broma con los dos idiomas para salir del apuro. Selma no lo encuentra gracioso. | |
| V. O. [Si] Wie ist deine Frau gestorben? [C] Halt die Schnauze, ist das klar? [SM] (türkisch) Was ist da los? [Se] (türkisch) Hab ich auch nicht verstanden. [SM] (türkisch) Kannst du kein Deutsch? [Se] (türkisch) Doch. (deutsch) <u>Ich möchte fünf Köfte.</u> | V. D. [Si] ¿Cómo murió tu mujer, Cahit? [C] Cállate, ¿está claro? [SM] ¿Qué les pasa? [Se] No tengo ni la menor idea. [SM] ¿Tú eres su tío, no? [Se] ¡Claro, pero no estoy siempre con él! | |
| Técnica de traducción empleada | Equivalente cultural y equivalente funcional | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. | |
| Intención del autor | El autor pretende crear una situación de distensión por medio de una broma que combina los idiomas turco y alemán. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cahit y Sibel hablan en alemán y Cahit muestra su enfado porque Sibel le ha preguntado por su mujer. - Selma no sabe alemán y no comprende la situación entre los novios. - Seref es sólo un amigo de Cahit aunque la familia cree que es su tío. - Seref sabe turco y alemán. - Seref hace una broma mezclando los dos idiomas. - Por el gesto de Selma, a ella no le ha hecho gracia. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Seref, aunque sabe alemán, dice «Ich möchte fünf Köfte» en alemán con acento turco, con el objetivo de hacer una broma y evadir la pregunta de Selma. «Ich möchte fünf Köfte» quiere decir «quiero cinco albóndigas». Los «Köfte» es un plato típico turco. | |
| Recepción en el | Sonrisa. El público alemán escucha los dos idiomas en la película y | |

| | |
|---|---|
| público meta alemán | lee subtítulos en alemán cuando los personajes hablan en turco. El público de la versión original es consciente de que Selma no habla alemán y que no entiende la situación de tensión entre los novios. Sonríen al escuchar la frase en alemán de Seref con un acento turco fingido. |
| Recepción en el público meta español | El público de la versión doblada no recibe el efecto humorístico de la escena ya que se ha suprimido por completo el idioma turco y se ha doblado en español. |

El factor que impide el elemento cómico es el hecho de que en la versión en español los diálogos en turco están doblados en español. Como consecuencia de esto, no sólo se pierde el elemento cómico sino también la mayoría de las connotaciones sociales entre la sociedad turca y alemana que quiere transmitir el autor en este largometraje.

En esta escena, nos encontramos con un humor verbal que consiste en realizar una parodia del acento turco en alemán. Al no respetar los diálogos en turco, la traductora ha optado por un equivalente funcional, es decir, por crear otra situación graciosa en su lugar sin tener en cuenta el contenido, sino la forma. Sin embargo, si tenemos en cuenta las encuestas realizadas, pensamos que la traductora no ha logrado que el público de la versión doblada española perciba el elemento cómico.

| | | |
|--|--|------|
| Localización | <i>Gegen die Wand</i> (46:06-46:20) | GW42 |
| Tipo de elemento cultural | Humor internacional, coloquialismos y alusión. | |
| Contextualización | Sibel y Cahit llevan medio año casados y todavía no han visitado a los padres de ella. Sibel ha conseguido un coche y se dirigen a hacerles una visita. A Cahit no le apetece ir. | |
| V. O. [C] Muss ich wirklich mitfahren? Scheiße. [SI] Wir sind fast ein halbes Jahr verheiratet und waren noch nie da. [C] Ich hab kein Bock auf diese ...<unverständlich>. <u>Ich habe kein Bock drauf.</u> [SI] Bitte, Cahit. [C] (türkisch) <u>Fick dein Bitte</u> [SI] Dein Türkisch macht ja echt Fortschritte. | V. D. [C] ¿De verdad que tengo que ir contigo? Mierda. [SI] Llevamos seis meses casados y todavía no has ido a verlos. [C] Odio todo este rollo turco. <u>No podré ni tomarme una cerveza.</u> [SI] Por favor, Cahit. [C] Déjate de por favor, joder. [SI] Tus modales están mejorando mucho. | |

| | |
|---|---|
| Técnica de traducción empleada | Adaptación, equivalente cultural, adaptación. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula ya que en la versión doblada se ha anulado completamente el idioma turco. |
| Intención del autor | El autor pretende crear una situación graciosa, que no cómica. Quiere dar a entender que Cahit se está adaptando paulatinamente a la cultura turca. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - A Cahit no le apetece ir a visitar a sus suegros porque no le gusta el ambiente turco. - Contesta a Sibel con una palabra malsonante en idioma turco. <p>Sibel le alaba por sus avances con el idioma turco.</p> <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cahit no se siente identificado con la comunidad turca, aunque tiene que fingir que pertenece a uno de ellos. - Cahit no domina el idioma turco. Su idioma materno es el alemán. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe esta escena como una situación graciosa ya que escucha que Cahit ha exteriorizado un vulgarismo en turco. Como indicamos anteriormente, los vulgarismos en los contextos adecuados pueden ser una fuente internacional de humor. El humor se ve reforzado por el parlamento de Sibel en el que apremia a Cahit por sus avances en el idioma turco. |
| Recepción en el público meta español | El público español no percibe esta situación como graciosa. |

En este caso, se ha intentado respetar la intención del autor de crear una situación graciosa, aunque en la versión española no se ha logrado. En el largometraje, se ha decidido omitir todos los parlamentos en turco y doblarlos al español, por este motivo todas las escenas que hacen referencia al idioma turco tienen que ser adaptadas empleando un equivalente funcional. El parlamento de Cahit «Déjate de por favor, joder» pertenece más bien a un registro neutro a pesar del vulgarismo «joder» tan extendido y común en el habla coloquial. El uso de este vulgarismo no llama la atención al salir de la boca del personaje de Cahit, caracterizado por el autor como un turco que lleva muchos años en Alemania y que ha perdido sus raíces. Es una persona marginada, alcohólica, sin trabajo decente y que ha perdido el respeto a la vida y a las personas. La respuesta de Sibel «Tus modales están mejorando mucho» se percibe como una respuesta neutra al parlamento de Cahit. La

traducción no cumple con la intención del autor a pesar de haberse empleado la técnica de adaptación con el objetivo de crear una situación graciosa.

En el siguiente ejemplo vamos a presentar el humor causado por un juego de palabras.

| | | |
|--|--|------|
| Localización | <i>Das Leben der Anderen</i> (38:09-38:16) | LA32 |
| Tipo de elemento cultural | Humor verbal | |
| Contextualización | Los agentes de la Stasi, Grubitz y Wiesler, se encuentran en el comedor del cuartel. En la mesa contigua, un compañero de menor categoría está contando chistes sobre Erich Honecker, presidente del Gobierno. Este se da cuenta de que los agentes están escuchando su chiste y lo deja de contar por miedo a que le repriman. Sin embargo, el oficial Grubitz lo invita a continuar e incluso él mismo cuenta otro chiste sobre Erich Honecker. | |
| V. O. [AG] Was ist der Unterschied zwischen Erich Honecker und ´nem Telefon? Hm? Na? Na, keiner! Aufhängen, neuwählen! | V. D. [AG] ¿Cuál es la diferencia entre Honecker y un teléfono? ¿Lo saben? Ninguna. A los dos hay que colgarlos. | |
| Técnica de traducción empleada | Adaptación | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. | |
| Intención del autor | El autor pretende crear otro chiste cuyo punto de mira es Erich Honecker. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Grubitz cuenta un chiste sobre Erich Honecker. - Tanto en alemán como en español el chiste tiene gracia. - El verbo colgar tiene un doble significado que coincide en los dos idiomas. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Erich Honecker es el secretario general del partido único de la RDA, y por lo tanto jefe supremo al que tiene que servir la Stasi. - En español, <i>aufhängen</i> significa colgar el teléfono o colgar a una persona o cosa. <i>Neuwählen</i> se puede referir a volver a marcar en el teléfono o reelegir a alguna persona para un cargo, por ejemplo, a Erich Honecker como presidente. | |
| Recepción en el público meta alemán | Sonrisa. El público alemán percibe el juego de palabras y de ideas del chiste provocado por el doble sentido que se desprende de las palabras <i>aufhängen</i> y <i>neuwählen</i> respecto a Honecker. | |

| | |
|---|--|
| Recepción en el público meta español | Sonrisa. El público de la versión doblada también percibe la parte humorística del chiste gracias a que en los dos idiomas coincide el doble sentido de la palabra <i>aufhängen</i> . No obstante, se omite el segundo verbo por no poder reproducir la intención del autor. Sin embargo, se ha mantenido el objetivo del autor de provocar sonrisa. |
|---|--|

En este ejemplo, se ha respetado la intención del autor de crear un chiste que funcione en español. Se ha jugado con la ventaja de que uno de los verbos empleados en el chiste, *aufhängen*, comparte el mismo doble significado que en español. Asimismo, la traductora ha modificado la forma de resolución del chiste adaptándolo a la forma típica española. Esta fórmula es más larga que si únicamente se pronunciase el verbo en infinitivo, factor beneficioso ya que de este modo se respeta la sincronía de la escena. Aunque no se ha reproducido el chiste en su totalidad, sí se ha logrado la misma recepción en los dos públicos.

Conclusión

Si tomamos como base la tabla 8, elaborada a partir del análisis del corpus de películas, podemos observar la primacía del humor que aparece en el canal acústico frente al humor visual. Asimismo, en la mayoría de los casos, el humor viene ligado a una alusión social o política.

En los casos de humor transmitido por el canal acústico, ya sea internacional o basado en un referente cultural de la comunidad origen, se ha optado por la traducción literal¹⁶⁰, con la diferencia de que en el humor internacional no se produce pérdida del humor (GBL76) mientras que en el humor basado en una referencia cultural existe la posibilidad de que se pierda parcialmente el humor (GBL59). Sin embargo, observamos que en cuatro de los cinco casos descritos no se ha producido pérdida del humor (GBL63). Esto se debe a que las escenas son unidades que forman un todo, es decir, muchos de los referentes culturales han sido explicitados en escenas anteriores o el canal visual ayuda a su entendimiento.

Respecto al humor visual, tanto para el humor visual internacional como para el que contiene un referente cultural, se ha optado íntegramente por la omisión. Esta técnica obedece a la invariable de la sincronía. Debido a la dificultad de cumplir con la sincronía

¹⁶⁰ Como ya indicamos en el capítulo 6.3, no debemos entender la traducción literal como la traducción palabra por palabra. En la traducción para el doblaje es necesario hacer hincapié en que la traducción literal tiene que conseguir la equivalencia referencial y pragmática con el alemán. En este punto consideramos la técnica del préstamo como una parte de la traducción literal.

labial, el traductor establece como prioritario la reproducción del mensaje acústico y confía en el conocimiento del público español de la cultura alemana o de los referentes culturales internacionales. De hecho se ha observado que en el humor visual con referentes internacionales no se ha producido pérdida del humor (GBL36), ya que los referentes son conocidos por la cultura meta, y en el humor visual con referente cultural único de la cultura origen se ha producido pérdidas totales o parciales (BIG05). Como ya hemos indicado en otras ocasiones, el objetivo de este tipo de películas alemanas no es la mera diversión del espectador, sino hacer llegar al público meta su cultura. Este objetivo no podría cumplirse si el elemento cultural del original fuera sustituido por uno específico de la cultura meta. No obstante, es necesario distinguir que cada escena tiene que cumplir un objetivo, el cual puede diferir ligeramente del objetivo general del largometraje. Este es el motivo por el que creemos relevante especificar en cada ficha el objetivo del autor. A pesar de todo, el espectador de la cultura meta, gracias al marco referencial en el que se encuentra el elemento cultural y a las técnicas de compensación en otros lugares del texto, es capaz de reconocer la existencia de un elemento cultural, así como de deducir el sentido del mismo. De este modo, en los casos en los que se conjugan el humor del canal acústico con el visual o viceversa, la probabilidad de la pérdida del humor se reduce. Por ejemplo, si existe una imagen desconocida en la cultura meta, existe la posibilidad de explicitar con una técnica de adaptación, generalización o de traducción literal el objeto del humor. De modo contrario, la imagen que acompaña al enunciado es asimismo cómica. En este caso, hablaríamos más bien de un humor internacional. Merece la pena destacar que, en este caso, la pérdida del humor para todas las técnicas empleadas ha sido de pérdida nula de humor.

En los casos de humor verbal se ha optado mayoritariamente por la adaptación, ya que una traducción literal, por ejemplo, causaría confusión y sobre todo un mayor grado de pérdida del humor (LA32). Es esencial señalar que la argucia del traductor para realizar una adaptación adecuada a la cultura meta es un elemento básico para el resultado de la traducción.

Para finalizar, podemos decir que hemos constatado la tendencia de emplear la traducción literal. Esta tendencia se debe a que, en los cuatro filmes analizados, el objetivo principal no es exclusivamente hacer reír al público sino también que se transmitan los referentes

culturales del autor original. Con la técnica de la adaptación¹⁶¹ aumentaría el grado de pérdida del elemento cultural en el público meta. A este respecto, se amplía la información en el apartado siguiente sobre las alusiones políticas, sociales y religiosas.

¹⁶¹ Con adaptación no nos referimos a la sustitución de un elemento cultural idiosincrásico de la cultura alemana por otro elemento cultural idiosincrásico de la cultura española, sino más bien a un equivalente funcional en la cultura meta. Por ejemplo no traduciríamos «Seid bereit» por «Arriba España», saludo del movimiento de la Falange Española, hecho que causaría incredulidad en el público español, sino por un equivalente funcional más neutro en la cultura española pero referido a la cultura alemana, por ejemplo, «¡Seguid adelante, pioneros!». La opción de la traductora de «Estudid, chicos, estudiad» pierde la conexión referencial con el grupo de los pioneros.

| | Omisión | | Traducción literal | | Adaptación | | Préstamo | | Generalización | | Equivalente funcional | | Total |
|---|---------|----------------|--------------------|----------------|------------|-------------------------|----------|-------|----------------|-------|-----------------------|---------------|-------|
| | | | | | | | | | | | | | |
| ¹ Humor con referente cultural | 1 | PP: 1 | 5 | PP: 1 PN: 4 | 1 | PP: 1 | 3 | PP: 3 | 2 | PP: 2 | 2 | PT: 1 PN:1 | 14 |
| ¹ Humor internacional* | | | 10 | PN: 10 | 1 | PN: 1 | | | | | | | 11 |
| ¹ Humor verbal | | | 3 | PP: 3 | 5 | PT: 2 PP: 1 PN: 2 | | | | | 2 | PT: 1 PN:1 | 10 |
| ² Humor visual con referente cultural | 5 | PT: 2 PP: 3 | | | | | | | | | | | 5 |
| ² Humor visual internacional | 3 | PN: 3 | | | | | | | | | | | 3 |
| ² Humor visual con humor en canal acústico | 1 | PN: 1 | 3 | PN: 1 | 1 | PN: 1 | | | | | | | 5 |

PT: Pérdida total

PP: Pérdida parcial

PN: Pérdida nula

1. Humor en canal acústico 2. Humor en canal visual

* Sólo se ha contabilizado un caso de humor internacional en el que se ha empleado la sustitución paralingüística.

Tabla 9. La pérdida del elemento cultural del humor en la VD

6.2.2. Alusiones políticas, sociales y religiosas.

Las alusiones políticas, sociales y religiosas se encuentran presentes y se reflejan en todos los elementos que se analizan en el presente capítulo. Sin embargo, creemos conveniente tratar las alusiones culturales como problema de traducción en sí, entre los que se encuentran implícitamente los nombres propios, los artefactos, las instituciones, objetos de la naturaleza y realidades socioculturales, etcétera, que existen únicamente en la cultura alemana¹⁶².

Por una parte estamos de acuerdo con Hesse-Quack (1969: 51) en que la traducción para el doblaje no debe únicamente solucionar el problema lingüístico, sino que también tiene que tender un puente sociocultural entre las dos comunidades. El doblaje puede ser capaz de convertir el símbolo desconocido por una cultura en un símbolo familiar y conocido. Por otra parte, pensamos que la finalidad de la traducción para doblaje es asimismo acercar la cultura de partida a la cultura meta y no únicamente llevar a cabo la adaptación de los elementos culturales de la cultura de partida a la cultura meta. La decisión de acercar la cultura extranjera a la meta (extranjerización) o de adaptarla a la comunidad meta (familiarización) depende, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, entre otros factores, del objetivo de la película, del público al que está dirigida, de las circunstancias sociales, culturales e históricas en las que se enmarca la película, y de la decisión del director de doblaje.

Hemos observado una serie de tendencias traductológicas respecto a las cuales hemos ordenado las alusiones políticas, sociales y religiosas del corpus. En primer lugar, nos enfrentamos a las alusiones transferidas tal y como son a la cultura meta y en las que no se ha realizado adaptación de ninguna clase, es un caso típico de extranjerización, en el que se emplean técnicas como el préstamo o la traducción literal. En segundo lugar, vamos a exponer casos de aclaración de un elemento cultural de la cultura de partida en la cultura meta. En tercer lugar, expondremos cómo las alusiones de la cultura meta han desaparecido y en su lugar se ha optado por generalizar el elemento cultural. En cuarto lugar, observaremos la sustitución del elemento cultural original por un elemento cultural de la comunidad meta. En quinto lugar, presentaremos la sustitución del elemento cultural

¹⁶² Puede encontrarse más información sobre los elementos culturales y los *realia* en: Markstein (2003:288-291), Albrecht (2005:9-10), Koller (1997). Hönig y Kussmaul (1996:53) utilizan la acepción *Unika* «So betrifft die sogenannten *Unika* im soziokulturellen Bereich, also Einrichtungen, Objekte und Institutionen, die es nur im Bereich *einer* Soziokultur gibt».

original por otro elemento cultural de la comunidad de partida conocido por la cultura meta. Por último, nos encontraremos con la elisión del elemento cultural en el texto meta.

Es necesario recordar los factores que condicionan la traducción de los filmes de nuestro corpus. El principal objetivo de las cuatro películas es dar a conocer la problemática social del contexto en el que tienen lugar. Es decir, entretener al público acercándolo a la realidad política y social de los años ochenta y noventa en Alemania (*Good Bye, Lenin!*, *Berlin is in German* y *Das Leben der Anderen*) y la problemática social de la comunidad turca en Alemania (*Gegen die Wand*). Debido a que las cuatro películas fueron proyectadas en pantallas de cines comerciales, están dirigidas a cualquier público, sin ninguna restricción de sexo, capa social o cultural¹⁶³. Es superfluo mencionar que en este tipo de traducción los factores técnicos como la sincronía, los enfoques de la cámara, etcétera, desempeñan una función determinante en la elección de las técnicas de traducción.

A continuación, presentamos una tendencia traductológica de las alusiones políticas, sociales y religiosas que hemos observado en nuestro corpus. Hemos realizado el cálculo a partir de doscientos treinta y ocho casos de alusiones que hemos encontrado en los cuatro filmes.

| | |
|--|------------|
| Préstamo | 20,17% |
| Traducción literal | 21% |
| Generalización | 15,55% |
| Adaptación | 12,18% |
| Modulación | 7,98% |
| Descripción | 6,30% |
| Omisión | 4,62% |
| Elisión | 3,78% |
| Equivalente cultural | 1,26% |
| Compresión | 2,94% |
| Equivalente funcional | 2,94% |
| Amplificación | 0,84% |
| Sustitución por otro elemento cultural | 0,42% |
| Total | 100% = 238 |

¹⁶³ Las características del corpus se definen con más detalle en el capítulo 5.2.

Podemos observar que son el préstamo, la traducción literal y la generalización las técnicas más empleadas en la transferencia de las alusiones políticas, sociales y religiosas en el marco de la traducción para doblaje en la combinación de lenguas del alemán al español.

Préstamo

Nos alineamos con la opinión de Müller (1982:308) de que la traducción de nombres propios, *realia* o elementos culturales propios que existen únicamente en una cultura, en nuestro caso en la cultura alemana, crean problemas traductológicos.

Werden solche Hürden schon von «normalen» Übersetzer als äußerst schwierig eingestuft, weil die Suche nach adäquaten Ersatzlösungen in der ZS meist zeitraubend und keineswegs immer erfolgreich ist, so wird Synchronautoren darüber hinaus durch medienbedingte Schwierigkeiten, i. e. durch intervenierende Optik, die ohnehin nicht große Palette der potentiellen Lösungsmöglichkeiten noch weiter verkleinert.

Por este motivo, el mismo autor afirma que la solución óptima no es adaptar el elemento cultural al público meta, sino mantener el elemento cultural en cuestión (extranjerización). Sin embargo, diferimos en la declaración de Müller y pensamos que salvaguardar los nombres propios y los *realia* en la lengua original tiene sentido únicamente cuando se enmarcan en un contexto que los haga explícitos. Si, por otra parte, el contexto no es aclarativo, pasan inadvertidos al público meta y, por ese motivo, no se cumple el objetivo principal del director en la escena en cuestión. En este caso, sería adecuado utilizar una técnica de traducción diferente. En definitiva, el traductor y el director de doblaje son los que deciden sobre la técnica de traducción adecuada en cada caso.

En el siguiente ejemplo se hace mención a *Sandmann*, nombre propio de la figura televisiva para niños más conocida en Alemania. Se ha optado por mantener el nombre en alemán.

| | | |
|--|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (4:40-5:05) | GBL06 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social (nombre propio) | |
| Contextualización | Alex y Ariane, en los personajes de niños, ven en la televisión a Sigmund Jähn que saluda desde el espacio, junto con <i>Sandmann</i> y <i>Mascha</i> , a todos los niños de Alemania. | |
| V. O. [Sigmund Jähn im TV] <u>Der Sandmann</u> hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. Aber die größte Überraschung ist für uns war die (sic!), dass er sich mit <u>Mascha</u> sehr gut bekannt gemacht | V. D. [Sigmund Jähn en la TV] <u>Sandmann</u> se ha adaptado muy bien a las condiciones del espacio. Y para nuestra sorpresa ha hecho muy buenas migas con <u>Mascha</u> . Incluso hemos celebrado una boda cósmica. En | |

| | |
|--|---|
| <p>hat. Wir haben sogar an Bord eine kosmische Hochzeit gefeiert. In wenigen Minuten fliegt der Sandmann gemeinsam mit Mascha zurück zur Erde. Ich hoffe, liebe Kinder, dass sie das recht deutlich gesehen haben.</p> | <p>apenas unos minutos Sandmann y Mascha volverán de nuevo camino a la Tierra. Queridos niños y niñas, espero que podáis verlo desde vuestras casas.</p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>Préstamo con elisión.</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia exacta</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>El autor pretende mostrar en esta escena dos hechos culturales: el acontecimiento histórico del primer alemán en el espacio y la aparición de <i>Sandmann</i> en la televisión alemana.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sigmund Jähn es el primer alemán que viaja al espacio. - Alex y Ariane están orgullosos de Sigmund Jähn y del logro alemán. - Sigmund Jähn hace referencia a la buena relación entre las figuras ficticias televisivas de <i>Sandmann</i> y <i>Mascha</i> y celebra una boda cósmica entre ellos. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sigmund Jähn es el primer alemán que viaja al espacio gracias a la ayuda de la Unión Soviética. - Dentro de la nave espacial, el compañero soviético Waleri Bykowski presenta la figura televisiva soviética, <i>Mascha</i>, con la cual se casa <i>Sandmann</i>. Con este hecho se pretende transmitir a los niños la buena relación de la RDA con la Unión Soviética. - <i>Sandmann</i> es un muñeco televisivo creado en la RDA y protagonista de un programa infantil retransmitido por las tardes que tenía como objetivo desear a los niños buenas noches. También el programa fue retransmitido en la RFA y experimentó el mismo gran éxito entre los niños de la Alemania occidental. Tras la caída del régimen comunista, este programa infantil siguió retransmitiéndose. |
| <p>Recepción en el público meta alemán</p> | <p>El público alemán reconoce a Sigmund Jähn como el primer cosmonauta alemán en el espacio. También reconoce inmediatamente la figura de <i>Sandmann</i>.</p> |
| <p>Recepción en el público meta español</p> | <p>El público español, gracias a la voz en <i>off</i> de Alex y a la información que el periodista de la televisión ofrece en una escena anterior, sabe que Sigmund Jähn fue el primer alemán en el espacio y que este acontecimiento se hizo realidad gracias a la colaboración soviética. Sin embargo, no reconoce a <i>Sandmann</i> como figura televisiva emblemática para los niños alemanes. Piensan que es únicamente una mascota que acompañó a Sigmund Jähn en su viaje al espacio.</p> |

En esta escena se observa la retransmisión en televisor de Sigmund Jähn en una nave espacial con dos muñecos. Gracias al canal visual el espectador se imagina que *Sandmann* y *Mascha* son los dos muñecos que sostiene Jähn. Casi al final de la película se hace de nuevo referencia a *Sandmann*, que aparece en forma de dibujo animado y que es visto por los hijos del señor Kerner. Es decir, nos encontramos, a la vez, ante un caso de una técnica de compensación en la unidad de traducción para doblaje. En la primera escena en la que aparece *Sandmann*, el espectador español puede confundirlo con una simple mascota que el astronauta alemán lleva consigo a modo de amuleto de la suerte. Cuando aparece este personaje por segunda vez, el espectador español es capaz de reconocerlo como dibujo animado significativo para los niños, aunque sigue sin reconocer que se trata del anuncio de buenas noches comparable con la española familia Telerín y su sinfonía «Vamos a la cama que hay que descansar, para que mañana podamos madrugar». La aparición de *Sandmann* por primera vez es tan breve y la calidad en la televisión es tan deficiente que este elemento cultural puede pasar inadvertido para el espectador español. El traductor no realiza ningún tipo de aclaración, por lo que nos encontramos simultáneamente con un caso de elisión.

En el segundo ejemplo podemos observar dos casos de alusión social, es decir, nombres propios, que han sido resueltos con diferentes estrategias de traducción¹⁶⁴.

[CK] Bevor ich euch mein gesamtes Geld überlasse, da darf ich doch wenigstens erfahren wofür, oder?

[CK] Antes de daros permiso para gestionar mis ahorros tengo derecho a saber por qué, ¿verdad?

[AI] Na jut. Es sollte eigentlich eine Überraschung werden, aber... off> ... wir haben 'ne Benachrichtigung bekommen. <on> Aus Zwickau. Wir können unseren Trabant abholen.

[AI] Está bien. Queríamos que fuera una sorpresa pero... <off> ... ha llegado una carta <ON> de la fábrica. Ya podemos recoger el Trabant.

[CK] Schon nach drei Jahren?

[CK] ¿En tan sólo tres años?

El primer caso se trata más bien de un caso de generalización¹⁶⁵. El público alemán conoce la connotación de Zwickau, como ciudad en la que estaba establecida la industria automovilística de la RDA, cuyo utilitario más exitoso era el Trabant. El público español

¹⁶⁴ La ficha técnica de esta escena se encuentra en el apartado 6.3.1. Por este motivo, simplemente nos limitamos a presentar el diálogo.

¹⁶⁵ Esta técnica de traducción se tratará con más detalle más adelante. Se ha incluido en este apartado por pertenecer a la misma escena y por la cercanía al caso siguiente.

no conoce esta connotación, por este motivo, se ha optado por sustituir «Zwickau» por «la fábrica». El uso del artículo determinado nos da a entender que existe una única fábrica de automóviles, y con ello se ha cumplido con el objetivo de mantener el mensaje. Incluso se cumple con la invariable de la sincronía. Cuando Alex pronuncia «Aus Zwickau» se encuentra en una escena en *on*, y por ello es primordial mantener la apertura de los labios abierta, característica de la vocal «a». Esto se cumple con la traducción «de la fábrica», que registra igualmente el predominio de esta vocal abierta.

El segundo caso es un préstamo con una elisión de información, es decir, no se ofrecen aclaraciones adicionales sobre el término extranjerizado. Con Trabant, se hace referencia a una realidad social en la RDA. El público alemán conoce que el Trabant era uno de los pocos modelos de coches utilitarios, junto con el Wartburg construido en Thüringen, que se podían adquirir en la RDA. El Trabant servía, asimismo, como inversión en la Alemania del Este, y por este motivo casi la totalidad de los alemanes orientales habían pedido un Trabant, que recibían tras varios años. El objetivo del original es causar sonrisa en el público y esto se consigue con la frase siguiente: «Schon nach drei Jahren?». El público español no reconoce el Trabant como único coche en la RDA, pero, debido a que España ha vivido una historia social de aislamiento similar, puede reconocer que el Trabant es un automóvil común en Alemania del Este. El objetivo de provocar sonrisa se cumple igualmente en el público español ya que la respuesta «¿En tan sólo tres años?» se trata de un humor internacional. Es decir, se mantiene el objetivo de entretener al público y de transmitir la cultura de la Alemania oriental¹⁶⁶.

En el siguiente ejemplo también observamos la combinación de dos técnicas de traducción: el préstamo y la traducción literal.

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> (1:07:07-1:08:11) | BIG47 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social (nombre propio). | |
| Contextualización | Martin se está preparando para el examen de taxista. Manuela, su mujer, le está ayudando a estudiar las rutas tanto en la Alemania del Este como en la del Oeste. | |
| V. O. [Martin] Also, das ist wirklich schwer... <u>Leninplatz, Platz der Vereinten Nationen</u> in | V. D. [Martin] Menudo lío. Por la <u>plaza de Lenin</u> , que ahora es la <u>plaza de la ONU</u> , luego por | |

¹⁶⁶ Para más información sobre el humor en esta escena, véase el apartado 6.3.1.

| | |
|--|---|
| <p>die <u>Friedenstraße</u>, dann rechts die <u>Greifswalder hoch</u>, links in die <u>Dimitroffstraße</u>, aber die heißt nicht mehr so... die heißt jetzt <u>Danzigerstraße</u>... dann rechts die <u>Schönhauser Allee</u> und jetzt kommt eine Abkürzung links in die <u>Schivelbeinerstraße</u>...</p> <p>[Manuela] warte mal, warte mal.</p> <p>[Martin] Früher Mal die <u>Willi-Bredelstraße</u> war, <u>Schivelbeinerstraße</u>. Dann kommen wir raus auf die <u>Helmut-Just-Straße</u>, aber die heißt auch nicht mehr so. Die heißt jetzt. wie heißt sie?</p> <p>[Manuela] <u>Behmstraße</u>.</p> <p>[Martin] <u>Behmstraße</u> genau. Wer kommt denn auf so was? Na ja. Also. Auf jeden Fall dann die <u>Norwegerstraße</u> hoch dann bist du schon am S-Bahnhof <u>Bornholmerstraße</u>.</p> | <p>la <u>Avenida de la Paz</u>, después la <u>calle Greifswalder</u> hacia arriba, a la izquierda por la <u>calle Dimitroff</u> que ahora se llama <u>calle Danziger</u>, luego a la derecha por la <u>avenida Schönhauser</u>, y ahora hay un atajo a la izquierda por la <u>Schivelbeiner</u>.</p> <p>[Manuela] Espera, espera.</p> <p>[Martin] Que antes se llamaba <u>Willi-Bredel</u> (Willi Bridel)¹⁶⁷. <u>Calle Schivelbeiner</u>. Y vamos a salir a la <u>calle Helmut-Just</u>, que ahora no se llama así. ¿Cómo se llama?</p> <p>[Manuela] <u>Calle Behm</u> (bim).</p> <p>[Martin] Eso, <u>calle Behm</u> (bim). ¿De dónde habrán sacado ese nombre? Bien. Entonces tengo que girar por la <u>calle de Noruega</u> hacia arriba hacia la estación de metro <u>Bornholmerbrücke</u>. (Bornholmerbrücke)¹⁶⁸.</p> |
| Técnica de traducción empleada | Préstamo y traducción literal. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. El régimen franquista defendía y representaba otros valores políticos que el régimen comunista de la RDA. Sin embargo, al desaparecer los dos regímenes, se llevaron a cabo una serie de cambios sociales entre los que se encontraba modificar los nombres de las calles con alusiones a la presencia del régimen anterior por nombres con alusiones más democráticas. |
| Intención del autor | Durante todo el filme, el autor pretende mostrar los cambios sociales producidos tras la reunificación. Uno de ellos es el cambio de nombre de las calles. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <p>- Martin conoce muy bien las calles de la Alemania del Este a pesar de que han cambiado de nombre.</p> <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <p>- Tras la caída del régimen de la RDA, se produjeron cambios sociales, entre los que se encontraban el cambio de la denominación de las calles con alusiones al régimen comunista. Estas calles adoptaron nombres con alusiones a la política actual, por ejemplo,</p> |

¹⁶⁷ La aclaración entre paréntesis es la forma en que los actores de doblaje pronuncian el nombre alemán.

¹⁶⁸ En la lista de diálogos de la versión alemana aparece la denominación Bornholmerbrücke y no Bornholmerstraße.

| | |
|---|---|
| | <p><i>Plaza de la ONU</i> en vez de <i>Plaza de Lenin</i>, a ciudades o lugares europeos o a celebridades que no pertenecieron al régimen comunista, por ejemplo, <i>Calle Behm</i> (físico alemán) en vez de <i>Calle Helmut-Just</i> (pintor y miembro de la policía del régimen).</p> <p>- En España, tras la muerte de Franco, se retiraron estatuas de personajes del régimen y se cambió el nombre de las calles con alusiones al régimen franquista.</p> |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán conoce el hecho de la retirada de los símbolos comunistas en muchas ciudades que pertenecieron a la Alemania del Este. Por lo tanto, reconoce esta alusión cultural en la película. |
| Recepción en el público meta español | El público español también ha experimentado un cambio social algo similar. Por este motivo, reconoce que el cambio de los nombres de las calles se debe al cambio de régimen democrático. Sin embargo, no reconoce todas las referencias de personajes o lugares que se nombran. |

En este ejemplo no se observa una gran diferencia en la percepción del público alemán y el español. Bien es cierto que el público español no reconoce muchos de los nombres de las celebridades que se nombran, y como consecuencia no percibe la alusión comunista que se desprende de ellos. Sin embargo, reconoce, gracias al primer ejemplo, «Por la Plaza de Lenin, que ahora es la Plaza de la ONU» que los nombres con alusiones comunistas se han reemplazado por nombres con alusiones de la nueva Europa democrática. Esta breve alusión política internacionalmente conocida es, para la comunidad española, el punto de inflexión para comprender la intención del autor. Razón por la cual podemos afirmar que en la versión doblada se ha cumplido con la intención del autor. Asimismo, el hecho de que se mantengan los nombres propios en alemán hace posible que el público español experimente un alto nivel de credibilidad y una cierta cercanía a la cultura alemana al disfrutar de la película, cuyo objetivo es presentar los cambios y las dificultades de adaptación al capitalismo para ciertos alemanes de la RDA de aquella época.

A pesar de que se intenta compensar en otro lugar del texto o por medio del canal visual la aparición del elemento cultural, esta técnica únicamente logra transmitir el significado funcional pero no las connotaciones que conlleva, a excepción del último ejemplo, en el que, por una pequeña analogía con la cultura meta, se hace explícito la connotación pretendida. Es decir, el espectador español, no familiarizado con la cultura alemana, no va a percibir toda la información transmitida por el elemento cultural. Sin embargo, debido a las restricciones propias del medio audiovisual, como la sincronía y la imposibilidad de

modificar el canal visual, el préstamo, junto con la generalización y la traducción literal, es una de las técnicas más empleadas en doblaje. La técnica del equivalente cultural en estos casos queda excluida, ya que restaría credibilidad e incluso resultaría irrisoria al público español. Para valorar la adecuación de la técnica de adaptación a los elementos culturales, primero habría que fijar el objetivo de la película. Si se tratara de una película que tuviera como objetivo divertir al público, y no informar al público sobre la cultura y la historia de un país concreto, por ejemplo, *Los Simpson*, la técnica de adaptación sería la más adecuada, ya que de otra forma no podría hacer reír al público. Las películas alemanas de creación más reciente, exceptuando los largometrajes de dibujos animados, tienen normalmente como objetivo principal informar al público sobre una realidad y, en algunos casos, por ejemplo, en *Good Bye, Lenin!*, tienen como objetivo secundario divertir al público, característica que no se logra en su totalidad en el público español.

Hemos observado que el préstamo se emplea mayoritariamente para nombres propios, ya sean de persona, de lugares o de artefactos que sólo existen en la cultura alemana y que no poseen una traducción acuñada en alemán como el caso de algunas instituciones, que veremos cuando tratemos la técnica de la traducción literal. Por la falta de espacio en el enunciado de los personajes y debido a la sincronía, no se añade información adicional explicativa para los casos de préstamo. Es decir, en la mayoría de los casos de préstamo también se observa la técnica de la elisión.

Traducción literal

La traducción literal, con un 20,25%, es la segunda técnica más empleada en la traducción de alusiones políticas, sociales y religiosas. Es importante recordar que en la traducción literal hemos incluido también el calco.

En el siguiente ejemplo, observamos la traducción literal de las instituciones de la RDA y de la denominación socialista de los ciudadanos del régimen. Estos elementos pertenecen exclusivamente al régimen socialista alemán hasta el desmorone del bloque del Este; por lo tanto, se ha empleado la traducción literal para respetar el colorido cultural de la época en la película.

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (1:21:32-1:22:44) | GBL97 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social (nombre propio). | |
| Contextualización | Alex y Denis graban un capítulo de los informativos con información tergiversada sobre la realidad de la RDA. Denis es el presentador de los informativos. | |
| V. O. | V. D. | |
| <p>[Denis] Berlin. Auf einer historischen Sondersitzung des <u>Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands</u> <OFF> hat der Generalsekretär des <u>ZK der SED</u> und <u>Vorsitzender des Staatsrates der DDR</u>, Genosse Erich Honecker, <ON> in einer großen humanitären Geste der Einreise der seit zwei Monaten in den DDR-Botschaften Prag und Budapest Zuflucht suchenden BRD-Bürgern zugestimmt. Honecker sieht in dieser Entwicklung eine historische Wende der Ost-West-Beziehungen und versprach jedem Einreisenden ein Begrüßungsgeld von zweihundert Mark.</p> <p>Arbeitslosigkeit, mangelnde Zukunftsaussichten und die zunehmenden Wahlerfolge der neonazistischen Republikaner haben die deutlich verunsicherten BRD-Bürger in den letzten Monaten dazu bewogen, dem Kapitalismus den Rücken zu kehren und einen Neuanfang im <u>Arbeiter- und Bauernstaat</u> zu versuchen.</p> <p>Hier parken sie, die neuen DDR-Bürger aus der BRD. Die einreisewilligen BRD-Bürger wurden zunächst in den Berliner Bezirken Mitte und Friedrichshain untergebracht. Das <u>ZK der SED</u> hat aufgrund der historischen Situation die Aktion „<u>Solidarität West</u>“ ins Leben gerufen, um die Wohnraumlenkung für die neuen Mitbürger zu gewährleisten.</p> | <p>[Denis] Berlín. En una sesión extraordinaria del <u>Comité Central del Partido Unificado Alemán</u> <OFF> el <u>secretario general del comité central y presidente del consejo nacional de Alemania oriental</u>, el camarada Erich Honecker, <ON> en un generoso gesto humanitario ha concedido asilo político en la RDA a aquellos alemanes occidentales que desde meses se refugian en las embajadas de Praga y Budapest. Honecker lo considera una evolución histórica de las relaciones entre el Este y el Oeste y ha prometido que todo refugiado en la RDA recibirá una ayuda de doscientos marcos.</p> <p>El desempleo que ensombrece las perspectivas de futuro y la intensa proliferación de los partidos neonazis en la Alemania occidental han empujado en los últimos meses a muchos de sus ciudadanos a renegar del capitalismo y a buscar una nueva vida en nuestro país de <u>obreros, proletarios y campesinos</u>.</p> <p>Aquí es donde aparcan sus coches los nuevos ciudadanos de la república. La mayoría se ha instalado en los céntricos barrios berlineses de Mitte y Friedrichshain.</p> <p>Ante una situación sin precedentes, el <u>Comité Central del partido</u> ha dispuesto la campaña «<u>solidaridad con occidente</u>», que ayudará a estos refugiados a buscar alojamiento. La situación de estas personas...</p> | |

| | |
|---|---|
| Técnica de traducción empleada | Traducción literal. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar cómo Alex, por medio de sus vídeos, desfigura la verdad para su madre, lo que causa una situación irrisoria y ridícula. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex distorsiona la realidad con el objetivo de que su madre no se preocupe demasiado. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Honecker nunca habría permitido asilo a alemanes orientales. - Los movimientos neonazis aumentaron sobre todo en la Alemania del Este como consecuencia de la depresión económica y social tras la reunificación. |
| Recepción en el público meta alemán | Sonrisa. El público percibe que Alex está desfigurando la realidad. |
| Recepción en el público meta español | El público meta tiene la misma percepción que el público alemán. |

A modo de conclusión respecto al tema que nos incumbe, en el corpus hemos observado la traducción literal de las siguientes alusiones:

Siglas, nombres de instituciones y títulos políticos. Por ejemplo, *ZK* para Comité Central o *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* para Partido Socialista Unificado Alemán.

Nombres de países o lugares. Por ejemplo, *Café Moskau* por Café Moscú.

Nombres de programas o de referentes que no existen en español, que su nombre es muy descriptivo o que la traducción literal resulta por la analogía fonética. Por ejemplo, *Schwarzer Kanal* por Canal negro, *Aktuelle Kamera* por Cámara Actual, *Pioniere* por pioneros (ejemplo en la página 161). Sin embargo, la traducción del nombre del programa de televisión *Kessel Buntes* (saco colorido) no es representativo y se ha optado por la generalización.

Respecto a la traducción de *Aktuelle Kamera* compárese con la ficha de la página 200.

[D] <OFF> Hier, dreißig Mal „Aktuelle Kamera“, zehn Mal „Schwarzer Kanal“, sechs Mal „Kessel Bunt“ und vier Mal „Ein Tag im Westen“. Alles bereits überspielt. Gesponsert von der Landesbildstelle und einem äußerst charmanten Denis.

[D] <OFF> Toma treinta episodios del noticiero, diez de «Canal negro», seis de variedades y cuatro de «Un día en occidente». Todo grabado. Gracias a los archivos estatales y a tu amigo Denis.

Nombres de elementos culturales que ya poseen una traducción acuñada. Por ejemplo, *Norwegerstraße* por Calle de Noruega (véase el ejemplo en la página 178).

Generalización

Como hacemos mención en el apartado 6.3, la generalización consiste en emplear en la traducción un término más general o neutro que en la versión original. Hönig y Kussmaul (1996:53) presentan como ejemplo la traducción del inglés *public school*. Afirman que la reproducción en alemán de este término, debido al contexto en el que se enmarca y a las connotaciones que despierta en el contexto inglés, es imposible. Estos autores proponen como solución valorar si el contexto sociocultural debe ser explicitado, siempre en dependencia de la función del texto¹⁶⁹.

| | | |
|----------------------------------|--|---|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> (14:30-15:00) | BIG08 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social | |
| Contextualización | Martin se encuentra con un antiguo compañero de cárcel, Peter. Tras su puesta en libertad, Peter intentó ganarse la vida en la nueva Alemania. Sin embargo, fracasó y se convirtió en un marginado de la sociedad, razón por la cual intentó tirarse desde una azotea. En ese momento llegó Martin y le convenció para que no lo hiciera. Los dos se dirigen en coche a la casa de Peter. Por el camino, Peter le cuenta a Martin cómo le ha tratado la vida tras su puesta en libertad. | |
| V. O. | [Peter] <SB> Gleich nach der Wende, bin ich in den Westen gegangen, nach Stuttgart, auf eine Baustelle. Kommst du aus der <u>Zone</u> ? Zoni, kannst mal anluften? Bei denen ist es ja so, erst kommen die Einheimischen, dann kommt der <u>Giuseppe</u> , dan der <u>Achmet</u> und ganz am Schluß kommt dann der <u>Zoni</u> . Der | V. D. |
| | | [Peter] <SB> Después de la caída del muro fui al Oeste, a Stuttgart a trabajar de albañil. ¿Eres del <u>Este</u> ? Pues lo llevas claro, tío. Así funcionan allí. Primero son ellos, luego los <u>italianos</u> , luego los <u>turcos</u> y al final de todo estamos nosotros, <u>los del Este</u> . No pude aguantar mucho |

¹⁶⁹ «Ein Übersetzer muß niemals *public school* -oder *gemütlich*- übersetzen, sondern deren anteilige Funktion an der Gesamt-Textfunktion in der ZS!» (Hönig y Kussmaul, 1996:53).

| | |
|---|---|
| <p>Zoni! Lange habe ich es dort nicht ausgehalten! Und bin wieder zurückgekommen nach Berlin. Dann habe ich noch eine Weile als Fußbodenleger gearbeitet, Raumdesigner sagen die jetzt dazu. Dann wollte ich mich selbständig machen. Das war alles so kompliziert.</p> | <p>tiempo. Así que volví hacia Berlín. Trabajé un tiempo montando suelos y parqués. Interiorismo lo llaman ahora. Intenté establecerme por mi cuenta, pero era muy complicado.</p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>Generalización.</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia nula.</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>El autor pretende mostrar la dificultad que tienen los trabajadores alemanes del Este, sobre todo la mano de obra, de encontrar trabajo en la RFA e incluso en Berlín.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Peter, como ciudadano de la antigua RDA no encuentra trabajo ni en la RFA ni en el propio Berlín. Por este motivo, cae en una depresión. - Las empresas alemanas prefieren emplear a los trabajadores de la RFA y a los extranjeros, como los italianos y los turcos, que a los ciudadanos de la antigua RDA. Existe marginación frente a los propios alemanes. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La RDA era un régimen caracterizado por el aislamiento en todos los sentidos (social, político y económico). Es decir, no existía inmigración e incluso los propios ciudadanos intentaban salir del país ilegalmente. - El nivel de vida de la RDA divergía notoriamente del de la RFA. Los sueldos, el rendimiento laboral, la investigación, los logros económicos y el valor del dinero, entre otros factores, eran inferiores. - Tras la reunificación, se produjo una inflación en la antigua Alemania del Este y las empresas y ciudadanos tuvieron que adaptarse a las condiciones políticas y económicas democráticas de la Alemania del Oeste. Los trabajadores se encontraron con una gran competencia, tanto de los propios alemanes como de los inmigrantes altamente cualificados que procedían de países con los que la antigua RFA tenía convenios económicos de colaboración, como Italia y Turquía. |
| <p>Recepción en el público meta alemán</p> | <p>El público alemán conoce la problemática social anteriormente descrita y los nombres Giuseppe y Achmet como nombres característicos de Italia y Turquía.</p> |
| <p>Recepción en el público meta español</p> | <p>El público español no conoce la realidad social que tuvo lugar tras la reunificación alemana. Incluso en España la situación laboral diverge. Generalmente, en los sectores donde no se requiere una formación muy cualificada, por ejemplo, en la construcción, en la restauración,</p> |

| | |
|--|---|
| | etcétera, prefiere emplearse a extranjeros porque la mano de obra es más barata. Los españoles podrían reconocer el nombre de Giuseppe como nombre italiano, pero por cercanía geográfica y debido a la realidad española, donde la mayoría de los extranjeros son marroquíes, habrían pensado que el nombre de Achmet es marroquí. |
|--|---|

La traductora bien podría haber empleado la extranjerización para los nombres Giuseppe y Achmet o la traducción literal para *Zone* o *Zoni*, por ejemplo, «los alemanes de la zona». Sin embargo, se habría producido una gran pérdida de información e incluso desconcierto en el público español. Con la técnica de la generalización se respeta plenamente la intención del autor. No obstante, el público alemán dispone de más información contextual, la cual, como afirman Hönig y Kussmaul (1996:53)¹⁷⁰ es imposible transmitir en su totalidad.

Adaptación

Como se desprende de la estadística referente a la traducción de alusiones culturales, la adaptación no es una técnica muy empleada en la traducción de las películas alemanas seleccionadas. De hecho, representa únicamente un 12,34%.

A continuación, presentamos un ejemplo en el que el uso de la adaptación está justificado.

En la siguiente escena, es preciso señalar que en la versión original los personajes hablan en turco y que la traducción en alemán aparece por medio de subtítulos. Este hecho dificulta la labor del traductor que se ve en la necesidad de traducir el mensaje transmitido por los subtítulos en alemán y de sincronizar el parlamento español al movimiento de los labios de los personajes, que, sin embargo, hablan en turco. Por este motivo, el parlamento en español es más largo que los subtítulos en alemán, ya que tienen que cumplir unos requisitos formales¹⁷¹. La alusión que nos interesa destacar es la traducción de *Gott* en alemán por *Alá* en español.

¹⁷⁰ Hacemos referencia a esta afirmación en la conclusión de esta técnica traductológica.

¹⁷¹ En nuestro estudio no se tratará la traducción por medio de subtítulos. Para más información sobre esta modalidad de traducción audiovisual, se recomienda la lectura, entre otros, de Gottlieb (2004); Ivarsson, J. y Carroll, M. (1998): *Subtitling*. Simrisham: TransEdit; Díaz Cintas, J. (2001): *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar.

| | | |
|---|---|------------|
| Localización | <i>Gegen die Wand</i> (17:58-18:56) | GW21, GW22 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión religiosa. | |
| Contextualización | Cahit informa a su amigo Seref que tiene la intención de casarse con Sibel. Seref le muestra su desacuerdo y discuten. | |
| V. O. Conversación en turco con subtítulos en alemán. [Seref] Sag mal, bist du völlig bescheuert? Was bist du'n Schauspieler oder was? Willst du den Oscar? [Cahit] Du verstehst das nicht: sie steckt in Schwierigkeiten. [Seref] Was geht dich das an! [Cahit] Was weiß ich. Sonst will sie sich umbringen. [Seref] Einen Dreck wird sie tun! Als ob das einfach wär. So sind die Weiber! Um einen einzuwickeln, erfinden sie Geschichten. Weißt du, was heiraten bedeutet? [Cahit] Nee, weiß ich nicht. [Seref] Probleme. Sieh mich an. Habe ich geheiratet? Nein, ich bin niemandem was schuldig und hab meine Ruhe. [Cahit] Du lügst, du hast doch geheiratet! [Seref] Das ist was anderes. Das war, um hier zu bleiben. [Cahit] Das ist im Prinzip dasselbe. [Seref] Dann heirate doch, verdammte Scheiße. <u>Gott segnet euch!</u> Ich komm zur | V. D. Conversación en español. [Seref] ¿Has perdido totalmente la cabeza? ¿Crees que eres actor? ¿Quieres un Óscar? [Cahit] No lo entiendes, la chica está hasta el cuello. Tiene un problema [Seref] ¿Y a ti qué te importa? Te da igual. [Cahit] Dice que se quitará la vida si no me caso con ella. No quiero ser responsable. [Seref] Y una mierda. No te lo creas. Te está engañando. Las mujeres son así. Se inventan historias para pescarte. Se hacen las víctimas. Te manejan como quieren y te comen el coco. ¿Si te casas sabes qué va a pasar? [Cahit] No, ¿qué va a pasar? ¿Qué va a pasar? [Seref] Problemas, problemas. Mira, oye, mírame a mí. Nunca me he casado. Nunca me he casado y por eso no le debo nada a nadie y tengo paz y tranquilidad. [Cahit] Eres un mentiroso. Estuviste casado. [Seref] Aquello fue diferente. Era porque me interesó. Lo hice por quedarme aquí. [Cahit] Pues esto es igual. Esto es lo mismo. [Seref] Hala, cástate joder, cástate, cástate. [Cahit] <OFF> Lo haré, lo haré. [Seref] <ON> <u>Que Alá te bendiga.</u> Haz lo que te dé la gana. Cástate. Iré a bailar a tu | |

| | |
|---|---|
| Hochzeit und tanz mit euch! | boda. Cásate. |
| Técnica de traducción empleada | Adaptación. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia exacta. |
| Intención del autor | El autor muestra que existe un desacuerdo entre Seref y Cahit respecto a la intención de boda de Cahit con Sibel y que al final Seref aprueba la boda e incluso dice que participará en ella. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cahit y Seref son turcos y hablan entre ellos en turco. - Seref muestra desacuerdo sobre el hecho de que Cahit se case por conveniencia con Sibel, también de familia turca. - Tras mucho discutir, Seref aprueba la boda de Cahit e incluso le ofrece su ayuda. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - «Gott segnet euch» o «que Dios te bendiga» es una forma espiritual de desear suerte a una persona respecto a un acontecimiento nuevo o que conlleva peligro. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe la forma religiosa en que Seref desea fortuna al futuro matrimonio. Aunque en alemán se utiliza la forma «Gott», el público sabe que se hace referencia a Alá ya que simultáneamente está escuchando que hablan en turco, es decir, los dos personajes son de religión musulmana. |
| Recepción en el público meta español | El público español tiene la misma recepción que el público alemán. |

Como hemos podido observar, la elección de la adaptación se ve motivada por un factor externo a la escena en concreto, es decir, al doblaje del idioma turco en español, que, como consecuencia, suprime de por sí una importante alusión cultural en el público español.

En esta escena, es muy importante que en la traducción al español se haya elegido la referencia a Alá en vez de a Dios. Esta decisión se ve motivada por el hecho de que en la versión española los parlamentos que originariamente están en turco se han doblado también al español y no puede distinguirse la nacionalidad o la religión a la que pertenecen Seref, Cahit o Sibel. Traducir, *Gott* por Dios es un falso sentido, ya que por Dios, en el contexto cultural español, se entiende únicamente al dios cristiano. Por estos motivos creemos que, a pesar de que la técnica de adaptación para las alusiones culturales no es muy usual en la traducción para doblaje de películas alemanas al español, la decisión se ve

justificada, en este caso, con el objetivo de respetar la imagen que tienen los españoles de la cultura turca. En caso contrario, se habría creado un falso sentido. Otro punto que merece la pena ser nombrado es la traducción de *euch* por *tú*. Esta decisión no se ve motivada por ninguna convención pragmática o lingüística, sino más bien por la arbitrariedad del traductor, ya que en español «que Dios te bendiga» o «que Dios os bendiga» no modifica de ninguna forma la equivalencia comunicativa y funcional de la frase en alemán.

Como hemos indicado anteriormente, la adaptación representa el 12,34% y corresponde sobre todo a las expresiones religiosas que aparecen en *Gegen die Wand*. Hemos encontrado un único caso en el que un nombre propio ha sido adaptado, sin mucho éxito, al español. Se trata de «Filinchen, Knäcke» que aparece en *Good Bye, Lenin!* Ha sido traducido por «tostadas suecas». La ficha detallada de esta escena se encuentra en la página 274.

[Al] Mocca Fix?

[Al] ¿Mocca Fix?

[Verkäuferin] Ham wa nich mehr.

[Vendedora] No nos queda nada.

[Al] Filinchen, Knäcke?

[Al] ¿Tostadas suecas?

[Verkäuferin] Nicht mehr im Angebot.

[Vendedora] Las tostadas se han terminado.

[Al] Und Spreewaldgurken?

[Al] ¿Pepinillos Spreewald?

[Verkäuferin] Mensch, Junge, wo lebst du denn? Wir haben jetzt die D-Mark und da kommst du mir mit Mocca Fix und Filinchen!

[Vendedora] ¿En qué mundo vives? ¡El marco alemán ya ha llegado y tú quieres comprar Mocca Fix y tostadas suecas!

Filinchen es una marca de pan tostado con origen en la RDA. La traducción por «tostadas suecas» no es adecuada por dos motivos. En primer lugar, el tipo de pan «tostadas suecas» no es conocido en la comunidad española. En segundo lugar, el adjetivo «suecas» no proporciona ninguna alusión de pertenencia al régimen comunista. De hecho, transmite una connotación de apertura al resto de Europa, es decir, se ha conseguido una connotación totalmente contraria. Llegados a este punto, nos preguntamos la razón por la cual la traductora ha tomado decisiones diferentes frente a problemas similares. Por ejemplo, la extranjerización del nombre propio de otros productos como *Pepinillos Spreewald* o *Mocca Fix* y la adaptación de tostadas suecas. ¿Qué tiene de malo hablar de tostadas *Filinchen*?

Llegados a este punto, pensamos que, aunque la traducción tiene que despertar las mismas impresiones, sentimientos y asociaciones en la cultura de partida como en la cultura meta, la sustitución de elementos culturales de la cultura de partida por elementos culturales propios de la cultura meta podría producir resultados grotescos. A este respecto Pisek (1994:153) afirma:

Das führt schnell zu grotesken Ergebnissen. Die Kulturübersetzung ließe die Wüstensöhne auf Pferden statt auf Kamelen ins Dorf statt in die Oase mit ihren Kichtürmen statt Minaretts reiten, und aus dem Cocablätter kauenden, Pulque trinkenden Indio machte sie einen biertrinkenden Kaugummikauer. All das ist völlig unannehmbar.

Modulación

Repetimos brevemente que la modulación consiste en el cambio de punto de vista respecto a la formulación del texto original, tanto en el plano léxico como estructural. Este tipo de estrategia representa el 8,09%, y, por lo tanto, merece la pena su mención con el siguiente ejemplo:

| | | |
|---|---|------|
| Localización | <i>Das Leben der Anderen</i> (01:43-01:53) | LA03 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión política. | |
| Contextualización | El oficial de la Stasi, Gerd Wiesler, interroga a un sospechoso sobre su implicación en la huída del país de un ciudadano de la RDA. | |
| V. O. [GW] Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Permasens Dieter am 28 September Republikflucht begangen und wir haben einen Grund zu der Annahme, dass ihm geholfen wurde. | V. D. [GW] Dieter Pirmasens, amigo y vecino suyo, <u>huyó al Oeste</u> el 28 de septiembre y tenemos motivos para pensar que le ayudaron. | |
| Técnica de traducción empleada | Modulación. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial | |
| Intención del autor | Crear tensión en el espectador durante el interrogatorio. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - El oficial plantea varias veces la misma pregunta al sospechoso con el objetivo de que llegue a la desesperación y confiese. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estaba penado salir de la República Democrática Alemana. | |

| | |
|---|--|
| | - El Oeste se refiere a la República Federal de Alemania. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán comprende que con <i>Republik</i> se refiere a la República Democrática Alemana. |
| Recepción en el público meta español | Se registra la misma percepción en los espectadores españoles que en el público alemán. |

En este caso la modulación se ha producido por la imposibilidad lingüística que presenta el idioma español de reproducir la estructura alemana mencionada. Por este motivo se ha optado por una traducción más idiomática con la estructura verbo más sustantivo en vez del sustantivo compuesto (*Kompositum*) tan característico de la lengua alemana. Pensamos que el cambio de punto de vista se puede ver justificado por el hecho que en España se percibe la mención de república como forma de gobierno y no como referencia a un país. De este modo queda más claro la mención de que el personaje ha huido al Oeste, al otro lado.

La modulación es una técnica empleada en la traducción para doblaje en general; sin embargo, no es una técnica que se haya registrado masivamente en referencia con los elementos culturales.

Descripción

En el siguiente ejemplo observamos la necesidad de emplear la descripción, ya que otras técnicas de traducción habrían sido en este caso inadecuadas. La traducción literal o el préstamo habrían creado confusión en el público español, la omisión habría provocado una pérdida importante de información para la comprensión de la escena, la amplificación no habría respetado la sincronía labial y la adaptación habría creado incredulidad y extrañeza, ya que desplazaría al espectador español a otro contexto.

| | | |
|----------------------------------|---|--------------|
| Localización | <i>Good Bye Lenin</i> (1:08:06-1:09:16) | GBL89, GBL90 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social (nombre propio). | |
| Contextualización | Antes de la caída del muro, la señora Schäfer y Christiane escribían informes al gobierno sobre las injusticias sociales en la RDA. Christiane está reponiéndose de la enfermedad y vuelve a ejercer su actividad social anterior. En esta escena, Christiane dicta a la señora Schäfer el informe sobre la calidad de la ropa actual. Al salir de la casa de los Kerner, la señora Schäfer se encuentra a Alex en la puerta. | |

| | |
|---|--|
| <p>V. O.</p> <p>[Schäfer] Der mit der Größe 48 bezeichnete Pullover hat die Breite einer Größe 54 und die Länge einer Größe 38, Punkt.</p> <p>[Christiane] Ich weiß nicht, wie die Mitarbeiter von Milena zu diesen Abmessungen kommen, Punkt. In der Hauptstadt jedenfalls leben keine so kleinen und viereckigen Menschen, Punkt.</p> <p>[Schäfer] Christiane, das ist gut!</p> <p>[Christiane] Wenn wir schuld daran sind, (wenn wir schuld daran sind), mit unseren Körpergrößen der Planerfüllung nicht nachkommen zu können, Komma, bitten wir dies zu entschuldigen. Punkt. In diesem Fall werden wir uns bemühen, Komma, in Zukunft kleiner und viereckiger zu werden, Punkt. Mit sozialistischem Gruß.</p> <p>[Schäfer] Hanna Schäfer.</p> <p>[Alex] Tag, Frau Schäfer.</p> <p>[Schäfer] Ach, Alex, es ist so schön, sich mit deiner Mutter zu unterhalten. Man hat dann das Gefühl, es ist so wie früher. Hier 'n paar kleine Änderungen, und der geht heute noch zum <u>Otto-Versand</u>.</p> | <p>V. D.</p> <p>[Schäfer] El jersey supuestamente de la talla 48 es una 54 de ancho y una 38 de largo, punto.</p> <p>[Christiane] No consigo entender el concepto de medidas del personal de Milena, punto. Por lo menos en Berlín la gente no es tan bajita y rechoncha, punto.</p> <p>[Schäfer] ¡Christiane, es muy bueno!</p> <p>[Christiane] Si la culpa es nuestra, si tenemos la culpa de no encajar en las medidas de producción planeadas por el Estado, coma, les ruego acepten mis disculpas, punto.</p> <p>En ese caso haremos todo lo posible para ser más bajitos y rechonchos en el futuro, punto. Saludos socialistas.</p> <p>[Schäfer] Hanna Schäfer.</p> <p>[Alex] Hola, Señora Schäfer.</p> <p>[Schäfer] Ah, Alex, es tan agradable conversar con tu madre. Es como si nada hubiera cambiado. Un par de cambios y la enviaré a la <u>empresa de venta por catálogo</u>.</p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>Descripción</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia exacta.</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>El autor pretende provocar la sonrisa en el público, no ya tanto por el informe con una nota cómica de Christiane, sino por el último comentario de la señora Schäfer a Alex, en el que se resalta la alusión social de la famosa y pionera empresa por catálogo alemana, Otto.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Christiane ha retomado su actividad social anterior frente a las pequeñas injusticias sociales y dicta un informe al Estado en forma de queja. - La señora Schäfer le sigue la corriente y escribe el informe que le dicta Christiane como si aún vivieran en el régimen comunista. Este comportamiento se observa en la despedida del informe y en el alzamiento simultáneo del brazo de la señora Schäfer. - La señora Schäfer informa a Alex que, tras hacer unos pequeños cambios, mandará el informe a la empresa de venta por catálogo |

| | |
|---|--|
| | <p>Otto.</p> <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Otto es la empresa de venta por catálogo pionera en su sector en Alemania y era desconocida en la RDA. - Con «pequeños cambios» la señora Schäfer se refiere a suprimir las expresiones con connotación del régimen comunista. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe el humor en tres situaciones de la escena: en el tono cómico del informe de Christiane, en la despedida tan socialista de la señora Schäfer y en el comentario de la señora Schäfer de mandar el informe a la famosa empresa, creada en la Alemania occidental tras la Segunda Guerra Mundial, Otto. |
| Recepción en el público meta español | El público español percibe también el humor en dos situaciones de la escena: en el tono cómico del informe de Christiane y en la despedida tan socialista de la señora Schäfer. Sin embargo, no percibe el humor de la tercera situación ya que se omite el nombre de la empresa. |

Creemos que si únicamente se hubiera nombrado el nombre de la empresa de venta por catálogo *Otto*, se habría causado desconcierto en el público español. En este caso se da prioridad a la función comunicativa del texto, es decir, que el público reconozca *Otto*, como la empresa de venta por catálogo. Ya que el espacio que ocupa la explicación «empresa de venta por catálogo» en el parlamento del personaje es mayor, se ha optado por eliminar información vacía de contenido como el hecho de que tiene que realizar «pequeños» cambios y que mandará el informe «hoy» mismo, con el objetivo de mantener la sincronía en la escena. El efecto en el público español no diverge en gran medida con el del público alemán, ya que en las dos versiones se mantiene la nota cómica. No obstante, creemos que en este caso podría haberse sustituido el nombre de la empresa *Otto* por otra empresa de venta por catálogo alemana conocida en España, como por ejemplo *Quelle*.

A modo de conclusión, citaremos a Hönig y Kussmaul (1996:58). Los autores afirman que en una palabra se esconden tantas alusiones y connotaciones que sería imposible traducirla si la tarea del traductor fuera transmitir lo que significan las palabras potencialmente. Sin embargo, el objetivo del traductor es otro: «Das Verhältnis zwischen soziokulturellem Hintergrund und Verbalisierung so zu gestalten, daß genau der notwendige Grad an Differenziertheit zustande kommt».

Omisión

La omisión, es decir, la eliminación total de alusiones culturales en el texto meta, representa el 4,64% en el análisis de las alusiones culturales del corpus.

En el siguiente ejemplo observamos la eliminación de un referente local.

| | | |
|---|---|------|
| Localización | <i>Gegen die Wand</i> (23:35-23:52) | GW26 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social. | |
| Contextualización | Seref y Cahit se encuentran en casa de los padres de Sibel a fin de pedir la mano de Sibel. El hermano de Sibel desconfía de Cahit porque no domina el idioma turco y se comporta de una manera extraña. El hermano de Sibel, Yilmaz, le interroga sobre su carrera profesional. | |
| V. O. [Yi] Und du bist Geschäftsführer einer Fabrik? [C] Ja. Nein, ich bin der Geschäftsführer der Fabrik. Das ist ein Kultur- und Veranstaltungszentrum in <u>Altona</u> . <OFF> Da bin ich der Boss. [Yi] <ON> Ich komm dich mal besuchen. [C] Ja gerne. | V. D. [Yi] ¿Usted es gerente de una fábrica? [C] Sí, Eh... No. Soy el gerente de La Fábrica. Un local para conciertos y actos culturales. <OFF> Soy el gerente. [Yi] <ON> Iré a verlo algún día. [C] Será un placer. | |
| Técnica de traducción empleada | Elisión. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar la inseguridad de Cahit frente a la pregunta del hermano de Sibel. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cahit y Seref intentan dar una buena impresión a los padres y al hermano de Sibel. - Ellos se interesan por su vida familiar y laboral. - Cahit miente al asegurar que es el gerente de un local de conciertos. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Cahit no es el gerente de la sala de conciertos sino el encargado de recoger las botellas vacías después de los conciertos. - Altona es un barrio de Hamburgo. | |
| Recepción en el público meta alemán | Por medio de la alusión a Altona, el público meta sabe que la película se contextualiza en Hamburgo. | |
| Recepción en el público meta español | Al omitirse la referencia geográfica el público español desconoce dónde tiene lugar la historia. | |

Tanto el público alemán como el español han recibido de igual forma la intención del autor. La alusión del barrio de Altona es un referente irrelevante para la comprensión de la escena, que se centra más bien en la mentira de Cahit y, por lo tanto, omitible.

Asimismo merece la pena destacar la omisión del típico juego alemán de cartas «Skat», comparable con el mus español en la película *Berlin is in Germany*. A este efecto, compárese la ficha detallada de la escena que aparece en la página 258.

Hemos observado sobre todo la omisión de lugares, personalidades y artefactos desconocidos por el espectador español y con una relevancia nula respecto a la función pragmática y comunicativa del texto. La omisión se emplea sobre todo para alusiones culturales que no son relevantes para cumplir la equivalencia de sentido y a fin de respetar la sincronía.

Elisión

La elisión de las alusiones en el corpus analizado representa el 3,8% de las técnicas empleadas en las alusiones culturales. Como mencionamos en el apartado 6.3.3 la elisión consiste en la omisión de información adicional sobre el término o concepto que únicamente existe en la cultura origen y que es desconocido en la cultura meta. Como mencionamos en el apartado 4.3, en el que se presentan las restricciones y características de los textos de doblaje, este tipo de texto tiene que respetar la longitud del parlamento visible en boca del personaje o, como mucho, si la boca del actor no es visible, de la duración de su parlamento dentro de la escena en cuestión. Es decir, se observa una tendencia a reducir el parlamento meta, por ejemplo, prescindiendo de información adicional o explicativa de los elementos culturales. Hemos observado que la elisión, al ser una técnica de reducción, al contrario que la técnica de la amplificación, que consiste en proporcionar información adicional al elemento cultural para que sea entendido por la cultura meta, está estrechamente relacionada con la técnica del préstamo. Este resultado encuentra explicación en el hecho de querer transmitir un elemento cultural desconocido en la cultura meta para mantener el colorido nacional en la versión doblada y ateniéndose a las restricciones de sincronía, características de los textos de doblaje. Al omitir información adicional, el público meta no familiarizado con la cultura alemana puede pasar inadvertida información secundaria o, en el peor de los casos, esencial para el entendimiento de la escena o del mensaje que ha pretendido transmitir el autor de la versión original. Sin embargo, no debemos olvidar que las unidades de una película, como los diálogos en una escena determinada, se enmarcan en otras unidades supraordinadas. Es

decir, el contexto en el que se encuentra una alusión cultural ayuda al entendimiento de esta y acerca al público meta a la cultura de partida. Sin embargo, el contexto, en la mayoría de los casos, no esclarece las connotaciones que se puedan desprender de la alusión cultural en cuestión. En la siguiente escena observamos la elipsis de información del lugar *Hohenschönhausen*.

| | | |
|---|---|------|
| Localización | <i>Das Leben der Anderen</i> (1:16:20-1:16:32) | LA62 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión política. | |
| Contextualización | Gregor Hessenstein le facilita al protagonista de la película una máquina de escribir con el objeto de que pueda redactar un artículo para la publicación semanal de la RFA sobre la censura del régimen de la RDA. | |
| V. O. [GH] ...deren Schriftbild längst von der Stasi erfasst ist. Wenn dieser Text an der Grenze abgefangen wird, mit ihrer Maschine geschrieben, dann sind Sie am nächsten Tag in <u>Hohenschönhausen</u> und dass das nicht gerade viel Spaß macht, davon kann Paul ein Lied singen, was? | V. D. [GH] La Stasi puede identificar la letra. Si interceptaran el texto en la frontera escrito con su máquina acabaría en <u>Hohenschönhausen</u> y le aseguro que no es muy divertido. Pregúnteselo a Paul. | |
| Técnica de traducción empleada | Préstamo con elisión. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. Durante la época franquista también existieron los interrogatorios a modo de tortura para los sospechosos disidentes del régimen de Franco. | |
| Intención del autor | La intención del autor es hacer un guiño cultural empleando la parte (el centro de investigación de la Stasi) por el todo (la Stasi). De esta forma evita nombrar de nuevo a la Stasi. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Gregor Hessenstein, director de la publicación semanal <i>Der Spiegel</i>, advierte del peligro que corre Gregor Dreyman al aceptar escribir el artículo sobre la censura del régimen socialista. - Si la Stasi descubre el artículo que pretende escribir Gregor Dreyman, puede ser apresado y torturado por la Stasi en <i>Hohenschönhausen</i>. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Hohenschönhausen</i> era una institución situada en el Berlín Oeste en la que el sospechoso de incumplir las normas de la RDA era interrogado empleando métodos de la tortura psicológica hasta que confesase la verdad. | |

| | |
|---|--|
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce <i>Hohenschönhausen</i> como lugar en el que se interrogaban a los sospechosos disidentes de la RDA. |
| Recepción en el público meta español | El público español no reconoce <i>Hohenschönhausen</i> , pero por el contexto puede identificar el término con un lugar en el que se apresaban a los disidentes del régimen. |

En este ejemplo se suprime cualquier información adicional que explique qué tipo de lugar es Hohenschönhausen. El traductor podría haber añadido un término clasificatorio delante de Hohenschönhausen como «en las celdas de», o «en la sala de interrogatorio de Hohenschönhausen». Por una parte, se ha visto enfrentado a las restricciones de la traducción para doblaje, como la sincronía labial, y como consecuencia ha tenido que sacrificar información aclarativa. Por otra parte, el contexto en el que se enmarca el diálogo proporciona las pistas suficientes para pensar que Hohenschönhausen era el centro de detención de la Stasi.

Para concluir, destacamos que el 100% de los casos encontrados de elisión en las alusiones culturales está relacionado con la técnica de préstamo.

Compresión lingüística

La compresión lingüística pertenece a las técnicas de reducción, y representa el 2,95% de las técnicas empleadas para las alusiones culturales. En los casos analizados, hemos observado que la compresión lingüística no afecta al sentido; incluso supone una aligeración de la oración.

Tal es el caso del siguiente ejemplo perteneciente a *Das Leben der Anderen*.

| | | |
|---|---|------|
| Localización | <i>Das Leben der Anderen</i> (1:16:20-1:16:32) | LA46 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión política. | |
| Contextualización | Gregor Dreyman escribe un artículo sobre los suicidios en el régimen de la RDA y las causas de este hecho para el periódico de occidente de la RFA <i>Der Spiegel</i> . | |
| V. O. [GD] Von einem der rüber machte. Die staatliche Zentralverwaltung für Statistik in der Hans-Beimler-Straße, zählt alles, weiß alles. Wie viel Schuhe ich im Jahr kaufe: 2,3. Wie viele Bücher ich im Jahre lese: 3,2. Und wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0 ihr Abitur | V. D. [GD] Sobre alguien que se fue al otro lado. En el departamento de estadística de la calle Hans Baimler lo cuenta todo. Lo sabe todo. Cuántos zapatos me compro al año: 2,3; cuántos libros leo al año: 3,2 y cuántos alumnos de primaria aprueban | |

| | |
|---|---|
| <p>machen: 6347. Aber eine zählbare Sache wird dort nicht erfasst. Vielleicht weil solche Zahlen selbst Bürokraten wehtun, und das ist der Freitod.</p> | <p>con sobresaliente al año: 6347. Pero hay una cosa que no cuentan, porque incluso a los burócratas les resulta dolorosa: los suicidios.</p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>Compresión lingüística.</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia total.</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>En la escena, el autor no centra la atención en el departamento de estadística estatal sino en un primer momento en las cifras de comportamiento de los ciudadanos para llegar a la conclusión de que se cuenta todo menos el número de suicidios.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Gregor Dreyman escribe un artículo para la publicación semanal <i>Der Spiegel</i>, revista sobre política y actualidad de la RFA. El artículo describe la censura del régimen comunista de la RDA, especialmente sobre los suicidios a causa del régimen. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Esta institución socialista del régimen de la RDA se creó en 1952 y se disolvió en 1990. Se ocupaba de realizar estadísticas sobre el desarrollo cultural, social, económico y demográfico de la RDA¹⁷². |
| <p>Recepción en el público meta alemán</p> | <p>El público alemán reconoce que se trata de un organismo estatal.</p> |
| <p>Recepción en el público meta español</p> | <p>El público español lo identifica con un organismo que se dedica a realizar estadísticas sobre el comportamiento de los ciudadanos. Gracias al contexto, el público entiende que pertenece al régimen, por lo que es irrelevante que se haga referencia a la denominación completa.</p> |

Como observamos en el ejemplo anterior, los parlamentos en *off* conceden más libertad al traductor por no tener que ceñirse a los movimientos de la boca; sin embargo, su campo de actuación se ve limitado por el tiempo del parlamento en la escena. En los parlamentos en *on*, se pueden eliminar elementos innecesarios del original con el objetivo de no salirse de la boca. En este punto, cabe preguntarse si la compresión de los elementos culturales en pos de la sincronía respeta la fidelidad del sentido. En este caso, y como especificamos en

¹⁷² http://www.bundesarchiv.de/bestaende_findmittel/bestaendeuebersicht/body.html?id_main=5501&where=naeheres&what=parent_id&id_bestand=1261&suchbegriff= (fecha de consulta: 10 de septiembre de 2008, perteneciente al *Bundes Archiv*).

el apartado 4.3, la sincronía prevalece frente a la fidelidad al sentido con el fin de crear credibilidad e ilusión en el espectador.

Equivalente cultural

Como ya mencionamos en la página 189, la traducción de una alusión cultural propia de una cultura por un equivalente cultural propio de la cultura meta puede llevar a resultados grotescos. De hecho, en el corpus únicamente hemos encontrado tres casos, que representan el 1,27%. Sin embargo, los tres casos señalados no se caracterizan por la extravagancia, ya que los elementos culturales referidos existen de igual modo en la cultura española. Únicamente se ha optado por reemplazar la alusión por el concepto en la cultura española: *U-Bahn* por metro (GBL23), *Azubi-Karte* por abono para estudiantes (BIG05) y *betreutes Wohnen* por vivienda de protección oficial (BIG17).

Sustitución por otro elemento cultural de la cultura origen

A pesar de que esta técnica no es muy representativa en la traducción de alusiones culturales (0,42%) pensamos que es digna de mención.

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> 1:25:35-1:25:50 | BIG58 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión política. | |
| Contextualización | Martin ha sido arrestado por cómplice de un delito cometido por Víctor. Martin es interrogado por la policía. | |
| V. O. [Kommissar] Kann es sein, dass Sie Angst haben vor der Aussage des Herrn Valentin? [Martin] Ich sage es Ihnen zum letzten Mal, ich habe nichts gemacht. Wo haben Sie das denn gelernt, diese Frage zu stellen, bei der <u>Stasi</u> , Genosse? [Kommissar] Hören Sie. Es gibt Länder da werden solche Typen wie Sie aufgehängt. | V. D. [Comisario] ¿Acaso le da miedo lo que declare el señor Valentín? [Martin] ¿Quiere que se lo repita? Yo no he hecho nada. ¿Dónde ha aprendido a hacer esas preguntas, en el <u>KGB</u> , camarada? [Comisario] Oiga, hay países en los que a los tipos como usted los cuelgan. | |
| Técnica de traducción empleada | Sustitución por otro elemento cultural de la cultura origen. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar la desconfianza y el prejuicio de Martin frente al comisario de policía de haber pertenecido a la policía del régimen de la RDA. | |

| | |
|---|---|
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Martín cree que el comisario de policía había pertenecido anteriormente a la policía del régimen. - Martín se dirige al policía con la fórmula comunista <i>camarada</i>. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La Stasi era la policía secreta de la RDA, fue creada en Berlín en el año 1950 y tenía principios similares a la KGB (Comité para la Seguridad del Estado) soviética. La Stasi vigilaba a los ciudadanos de la RDA a fin de detectar comportamientos considerados subversivos o contrarios al régimen. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe que Martín todavía tiene muy presente la opresión y la vigilancia de los miembros colaboradores del régimen comunista. |
| Recepción en el público meta español | El público español comparte la recepción con el público alemán. |

Debido a la gran influencia de películas americanas cuya trama se contextualizaba en la enemistad de Estados Unidos y el bloque comunista y el peligro amenazador durante la Guerra Fría y del periodo tras la Segunda Guerra Mundial, el espectador español con un nivel cultural medio está más familiarizado con la KGB soviética que con la Stasi alemana. De hecho, el espectador medio español relaciona la KGB con el régimen comunista, ya sea soviético o alemán del Este. Por este motivo creemos que reemplazar Stasi por KGB en la versión española cumple con la intención del autor, aunque la información transmitida no sea correcta.

Como conclusión, podemos afirmar que sólo es recomendable emplear esta técnica si se respeta la función del original y si despierta las mismas impresiones y asociaciones en el espectador español que en el alemán. Sin embargo recomendamos ser precavidos.

Amplificación

La amplificación no es una técnica muy usual en la traducción para doblaje ya que, como su nombre indica, el elemento cultural se ve complementado por una explicación breve del mismo. En la traducción literaria, por ejemplo, esta aclaración se presenta en forma de nota a pie de página; sin embargo, por razones técnicas, en el doblaje las notas a pie de página son imposibles. Por este motivo, el traductor, en caso de optar por esta técnica, emplea una breve aclaración, normalmente un adjetivo o sustantivo, junto al elemento cultural. Tras el

análisis del corpus, hemos observado esta técnica cuando la alusión cultural no se encuadra en un contexto explicativo o no proporciona información suficiente para ser entendida por el público meta. Habitualmente se trata de *realia* o nombres propios que tienen un significado implícito en la cultura alemana, pero que no proporcionan ninguna información a la cultura española. Este argumento está ejemplificado en la siguiente escena:

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye Lenin</i> (1:02:41-1:03:04) | GBL83 |
| Tipo de elemento cultural | Alusión social (nombre propio). | |
| Contextualización | Christiane ve por la ventana de su habitación una pancarta publicitaria enorme de Coca-Cola. Ella se queda asombrada y Alex se ve en la necesidad de tranquilizarla. Para ello, Denis y él simulan noticieros de la RDA, los graban en citas de vídeo y Alex se los pone en la televisión a su madre. | |
| V. O. [Alex OFF] Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte. Ich musste nur die Sprache der „Aktuellen Kamera“ studieren und Denis’ Ehrgeiz als Filmregisseur anstacheln. | V. D. [Alex en OFF] Mientras observaba el cielo nublado, vi que la verdad era un concepto cuestionable que se podía adaptar a la percepción del mundo con la que mi madre estaba familiarizada. Sólo necesitaba estudiar el lenguaje del <u>noticiero de «Cámara actual»</u> y estimular el sueño de Denis de ser director de cine. | |
| Técnica de traducción empleada | Amplificación y traducción literal (calco). | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. Durante el franquismo existían los informativos de la primera cadena, la única que existía hasta la llegada de la democracia. | |
| Intención del autor | Como durante todo el largometraje, el autor pretende salpicar al público alemán con alusiones sociales de la época de la RDA. En este caso recuerda el noticiero «Aktuelle Kamera» de la cadena estatal y hace un guiño a las características del registro lingüístico que llegaron a ser típicas de este noticiero, como, por ejemplo, un lenguaje muy comunista y un acento alemán del Este bastante marcado. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex adapta la realidad a su madre. Para cumplir este objetivo, presenta a su madre una realidad imaginaria por medio de la televisión. Es decir, tiene la intención de grabar noticieros simulados e irreales con la ayuda de Denis. - Con el objetivo de hacer que el noticiero de la RDA, «Aktuelle Kamera», parezca real, tienen que respetar una serie de normas lingüísticas como es el caso del lenguaje usual empleado en este | |

| | |
|---|---|
| | <p>programa televisivo.</p> <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - «Aktuelle Kamera» era el noticiero de la primera cadena de televisión de la RDA, controlada estrictamente por el gobierno. Se trataba de un medio propagandístico de los logros del régimen. - Aparte de «Aktuelle Kamera» existían otros programas informativos como «Schwarzer Kanal», en los que se informaba sobre acontecimientos de la Alemania occidental. - El lenguaje y el modo verbal de retransmisión de «Aktuelle Kamera» estaba muy cuidado y puede decirse que llegó a convertirse en prototípico. |
| Recepción en el público meta alemán | <p>La recepción del público alemán es diversa. Hemos observado que sobre todo los alemanes jóvenes que vivieron en la RFA no conocen el noticiero «Aktuelle Kamera». Los alemanes que vivieron en la RDA y los alemanes de la RFA mayores de treinta y cinco años aproximadamente, es decir, que durante su juventud existía aún la RDA, reconocen la alusión social. Sin embargo, ambos grupos reconocen «Aktuelle Kamera» como un noticiero de la RDA por varios motivos: el nombre del programa es muy representativo, el canal visual apoya el canal lingüístico (a continuación aparece Denis disfrazado de presentador de las noticias), y el cambio de registro lingüístico de Denis, que puede causar risa.</p> |
| Recepción en el público meta español | <p>El público español no conoce el noticiero «Aktuelle Kamera», ni las connotaciones implícitas. Sin embargo, gracias a la breve explicación de que se trata de un noticiero, al canal visual y al nombre traducido literalmente del programa, reconoce que se trata de un programa informativo que se retransmitía en la RDA.</p> |

El hecho que la alusión a «Aktuelle Kamera» pertenezca a un parlamento en *off* ha facilitado que se explicita la alusión cultural. Otros factores como la traducción literal de un nombre ya muy representativo como «cámara actual» o el canal visual han ayudado a que la diferencia de percepción entre el público alemán y el público español no difiera en demasía.

6.2.3. Variedades lingüísticas

Cuando hablamos de variedad lingüística nos referimos a las cuatro variantes de uso de la lengua¹⁷³. Nos referimos a la variedad diacrónica cuando resaltamos el hecho de que la lengua varía en el tiempo, de la variedad diatópica cuando observamos la variación de la

¹⁷³ Es importante no confundir variedad lingüística con variable lingüística. Las variables lingüísticas son tres y se dividen en nivel fonético/fonológico, nivel morfosintáctico y nivel léxico-semántico.

lengua en las regiones donde se habla, de la variedad diastrática según las características del hablante como la edad, la capa social, el sexo, etcétera, y de la variedad diafásica cuando se tiene en cuenta la lengua en las diversas situaciones de la comunicación.

Desarrollar las cuatro variedades lingüísticas sería una tarea propia de un estudio exclusivo con este propósito y sobrepasaría los objetivos del presente trabajo¹⁷⁴. Por este motivo, vamos a centrarnos en las variedades más significativas de la lengua hablada característica de los filmes y que pueden presentar un problema para la traducción.

Vamos a dedicar la primera parte de este apartado a la variedad diatópica, es decir, al dialecto y al acento. La segunda parte está dedicada a la variedad diafásica, es decir, al registro formal o informal de la lengua. Reiteramos que no vamos a tratar las dos variedades lingüísticas en todos sus casos, solamente los que son significativos e interesantes para la traducción de los elementos culturales que aparecen en los filmes alemanes.

6.2.3.1. Dialecto y acento

Antes de abarcar la problemática de la traducción del dialecto y del acento en las películas, es importante marcar la diferencia entre estos dos conceptos.

Es imprescindible especificar que la situación dialectal e incluso los límites conceptuales de dialecto varían entre España y Alemania. Para delimitar las características de dialecto dentro del español existe incluso un gran desacuerdo¹⁷⁵. Por ese motivo, hemos tomado como referencia los estudios realizados por Manuel Alvar, dialectólogo del idioma español por excelencia.

Alvar (1996) diferencia distintos niveles de dialectos. Dialectos del castellano (andaluz), dialectos históricos (aragonés y el astur-leonés) y dialectos de transición (navarro, extremeño y murciano). Manuel Alvar considera dialectos actuales del castellano a las hablas hispánicas meridionales, como el andaluz, el extremeño del sur y el murciano. El resto de variedades lingüísticas que tienen como base el castellano son variedades regionales, como, por ejemplo, la variedad canaria.

¹⁷⁴ Para más información sobre las variedades lingüísticas, consúltese Hartig (1980, 1998) y Alvar (1996).

¹⁷⁵ Compárese, por ejemplo, la afirmación de Llorente Maldonado de Guevara (1986:11) «... las hablas actuales del sur y del oeste de la Península, así como el habla de Canarias y el español de América, no pueden ni deben ser consideradas como dialectos sino simplemente como modalidades regionales del español [...]».

Alvar (1996:13) define dialecto como «un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida; normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común. De modo secundario, pueden llamarse dialectos las estructuras lingüísticas, simultáneas a otras, que no alcanzan la categoría de lengua».

Hartig (1980:28) afirma sobre el dialecto que «Dialekte sind nichtstandardisierte Sprachen. Unter der Standardisierung einer Sprache ist die verbindliche Festlegung einer Sprache für die gesamte Sprachgemeinschaft zu verstehen». Hartig distingue en los dialectos los influjos de los dialectos regionales (*Regiolekten*) y de los dialectos sociales (*Soziolekten*). El regiolecto hace referencia a la variedad lingüística que es empleada en un espacio regional determinado, mientras que el sociolecto es empleado por un grupo o nivel social. Este último punto será de gran relevancia cuando analicemos las implicaciones del nivel social en la traducción de los dialectos o acentos.

En el idioma alemán, el concepto de dialecto es más amplio. Por ejemplo, Löffler (2003:3-8) delimita el dialecto según seis criterios: lingüístico, del ámbito de uso, del hablante, del origen histórico, de la situación geográfica y del alcance comunicativo. Sin embargo, las nuevas teorías lingüísticas prefieren ceñirse al primer criterio y al quinto, es decir, al criterio lingüístico y de la situación geográfica. Wiesinger (1997:30-32) subraya el hecho de que el alemán estándar se emplea mayoritariamente en la lengua escrita y en situaciones de comunicación oficial, como en la universidad, en la iglesia, en la televisión, etcétera. De este modo, para Löffler (2003:3) «Dialekt ist danach ein Subsystem S' zu einem übergreifenden Sprachsystem S. Die Teildeckung oder Abweichung zwischen S und S' darf auf allen grammatischen Ebenen nur so weit gehen, dass die gegenseitige Verstehbarkeit gewahrt bleibt. Dialekt wäre danach also eine Sprachsystem-Variante mit ungestörter Verstehbarkeit». Mientras que el idioma español registra tres dialectos, y el resto de diferencias lingüísticas que pueden delimitarse según las regiones son variedades dialectales, en el idioma alemán existen más dialectos¹⁷⁶, que pueden delimitarse según la región donde se hablan, ya que también la diferencia lingüística entre estas variedades y la lengua estándar es mayor. No vamos a ahondar más en la diferenciación de dialecto e idioma estándar en los dos idiomas que nos incumben ya que existe una gran elección de

¹⁷⁶ Se puede encontrar información sobre las regiones donde se habla dialecto y sus límites geográficos en Barbour y Stevenson (1998) y en Fleischer (1980).

libros que lo documentan¹⁷⁷. En lo que se refiere al idioma alemán, vamos a denominar las diferentes variedades lingüísticas regionales dialectos y en cuanto al español sólo nombraremos dialectos a los dialectos reales como el andaluz, el murciano y el extremeño del sur; al resto lo llamaremos variedad regional.

Otro punto que nos incumbe en este capítulo es el concepto de acento. Nos alineamos con la opinión de Herbst (1994:90) de que el acento registra en la lengua una diferencia en la pronunciación.

Hemos observado que los autores analizados¹⁷⁸ se ponen de acuerdo en que a través del acento, del dialecto o de las variedades lingüísticas regionales puede diferenciarse a qué región, a qué clase social y a qué comunidad pertenece el hablante. El individuo hablante de un dialecto¹⁷⁹ que pertenece a un nivel social alto, por lo general, posee un nivel cultural y lingüístico superior y domina de igual forma la lengua estándar. Sin embargo, existe la tendencia de que el hablante de un nivel social y cultural más bajo no domine la lengua estándar, ya que el uso del dialecto se restringe a esferas informales, familiares o a un determinado contexto. Alvar (1996:43) arroja la afirmación de que el uso de una variedad lingüística u otra del español está condicionado por la situación social, los temas de discusión, los participantes en la discusión, la localidad, los actos comunicativos que se realizan y el propósito de la interacción. En la traducción para doblaje, estos son de gran importancia, ya que por medio del dialecto el receptor puede percibir características del personaje y de la situación en la que se mueve sin que esta información sea explícita. Sin embargo, las referencias sociales y de carácter que pueden percibirse por medio de los dialectos o de los acentos dependen del receptor y de la información que tenga el receptor de esa clase social y lingüística. En el doblaje, el acento o el dialecto son intencionados y estas variedades lingüísticas no sólo definen el carácter social del personaje sino que ofrecen información del carácter de la persona. Es muy común que el personaje represente un estereotipo y que a su vez se vea reflejado en el habla.

¹⁷⁷ Consúltense para el idioma español: Alvar (1996), Blas Arroyo (2005), Zamora Vicente (1996). Para el idioma alemán: Christen (2004), Eggers, Schmidt y Stellmacher (2005), Hartig (1980, 1998), Löffler (2003), Niebaum y Macha (2006), Wiesinger (1997).

¹⁷⁸ Hartig (1980, 1981, 1998), Herbst (1994), Löffler (2003), Alvar (1996), Blas Arroyo (2005).

¹⁷⁹ Cuando hablamos de dialecto en el contexto español también incluimos las variedades lingüísticas regionales que se observan en España.

Existen varios estudios¹⁸⁰ en los que se ha llegado a la conclusión de que un dialecto o acento no puede ser sustituido por un equivalente directo en la lengua de llegada. Por ejemplo, el acento berlinés del Este de Alex en *Good Bye, Lenin!* o del ministro Hempf en *Das Leben der Anderen* no puede ser sustituido por un acento de Barcelona, ya que esta película tiene un marco de desarrollo muy concreto y el acento de Barcelona lo desplazaría del contexto.

El único ejemplo en que la sustitución es posible, creíble y recomendable se recoge en el caso de que en la lengua origen aparezca un acento de la lengua de llegada. Encontramos un ejemplo en Enrique, personaje cubano de la película *Berlin is in Germany*, que habla alemán con acento cubano y es doblado por un actor de doblaje con acento cubano.

Otro caso muy usual es encontrar un acento extranjero que no pertenece ni a la lengua origen ni a la meta. El objetivo de resaltar este acento es crear un personaje prototipo o caracterizar a un personaje determinado. Para mantener la intención del autor, es importante que en la lengua de llegada se imite el acento extranjero pero de la forma en que lo perciben los espectadores de la cultura meta. Tal es el caso del acento ruso de Lara en *Good Bye, Lenin!*, que se reproduce con el acento ruso característico que aparece en las películas españolas o dobladas al español. La imitación del acento ruso es naturalmente diferente en las lenguas en las que aparece.

A continuación vamos a presentar los casos en que el dialecto y el acento son elementos que contienen información cultural.

1. El acento y el dialecto marcan la diferencia entre personas cuya región o clase social es relevante en la trama. A menudo, las variedades lingüísticas no sólo aportan información social sobre el personaje, sino también información sobre su carácter. Dicho de otro modo, las variedades lingüísticas reflejan un estereotipo en el personaje. La no traducción implica una pérdida de información cultural que puede, por ejemplo, estar ligada al humor.

Für die Synchronisation ergibt sich daraus, daß sie - soweit wie möglich - der Tatsache Rechnung tragen muß, dass im Originalfilm Akzent bzw. Dialekt nicht nur Aufschluß über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse gibt, sondern dass mit bestimmten Varietäten auch Stereotypen verbunden werden, was auch filmisch genutzt werden kann (Herbst, 1994:93).

¹⁸⁰ Hesse-Quack (1967:119), Herbst (1994:97), Müller (1982).

En este primer ejemplo de *Good Bye, Lenin!* (GBL91), nos enfrentamos a dialectos de diferentes regiones de Alemania. Por un lado, destacamos a Rainer, que pertenece a la Alemania occidental, y en la película habla más bien un alemán estándar, y, por otro, a Alex y a su hermana Ariane que son del Berlín oriental y de los que se percibe un ligero dialecto berlinés. Tomemos como ejemplo la siguiente escena en la que Alex y Rainer discuten sobre el comportamiento comunista de la madre de Alex. Más tarde Ariane se une a la conversación.

[Al] Sag mal, bist du eigentlich bescheuert? Du kannst doch nicht einfach die Jungs hier reinlassen!

[Al] ¿Estás loco o qué? ¡No puedes dejar entrar a todos los niños!

[R] Wieso denn? Sie hat sich doch gefreut. Sag mal, euch Osis kann man auch nichts recht machen. Hauptsache, ihr habt immer irgendwas zu meckern. Du bist genau wie deine Mutter mit ihren bescheuerten DDR-Eingaben.

[R] ¿Por qué no? A ella le gusta. A los alemanes del Este todo os parece mal. Siempre os estáis quejando de todo. Eres igual que tu madre con esas estúpidas cartas.

[Al] Meine Mutter meckert nicht, sie versucht, durch konstruktive Kritik die Verhältnisse in der Gesellschaft schrittweise zu verändern.

[Al] Mi madre no se queja. Sólo son críticas constructivas que ayudan a mejorar las condiciones sociales.

[R] Aha.

[R] Ajá.

[Al] <OFF> Aber das hat euch ja nie interessiert.

[Alex] <OFF> A los occidentales no os importa.

[R] Nö.

[R] No.

[Ar] Haste noch nicht jemerkt? Wir sind hier im sozialistischen Veteranenklub. N´Abend.

[Ar] ¿Es que no lo ves? Este parece el club de veteranos socialistas. Hola, cariño.

[R] Guten Abend.

[R] Hola.

[Ar] Wie wäre es denn, wenn du Eintritt nimmst, he?

[Ar] ¿Por qué no empiezas a cobrar entrada?

[R] Genau, wir verlangen jetzt Eintritt.

[R] Eso. Cobraremos por entrar.

[Ar] Na du sei bloß still! Der hat sich ´n Trabbi gekooft!

[Ar] ¡Tú te callas! ¡Se ha comprado un Trabbi!

[Al] Echt?

[Al] ¿En serio?

[R] ´nen Kombi.

[R] Familiar.

[Ar] Das kann nicht wahr sein. Ey, Paula kriegt noch ´n Schaden, wenn das hier so

[Ar] Increíble. Paula a este ritmo acabará desquiciada.

weiterjeht.

[Al] Ach komm, zwanzig Jahre DDR haben
unserer Gesundheit auch nicht jeschadet.

[Al] No exageres. Llevamos veinte años en
el Este y nadie se vuelve loco.

[Ar] Was ich an dir stark bezweifle.

[Ar] En tu caso no estoy tan segura.

En la versión doblada al español de *Good Bye, Lenin!*, no se hacen explícitos los dialectos de los personajes, característica que marca la diferencia entre la procedencia, el contexto comunicativo y la relación entre ellos. Como hemos señalado anteriormente, los dialectos y los acentos indican la pertenencia a una región determinada que, a su vez, pueden ser portadores de información sobre el colectivo en cuestión, y a veces se crea un estereotipo del colectivo. En las películas se emplean los acentos y los dialectos para crear un personaje prototipo, que puede ofrecer características de su personalidad y de la ideología que defiende. En esta escena se ha omitido la reproducción de ambos dialectos en el plano fonológico. Sin embargo, el texto se encarga de aclarar la diferencia que existe entre Rainer, alemán occidental, y Alex, procedente del Berlín de la RDA. Llegados a este punto, nos parece interesante mencionar las conclusiones a las que han llegado Barbour y Stevenson (1998:121-136) sobre el dialecto de Berlín dividido por el Muro. Destaca el hecho de que en el plano fonológico apenas existen diferencias entre las dos zonas de Berlín; sin embargo, se agrandan en el plano léxico, que sufre las influencias sociales y políticas¹⁸¹. En la película *Good Bye, Lenin!* podemos observar varios ejemplos, como el uso de *Datsche* (del Berlín del Este que proviene de la palabra rusa *dacha*) que en la Alemania occidental sería *Wochenendhäuschen*, o, por nombrar otro ejemplo, la forma de saludo o de despedida por parte de la madre: *Mit sozialistischen Gruß*, o el saludo de los hombres de la mudanza de la RFA: *hi*. Las diferencias presentes en el texto no hacen referencia únicamente al origen de los dos personajes, Rainer califica a Alex con el adjetivo peyorativo de *Ossi*, sino también a la ideología y al comportamiento de este colectivo: «A los alemanes del Este todo os parece mal. Siempre os estáis quejando de todo».

¹⁸¹ Barbour y Stevenson nombran algunos ejemplos como *Volkskammer*, *Volksarmee*, *Rat der Stadt*, etc. En la RFA estaban más abiertos a los neologismos que venían del extranjero, como, por ejemplo, en el campo léxico de la economía; *Währungskorb*, del inglés *basket of currencies*, mientras que en la RDA se realizaban creaciones con palabras ya existentes en alemán o con influencia rusa, como la palabra *Plansoll*, ya que la denominación *Plan* estaba muy difundida en la política rusa.

Mientras que la diferencia de procedencia y de personalidad de los personajes se encuentre explícita en el texto y en el contexto, el público español no perderá información relevante necesaria para comprender la película. Sin embargo, en ejemplos posteriores vamos a analizar casos en que la presencia de los dialectos se convierte en el hilo conductor de una escena y, al no explicitarse de ninguna manera fonológica en la versión española, tampoco pueden ser reconocidos por el público español, con lo que no se reproduce la intención del autor.

De igual modo, estamos convencidos de que de ninguna manera es lícito sustituir los dialectos o acentos alemanes, enmarcados en un contexto determinado, por dialectos o acentos españoles, ya que se quebrantaría la máxima de la credibilidad y de la intención del autor de este tipo de películas expuestas en la página 134¹⁸².

En el caso de que la reproducción de los acentos o dialectos no sea relevante para la comprensión de la escena o de la película, no es necesario realizar ninguna referencia a estos, ya que la mayoría de las veces están determinados por el contexto. Tal es el caso de la película *Berlin is in Germany*, en la que Martin se destaca por un fuerte acento berlinés del Este. No obstante, si el dialecto o el acento representan una función determinante para la comprensión de la escena o de la película, es conveniente que la procedencia de los personajes se explicita en alguna parte del texto. Incluso, si la intención del acento o del dialecto es resaltar características precisas del personaje, estas pueden plasmarse por medio de la calidad o la velocidad de la voz. Tal es el caso del personaje del taxista berlinés, en *Good Bye, Lenin!*, que lleva a Christiane a un acto oficial que se celebra en el Palacio berlinés. El dialecto del taxista, junto con su lenguaje coloquial en alemán y la caracterización física, nos ofrece un estereotipo: pertenencia a una clase social media-baja, con una edad que supera los cincuenta años y de carácter serio. En la versión española se dobla con una voz grave y pausada, que caracteriza en algunas películas americanas el papel de policía callejero (GBL22).

[Taxifahrer] Da vorne sind ja noch mehr
Grüne!

(Incomprensible)

[Taxista] Allí aún hay más policía.

[Policía] Todos abajo. ¡Hombre,...!
(incomprensible)

¹⁸² Este no es el caso de géneros fílmicos como los dibujos animados o películas cómicas en que la intención máxima del autor es conseguir divertir al público y no precisamente acercarle a la realidad histórica que se pretende transmitir en la película, como es el caso de *Good Bye Lenin*.

[Taxifahrer] Ja, ja, ja, ja is´ ja jut.

[Taxista] Sí, sí, muy bien.

[Demonstranten] (mehrfach) Keine Gewalt!

[Manifestantes] (varias veces) ¡Violencia no!

[Taxifahrer] Also, wenn Se die U-Bahn nehmen, denn schaffen Se det vielleicht noch.

[Taxista] Si coge el metro quizá llegue a tiempo.

No tan conflictivo como la reproducción de dialectos y acentos alemanes es la reproducción de los acentos extranjeros de los personajes. En el corpus analizado nos hemos encontrado con dos casos¹⁸³: un acento extranjero que no pertenece ni al idioma alemán ni al español y un acento de alguna región hispanohablante que aparece en la versión original alemana.

A continuación presentamos un ejemplo perteneciente al primer caso expuesto.

En la versión alemana de *Good Bye, Lenin!*, Lara se destaca por hablar alemán con un acento ruso muy marcado. En este caso el acento aporta información del personaje y de su comportamiento estereotipado en el contexto de la RDA. En la versión española se ha optado por la imitación fonética del acento ruso en español. La imitación del acento ruso en alemán no coincide en español, ya que cada idioma o cultura tiene una percepción distinta de la fonética de los idiomas. Para despejar dudas sobre la nacionalidad de Lara, el autor opta por hacerlo explícito en el texto.

[L] Was machen Sie da?

[L] ¿Qué está haciendo?

[Al] Mir ist... die Infusion...

[Al] Nada, es el suero.

Und in ihre schwarzen Träume drang auch nicht der erste Arbeitstag von Lernschwester Lara, Austauschengel aus der Sowjetunion.

Y sus oscuros sueños tampoco se inmutaron por el primer día de trabajo de Lara, un angelical estudiante de enfermería soviética.

[L] Da bist du ja wieder.

[L] Otra vez nos vemos.

[Al] Hallo.

[Al] Hola.

[L] Ich hab Sorgen um dich gemacht.

[L] En la calle me preocupé.

[Al] Ja, die haben mich eingebuchtet.

[Al] Al final me trincaron.

¹⁸³ En este trabajo no vamos a estudiar la posibilidad de que un personaje alemán hable un español incorrecto en la versión original, ya que no se ha observado en el corpus elegido. Para más información sobre este tema, véase Herbst (1994: 126).

Cuando el acento extranjero no representa una función determinante en la caracterización de los personajes, se ha observado la tendencia de que no se reproduce en la versión española. Tal es el caso del personaje de Víctor en *Berlin is in Germany*. En este personaje se percibe un acento de la Europa del Este. Sin embargo, no existe ninguna referencia textual o relevancia para la caracterización del personaje que nos obligue a reproducirlo en la versión española.

En el segundo punto nombrado, destacábamos el hecho de que apareciera un acento del mundo hispanohablante en la versión original. Podemos observarlo en el personaje de Enrique de la película *Berlin is in Germany*. En la versión original, antes de que haga su intervención en alemán, de la radio del taxi de Enrique se escucha música salsa, e incluso el propio personaje contesta al teléfono en español con acento cubano. A continuación se distingue un ligero acento extranjero latino en su intervención en alemán. En la versión española se ha optado por doblar su intervención con un español cubano muy acentuado. Sin embargo, se observan discrepancias léxico-semánticas en la intervención española de Enrique. Las muletillas españolas «joder» y «tío» no son típicas del español que se habla en Cuba, sino del español de la Península Ibérica (BIG35, BIG36).

Se oye música salsa en español. Enrique habla por teléfono en español.

[E] Hola, qué hay bolá. El jueves entonces. O. k., Chao, viejo.

[Lu] Wie viel macht das?

[MS] Enrique?

[E] Martin? Wie lange bist du schon draußen? Wie geht es dir denn?

[MS] Ganz gut soweit! Und dir?

[E] Kann nicht meckern ... Junge

[MS] Und Gisela? Gibt's die noch?

[E] Na klar! Hier mit meinem Jungen zusammen... Das ist ja ein Ding, dass ich dich noch einmal treffe! Nicht zu fassen, eh! Dann mach und gut!

[MS] Tschüß.

[E] Tschüß.

Se oye música salsa en español. Enrique habla por teléfono en español.

[Enrique] Hola, qué hay bolá. El jueves entonces. O. k., Chao, viejo

[Lu] ¿Cuánto es?

[MS] ¿Enrique?

[E] ¿Martin? ¡Ya estás fuera, tío! ¿Qué tal te va?

[MS] De momento bien. ¿Y a ti?

[E] No me quejo. Joder, tío.

[MS] ¿Y Gisela, sigues con ella?

[E]: Claro, ahí está, con nuestro hijo. ¡Qué casualidad que nos encontremos aquí! ¡Es increíble!

¡Suerte, tío!

[MS] Adiós.

[E] Adiós.

[Lu] Servus.

[Lu] Hasta otra.

2. El acento y el dialecto de un personaje pueden repercutir en el entendimiento del argumento de una película. Esta afirmación es recalcada por Hesse-Quack (1967:196) «Auch die in den Originalfilmen häufiger durch die Verwendung von Dialekten gegebene Charakterisierung von Personen geht in den deutschen Fassungen fast immer vollständig verloren oder wird in ihrer Anmutungsqualität durch den Einheitsdialekt “Berlinerisch” oder andere unvollkommene Versuche der Übertragung umgebogen».

En el siguiente ejemplo, podemos observar una cierta pérdida de información que se transmite mediante el dialecto de Denis de la película *Good Bye, Lenin!* En el original alemán, esta versión es percibida por el público alemán con tono de humor, no sólo por la sarta de mentiras que han ideado Alex y Denis para explicar a la madre de Alex la publicidad de Coca-Cola que vio por la ventana mientras yacía en cama, sino por el cambio brusco de nivel de lengua, de dialecto a lengua periodística estándar con un acento muy marcado del Este, característico de los noticieros de la RDA. La versión doblada mantiene la lengua estándar de Denis observada durante toda la película, pero cambia el registro a un estilo periodístico, que no sólo se observa en el léxico escogido sino en la entonación de la voz (GBL83, GBL84).

[Al] Noch ein Stück nach hinten. Ja, noch 'n Stück.

[Al] ¡Da un paso hacia atrás! Así, un poco más.

[D] Können Sie nicht aufpassen? Sie sehen doch, dass wir hier drehen!

[D] ¡Tenga más cuidado! Estamos grabando.

[Pfortner] Kann ich mal Ihre Genehmigung sehen?

[Portero] ¿Me enseñan la autorización?

[D] Hat man Sie nicht informiert?

[D] ¿No le han informado?

[Pfortner] Mich? Wer denn?

[Portero] ¿A mí? ¿Quién?

[D] Wie war denn noch gleich der Name?

[D] ¿Cómo se llama?

[Al] Irgendwas mit M...

[Al] Empezaba por M...

[D] ... mit B.

[D] No, B.

[Pfortner] Na, ich werd´ mal nachfragen. So lange wird hier gar nichts gedreht.

[Portero] Lo preguntaré. ¡Pero dejen de grabar!

[D] Logo im Bild?

[D] ¿Sale el logo?

[Al] Ja!

[D] Schärfe auf mich?

[Al] Aha.

[D] Wir warten noch auf Abendsonne.

[Al] Jetzt übertreib' s nicht. Der Typ kommt gleich wieder.

[D] Wart' s mal ab. Abendsonne kommt richtig geil.

[Alex OFF] Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte. Ich musste nur die Sprache der „Aktuellen Kamera“ studieren und Denis' Ehrgeiz als Filmregisseur anstacheln.

[D] Heute besuchte Günther Mittag, Sekretär für Wirtschaft im Zentralkomitee der SED, den Coca-Cola-Konzern in Westberlin. Grund des Besuchs des Genossen sind Einzelheiten des abgeschlossenen Handelsabkommens zwischen dem Coca-Cola-Konzern und dem VEB Getränkekombinat Leipzig. Westberliner Sicherheitsbeamte behindern die Arbeit des Fernsehens der DDR.

[Pfortner] Sie befinden sich auf Privatgelände!

[D] Zu peinlich ist wohl den kapitalistischen Pressezensoren die Niederlage des mächtigen Coca-Cola-Konzerns im Patentverfahren mit dem VEB Getränkekombinat Leipzig.

Bitte ermöglichen Sie uns die störungsfreie Arbeit des Fernsehens der DDR!

[Pfortner] Ich rufe jetzt die Polizei!

[D] Ein Gutachten internationaler Wissenschaftler bestätigte nun endlich dem Kombinat, wonach der originäre Geschmack von Coca-Cola bereits in den fünfziger Jahren

[Al] Sí.

[D] ¿Me estás enfocando?

[Al] Ajá.

[D] La luz de la tarde es mejor.

[Al] ¡Venga! Ese tipo va a volver.

[D] Espera. La luz de la tarde es mejor.

[Alex OFF] Mientras observaba el cielo nublado vi que la verdad era un concepto cuestionable que se podía adaptar a la percepción del mundo con la que mi madre estaba familiarizada. Sólo necesitaba estudiar el lenguaje del noticiero de «Cámara actual» y estimular el sueño de Denis de ser director de cine.

[D] Hoy, Günther Mittag, ministro de Economía del Comité Central del partido, ha visitado las oficinas de Coca-Cola en Berlín. El motivo de su visita son las negociaciones para llegar a un acuerdo entre la empresa Coca-Cola y la cooperativa de refrescos en Leipzig. Las autoridades berlinesas se han mostrado hostiles frente a nuestras cámaras.

[Portero] ¡Esta es una propiedad privada!

[D] (unverständlich, zum größten Teil Übereinanderlegen von verschiedenen Tonspuren, um Tumult zu erzeugen)

¡Quiere hacer el favor de dejar trabajar a la televisión de la RDA!

[Portero] ¡Voy a llamar a la policía!

[D] Finalmente, el dictamen de un grupo de expertos científicos ha confirmado que la receta original de Coca-Cola se desarrolló en los laboratorios de la Alemania oriental en la

in den Laboratorien der DDR entwickelt wurde. Zurück ins Studio.

[CK] Coca-Cola ist ein sozialistisches Getränk? Ich dachte, Cola gab's schon vor dem Krieg.

[Al] Verstehst du nicht, Mama? Der Westen hat uns jahrelang beschissen!

década de los cincuenta. Devolvemos la conexión al estudio.

[CK] ¿Coca-Cola es una bebida socialista? Creía que era de antes de la guerra.

[Al] Lo ves, mamá. Occidente lleva años aprovechándose.

Como hemos resaltado anteriormente, es imposible reproducir los dialectos y acentos alemanes con un dialecto o acento en español. De este modo, habitualmente las películas se doblan con un español estándar. Con el objetivo de evitar que se produzca confusión o una gran pérdida de información en la escena, el cambio de dialecto a lenguaje periodístico puede compensarse con un cambio de registro en el habla. Esta decisión se justifica de la siguiente forma: el uso de dialecto en algunos casos significa cercanía o que el personaje se encuentra en un registro familiar (Hartig, 1981:11, 28-30). Hay casos en los que el dialecto o el acento no son relevantes para entender el argumento. Por ejemplo, el acento muy marcado de Berlín de Martin en *Berlin is in Germany*. En la versión española, su acento se dobla con un acento estándar, ya que el personaje no sólo está caracterizado por el acento sino por el contexto, claro para el público español, en el que se encuentra. Merece la pena destacar la no reproducción del acento de Víctor en la versión española, reconocible en la versión original como de un país del Este. En la versión alemana, su acento es muy marcado y ofrece una serie de connotaciones al público alemán, como, por ejemplo, la pertenencia al grupo de delincuentes del Este que ha pasado varios años en una cárcel de la RDA o de algún país del bloque del Este. Sin embargo, el espectador español, debido a las numerosas referencias en el filme, sabe que se trata de un delincuente que estuvo en la cárcel con Martin. Como indicamos anteriormente, la traducción de su acento en la versión española no habría sido muy conflictiva, pues se trata de un acento extranjero reproducible en español, con lo que habría sido más fiel a la intención del autor.

3. El acento y el dialecto se convierten en el tema central del argumento o de una escena. En este supuesto, si el acento o el dialecto no son traducidos o no se explicitan en ningún lugar del texto audiovisual, puede provocarse una reacción de extrañeza en el público español.

En la siguiente escena de la versión original de *Good Bye, Lenin!*, se percibe un ligero acento de la Alemania occidental en los hombres que realizan una mudanza en el mismo

bloque de pisos donde vive Christiane. En el texto se ofrecen otras pistas de reconocimiento, como el saludo con el anglicismo *hi*, y la mención de la ciudad de Wuppertal. El espectador español con un nivel cultural medio muestra extrañeza, ya que ignora que Wuppertal pertenecía a la RFA. Incluso el saludo anglosajón *hi* tan común en el lenguaje juvenil alemán, es traducido por un *hola* estándar (GBL96).

| | |
|---|--|
| [Männer] <OFF> Hi! - Hi! | [Hombres] <OFF> Hola. |
| [CK] Tach. | [CK] Hola. |
| [CK] Junger Mann, kann ich mich mal 'nen Moment setzen? | [CK] Oiga, joven, ¿le importa si me siento un segundo? |
| [Mann] (Aber) sicher. | [Hombre] En absoluto. |
| [CK] Sie sind nicht von hier, oder? | [CK] Usted es de fuera, ¿verdad? |
| [Mann] Nee, aus Wuppertal. | [Hombre] Sí, de Wuppertal. |
| [CK] Aus' m Westen? | [CK] ¿Alemania occidental? |

En la siguiente escena, nos encontramos con un caso similar al anterior. Sin embargo, el dialecto del personaje de Ludmilla se compensa en el texto doblado con una alusión a su nacionalidad. En la versión original alemana, se percibe el marcado acento austriaco de Ludmilla, no sólo a nivel fonológico sino también a nivel léxico-semántico explícito en el vocablo *Leiwand*. Como indicamos anteriormente, es inadecuado sustituir el dialecto austriaco por un dialecto nacional español, ya que en el texto se especifica que Ludmilla es austriaca. Por la misma razón es inadecuado traducir *Leiwand* por un regionalismo español. Por este motivo, se ha optado por las expresiones exhortativas estándar en español *caray* y *caramba*. El espectador no percibe que Ludmilla es austriaca por el dialecto, sino por el cambio de acento con el que hizo aparición en escena (imitó el acento ruso) y el acento estándar en esta escena. Incluso en una escena posterior, Martin le pregunta la razón por la que se hizo pasar por rusa (BIG32).

| | |
|--|---|
| [V] Dolores aus Kuba, das ist Lee aus Hong Kong, Magda aus Tschechien, Asye aus der Türkei, Petra aus Lichtenberg und... | [V] Dolores la cubana, Lee de Hong Kong, Magda es checa, Asye de Turquía, Petra de Lichtenberg. |
| [N] Hallo. Was machst du da? | [N] Hola, ¿qué haces tú aquí? |
| [V] Martini arbeitet und wohnt hier. | [V] Martín ahora trabaja y vive aquí. |
| [MS] Na ja, ich helfe hier nur etwas aus. Du hast fast immer Spätschicht, was? | [MS] Sólo le echaré una mano. Tú siempre estás de noche, ¿no? |

| | |
|---|---|
| [N] Leiwand. Schlaues Kerlchen bist du auch noch. | [N] ¡Caray! ¡Qué astuto es el muchacho! |
| [MS] Ich denke, dass sie ist eine Russin. | [MS] Yo creía que era rusa. |
| [V] Leiwand is', Martini. Alles total Leiwand... So reden die Wiener Martini. | [V] Bueno pues mira, ya ves cómo son las cosas. La chica es de Viena, Martin. |
| [MS] Leiwand. | [MS] ¡Caramba! |

En este apartado, asimismo, vamos a poner énfasis en la traducción de idiomas extranjeros que aparecen en los filmes. A este respecto, el ejemplo más significativo se encuentra en la película *Gegen die Wand*.

Cahit y Seref visitan a los padres y al hermano de Sibel para pedir la mano de su hija. La familia de Sibel pertenece a una familia turca muy conservadora, la cual da mucha importancia a los valores familiares y culturales turcos. Cahit es de origen turco pero perdió su identidad turca hace muchos años, e incluso rechaza la cultura turca. En la película existen varios indicios que apuntan a este rechazo por lo turco, como que no sepa hablar bien turco, la poca integración en el grupo turco, el desconocimiento de las costumbres turcas, etcétera, que se observan a lo largo del largometraje. La versión original de la siguiente escena transcurre en turco y los parlamentos se subtitulan en alemán. La intención del autor de nuevo es contraponer las dos culturas, la alemana y la turca, y el conflicto que se plantea Cahit, con costumbres y valores alemanes, cuando tiene que conocer a la familia de Sibel. El hermano de Sibel, que en el filme asume el papel de hermano protector, sospecha la farsa de Cahit y se enfrenta a él en alemán (GW25).

| | |
|--|--|
| [Yi] Dein türkisch ist aber ganz schön im Arsch, Mann. Was hast du denn mit deinem Türkisch gemacht? | [Yi] Si la familia es tan importante, ¿por qué no ve más a su hermana? |
| [C] Weg geworfen. | [C] Paso. |

El cambio de idioma no se produce en la versión española, por lo que es necesario modificar los parlamentos en los que se hace referencia a los idiomas. En este caso, la traductora ha optado por explicitar otro problema cultural turco, el de la familia. De esta forma se compensa en parte la intención del autor anteriormente expuesta. Sin embargo, no se refleja el registro coloquial y ofensivo con el que se dirige el hermano de Sibel a Cahit. Incluso la traductora ha optado por traducirlo en un lenguaje formal, explícito con el registro formal de usted.

Para conservar la congruencia con el conjunto del largometraje, también se omite el idioma inglés, con el que se comunican Selma y Cahit. Cahit, después de salir de la cárcel, visita a Selma en su hotel de Estambul para conocer el paradero de Sibel. En ningún caso en la versión española se ha hecho explícito que Cahit no dominase el idioma turco, por lo que también el idioma inglés ha sido doblado al español. Conservar el idioma inglés en esta escena, muestra de que Cahit no puede expresarse correctamente en turco, causaría desconcierto en el público español (GW60).

- | | |
|---|--|
| [C] (türkisch) Wo ist Sibel? | [C] ¿Y Sibel? |
| [Se] (türkisch) Sie ist hier, in Istanbul. | [Sm] Está aquí, en Estambul. |
| [C] (türkisch) Bring mich zu ihr. Bitte. | [C] Llévame hasta ella, por favor. |
| [Sm] (türkisch) Das geht nicht | [Sm] No puedo. |
| [C] (türkisch) Warum nicht? | [C] ¿Por qué? |
| [Sm] (türkisch) Sie hat ein neues Leben. Sie ist glücklich. Sie hat einen Freund. Sie hat eine Tochter. Sie braucht dich nicht. | [Sm] Tiene una nueva vida. Es feliz. Tiene novio, tiene una hija. No te necesita. |
| [C] How do you know that? When I met Sibel the first time I was dead. (Als ich Sibel das erste Mal traff war ich tot) I was even dead even a long before I met her (Ich hatte mich vor lange Zeit verloren). | [C] ¿Tú cómo lo sabes? Cuando vi a Sibel por primera vez estaba muerto. Llevaba muerto desde mucho antes de conocerla. Me había perdido la vida desaparecido. Entonces ella irrumpió en mi vida. Me dio amor... y me dio poder. ¿Lo entiendes? ¿Lo entiendes? ¿Eres fuerte Selma? ¿Eres lo bastante fuerte para interponerte entre nosotros? |
| (Türkisch) Ich war schon lange vorher gestorben. Then she came and gave me life. (dann kam sie und trat in mein Leben). She gave me love (Sie gab mir Liebe) And she gave me power. (Sie gab mir Kraft) | |
| (Türkisch) Verstehst du? Do you understand that? (Verstehst du?) How strong you are, Selma? (Wie starkt bist du, Selma?) Are you strong enough to stand between me and her? (Bist du stark genug, um dich zwischen mich und sie zu stellen?). | |
| [Sm] Are you strong enough to destroy her life? (Bist du stark genug, um ihr Leben zu zerstören?) | [Sm] ¿Eres lo bastante fuerte para arruinar su vida? |
| [C] (türkisch) Nein. Das bin ich nicht. | [C] No, no lo soy. |

Conclusión

Como conclusión, hemos diseñado la siguiente tabla, en la que se han recogido los casos destacados por el acento o el dialecto:

| | Versión alemana | Reproducción en la versión española |
|-----------------------------|-----------------|-------------------------------------|
| Dialecto o acento de Berlín | 10 | 0 |
| Acento extranjero | 5 | 4 |
| Acento de la RFA | 2 | 0 |
| Idioma extranjero | 5 | 1 |

Tabla 10. El acento y el dialecto.

De la anterior tabla interpretamos que en la versión española no se reproducen los acentos ni los dialectos alemanes y en su lugar se opta por un español estándar. De igual modo, esta falta de información tampoco se compensa en el texto, a excepción de los casos en que en el original se hace explícito en el parlamento de los personajes el origen de estos. En cuanto a los acentos extranjeros, se han reproducido en la versión española cuatro de cinco casos. Como indicamos anteriormente, el director de doblaje se ha decantado por no reproducir el acento del Este que caracteriza a Víctor en *Berlin is in Germany*, consiguiendo una pequeña pérdida en la caracterización de este personaje. Respecto a la traducción de los idiomas extranjeros que aparecen en la versión original, no hemos observado una tendencia determinante. Únicamente nos atrevemos a deducir que, en la medida en que el idioma extranjero ocupa buena parte del largometraje, se tiende igualmente al doblaje y se adaptan las alusiones culturales, sociales, etcétera, que puedan hacer relación al idioma o a la cultura en cuestión. Personalmente no creemos que el doblaje del idioma extranjero sea una solución óptima, ya que, a pesar de que se lleven a cabo las adaptaciones culturales y lingüísticas convenientes, se produce una falta de información relevante, así como el no cumplimiento de la intención del autor. En los tres casos en los que aparece brevemente el idioma extranjero en la versión original, tampoco se observa una tendencia determinante. En el único caso en el que se ha conservado el idioma extranjero en la versión española (escena en que se conocen Martín y Ludmilla en *Berlin is in Germany*) no se utiliza ningún tipo de subtítulo que traduzca lo emitido en el idioma extranjero. En este punto no hemos descubierto una tendencia fuerte que se decante por el doblaje o por la adaptación. Ni siquiera podemos afirmar que depende del elemento

o alusión cultural que se desea transmitir, ya que de este modo no se habría doblado el parlamento de los punkis en *Good Bye, Lenin!* o, por el contrario, se habría doblado al español la conversación en ruso entre Martin y Ludmilla en *Berlin is in Germany*. Creemos que depende, más bien, de la decisión aleatoria del traductor.

En los anteriores puntos número dos y tres es importante que se marque de alguna manera en la versión española el dialecto o el acento de los personajes, siempre que sea relevante para el entendimiento de la escena y se conserve la equivalencia del sentido en la traducción. En este punto nos alineamos con la opinión de Herbst (1994:111) de que es posible compensar en el texto la aparición de un dialecto o acento modificando la calidad de la voz o la forma de hablar (volumen y velocidad) del personaje. No obstante, creemos conveniente tener en cuenta también la sincronía labial.

6.2.3.2 Coloquialismos

El lenguaje coloquial es un estilo de la lengua (variedad diafásica) y comparte lugar con el lenguaje formalizado, pedante o cursi, solemne, cuidadoso, familiar y vulgar, puede presentarse en cualquier nivel de la variedad diastrática y tanto en el lenguaje hablado como en el escrito¹⁸⁴. W. Beinhauer (1985:9) entiende por lenguaje coloquial:

... el habla tal como brota natural y espontánea en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto más cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas [...]. Al tratar el lenguaje coloquial nos referimos únicamente a la lengua viva conversacional.

También estamos de acuerdo con De Bustos Tovar (1995:12) en que principalmente pertenece al discurso dialógico condicionado por la espontaneidad y por la situación comunicativa informal. Narbona (1995:38) añade que se encuentra en la zona donde dominan la familiaridad, la privacidad, la afectividad, etcétera. «Son, por tanto, las situaciones de comunicación, más que la pertenencia de los miembros de una comunidad idiomática a un determinado grupo o estrato, las que imponen el registro adecuado en cada caso, siempre, naturalmente, que se tenga la capacidad de realizar opciones». Hay que tener cuidado con relacionar el lenguaje coloquial con el sociolecto, es decir, identificar el uso coloquial de la lengua con las clases sociales bajas con poco conocimiento cultural.

¹⁸⁴ Compárese el esquema de José Polo citado en Cascón (1995:96). Polo, José: *El español familiar y zonas afines. Ensayo bibliográfico. Yelmo*, X-XXVIII, 1971-1976.

Merece la pena destacar las conclusiones a las que llega Briz (1998:49)¹⁸⁵ sobre el uso coloquial de la lengua:

- Se determina por las circunstancias de la comunicación.
- No pertenece a una única clase social, sino que se presenta en todos los hablantes de una lengua.
- Aparece tanto en la lengua hablada como en la escrita.
- No es homogéneo, ya que varía según las características dialectales y sociolectales.
- Aparece en varios tipos de discursos, aunque principalmente en la conversación.

De todo lo explicado anteriormente, podemos deducir que el lenguaje coloquial pertenece mayoritariamente a la lengua oral espontánea, uno de los rasgos más característicos de la lengua utilizada en los textos cinematográficos¹⁸⁶. Sin embargo, en nuestro estudio no vamos a desarrollar todos los puntos que pertenecen a la lengua coloquial que se observan en los textos cinematográficos. Este sería un tema de gran interés todavía por explorar en el campo de la Traductología y de la Lingüística. Nuestro campo de acción se orientará más bien únicamente a dos ámbitos del lenguaje coloquial. Es decir, por una parte al ámbito del nivel de lengua, en el que se estudiará el lenguaje popular y vulgar, y, por otra parte, al ámbito sintáctico, en el que analizaremos las unidades fraseológicas¹⁸⁷, y entre ellas las fórmulas rutinarias y las paremias¹⁸⁸. En este trabajo nos hemos guiado por la clasificación de Corpas Pastor, que divide las unidades fraseológicas en colocaciones, locuciones, paremias y fórmulas rutinarias. Nos hemos decantado por analizar únicamente las fórmulas rutinarias y las paremias porque «pertenecen exclusivamente al acervo socio-cultural de la comunidad hablante (es decir, son unidades del habla). [...] Estas unidades se caracterizan

¹⁸⁵ Compárese, asimismo, los once rasgos caracterizadores de la lengua coloquial que presenta Cascón Martínez (1995:15-16), el cual añade algunas características, como la tendencia a la economía lingüística, la presencia de factores paralingüísticos y el discurso construido a base de dos o más individuos.

¹⁸⁶ Véase el apartado 4.4 de este estudio.

¹⁸⁷ No existe un acuerdo unánime entre los autores sobre las clasificaciones de las unidades fraseológicas. No vamos a ahondar, en este trabajo, en el análisis detallado de las diferentes clasificaciones de las unidades fraseológicas; por este motivo, únicamente vamos a reseñar algunos autores que se han dedicado intensamente a esta temática: Burger (2003), Fleischer (1997), Palm (1997), Corpas Pastor (1996), González Rey (1998), Ruiz Gurillo (1998).

¹⁸⁸ Sobre la inclusión de las paremias en la fraseología existen varias opiniones. Por un lado, destacamos a Zuloaga (1980:191) y a Burger (2003:101-120) como defensores de incluir las paremias en el ámbito de la fraseología. Por otro lado, Casares (1969:203), Rothkegel (1973) y Wotjak (1998:537-538) defienden su inclusión en la paremiología. En este trabajo hemos decidido incluirlas en la fraseología, ya que, a nuestro entender, registra las características que nombra G. Wotjak (ibíd.) en su definición de unidades fraseológicas. Es decir, palabras o combinaciones de palabras que se repiten varias veces en los textos con idéntica o casi idéntica combinación y que constituyen una unidad léxica compleja, usual y recurrente.

por estar fijadas en el habla y por constituir actos de habla realizados por enunciados completos, dependientes o no de una situación específica.», por ser las más idiomáticas¹⁸⁹, las que más dificultad entrañan en ser traducidas en un medio donde entran en juego varios canales de transmisión y por ser las estructuras que pueden aportar más información sobre el carácter de los personajes y los estereotipos¹⁹⁰. Aunque según la clasificación de Corpas Pastor las fórmulas rutinarias y las pemiias se consideran unidades fraseológicas, en este estudio las hemos analizado de forma separada ya que en la traducción toman comportamientos dispares.

El lenguaje popular y vulgar

Primeramente es necesario precisar que con lenguaje popular y vulgar no nos referimos al concepto de argot. El argot viene determinado por las características sociales de los hablantes de una lengua, como el origen, el lugar de residencia, la clase social, el sexo, la edad, la ideología, etcétera. La mayoría de las veces, el argot está ligado a los movimientos y grupos sociales como los punkis, los jevis, los gitanos, la movida, etcétera. Algunas de estas voces han pasado a formar parte del lenguaje coloquial común o, mejor dicho, al argot común, y han perdido así su seña de identidad grupal (Briz Gómez, 1998:100-101). Sin embargo, el argot puede pertenecer al lenguaje popular e incluso puede llegar a formar los llamados vulgarismos.

En el lenguaje popular y vulgar tenemos que tener en cuenta que la traducción va a ser oída y vista en boca de unos actores con unas características y personalidades muy marcadas no sólo por su aspecto, sino por sus voces, por el carácter que irá tomando forma a lo largo de todo el filme y por el contexto donde se mueven. En otras palabras, en el doblaje no sólo es necesario encontrar enunciados que trasfieran el significado original sino que estos tendrán que mantener la sincronía labial del original. Para la traducción del lenguaje popular y vulgar, pero también del lenguaje coloquial en general, es imprescindible tener en cuenta el tipo de película, ya que cada una se enmarca en unas circunstancias y contexto concretos. Por ejemplo, *Gegen die Wand* presenta la problemática de la comunidad turca en Alemania

¹⁸⁹ Cfr. González Rey (1998). Estamos de acuerdo con Fleischer (1997: 35-38) en que la idiomatidad es la propiedad según la cual el significado de una unidad fraseológica no es deducible de la suma de los significados de sus componentes internos. Existe una relación irregular entre el significado de los componentes de la unidad fraseológica y el significado global de la misma. Es una relación en la que se ha producido una transformación semántica, en la mayoría de las veces metafórica, metonímica o ligada a la etimología popular. A veces se produce un cambio de significado menor.

¹⁹⁰ Para más información sobre las características del español coloquial en relación con las esferas sociales y personales en las que se emplea, consúltese Briz (1998) y Beinhauer (1985).

y muestra a los personajes que viven al borde de la legalidad, en una capa social relativamente baja. Es de esperar que los personajes y que en el entorno donde se mueven predominen el lenguaje popular y vulgar.

A continuación, vamos a exponer los resultados del estudio del lenguaje popular y vulgar y de su traducción en las cuatro películas del corpus. Hemos tomado los casos más claros en el original y los hemos comparado con la traducción. De esta forma veremos de forma más clara las tendencias traslativas de este aspecto del lenguaje coloquial. Hemos llegado al siguiente resultado¹⁹¹:

El 5,47% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original no está reproducido de ninguna manera en la versión doblada, es decir, nos encontramos con una omisión total de la expresión.

El 15,63% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original no está traducido igualmente por una expresión popular o vulgar sino por una expresión de la lengua estándar.

El 11,72% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original está reproducido en la versión doblada por una expresión popular o vulgar pero en un grado menor de coloquialismo, mientras que un 7,03% registra un grado superior que en la versión original.

El 58,59% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original está recogido también en la versión doblada con el mismo grado de coloquialismo.

Si tomamos como base los resultados anteriores, podemos afirmar respecto al lenguaje popular y vulgar que en la traducción para el doblaje es posible encontrar cuatro situaciones:

En el menor de los casos, se omiten totalmente las expresiones de lenguaje popular y vulgar. Hemos observado que este fenómeno tiene lugar cuando el enunciado traducido es ya demasiado largo y el término tiene que ser suprimido para respetar la sincronía labial. Puede observarse en el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!*, en el que Alex reclama el cambio de los antiguos marcos alemanes por marcos válidos tras la reunificación. Nuestro personaje fue a cambiarlos una vez pasada la fecha límite. En esta escena se dirige al banquero. La traductora ha optado no sólo por omitir el vulgarismo, sino por omitir

¹⁹¹ El porcentaje se ha realizado sobre un total de 118 casos de lenguaje popular y vulgar.

totalmente el estilo informal con el que se dirige al banquero para, por el contrario, emplear un estilo formal. La razón que ha podido llevar a la traductora a tomar esta decisión es el respeto que todavía se mantiene en la lengua española en los organismos oficiales (GBL87).

| | |
|---|--|
| [Al] Das geht aber nicht! | [Al] Pero ¡eso es imposible! |
| [Ar] Da muss es doch irgend 'ne Möglichkeit jebn! | [Ar] Tiene que haber algún modo. |
| [Sparkassenangestellter] Sie haben mich ganz bestimmt verstanden. Die Zeit ist um. | [Cajero] Me han entendido muy bien. Se ha agotado el tiempo. |
| [Al] <u>Deine Zeit ist gleich um, du Idiot!</u> Das sind 30 000 Mark! Det war unser Geld, verdammte 40 Jahre lang! Jetzt willst du Westarsch mir sagen, das ist nichts mehr wert? | [Al] <u>¡Su tiempo es el que se ha agotado!</u> ¡Son treinta mil marcos! Nuestro dinero, el dinero de toda una vida. Y dice que no vale para nada, ¿capitalista de mierda? |

La expresión vulgar de la versión original se restituye en la versión doblada por una expresión estándar. Esta solución atiende de nuevo a la máxima de la credibilidad, ya que es importante que el público oiga lo que este diría en ese lugar.

En el siguiente ejemplo de *Gegen die Wand*, nos encontramos con la traducción de sentido más idiomática. Tanto en este caso como en los siguientes, es importante no forzar la traducción, a nivel léxico, de todos los términos del original, sino de encontrar la expresión idiomática que el público diría en esa situación concreta a fin de cumplir la máxima de la credibilidad. Si se tradujera el taco «Scheißdreck», conseguiríamos una traducción artificial. Asimismo, el tono informal e incluso vulgar de la escena de donde se ha extraído el siguiente ejemplo está presente en el resto de las intervenciones. Por ese motivo es innecesario forzar la traducción de ese coloquialismo (GW31).

| | |
|---|-------------------------------|
| [Si] Kommt deine Schwester auch? | [Si] ¿Va a venir tu hermana? |
| [C] Nein | [C] No. |
| [Si] Warum nicht? | [Si] ¿Por qué? |
| [C] <u>Das geht dich 'n Scheißdreck an!</u> | [C] <u>No es asunto tuyo.</u> |

En el siguiente ejemplo, tomado de *Good Bye, Lenin!*, no existe una correspondencia idiomática en español que no sobrepase el tiempo en boca del enunciado. Por este motivo, se opta por emplear un término de la lengua estándar. Chaume (2004:182-183) aconseja

emplear unas normas tácitas del doblaje entre las que figura «hacer uso de términos genéricos y comodines, de amplio alcance semántico».

Rainer mantiene una conversación con Alex sobre la manía de su madre de escribir cartas al gobierno para quejarse de las injusticias sociales en la RDA. Esta escena se ha desarrollado con más detalle en la página 206 (GBL91).

[Al] Sag mal, bist du eigentlich bescheuert? Du kannst doch nicht einfach die Jungs hier reinlassen!

[Al] ¿Estás loco o qué? ¡No puedes dejar entrar a todos los niños!

[R] Wieso denn? Sie hat sich doch gefreut. Sag mal, euch Ossis kann man auch nichts recht machen. Hauptsache, ihr habt immer irgendwas zu meckern. Du bist genau wie deine Mutter mit ihren bescheuerten DDR-Eingaben.

[R] ¿Por qué no? A ella le gusta. A los alemanes del Este todo os parece mal. Siempre os estáis quejando de todo. Eres igual que tu madre con esas estúpidas cartas.

[Al] Meine Mutter meckert nicht, sie versucht, durch konstruktive Kritik die Verhältnisse in der Gesellschaft schrittweise zu verändern.

[Al] Mi madre no se queja. Sólo son críticas constructivas que ayudan a mejorar las condiciones sociales.

En el siguiente ejemplo, también extraído de *Good Bye, Lenin!*, queremos destacar la restitución de la expresión «Alter» por «amigo». En una situación real o en la traducción de un texto no destinado al doblaje, se habría preferido el término «tío». Sin embargo, se ha optado por emplear un lenguaje estereotipado en el doblaje como es el uso de «amigo», que, aunque no es un término popular del grado de «Alter», sí respeta la sincronía labial. Comparemos que los dos términos comienzan con la vocal «a» (GBL105).

[D] Hier, mein bisher bester Film, Alter. Jammerschade, dass den außer deiner Mutter nie jemand sehen wird.

[D] Toma. Mi mejor trabajo, amigo. Es una pena que sólo pueda verla tu madre.

[Al] Danke, Denis. Ohne dich hätte das niemals...

[Al] Gracias, Denis. Sin ti no habría...

[D] Ja, ist gut jetzt. Hier. Zisch ab, bevor's sentimental wird. Und erzähl mir, wie's gelaufen ist!

[D] Sí, ya vale, está bien. Piérdete o te pondrás sentimental. Ya me contarás como ha ido.

En muy pocos casos se ha restituido la expresión de lenguaje popular y vulgar en mayor o en menor medida, siendo la segunda opción más frecuente que la primera.

En el primer ejemplo, tomado de *Berlin is in Germany*, «negrito» no es considerado un insulto en español, incluso se utiliza como eufemismo para evitar herir la sensibilidad social. Sin embargo, el tono hiriente del personaje que lanza el enunciado provoca que el término sea también peyorativo, pero en menor medida que en el original. Chaume (ibíd.) considera que es importante «evitar palabras ofensivas, groseras o malsonantes. Se prefiere la sustitución de las mismas por eufemismos, según el registro del personaje que las enuncie». Al contrario que en *Gegen die Wand*, enmarcada en un contexto de suburbio y de clase social baja, donde términos groseros no llamarían la atención e incluso serían necesarios para reproducir el contexto social del original, en *Berlin is in Germany* no existe ninguna razón para emplear palabras ofensivas exageradas, ya que el contexto no lo requiere.

Enrique, Peter y Martin están jugando a las cartas en el balcón de la casa de Peter. Los vecinos de Peter salen al balcón y empiezan a meterse con él. También implican a sus compañeros. Este ejemplo se desarrolla con más detalle en la página 248.

[K] <OFF> Peter! <ON> Was macht der Negerfidschi auf deinem Balkon, Peter?

[K] <OFF> ¡Peter! <ON> ¿Qué hace un negrito en tu terraza, Peter?

[P] Schrei doch nicht so rum, wir spielen Skat!

[Pe] No gritéis que estamos jugando.

[K] Eh, zeig dich doch mal, Negerfidschi.

[K] Eh, negrito, asómate.

En el siguiente ejemplo de *Gegen die Wand*, observamos un ejemplo de compensación. Por no existir un término idiomático en español para *Kohle* se ha traducido con un término estándar, con el objetivo de evitar la redundancia de «pasta», que sería la traducción funcional de *Kohle*.

Cahit y Sibel discuten sobre la celebración de la boda (GW29, GW30).

[C] Sag mal, eine türkische Hochzeit ist doch (A) schweine teuer, wer zahlt das?

[C] Una boda turca cuesta mucha pasta. ¿Quién la va a pagar?

[Si] Ich habe die Kohle.

[Si] Yo tengo dinero.

[C] Na ja, woher denn?

[C] ¿Sí?, ¿de qué?

[Si] Ich dachte dass eines Tages von zu Hause abhauen werde, also ich hab gespart.

[Si] Siempre pensé que algún día me escaparía. Así que he estado ahorrando.

[C] Warum bist du denn nicht, verdammt doch mal, warum hast du es nicht getan?

[C] ¿Y se puede saber por qué no te escapaste?

En este caso, también del filme *Gegen die Wand*, se ha reproducido la expresión del nivel popular, pero en un mayor grado que en el original, llegando a ser vulgar. El contexto en el que se enmarca el enunciado requiere en español una expresión con más fuerza comunicativa. Asimismo la adición del taco «coño», tan empleado en la vida real, proporciona la credibilidad de la escena.

Se crea un ambiente de tensión cuando Sibel le pregunta a Cahit cómo murió su mujer. Cahit rompe en un ataque de histeria, cuya reacción exagerada no comprende Sibel (GW36).

[Si] Darf ich dich mal was fragen?

[Si] ¿Puedo hacerte una pregunta?

[C] Ja klar!

[C] Claro.

[Si] Wie hieß deine Frau? Was soll das!

[Si] ¿Cómo se llamaba tu mujer? ¡Qué coño pasa!

[C] Raus!

[C] ¡Fuera!

La tendencia más extendida es la de restituir de igual grado el término o la expresión popular del original, siempre que la sincronía labial, las limitaciones del doblaje restantes y el tono de la escena lo requieran. Como indicamos anteriormente, es conveniente tener en cuenta los consejos de Chaume sobre las normas tácitas de la traducción para el doblaje. A continuación, mencionaremos las más representativas:

En el nivel sintáctico recomienda evitar las vacilaciones y los titubeos, las interferencias momentáneas sin conexión gramatical, la supresión de preposiciones típicas del lenguaje oral natural y que son agramaticales. Asimismo, aconseja procurar elaborar el discurso con expresiones de apertura y de cierre características del registro coloquial.

En el plano léxico-semántico aconseja evitar las palabras ofensivas, groseras y malsonantes sustituyéndolas por eufemismos según el tono del personaje, evitar dialectismos, anacronismos y términos no normativos. De igual forma recomienda emplear términos genéricos y comodines de amplio alcance semántico, el uso de argot, siempre que este no se limite a una zona muy concreta, y toda clase de figuras estilísticas como las comparaciones, los dobles sentidos, las personificaciones, etcétera.

Por ejemplo, en la siguiente escena de *Berlin is in Germany*, podría haberse empleado el término «maderos» para «Bulle»; sin embargo, «maderos» no es un término conocido en toda la Península Ibérica e incluso se saldría de boca del personaje. Por ese motivo, se ha

optado por el término «polis», término con un grado de coloquialismo menor y que respeta la sincronía labial.

Martin se presenta en casa de Manuela y su marido llama a la policía con el argumento de que Martin es un ladrón que quiere entrar en la casa. El marido encierra a Manuela en el cuarto de baño y, cuando por fin consigue salir, la policía ha apresado a Martin (BIG55).

[M] Was ist denn jetzt los? Mach die Tür auf, lass ihn da raus. Mann, lass mich los, hau ab!

[M] ¿Qué están haciendo? Abran la puerta. Suéltenle. No, suéltame, suelta.

[W] Sag mal, spinnst du? Beruhige dich doch!

[W] Vamos no seas niña y vuelve a casa. ¡Cállate!

[M] Martin, komm raus! Verdammt Bulle!

[M] ¡Martin sal! ¡Malditos polis!

A modo de conclusión, nos gustaría destacar que en la mayoría de los casos nos encontramos con el cuarto punto anteriormente descrito, es decir, con expresiones del lenguaje popular y vulgar en la versión original que se restituye en la versión doblada. La norma es, por tanto, reflejar el tono y el registro del texto origen en la versión doblada siempre y cuando se respeten las máximas de la traducción para el doblaje y las normas sintácticas, léxicas y semánticas anteriormente expuestas, aunque en algunos casos no se pueda restituir la idiomática del enunciado original.

Las unidades fraseológicas

Se entiende por unidad fraseológica¹⁹² la «combinación estable de dos o más términos, que funciona como elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes» (Casares, 1992:170) y poseen los rasgos distintivos de la fijación interna, la unidad de significado y la fijación externa pansemática¹⁹³. Corpas Pastor (1996) subraya la importancia de comprobar la cohesión semántica y morfosintáctica de las unidades fraseológicas.

El tipo de análisis contrastivo traslativo que vamos a llevar a cabo de las unidades fraseológicas está basado en la equivalencia del significado idiomático y denotativo del

¹⁹² En otros autores se emplea el término *expresión idiomática*.

¹⁹³ Cfr. Corpas Pastor (1996:88).

sistema de la lengua alemana. Para ello, vamos a establecer como base analítica la equivalencia en grado total, parcial y nulo¹⁹⁴.

La equivalencia total se caracteriza por la equivalencia en el significado literal y en el idiomático. En este tipo de equivalencia puede registrarse un ligero cambio morfosintáctico o léxico entre los dos idiomas. Larreta (2001) ofrece los dos ejemplos siguientes:

den Finger auf die (**brennende**) Wunde poner u. p. el dedo en la llaga / herida.
legen.

mit leeren Händen abziehen. Irse u.p. con **las** manos vacías.

La equivalencia parcial parte de la equivalencia del significado denotativo idiomático, de los grados de isomorfía estructural y de la congruencia del componente léxico de las unidades fraseológicas. Se pueden distinguir tres variedades de equivalencia parcial. La primera trata de conseguir una sinonimia estructural interlingual¹⁹⁵ aunque no exista una congruencia plena en el componente léxico. En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* observamos cómo permanece la estructura sintáctica, aunque la palabra *Ruhe* tiene otro equivalente en español. Christiane Kerner es entrevistada sobre el comportamiento de su marido por unos agentes de la Stasi. Christiane se siente atormentada y echa a los agentes de su casa.

[CK] Haut ab! Lasst mich in Ruhe! [CK] ¡Lárguense de aquí! ¡Déjenme en paz!

La segunda variedad es la sinonimia ideográfica interlingual, que pretende conseguir un mismo significado denotativo idiomático. En el siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany* observamos una estructura sintáctica que no coincide totalmente en los dos idiomas. Martin es interrogado en la cárcel por un policía y pasa por su lado Víctor, culpable de su arresto. Víctor exhorta a Martin. (BIG60).

[V] Na Martini, alter Ossi. Meinst du ich [V] ¿Qué tal Martín? ¿No pensarías que te
lass dich nicht in Stich? Ich habe mich iba a dejar colgado? Siento interrumpir.
gestellt! Glaubst du bei mir kommt es auf 5 ¿Crees que a mí me viene de cinco años de
Jahre mehr oder weniger an? Bring mir más o menos? ¿Eh? Ah, tráeme el televisor
mal meinen Fernseher, wenn du Zeit hat cuando tengas tiempo y dale un fuerte
und sag´ einen schönen Gruß an deine

¹⁹⁴ En estos tres grados se basan los métodos de análisis de otros autores como Larreta (2001) y Wotjak (1987).

¹⁹⁵ Tanto este término como el de sinonimia ideográfica interlingual aparecen en Larreta (2001:73). Sinonimia en este caso significa similitud significativa.

Frau.

abrazo a tu mujer.

La sinonimia funcional interlingual forma la tercera variedad de equivalencia parcial. Esta se reduce a la equivalencia con otra unidad fraseológica del significado denotativo. Este tipo de equivalencia, con el de equivalencia nula, es el que mayor aplicación encuentra en nuestro estudio contrastivo de traducción, ya que uno de los objetivos de la traducción cinematográfica es salvaguardar el sentido comunicativo teniendo en cuenta otros factores típicos de los textos de doblaje en detrimento de la literalidad de otros estudios meramente lingüísticos.

En *Gegen die Wand*, Cahit entra en su casa y casi no la reconoce porque Sibel la ha reformado y decorado con un toque moderno. Cahit le pregunta a Sibel cuánto le ha costado. Ella le responde (GW39):

[Si] So viel, dass ich jetzt pleite bin.

[Si] Suficiente para quedarme sin blanca.

En la equivalencia nula no existe una unidad fraseológica equivalente. La equivalencia de significado se puede encontrar en cualquier otra unidad lingüística. Se puede observar en el parlamento de Martin en *Berlin is in Germany* cuando es apresado nuevamente y se da cuenta de que no puede rehacer su vida (BIG59).

[MS] Sieht nicht so gut aus für mich. Die wollen mir einen Strick drehen. Noch mal halte ich das nicht durch.

[MS] Creo que no lo tengo muy bien. Quieren hundirme y esta vez no lo soportaré.

Tras haber analizado las unidades fraseológicas que aparecen en el corpus elegido hemos llegado a la conclusión de que se han encontrado únicamente tres casos de equivalencia total, es decir, un 6,82%. Respecto a la equivalencia parcial, se ha registrado un 38,64%, mientras que a la equivalencia nula lo ha hecho en un 54,54%. Si analizamos las tres variantes de equivalencia parcial, llegamos a la conclusión de que aparecen de mayor a menor frecuencia la sinonimia funcional interlingual (58,82%), la sinonimia ideográfica (29,41%) y la sinonimia estructural interlingual (11,76%).

Las estadísticas anteriores nos ofrecen una tendencia en la traducción de doblaje de los idiomas alemán y español tomando como idioma de partida el alemán. En la traducción para el doblaje con el idioma de partida alemán y el meta español, encontramos mayoritariamente casos de equivalencia nula y parcial, y dentro de la última la sinonimia funcional interlingual. Esto se debe a que la traducción para el doblaje tiene como máxima

mantener el significado denotativo aplicado a un contexto concreto en la lengua y cultura metas frente a la traducción literal.

Fórmulas rutinarias

Nos alineamos con el enfoque que realiza Corpas Pastor (1996:171) sobre las fórmulas rutinarias. La autora destaca que se tratan de «expresiones prefabricadas y convencionales cuya aparición depende de situaciones comunicativas más o menos estandarizadas». Las fórmulas rutinarias mantienen el orden de la comunicación y regulan situaciones y reacciones sociales. Se caracterizan sobre todo por su repetición, por su dependencia de la situación, por su carácter predecible, por su funcionalidad pragmática y por la normatividad interindividual. Constituyen una etiqueta lingüística aceptada por la sociedad usuaria que a la vez refleja valores culturales, los cuales van cambiando según el desarrollo social. El significado denotativo desaparece y adquieren un significado dependiente de su uso en un contexto determinado, de ahí que hablemos al principio de este capítulo de su idiomatidad. Debido a estas características, este tipo de unidades fraseológicas tiene una especial importancia en la traducción para doblaje ya que para su traducción es imprescindible tener en cuenta su adaptación al contexto, a los personajes y a la situación comunicativa de la lengua meta y de su comunidad de hablantes.

Como hemos señalado anteriormente, las fórmulas rutinarias dependen de la situación comunicativa y muchas veces su uso está motivado por la situación de un momento dado. Esta característica puede provocar complicaciones al buscar un equivalente de traducción en otra lengua, que quizás para esa situación concreta no requiera de ninguna fórmula rutinaria. Tal es el caso de la despedida en alemán en la que se desea que el invitado llegue bien a casa, «Komm gut nach Hause». En español esta misma situación no requiere ningún comentario específico. En la traducción para el doblaje, debido a la sincronía labial, exceptuando el caso de un plano en *off* o en el que la boca del personaje no sea visible, es necesario poner en boca del personaje algún argumento que concuerde con la situación, aunque no por ello se trate de su equivalente de sentido. Al contrario que las paremias y las unidades fraseológicas, las fórmulas rutinarias presentan menos fijación sintáctica, siendo a veces posible la formación de giros estereotipados que dejan lugar a la adición de otras unidades variables o fijas (Corpas Pastor, *ibíd.*:180) por ejemplo «Ni que» + imperfecto de subjuntivo (¡Ni que hiciera un calor espantoso!). Por ejemplo, Beinhauer (1985:220) se ocupa de este tipo de giros.

Si analizamos el corpus, observamos que las frases rutinarias en alemán están sustituidas por fórmulas estereotipadas en español que se expresarían en la acción comunicativa determinada. En caso de que una fórmula rutinaria sea empleada como muletilla que no presta significado relevante para el diálogo, se tiende a omitirla, tal es el caso del siguiente ejemplo de *Das Leben der Anderen*, en el que la muletilla «was» se omite (LA62):

[GH] Wenn dieser Text an der Grenze abgefangen wird, mit ihrer Maschine geschrieben, dann sind Sie am nächsten Tag in Hohenschönhausen und dass das nicht gerade viel Spaß macht, davon kann Paul ein Lied singen, was?

[GH] Si interceptaran el texto en la frontera escrito con su máquina acabaría en Hohenschönhausen y le aseguro que no es muy divertido. Pregúnteselo a Paul.

En la siguiente escena (GBL53) podría haberse optado por un simple «Claro, mamá»; sin embargo, no respetaría la sincronía, ya que el parlamento sería demasiado corto. La traductora lo ha solucionado con otra frase estereotipada, aunque ha tenido que sacrificar que se nombrara a su madre.

[CK] Ach Alex, hab so 'n Heißhunger auf Spreewaldgurken. Bringst welche mit?

[CK] Ah Alex, me apetecen unos pepinillos. ¿Podrías traerme?

[Al] Kein Problem, Mama.

[Al] Claro, eso está hecho.

Las paremias

La poca claridad sobre la tipología de paremias que existen nos ha obligado a tratar en este capítulo únicamente los tipos de paremias que hemos observado en el corpus de nuestro estudio¹⁹⁶, es decir, los refranes y las citas. A diferencia de las fórmulas rutinarias, que están determinadas por la situación social y contextual, las paremias gozan de autonomía textual. En el corpus hemos observado que predominan las paremias que pueden surgir en una conversación cotidiana en detrimento de las que pertenecen a las más antiguas, como los refranes tradicionales.

Debido a la escasa aparición de paremias en el corpus fílmico¹⁹⁷, no podemos sacar conclusiones representativas a este respecto. Para ello sería necesario ampliar el corpus elegido. Sin embargo, sí se reflejan algunas tendencias.

¹⁹⁶ Para más información, cfr. Burger (1973, 1983), Mlacek (1983), Fleischer (1994).

¹⁹⁷ Se han encontrado tan sólo doce casos de paremia en el corpus.

Creemos que la traducción de las paremias en los textos de doblaje ofrece un campo muy amplio de estudio, que, sin embargo, en este trabajo no podemos cubrir. No obstante, pensamos que la problemática que presentan las paremias no se ha tomado en serio hasta ahora en la traducción para el doblaje de esta combinación lingüística y cultural.

En el corpus nos encontramos cuatro citas de personajes históricos.

La primera pertenece a Pushkin y es citada por Martin cuando le han servido la comida en casa de su mujer, Manuela, en presencia de amigos de ella. Al acabar la cita nombra a su autor: «Alexander Pushkin». La cita tiene una rima asonante portadora de ritmo. Sin embargo, en la versión española, la traductora, debido a la dificultad de respetar contenido y forma con el requisito añadido de respetar la sincronía, se ha limitado a traducir el contenido en detrimento de la forma (BIG20):

| | |
|---|--|
| [MS] Wo der Tisch voll Speisen war, dort steht ein Sarg. | [MS] Donde hubo una mesa llena de viandas, sólo queda un ataúd. |
|---|--|

La siguiente cita aparece en *Good Bye, Lenin!* Cuando la madre de Alex es transportada en la ambulancia a su casa se oye por la radio a un locutor que avisa a todos los alemanes de que deben cambiar el dinero de la antigua RDA en marcos de la nueva Alemania reunificada. Como colofón hace referencia a la famosa cita de Gorbachov¹⁹⁸ supuestamente dirigida a Honecker en el 40.º aniversario de la RDA en 1989. La comunidad española no reconoce esta cita, de modo que la traductora ha intentado reformular una frase perteneciente al sector económico y político. En este caso se ha intentado mantener el significado connotativo en detrimento de la literalidad, lográndose un efecto similar que en la versión original, ya que la comunidad meta percibe la oración como familiar y no se plantea si pertenece verdaderamente a Gorbachov o a otro político (GBL51):

| | |
|---|--|
| [Radio] Die meisten Bürger der DDR haben bereits die Möglichkeit des bargeldlosen Umtausches ihrer Ersparnisse wahrgenommen. Die Frist läuft noch knapp zwei Wochen. Sie sollten sich also beeilen, denn wie Michail Gorbatschow schon sagte... | [Radio] La mayoría de los ciudadanos de la República Democrática Alemana ya han ido al banco a cambiar sus ahorros por marcos de la República Federal. El plazo expira dentro de dos semanas. Dense prisa. Ya lo dice Mijaíl Gorbachov... |
|---|--|

¹⁹⁸ Realmente se pone en duda que Gorbachov pronunciase exactamente esas palabras. En cualquier caso, se ha constituido en una cita célebre. Compárese http://www.zeit.de/2004/34/N-Zitat_2.

[Al] Entschuldigung!

[Al] ¡Disculpen!

[Radio] ... wer zu spät kommt...

[Radio] ... el que llega tarde...

[Radio und Sanitäter] ... den bestraft das Leben.

[Radio y ATS] ... se queda sin pastel.

Las otras dos frases célebres pertenecen a *Das Leben der Anderen*. Destacamos la frase que pertenece a Stalin, al cual se le atribuye la frase en un diálogo posterior. Se ha optado por la traducción literal (LA13).

[BH] Ich kann es mir nicht nehmen lassen, heute Abend noch auf das Wohl unserer Kulturschaffenden zu trinken. Ein großer Sozialist, ich weiß nicht mehr genau wer, hat einmal gesagt: „Der Dichter ist der Ingenieur der Seele“. Und Georg Dreyman ist einer der bedeutendsten Ingenieure unseres Landes.

[BH] Quiero aprovechar esta velada para hacer un brindis por nuestros artistas. Un gran socialista cuyo nombre no recuerdo dijo una vez: «el poeta es el ingeniero del alma». Así que Georg Dreyman es uno de nuestros mejores ingenieros.

Los siguientes ejemplos pertenecen asimismo a frases célebres muy presentes en la RDA comunista. A diferencia del segundo ejemplo, que especifica que se trata de un refrán comunista, el primer ejemplo simplemente afirma que es una máxima, es decir, una frase célebre y, por lo tanto, muy conocida. Para la traducción en ambos casos se ha optado por estructuras sintácticas muy típicas de la publicidad, frases aseverativas y cortas que el público español puede reconocer como tal. En ambos casos, la traductora ha tomado la decisión de emplear la técnica de la adaptación (GBL01, GBL45):

[TV-Reporter] Langsam, behutsam, geradezu sanft wird der riesige Koloss auf den Startplatz gestellt. Hier nun auf dem Startplatz erweist sich das Resultat der großen Gemeinschaftsarbeit. Wenn man ein Beispiel will, um das bekannte Wort zu verdeutlichen, „Jeder liefert jedem Qualität“ hier ist in Vollendung zu sehen.

[Reportero de TV] Lentamente, con sumo cuidado y delicadeza, colocan el enorme coloso sobre la plataforma de lanzamiento. El resultado de un gran esfuerzo colectivo se pondrá hoy aquí a prueba. Un ejemplo claro de la máxima «La calidad es cosa de todos» se manifiesta ahora en todo su glorioso esplendor.

Anfang Juni 1990 waren die Grenzen unserer Deutschen Demokratischen Republik nichts mehr wert. Mutter schlief weiter. Ich aber entsann mich des alten Genossenwortes „Wir lösen Probleme im Vorwärtsschreiten!“ und handelte.

Al principio de junio de 1990, la frontera de la República Federal Alemana dejó de existir. Mamá seguía igual. Yo, por mi parte, inspirado por el refrán comunista «¡Los problemas se resuelven dando un paso adelante!», tomé la iniciativa.

La misma técnica de traducción se emplea en la típica frase que pertenece al juego de cartas alemán *Skat*. Esta frase juega con la rima asonante, característica que no se respeta en la traducción al español. «Bei Grand spielt man Ässe oder man hält die Fresse!» quiere decir que en la parte del juego *Grand* sólo merece la pena jugar con ases o con cartas buenas, de lo contrario se pierde el juego. Sin embargo, la traducción al español no respeta ni la forma, rima asonante, ni el significado. Se observa, por el contrario, una traducción del contenido. Pensamos que podría haberse conseguido una traducción más fiel a las formas, la cual habría mantenido el ritmo sintáctico y fonético del original que destaca la vocal «e» en la segunda parte de la oración. La escena completa que pertenece a *Berlin is in Germany* se encuentra en la página 258.

| | |
|--|--|
| [MS] Bei Grand spielt man Ässe oder man hält die Fresse! | [MS] Para jugar fuerte no hace falta ser fantasma. |
|--|--|

A continuación, presentamos una traducción muy lograda de *Good Bye, Lenin!* (GBL31), que respeta las normas de la traducción publicitaria. Debido a que la escena se presenta en un plano medio donde no se puede distinguir con exactitud el movimiento de los labios del personaje, es posible asignar un parlamento más corto en la versión doblada y jugar con la posibilidad de ralentizar el parlamento a fin de que termine en el mismo momento que el original. De esta forma el enunciado publicitario suena creíble para el público español, mientras que un uso del pretérito perfecto sería una traducción forzada poco natural.

| | |
|--|---|
| [Ar] „Juten Appetit und vielen Dank, dass Sie sich für Burger King entschieden haben.“ | [Ar] «Buen provecho y muchas gracias por confiar en Burger King». |
|--|---|

Como hemos mencionado anteriormente, las escasas muestras encontradas en el corpus no forman un grupo representativo para llegar a conclusiones determinantes. No obstante observamos las siguientes tendencias:

Debido al lejano parentesco del alemán y del español, se encuentran muy pocas similitudes sintácticas y léxicas que permitan una traducción literal respecto a la forma de las paremias.

En la mayoría de los casos de paremia se ha optado por una traducción del significado sacrificando la forma del original.

En ningún caso se ha traducido la paremia en alemán por una paremia aceptada en la comunidad española, sino más bien por expresiones *ad hoc*, con la adaptación como la técnica más empleada para la traducción.

6.2.4. Canciones

Las canciones transmiten información complementaria al medio de transmisión lingüístico y visual de la película. Estamos de acuerdo con Chaume (2004: 217) en que poseen una función expresiva además de provocar un estado de ánimo determinado en el espectador. Respecto a la forma de reproducir las canciones en la lengua meta, este autor también afirma que la tendencia en España es doblar las canciones en los dibujos animados o en los largos animados, subtitarlas en los filmes o series de televisión y la no traducción en caso de que la canción no tenga relación alguna con el argumento. La tendencia en los años cincuenta y sesenta era doblar las canciones, pero a partir de los años setenta y ochenta se prefirió el subtítulado. Los subtítulos tienen que cumplir algunas normas, como hacer coincidir el subtítulo con el verso pronunciado en ese momento y respetar las pausas de la canción. Sin embargo, no es necesario que se respete la rima, los ritmos de intensidad, la cantidad o el tono que pudiera presentar la canción (ibíd.: 203). De cualquier modo, el director de doblaje es el encargado de tomar la decisión de doblar o de subtitar las canciones.

En el corpus hemos encontrado once canciones: cinco pertenecen a *Good Bye, Lenin!*, tres a *Gegen die Wand* y las dos restantes a *Das Leben der Anderen*. Respecto al tratamiento de las canciones en la versión española, hemos observado tres tendencias:

1. La canción aparece en versión original. Las canciones que aparecen en un segundo plano y que tienen como único objetivo complementar la información lingüística y visual de la escena, ni se doblan ni se subtitulan, sino que permanecen en el idioma original. Sin embargo, no creemos, como igualmente señala Chaume (2004:202), que la información que transmiten sea irrelevante. Todo lo contrario, nos ofrecen información cultural valiosa complementaria para entender el argumento de la escena. En este punto, no debemos olvidar que nos enfrentamos a la traducción para el doblaje, y, como tal, tiene limitaciones técnicas: al espectador le resulta difícil recibir dos informaciones de forma simultánea por dos medios lingüísticos diferentes. Es decir, siempre se concentrará en una más que en la otra, lo que lleva a que el espectador no registre completamente la información de uno de los medios transmitidos. Por este motivo, creemos que es aconsejable evitar subtitar una canción cuando aparezca en segundo plano. No obstante, la canción puede ofrecer

elementos culturales importantes para el entendimiento de la escena, como documentamos con el siguiente ejemplo:

| | | |
|---|--|-------|
| Localización | Good Bye, Lenin! (17:44-18:04) | GBL27 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | Alex narra con voz en <i>off</i> los cambios que tienen lugar en el país durante la convalecencia de su madre, mientras se oye en un segundo plano el himno nacional de Alemania y se visualiza un grupo de políticos cantando, entre los que se encuentran entre otros Helmut Kohl y Willy Brandt. | |
| V. O. [Alex OFF] Mutter verschlief ein klassisches Konzert vor dem Rathaus Schöneberg... ... und den Beginn einer gigantischen und einzigartigen Altstoffsammlung. | V. D. [Alex OFF] Mi madre dormía mientras se celebraba un concierto delante del ayuntamiento de Berlín oriental... ... y durante el inicio de una colosal y exclusiva campaña de reciclaje | |
| Técnica de traducción empleada | La canción no ha sido traducida. Omisión. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Encontramos una equivalencia exacta en el himno nacional español. Sin embargo, no puede ser empleado en este contexto porque en el largometraje queda muy claro que se trata de la cultura alemana. | |
| Intención del autor | El autor pretende ironizar la antigua situación política. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Un grupo de políticos canta una canción solemne. - Máquinas destruyen el Muro de Berlín. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Un grupo de políticos, entre los que se encuentran Helmut Kohl y Willy Brandt, entonan el himno nacional de Alemania mientras Alex narra que se celebra un clásico concierto. - En los numerosos actos oficiales de la RDA se cantaba el himno nacional. - La campaña de reciclaje no se refiere únicamente a la destrucción del Muro de Berlín, sino a la renovación de la cúpula política. | |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce la ironía de Alex cuando hace referencia al clásico concierto mientras se observa a los antiguos y a los futuros dirigentes de la Alemania reunificada. | |
| | El público español reconoce que se han reunido políticos alemanes, | |

| | |
|---|---|
| Recepción en el público meta español | ya que reconoce a Helmut Kohl, y entonan una canción oficial, pero no la reconocen como el himno nacional alemán. Incluso se ha suprimido el adjetivo de «clásico», lo que aportaría una nota irónica. Como consecuencia, se pierde la ironía del parlamento de Alex. |
|---|---|

El espectador español que no reconozca la canción como el himno nacional de Alemania puede reaccionar de forma perpleja, ya que en el texto doblado tampoco se menciona el tipo de concierto que está teniendo lugar. Al tratarse de un parlamento en *off*, se puede jugar con la ventaja de no tener que respetar la sincronía labial, aunque sí de adaptación a la duración de la escena. Por este motivo, la traductora podía haber optado por hacer hecho explícito que se trataba del himno de Alemania, por ejemplo: «Mi madre dormía mientras se cantaba el himno delante del ayuntamiento de Berlín oriental». Incluso podría haber traducido «ein klassisches Konzert» por «el clásico concierto», lo que habría aportado una pequeña nota irónica a su parlamento. En este caso, pensamos que se ha perdido el elemento cultural que pretendía transmitir el director de la película.

El segundo ejemplo, también perteneciente a *Good Bye, Lenin!*, oímos en un segundo plano la canción de los niños pioneros de la RDA. Esta, igualmente, se considera información complementaria a la información lingüística narrada en *off* por Alex. La información verbal de la canción se ve reforzada por el canal visual, en el que se distinguen varias escenas concatenadas: Christiane dirigiendo a un grupo coral de niños vestidos con uniforme, cerrando un saco con un letrero que reza «Solidaridad con Mozambique».

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (6:00-6:29) | GBL08 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | Alex narra con voz en <i>off</i> el cambio radical de su madre tras la crisis psicológica y su dedicación plena al régimen de la RDA. | |
| V. O. [Alex <i>off</i>] Da diese Beziehung naturgemäß keine sexuelle war, blieb viel Elan und Tatkraft für uns Kinder und den sozialistischen Alltag übrig. Meine Mutter wurde Förderin des gesellschaftlichen Fortschritts – eine leidenschaftliche Aktivistin für die einfachen Bedürfnisse der Bevölkerung und gegen die kleinen Ungerechtigkeiten des Lebens. | V. D. [Alex <i>off</i>] Como no había una relación de naturaleza sexual, volcaba toda su energía en nosotros, sus hijos, y en la realidad del régimen socialista. Mi madre se hizo optimista del progreso social, una activista entusiasta en pro de las inquietudes del pueblo y contra las pequeñas injusticias de la vida cotidiana. | |

| | |
|---|---|
| Técnica de traducción empleada | La canción no ha sido traducida. Omisión. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. Los movimientos juveniles pertenecientes al régimen franquista también entonaban sus himnos, en los que se ensalzaba el patriotismo. Sin embargo, estas canciones no hacen hincapié en la misma temática que la canción de los pioneros que aparece en el largometraje. |
| Intención del autor | El autor pretende dar una muestra del compromiso social, muy unido al compromiso político, de Christiane. Para conseguir este objetivo la presenta dirigiendo el coro infantil del grupo político perteneciente al régimen comunista. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Christiane dirige un grupo coral de niños con uniforme. - Christiane cierra un saco con donaciones para Mozambique. - Christiane está comprometida con el régimen de la RDA. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - El grupo de niños pertenece al grupo juvenil de los pioneros, movimiento nacional alemán al que pertenecían todos los niños de la RDA desde los seis hasta los diez años, en el que se realzan los valores dogmáticos del régimen de la RDA. - La canción que entona el coro hace mención a los aspectos de los que, como alemán, hay que estar orgullosos, como en este caso de la naturaleza. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce al grupo infantil de los pioneros y se identifica con el orgullo por la naturaleza del paisaje alemán. |
| Recepción en el público meta español | El espectador español no necesita comprender el texto de la canción alemana para relacionar el grupo coral con un grupo perteneciente al movimiento nacional alemán, ya que tiene suficientes pistas. Por nombrar algunas, el uniforme de los niños (canal visual) y la intervención de Alex «la realidad del régimen socialista» (canal lingüístico). Sin embargo, no reconoce los valores nacionales tan característicos que realza la canción. |

En el siguiente ejemplo, tomado de *Gegen die Wand* (29:48-30:29), la canción en original en idioma turco recuerda al espectador que en la película se confrontan dos culturas: la alemana y la turca. La escena se ambienta en el baile nupcial, en el momento en el que todos los invitados de la boda esperan a que Cahit y Sibel bailen. En este caso tampoco se ha optado por la subtitulación, ya que la información que transmite la canción es

irrelevante y el espectador perdería la concentración en la información importante de la escena principal.

2. La canción aparece en versión original con subtítulos en español. En las canciones principales, transmisoras de información de una escena y, en especial, de elementos culturales, se opta por la subtitulación. De nuevo se han observado tres casos en el corpus. Dos de ellos pertenecen a *Gegen die Wand*. En ambos casos se trata de información lingüística relevante para comprender la escena.

En primer lugar, destacamos las escenas en *Gegen die Wand* que se repiten a modo de narración y que presentan una nueva situación o un salto en el tiempo en la película. Estas escenas se ambientan a orillas del río Bósforo en Estambul y están protagonizadas por una cantante turca y una orquesta con instrumentos tradicionales de la música turca. La cantante narra en forma de canción, comparable a los juglares del mester de juglaría en el siglo XII de la España medieval, los sentimientos que afloran entre los personajes.

En segundo lugar mencionamos la canción en turco que le canta Seref a Sibel para consolarla. Cahit, por un ataque de celos, mata involuntariamente a Nico, camarero del bar donde siempre se reúnen los personajes. Cahit es condenado por ello y tiene que pasar varios años en la cárcel. Sibel, desesperada, no sabe a quién acudir y se aloja por una noche en casa del amigo de Cahit, Seref. Sibel se pasa toda la noche llorando y Seref la consuela cantándole una canción en turco.

Subtítulos: 1:12:13-1:13:32, GW57

Warum weinst du / meine schwarzhaarige Schöne? / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. / Weine nicht. / Auch wenn dein Klagen / bis zum Himmel steigt. / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. / Weine nicht. / Was immer auch geschieht / auf jeden Winter folgt ein Frühling. / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. / Weine nicht.

Hermosa mía / de cabello color azabache / ¿Por qué lloras? (bis) / Todo tiene un principio / todo tiene un fin. / No llores más. / Pase lo que pase / la primavera siempre sigue / al invierno. / Todo tiene un principio / todo tiene un fin / No llores más.

En ambos casos se respeta el original y se opta por la subtitulación, ya que el objetivo es mantener la credibilidad de la escena y respetar el objetivo principal del director, es decir, mostrar el intercambio cultural y la problemática de la convivencia turca y alemana. En la versión doblada de esta película es imprescindible mantener algún indicio, también lingüístico, que apunte a la diferencia de culturas, ya que los parlamentos que en la versión

original alemana estaban en turco se doblaron al español en la versión meta, lo que conlleva, a priori, a una pérdida enorme de referencias culturales.

En el siguiente ejemplo, aparece por segunda vez la canción «Unsere Heimat» del movimiento de los pioneros. Esta vez se ha optado por emplear subtítulos:

| | | |
|---|--|----------------------------------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (55:36-56:11) | GBL73, canción completa en GBL08 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | Dos niños, supuestamente pertenecientes al grupo de los pioneros y contratados por Alex, cantan la misma canción que se oía en segundo plano al principio del filme, cuando se hacía referencia al compromiso social de la madre de Alex, Christiane, con el régimen de la RDA. | |
| V. O. Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer, unsre Heimat sind auch all die Bäume im Wald. Unsre Heimat, ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde und die Fische im Fluss sind die Heimat. Und wir lieben ... | V. D. ¹⁹⁹ Nuestra patria, no son sólo las ciudades y los pueblos. Nuestra patria Son los árboles mecidos por el viento. Nuestra patria es la hierba en las praderas en el campo las espigas y los pájaros en el cielo y los animales de la tierra y los peces de los ríos son la patria. Y amamos... | |
| Técnica de traducción empleada | Traducción literal. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Véase la explicación del último ejemplo del punto número uno de este capítulo. | |
| Intención del autor | Pretende crear un nexo con la escena que aparece al principio del largometraje en la que se destacaba el compromiso social de Christiane con la RDA. Esta vez pretende llamar la atención sobre el texto de la canción y el hecho de que la pareja de cantores pertenecen a los pioneros que dirigía Christiane. | |

¹⁹⁹ Cada línea en la versión española pertenece a un subtítulo visualizado en pantalla.

| | |
|---|---|
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex ha contratado a dos niños para que finjan que pertenecen al movimiento de los pioneros y canten la canción del movimiento. - Christiane, antes de su enfermedad, dirigía un grupo coral de pioneros. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - El grupo de niños pertenece al grupo juvenil de los pioneros, movimiento nacional alemán al que pertenecían todos los niños de la RDA desde los seis hasta los diez años, en el que se realzan los valores dogmáticos del régimen de la RDA. - La canción que entona el coro hace mención a los aspectos de los que, como alemán, hay que estar orgullosos, como en este caso de la naturaleza. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce al grupo infantil de los pioneros y los valores que se ensalzan en la canción. También es consciente de que los niños fueron contratados anteriormente por Alex para que finjan pertenecer al movimiento de los pioneros ante Christiane. |
| Recepción en el público meta español | Como al principio del largometraje, donde también hacía aparición el movimiento de la RDA, el espectador español vuelve a reconocer al par de cantores como pertenecientes al coro del movimiento que dirigía Christiane. Gracias a que la canción está subtitulada, esta vez puede reconocer los valores nacionales tan característicos que se ensalzan en la canción. |

En este tercer ejemplo, al tratarse del centro de atención de la escena, en la que esta vez no se solapa con ningún parlamento de los personajes, se opta por la subtitulación. El público meta español puede descubrir, de este modo, parte de los valores más importantes del régimen socialista de la RDA, como el orgullo por la naturaleza del país: los ríos, las montañas, los pájaros, etcétera.

En los tres casos anteriores observamos la necesidad de transmitir un elemento cultural que perdería credibilidad si se doblara al español. Asimismo, como indicamos al principio de este apartado, los subtítulos pertenecientes a canciones emplean la tipografía de cursiva y no mantienen ni la rima ni la entonación del original. Simplemente se limitan a transmitir el significado de la canción. Sin embargo, el subtítulo tiene que coincidir con el verso pronunciado en ese momento y respetar las pausas de la canción. Aparte de la necesidad de transmitir con fidelidad y credibilidad los elementos culturales, opinamos que la dificultad de reproducir los mismos efectos rítmicos y melódicos en una versión doblada española ha llevado a mantener el original.

3. La canción ha sido doblada al español. Se han observado tres casos de canciones dobladas al español.

En el primer ejemplo, perteneciente a *Good Bye, Lenin!*, los amigos de Christiane le cantan frente a su cama una canción para felicitarla, equivalente al *Porque es una chica excelente...* español. La traductora no lo ha traducido por el equivalente cultural directo en la cultura meta sino que ha realizado una traducción *ad hoc*, que respeta la equivalencia de sentido del original:

| | | |
|--|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (1:01:36-1:01:52) | GBL82 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | Christiane, todavía convaleciente, celebra su cumpleaños. La acompañan sus hijos y amigos y le cantan una canción de cumpleaños. | |
| V. O. Hoch soll sie leben! Hoch soll sie leben! Drei mal hoch! | V. D. Feliz cumpleaños y que este nuevo año sea el mejor. | |
| Técnica de traducción empleada | Adaptación. La traductora ha realizado una traducción <i>ad hoc</i> respetando la melodía del original. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. En español existe una equivalencia exacta que, sin embargo, no ha sido empleada por la traductora. Se trata de la canción «Porque es una chica excelente (tres veces) y siempre lo será», que se canta en los cumpleaños aparte de la característica canción calco del inglés «Cumpleaños feliz (bis) te deseamos todos, cumpleaños feliz». | |
| Intención del autor | Canción de cumpleaños. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los vecinos y sus hijos le cantan una canción de cumpleaños a Christiane. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Se trata de una canción de cumpleaños muy característica y tradicional en Alemania. - No cantan la canción internacional en inglés «Happy birthday to you». | |
| | El público alemán reconoce la canción de cumpleaños. | |

| | |
|---|---|
| Recepción en el público meta alemán | |
| Recepción en el público meta español | El espectador español reconoce que se trata de una canción de cumpleaños debido a que se nombra en la letra, aunque no le resulta familiar. |

El siguiente ejemplo también aparece en la misma escena que el anterior. La canción original pertenece a la asociación de la RDA *Freie Deutsche Jugend*:

| | | |
|---|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (1:00:56-1:01:24) | GBL81 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | Los vecinos y los hijos de Christiane celebran el cumpleaños de esta, que atisba por la ventana de su habitación una pancarta de Coca-Cola y se queda perpleja. Los invitados, para distraerla, piden a la pareja de pioneros que canten otra canción del movimiento. Sin embargo, como no son verdaderos pioneros, no conocen otra canción y no reaccionan a su petición. Así, los vecinos empiezan a cantar otra canción. | |
| V. O. Bau auf, bau auf, bau auf, bau auf, Freie Deutsche Jugend, bau auf! Für eine bessr'e Zukunft bauen wir die Heimat auf. | V. D. Vamos todos juntos a cantar, a cantar de corazón. Celebrando con nuestra ilusión que un nuevo día amaneció. | |
| Técnica de traducción empleada | Adaptación. La traductora ha realizado una traducción <i>ad hoc</i> . | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Debido al hecho que también los movimientos del régimen franquista tenían un repertorio musical patriótico, podemos afirmar que existe una equivalencia parcial en la cultura española. Sin embargo, en la traducción no se ha respetado la temática y se ha optado por una canción neutra que podría ser típica de la celebración de un cumpleaños o de una canción popular. | |
| Intención del autor | El autor muestra una canción característica de los pioneros en la que incluso se hace mención al movimiento. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los vecinos de Christiane piden a los dos pioneros fingidos que canten otra canción de los pioneros. - Como no conocen otra canción, ya que no son pioneros reales, los vecinos de Christiane empiezan a cantar la canción oficial de los pioneros. | |

| | |
|---|--|
| | <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <p>- Se trata de la canción oficial de los pioneros en la que se pone de relieve la construcción de un futuro mejor en la patria socialista.</p> |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán que ha vivido en la antigua RDA o que ha tenido algún contacto con esta reconocen la canción como perteneciente a la <i>Freie Deutsche Jugend</i> . El público restante reconoce por el texto de la canción que se trata de una canción patriótica característica de algún grupo de jóvenes nacionalistas. |
| Recepción en el público meta español | El espectador español no reconoce que se trata de una canción perteneciente al régimen socialista. La perciben como otra canción que se entona en los cumpleaños deseando lo mejor para el nuevo año o como una canción popular. |

Según el resultado de las encuestas realizadas, sólo los encuestados que han vivido en la antigua RDA o que han tenido algún contacto con esta reconocen la canción como perteneciente a la *Freie Deutsche Jugend*. El resto de los encuestados reconocen por el texto de la canción que se trata de una canción patriótica característica de algún grupo de jóvenes nacionalistas. Sin embargo, en la versión española aparece una canción realizada *ad hoc*, que no registra ninguna equivalencia de significado, ni siquiera de intención con el original.

Mientras Alex y Lara discuten en una habitación contigua al dormitorio de Christiane, se percibe en un segundo plano la canción del grupo *Freie Deutsche Jugend*. Como anotamos en el punto anterior de este apartado, haber optado por el original con subtítulos habría provocado confusión al espectador, ya que dificulta la atención tanto al parlamento de los personajes (información principal) como a los subtítulos de la canción (información secundaria).

La traductora, por el contrario, ha querido mantener la línea festiva del ambiente y se ha decantado por inventar una canción en español con la misma melodía que en alemán referida al cumpleaños de Christiane, con lo que sacrifica el mensaje original:

| | | |
|----------------------------------|---|--------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (1:25:47-1:26:16) | GBL100 |
| Tipo de elemento cultural | Canción. | |
| Contextualización | La familia de Christiane al completo hace una excursión en el Trabi nuevo de Rainer a la casita del campo, en la que veraneaba la familia Kerner cuando Alex y Ariane eran todavía niños. Christiane, | |

| | | |
|---|--|--|
| | entusiasmada por la novedad, comienza a cantar una canción en ruso. | |
| V. O. Véase tabla contigua. | V. D. Véase tabla contigua. | |
| Técnica de traducción empleada | Equivalente funcional. La traductora ha realizado una traducción <i>ad hoc</i> respetando la melodía del original. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial ya que, gracias al contexto, se entiende que ambas canciones pertenecen al repertorio de canciones populares que se entonan en los viajes. Sin embargo, como la canción en versión española no es conocida, podemos afirmar que existe una relación de equivalencia parcial. | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar la influencia soviética ejercida en el régimen socialista de la RDA. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La familia Kerner realiza una excursión en coche. - Los hijos de Christiane no quieren revelarles el destino de la excursión; por este motivo lleva los ojos vendados. - Para amenizar el viaje, Christiane empieza a cantar una canción popular en ruso. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La influencia de la URSS en la RDA es bastante fuerte e incluso se aprecia en la vida cotidiana. Este hecho se observa en las dos canciones populares rusas que canta la familia Kerner. | |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe que la familia Kerner canta canciones en ruso como consecuencia del influjo que el régimen de la RDA sufría de la URSS. | |
| Recepción en el público meta español | El espectador español reconoce que los actores entonan el tipo de canciones típicas para amenizar el trayecto en coche. Sin embargo, no aprecia que se trata de canciones en ruso, y como consecuencia del elemento cultural que pretende dar a conocer el autor. | |

En la columna de la izquierda observamos el texto en la versión original, en la columna central la versión doblada en español, y en la columna de la derecha la traducción en alemán de la versión rusa.

| | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Жил-был у бабушки серенький козлик. | Fue una tarde calurosa en el coche, |
| Жил-был у бабушки серенький козлик. | fue una tarde calurosa en el coche. |
| Вот как, вот как серенький козлик. | Vodka, Vodka, llega la noche, |
| Вот как, вот как серый козел. | Vodka, Vodka, llega la noche. |
| Мы едем, едем, едем | Cuando llegue abre la puerta |
| В далёкие края. | porque hoy hace frío, déjame entrar, |
| Весёлые соседи, | porque hoy hace frío, déjame entrar. |
| Счастливые друзья | |

Es lebte einmal bei einem Großmütterchen ein graues Böcklein.
Es lebte einmal bei einem Großmütterchen ein graues Böcklein
So ist das, so ist das, ein graues Böcklein.
so ist das, so ist das, ein grauer Bock.
Wir fahren, fahren, fahren
in ferne Gegenden.
Fröhliche Nachbarn,
Glückliche Freunde

Al contrario que en los dos últimos ejemplos, creemos que el doblaje de esta canción no está justificada, pues pensamos que el hecho de que en el original se cante en ruso es un indicio muy claro de que la intención del autor es transmitir un elemento cultural. El objetivo de la versión original alemana es mostrar al público la influencia de la cultura soviética en la vida cotidiana alemana en los tiempos de la RDA. En este caso, se observa cómo de forma espontánea todos cantan una canción rusa popular. Sin embargo, al doblarse al español, no se transmite la intención del autor. De este modo, el público español simplemente percibe que todos están de buen humor por hacer la excursión y entonan una canción con los rasgos característicos de las canciones repetitivas cantadas en grupo cuando se realiza una excursión. No obstante, la traductora ha querido mantener la sincronía labial y la referencia a los países del Este, sobre todo de Polonia y Rusia, traduciendo con *vodka, vodka* la parte en la que en ruso se pronuncia *Вот как, вот как*. A

pesar de los esfuerzos de la traductora por mantener en cierto modo la intención del autor, somos de la opinión de que el público español habría celebrado este toque cultural de extranjerización, ya que el mensaje del texto no es importante para el entendimiento de la escena, y se habría respetado la intención del autor.

Conclusión

A modo de conclusión, nos gustaría destacar las tendencias traslativas que se han observado en el análisis del corpus:

- Se opta por mantener el original sin subtítulos en la versión española cuando la canción se considera un complemento de la información verbal y visual de la escena. En estos casos, la canción se percibe en un segundo plano, hecho que no denota una pérdida de información principal, aunque sí se sacrifica información secundaria para entender la escena. La técnica empleada es la omisión de una versión traducida, no de la versión original.

- Existe una tendencia a respetar la versión original de la canción y a subtítularla cuando nos ofrece información cultural importante para el entendimiento de la escena. En estos casos, la canción es la parte principal de la escena y no se encuentra solapada por otra información verbal. Los subtítulos tienden más a la literalidad que el resto de las dos alternativas aquí expuestas.

- La tendencia de doblar la canción en la versión española se centra únicamente para los casos en que la canción no aporta ningún elemento cultural y podría encontrar un equivalente pragmático en la cultura meta sin que sea necesario respetar la transmisión del significado original. Se ha observado que en todos los casos se respeta la melodía del original. Es decir, en este caso se tiende a la familiarización de la canción. En algunos casos, se puede optar por doblar la canción al español cuando aparece en segundo plano si se estima que la canción es un transmisor cultural. Sin embargo, es importante mantener el mensaje del original y que se respeten algunas normas, como la rima, la entonación y las pausas de la melodía original. Se ha empleado la adaptación.

6.2.5. Quinésica

En el contexto cinematográfico, entendemos por quinésica los gestos articulados por los actores. Los gestos están directamente relacionados con el lenguaje hablado, es decir, su aparición está acompañada del énfasis en la entonación de alguna sílaba (Herbst, 1994:50).

De nuestro análisis del corpus se desprende que la quinésica puede aparecer de tres formas en las películas²⁰⁰:

1. Un gesto acompañado de explicación lingüística.
2. Un gesto no acompañado de explicación lingüística.
3. Un gesto acompañado de explicación lingüística que viola intencionadamente el sentido lógico del gesto.

A continuación, vamos a analizar cómo se manifiestan estas tres formas en los filmes escogidos y cuál es la forma de traducción más adecuada.

1. En el primero de los casos, si el gesto está acompañado de un enunciado, el traductor dispone de más espacio en la intervención del personaje para explicar el gesto, siempre que partamos del supuesto de que es desconocido por la cultura meta.
2. En el segundo de los casos, el traductor tiene que discernir si el gesto es conocido por la cultura meta. Si es así, no es necesario incluir el gesto en ningún enunciado lingüístico. En caso negativo, el traductor tiene que reflexionar si es necesario explicitarlo. Si se decanta por esta opción, tiene que discernir cómo puede insertar en el texto alguna referencia que lo explique sin que sobrepase la intervención del enunciado, que respete la sincronía labial y que mantenga la equivalencia del sentido del original.

Hemos seleccionado una escena de *Berlin is in Germany* para ejemplificar los dos casos expuestos anteriormente. La traducción de los tres gestos no presenta dificultad, ya que los símbolos quinésicos son compartidos por la cultura origen y la cultura meta. Al haber incluido tres gestos en una sola ficha, los hemos señalado con las letras A, B y C para facilitar la localización de los mismos.

| | | |
|----------------------------------|---|-------|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> (58:01-58:42) | BIG41 |
| Tipo de elemento cultural | Quinésica. | |
| Contextualización | Peter, Enrique y Martin están jugando a las cartas en el balcón de Peter. En el balcón contiguo, se encuentran Kurt y sus amigos, que empiezan a burlarse de Peter y de Enrique. Enrique y Martin se encaminan hacia los contrincantes y finalmente les dan una paliza. | |

²⁰⁰ Cfr. Chaume (2004: 267). Véase también Poyatos (1994).

| | |
|--|--|
| <p>V. O.</p> <p>A [K] <OFF> Peter...!</p> <p><i>Kurt hace un gesto con la mano saludando con un tono de voz burlón.</i></p> <p>[K] <ON> Was macht denn der Negerfidschi auf deinem Balkon, Peter?</p> <p>[Pe] Schrei doch nicht so rum, wir spielen Skat!</p> <p>[K] Zeig dich doch mal, Negerfidschi!</p> <p>[MS] Sag mal, ist das nicht der Typ aus der Kneipe?</p> <p>[P] Ja.</p> <p>[MS] Pass mal auf, wir kommen gleich rüber!</p> <p>B [K + Freunde] Uuuuuuh, uuuuuuuuh... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono.</i></p> <p>[MS] Sag mal sind sie krank?</p> <p>[E] Ach lass sie doch. Sind nur Kinder.</p> <p>B [K + Freunde] Uuuuuuh, uuuuuuuuh... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono</i></p> <p>[MS] Wollen wir uns das gefallen lassen?</p> <p>[E] Eigentlich nicht.</p> <p>C <i>Enrique hace un movimiento con la cabeza hacia un lado y se levantan.</i></p> | <p>V. D.</p> <p>A [K] <OFF>Peter...!</p> <p><i>Kurt hace un gesto con la mano saludando con un tono de voz amanerado.</i></p> <p>[K] <ON> ¿Qué hace un negrito en tu terraza, Peter?</p> <p>[P] No gritéis que estamos jugando.</p> <p>[K] Eh, negrito, asómate.</p> <p>[MS] ¿No es aquel gilipollas del bar?</p> <p>[P] Sí.</p> <p>[MS] ¡No nos jodáis o voy a buscaros!</p> <p>B [K + amigos] Uuuuuuh, uuuuuuuuh... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono.</i></p> <p>[MS] ¿Son retardados?</p> <p>[E] Bah, déjales, son críos.</p> <p>B [K + amigos] Uuuuuuh, uuuuuuuuh... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono.</i></p> <p>[MS] ¿Vamos a permitirlo?</p> <p>[E] Quizá no.</p> <p>C <i>Enrique hace un movimiento con la cabeza hacia un lado y se levantan.</i></p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>(A) Traducción literal del enunciado acompañado del gesto, aunque se utiliza otro tono de voz en la versión doblada.</p> <p>(B) Traducción literal del enunciado acompañado del gesto.</p> <p>(C) No se explicita el gesto verbalmente.</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia exacta.</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>El autor pretende mostrar cómo los vecinos de Peter se burlan de él y de Enrique. Sus amigos, Martín y Enrique se involucran en la disputa.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los vecinos de Peter lo provocan y se burlan también de Enrique, que lo llaman «Negerfidschi» (negro de Fiyi). - Los vecinos imitan el sonido y los gestos de un mono. - Martín ya había tenido una pelea con Kurt (uno de los vecinos) en una escena anterior por defender a Peter (escena 17:44-14:43). |

| | |
|---|---|
| | <p>- Martin y Enrique se levantan y se dirigen hacia el balcón de los vecinos para darles una paliza.</p> <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <p>- Los vecinos saludan a Peter con un tono provocador y burlón.</p> <p>- Los vecinos se burlan de Enrique imitando a los monos. De este modo comparan el hecho de ser negro con los monos.</p> <p>- Enrique hace un movimiento con la cabeza hacia un lado que significa «vamos».</p> |
| Recepción en el público meta alemán | <p>(A) El público alemán percibe el tono burlón con el que se dirigen los vecinos a Peter.</p> <p>(B) Se asocian los gestos y el sonido de los monos con una forma de burla hacia Enrique por ser negro.</p> <p>(C) El movimiento de cabeza hacia un lado de Enrique se entiende como una invitación a levantarse y a dirigirse a la casa de los vecinos.</p> |
| Recepción en el público meta español | <p>(A) El público español percibe el tono y el movimiento de mano del vecino de Peter como una forma de burlarse de Peter llamándole amanerado o gay. De hecho, existe una referencia en la película en la escena 17:40-17:43 donde Kurt se dirige a Peter: «¿Has ido a un bar de gais a buscar amiguitos generosos?». Para percibir el gesto como el público alemán, el actor de doblaje tendría que haber empleado otra entonación más neutra.</p> <p>(B) Se asocian los gestos y el sonido de los monos con una forma de burla hacia Enrique por el hecho de ser negro.</p> <p>(C) El movimiento de cabeza hacia un lado de Enrique se entiende como una invitación a levantarse y a dirigirse a la casa de los vecinos.</p> |

Como hemos indicado anteriormente, los gestos que aparecen en el original son también compartidos por la cultura meta, razón por la cual no es necesario explicitar en el texto el gesto realizado. Como indica Herbst (1994:50), los gestos pertenecen a los signos paraverbales, entre los que también se encuentra la entonación en el parlamento de los actores: «Auch in bezug auf Gesten läßt sich nämlich feststellen, daß ihre Ausführung in der Regel mit einer betonten Silbe zusammenfällt». Precisamente en el ejemplo (A) nos encontramos con un problema de traducción respecto a la entonación del parlamento de Kurt. El actor de doblaje ha respetado la entonación en el que se dirige Kurt a Peter, pero no corresponde al tono burlón que pretendía transmitir el director del original. En la versión doblada tendría que haberse empleado otra entonación más seca, pues lo que se ha conseguido es transmitir una burla, que, unido al movimiento de la mano de Kurt, la comunidad española puede interpretar como un insulto a Peter referido a su

homosexualidad. Incluso el público puede recordar una referencia en la película en la que Kurt se mete con Peter llamándole indirectamente marica.

(3) El autor viola intencionadamente el significado del código visual con el objetivo de crear ironía o humor. Al traductor se le presenta el problema de conseguir el objetivo del autor, es decir, la comicidad o la ironía sin que cause extrañeza en el público meta. Sin embargo, el traductor cuenta con un espacio lingüístico para poder desplegar todas sus argucias e ingenio como traductor pudiendo incluso modificar el enunciado lingüístico a fin de cumplir con el objetivo del autor.

| | | |
|--|---|------|
| Localización | <i>Gegen die Wand</i> (27:11-27:20) | GW33 |
| Tipo de elemento cultural | Quinésica. | |
| Contextualización | Sibel visita a Cahit en su apartamento. Sibel habla sobre los preparativos de la boda y regala a Cahit una alianza de matrimonio. | |
| V. O. [Si] Hier. [C] Was ist das für ein Scheiß? [Si] Ich hab geschätzt. Ich weiß nicht ob er dir passt. [C] Du hast gut geschätzt! | V. D. [Si] Toma. [C] ¡¿Qué coño es eso?! [Si] No sabía la medida. Espero que te valga. [C] ¡Acertaste! ¿Eh? | |
| Técnica de traducción empleada | Adaptación. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia exacta. | |
| Intención del autor | El gesto de mostrar el dedo anular con la alianza da a entender que Cahit no respeta el símbolo del matrimonio y que para él significa simplemente un trámite. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sibel le regala a Cahit una alianza para la boda. - Él observa la alianza y se la pone en el dedo anular. - Cahit muestra la alianza en el dedo anular levantándolo y encogiendo los demás. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - El gesto de alzar el dedo anular y encoger el resto es un insulto que muestra falta de respeto hacia la cosa o a la persona a la que se dirige. Este gesto se articula normalmente con el dedo medio, aunque en esta escena se juega con el hecho de que la alianza se lleva en el dedo anular. | |

| | |
|---|--|
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe la ironía del gesto como una falta de respeto hacia el matrimonio que va a contraer con Sibel. |
| Recepción en el público meta español | Al tratarse de un gesto internacional, el público español tiene la misma percepción que el público alemán. |

Como en el ejemplo anterior, al tratarse de un gesto compartido por las dos culturas, no es necesario compensar el significado del gesto en el parlamento de los actores, ni realizar una adaptación para salvaguardar la intención del autor. En este ejemplo se ha optado por la técnica de la adaptación, en la que se respeta la transmisión del contenido, pues una traducción literal daría como resultado una traducción contraria al genio de la lengua de llegada.

Conclusión

Como hemos indicado anteriormente, en el análisis del corpus únicamente hemos observado dos casos de gestos no compartidos por las dos culturas. A partir de un corpus de cuatro filmes no podemos llegar a conclusiones determinantes, pero sí podemos describir una tendencia en la traducción para doblaje entre las culturas alemana y española. En resumen, podemos afirmar que la mayoría de los signos quinésicos presentes en las películas alemanas son compartidos también por la cultura española y, por lo tanto, no necesitan traducción que los expliciten adicionalmente²⁰¹. Como consecuencia, podemos afirmar que, debido a las características que determinan la traducción para doblaje²⁰², el canal visual, en este caso los signos quinésicos, ocupa un lugar prioritario frente a los enunciados lingüísticos, ya que el código lingüístico es manipulable y puede ser adaptado al código visual, que es estático. Por este motivo, si tomamos como base que el gesto es compartido por las dos culturas, la prioridad es la sincronía quinésica, es decir, hacer coincidir el signo lingüístico o la entonación con el signo quinésico. Como podemos observar en el siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany*, las alusiones lingüísticas y la entonación coinciden plenamente con los movimientos de los actores.

²⁰¹ Herbst (1994:246) llega a una conclusión parecida en la combinación de lenguas de inglés y alemán. Asimismo, compartimos su afirmación en relación con los idiomas español y alemán: «Ist eine Geste im Ausgangstext im Kulturkreis der Zielsprache z.B. nicht bekannt oder besitzt sie eine andere Bedeutung, so muß Äquivalenz durch sprachliche Mittel erreicht werden».

²⁰² Véase el capítulo 4.2.

En este ejemplo no hemos aplicado la tabla de análisis presentada en el capítulo 2.5.2. por motivos de espacio, ya que creemos prioritario la señalización de los movimientos del personaje.

Víctor, Martín y Ludmilla se encuentran en el videoclub de Víctor, el cual narra cómo llegó a la cárcel de Brandemburgo y cómo pasó la prueba de admisión entre los prisioneros. Más tarde, Martín narra también cómo fue admitido él. Los gestos de los actores son compartidos en las dos culturas. Esta escena la encontramos en 1:02:18-1:02:59. Hemos marcado con mayúsculas las partes de la palabra o de la oración que coinciden con los gestos del actor:

| GESTO | V.D. | V.O. |
|--|--|--|
| Movimiento de dedo | Cuando llegué a nuestra PLANta, | Als ich war / auf unserem STOCK, |
| Después de este enunciado hace una pausa y coloca un trapo sobre el suelo. | En la entrada había un pañuelo blanco. | lag am Eingang ein weißes Handtuch. |
| Realza cada parte de la palabra y señala con cuatro movimientos de manos hacia el trapo. | Un PAñuelo BLANco / REcién lavadito. | Ein FRISCH / geWASCHEnes / WEISSES / HANDtuch. |
| Movimiento déctico con ambas manos abiertas señalando hacia delante. | ALLÍ ESTABAN LOS PRISIONEROS DEL ESTE. <OFF> Martín entre ellos. | DORT DRÜBEN STANDEN DIE OSTKNASIS <OFF> und Martín ja auch. |
| | <OFF> Yo quise evitarlo y dar una buena zancada | <OFF> Ich wollte schon mit einem Schritt |
| Giro de las manos sobre los codos y mirada hacia el suelo. | POR ENCIMAAAA. | ÜBER DAS HANDTUCH TRETEN. |
| Giro continuo de las manos abiertas sobre las muñecas y simultáneamente movimiento del cuerpo hacia los lados. | LAMENTABLEMENTE. | IRGENDWIE . |
| Giro de las manos sobre las muñecas hacia delante. | Me falló un poco el EQUILIBRIO. | War mir so ein bisschen UMSTÄNDLICH. |

| | | |
|------------------------------------|---|---|
| Movimiento de manos hacia delante. | y me fui a poner los zapatos REPLETOS DE BARRO. | Und ich bin mit meinen DRECKIGEN SCHUHEN. |
| Se posiciona en medio del trapo. | Justo en mitad del IMPECABLE PAÑUELO. | Voll auf das HANDTUCH GETRETEN. |

En el ejemplo anterior, observamos que las sincronías gestual y labial, es decir, la equivalencia de sincronía, se priorizan frente a la traducción literal del parlamento del actor siempre y cuando se mantenga la equivalencia de sentido.

No podemos presentar una tendencia determinante de las técnicas de traducción empleadas por dos motivos principales. Por una parte, como hemos indicado anteriormente, el mensaje del parlamento está influido por el signo quinésico, por lo que la técnica empleada puede ser muy dispar y depende de varios factores, por ejemplo, del contexto de la escena, del espacio disponible para colocar la versión doblada, del ingenio de la lengua, etcétera. Por otra parte, las películas pretenden simular la vida real, y como en esta, los personajes están articulando continuamente gestos. Por este motivo, no hemos podido analizar cada gesto articulado, sino los gestos que más nos han llamado la atención, bien porque el gesto de la versión original no es conocido por el público de la versión doblada bien por tratarse de un gesto que acapara la atención de la escena.

6.2.6. Iconografía

En este apartado vamos a centrarnos en el código simbólico del medio cinematográfico. Hemos tomado como base la clasificación tradicional del semiólogo Peirce (1995), también adoptada por Wollen (1969) y Chaume (2004), porque pensamos que es la más completa y la que mejor cubre las necesidades del traductor para doblaje. Si observamos otros estudios sobre filmografía aplicada a la traducción, podemos observar que únicamente se limitan a tratar la gesticulación en el campo de los códigos iconográficos. Tal es el caso de Herbst (1994) o de Pisek (1994). Otros autores se ocupan del código visual como canal adicional del canal acústico, como Whitman-Linsen (1992) o Rosa Agost (1999). Respecto a los autores clásicos más destacados que se ocupan de la semiología del lenguaje cinematográfico, merece la pena nombrar a Metz (1972), Eco (2001) y a Pasolini (1969). Casetti (1999), Bettetini (1973) y Stam (1999) dedican gran parte de su obra a la teoría de la semiología en el cine desde un punto de vista más actual.

Asimismo, Wollen, en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969:122-123), aplica las tres categorías del signo al cine, es decir, el icono, el índice y el símbolo.

En nuestro trabajo, vamos a emplear esta diferenciación de los signos, ya que puede facilitar el reconocimiento de los elementos visuales propios de una cultura y la toma de decisiones para la traducción.

Un índice es una representación que se refiere a un objeto que no centra la atención en el objeto mismo y que incita al espectador a imaginarse la cosa representada. Por ejemplo, la manifestación de humo nos puede indicar que alguien está fumando o que hay fuego. La utilización del índice en el cine es bastante común para evitar la verbalización de la situación, objeto o sentimiento que quiere manifestarse.

Los iconos reproducen la forma del objeto que quiere representarse y pueden incitar en la mente del espectador ideas similares a la cosa representada.

Los símbolos, en palabras de Chaume (2004:230), «no dicen nada ni de la existencia ni de las cualidades del objeto, sino que lo designan a partir de su inclusión en un sistema regido por determinadas reglas. La conexión de los símbolos con los objetos a los que representan es una cuestión de convención, acuerdo o regla». Tal es el caso del Muro de Berlín como símbolo de la Guerra Fría y del régimen comunista.

La existencia de estos tres tipos de signos iconográficos es intencionada y el traductor debe tener en cuenta que si el signo es común a las dos culturas no hay necesidad de traducirlo verbalmente. Por el contrario, si es desconocido por la cultura meta y se pierde información importante, sería necesario explicitar de forma verbal el signo con la técnica de traducción adecuada al género fílmico y teniendo en cuenta, asimismo, a los espectadores meta y la función del texto. Esta solución no es siempre posible ya que, sobre todo, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, la credibilidad debe prevalecer frente a la transmisión de toda la información. Chaume (2004:231) especifica que no suelen traducirse los signos iconográficos que no están acompañados de una explicación lingüística. «Si existe alguna referencia lingüística a ellos, entonces en ocasiones se observa una explicitación del icono en la traducción». Añade que realmente los casos interesantes para el traductor son aquellos en que los signos van acompañados de signos lingüísticos. Sin embargo, no estamos de acuerdo con su afirmación, ya que todos los signos en una película transmiten una información y, precisamente, los que no están

acompañados de un signo lingüístico y son desconocidos por la cultura meta requieren de alguna especificación en el largometraje.

A continuación, vamos a ver los tipos de interacción entre los signos iconográficos y los signos lingüísticos que hemos observado en el corpus analizado:

- Un signo iconográfico como reiteración de un signo lingüístico (recurrencia intersemiótica).
- Un signo iconográfico en ausencia de un signo lingüístico.

1. La recurrencia intersemiótica en los filmes consiste en la aparición de un signo iconográfico junto a su referente lingüístico. Pensamos que precisamente la recurrencia intersemiótica es una característica esencial de los textos audiovisuales y, junto con los gestos, uno de los mayores retos para el traductor. En el mejor de los casos, el traductor puede encontrarse con que el signo lingüístico hace referencia a un signo iconográfico que es compartido por las dos culturas. De hecho, es uno de los casos con el que nos hemos encontrado con mayor frecuencia en el análisis del corpus. Un mayor reto al que se tiene que enfrentar el traductor se presenta cuando el signo iconográfico es desconocido en la cultura española. De este modo, el traductor tiene que hacer uso de la compensación en el texto, de los subtítulos o de la voz en *off*, para que el público meta no pierda la información, que el autor originariamente ha querido transmitir. El mayor problema se le plantea al traductor cuando se tiene que enfrentar a un juego de palabras que hace referencia a un signo iconográfico.

Como ejemplo, vamos a presentar una escena en la que el signo iconográfico, compartido por las dos culturas, aparece junto a su referente lingüístico:

| | | |
|--|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (17:12-17:22) | GBL25 |
| Tipo de elemento cultural | Iconografía. | |
| Contextualización | Christiane acaba de caer en coma y se encuentra en el hospital. Simultáneamente, se suceden acontecimientos políticos que son narrados con voz en <i>off</i> por Alex, como la dimisión de Erich Honecker. | |
| V. O. [Alex <i>off</i>] Ihr Schlaf verdunkelte den Abgang des wertigen Genossen Erich Honecker, Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzender des Staatsrates der Deutschen | V. D. [Alex <i>off</i>] Su sueño ensombreció la dimisión del estimado camarada Erich Honecker, Secretario General del Comité Central del Partido Socialista Unificado y | |

| | |
|--|--|
| Demokratischen Republik. <i>De forma simultánea se observa cómo Alex descuelga un cuadro de Erich Honecker y lo tira a la basura.</i> | Presidente del Consejo de Estado de la República Democrática Alemana. <i>De forma simultánea se observa cómo Alex descuelga un cuadro de Erich Honecker y lo tira a la basura.</i> |
| Técnica de traducción empleada | En la referencia al icono se emplea el préstamo con elisión. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar cómo los componentes esenciales de la RDA van desapareciendo paulatinamente. Un ejemplo de ello es la dimisión del presidente del partido único, Erich Honecker. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Erich Honecker es el Secretario General del Comité Central del Partido Socialista Unificado y Presidente del Consejo de Estado de la República Democrática Alemana. - Debido a la dimisión de Erich Honecker, Alex retira el cuadro con su retrato colgado en la tienda de reparaciones donde trabaja. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Erich Honecker era la figura más representativa del régimen comunista en la RDA. - Los signos iconográficos del régimen estaban muy presentes en la vida cotidiana durante el régimen. - La tienda de reparaciones se llama «Adolf Hennecke», un juego de palabras que recuerda el nombre de Erich Honecker. También Adolf recuerda el nombre de Hitler. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce el retrato de Erich Honecker. |
| Recepción en el público meta español | El público español, gracias a la referencia en el canal acústico a Erich Honecker, identifica el cuadro con esta figura. |

En la mayoría de los casos en que en los largometrajes hace aparición un signo iconográfico, ya sea compartido por las dos culturas o no, está acompañado por una referencia lingüística, hecho que facilita la labor del traductor en caso de que el signo iconográfico sea desconocido por la cultura meta.

Debido a que se dispone de espacio en el texto origen, el traductor puede aprovecharlo para realizar cualquier aclaración necesaria para que la cultura meta obtenga la información

transmitida al público alemán. Como venimos explicando a lo largo de todo nuestro estudio, respetar los diferentes tipos de sincronía propios de la traducción para doblaje es condición sine qua non. Sin embargo, en algunos casos, como el que va a ser presentado a continuación, la sincronía visual, en este caso el cambio de imagen, no nos ha permitido explicar el referente cultural, ya que se saldría de escena.

| | | |
|---------------------------------------|---|---|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (17:53-18:21) | GBL29 |
| Tipo de elemento cultural | Iconografía. | |
| Contextualización | Alex narra con voz en <i>off</i> los acontecimientos políticos y sociales que se suceden durante la convalecencia de su madre, Christiane. | |
| V. O. | <p>[Alex <i>off</i>] Mutter schlief weiter. Tief und fest. Sie verpasste meinen ersten Ausflug in den Westen und wie einige Genossen unbeirrt und pflichtbewusst uns Arbeiter und Bauern schützten.</p> <p>Natürlich entgingen ihr auch meine ersten kulturellen Entdeckungen in einem neuen Land.</p> <p><i>Alex cruza la frontera en motocicleta y se para frente a una marquesina.</i></p> | V. D. |
| | | <p>[Alex <i>off</i>] Mamá seguía durmiendo. Profundamente. Se perdió mi primera excursión a la zona occidental y los esfuerzos de compatriotas conscientes del deber de protegernos a nosotros los obreros y campesinos. Por supuesto, también se perdió mis primeros descubrimientos culturales en un país nuevo.</p> <p><i>Alex cruza la frontera en motocicleta y se para frente a una marquesina.</i></p> |
| Técnica de traducción empleada | Se omite cualquier referencia lingüística al signo iconográfico. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula ya que el código visual no puede ser modificado. | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar la apertura social y cultural del Berlín que perteneció a la RDA. Para ello muestra la fotografía del cómico Harald Juhnke y un vídeo pornográfico. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex cruza la frontera simbólica con el Berlín occidental. - Se observan dos elementos culturales provenientes de la parte occidental, como el famoso Harald Juhnke y el vídeo pornográfico. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La frontera entre los dos berlines es simbólica, ya que anteriormente se había producido la caída del Muro y del régimen comunista. - La introducción de la cultura occidental en el Berlín del Este se produjo de forma vertiginosa. - Harald Juhnke es un actor y cómico alemán nacido en el Berlín | |

| | |
|---|---|
| | occidental que tuvo una carrera profesional con mucho éxito en los años ochenta y noventa. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce los dos signos iconográficos como pertenecientes a la sociedad de la Alemania occidental: Harald Juhnke y el vídeo pornográfico. |
| Recepción en el público meta español | El público español únicamente reconoce como «descubrimiento cultural» el vídeo pornográfico. La fotografía de Harald Juhnke pasa inadvertida. |

En esta escena observamos cómo se complementan los códigos visual y acústico. En el código acústico se hace una referencia al código visual sin nombrar explícitamente los elementos que se desean destacar. No obstante, el público alemán relaciona la referencia lingüística «mis primeros descubrimientos culturales» al cartel publicitario del archiconocido Harald Juhnke y al vídeo pornográfico que se visualizan en la escena. Para el público español pasa inadvertida la figura de Harald Juhnke, ya que no lo conoce y relaciona el enunciado «mis primeros descubrimientos culturales» únicamente con el vídeo pornográfico. En resumidas cuentas, en este caso no se habría podido explicitar la figura de Harald Juhnke en el parlamento de la versión doblada por dos razones: se produciría una asincronía con el canal visual y habría causado confusión en el público español ya que en la cultura meta no se conoce al actor alemán. Como ya hemos indicado repetidas veces, es preferible respetar la credibilidad de la escena y no forzar la traducción de los elementos culturales, que pueden ser superfluos en el entendimiento de la escena. En este caso, la falta de traducción de la aparición de Harald Juhnke se compensa con el signo iconográfico siguiente, que pertenece a la cultura internacional.

En el siguiente ejemplo observamos una incongruencia entre el canal visual y el acústico en la versión doblada.

| | | |
|---|--|-------|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> (56:54-57:27) | BIG39 |
| Tipo de elemento cultural | Iconografía. | |
| Contextualización | Martin, Peter y Enrique están jugando a las cartas en el balcón de Peter. | |
| V. O. [E] Du wirst Soldat und du wirst auch Soldat. Wir spielen Grand, Freunde. <i>Enrique coge dos cartas de la mesa y echa dos cartas de su baraja que no necesita.</i> [MS] Bei Grand spielt man Äße, oder hält | V. D. [E] Una sota y otra sota. Vamos a jugar fuerte. <i>Enrique coge dos cartas de la mesa y echa dos cartas de su baraja que no necesita.</i> | |

| | |
|---|--|
| <p>man die Fresse.</p> <p><i>Martin echa un caballo aparte de los dos que ya están sobre la mesa y se los lleva. Luego echa un as.</i></p> <p>[P] <OFF> Mann hat er ein Mehl! <ON> So eine Oma möchte ich auch mal haben.</p> <p>[MS] Wenn das so weitergeht, machst du noch arm.</p> | <p>[MS] Para jugar fuerte no hace falta ser fantasma.</p> <p><i>Martin echa un caballo aparte de los dos que ya están sobre la mesa y se los lleva. Luego echa un as.</i></p> <p>[P] <OFF> Menuda suerte que tienes. <ON> Con esas cartas cualquiera.</p> <p>[MS] A este paso nos vas a arruinar.</p> |
| <p>Técnica de traducción empleada</p> | <p>En la referencia al icono acompañado de un signo lingüístico se emplea la adaptación.</p> |
| <p>Sistema holístico</p> | <p>Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. En la cultura meta existen los naipes aunque las figuras <i>Bube</i>, <i>Dame</i> y <i>König</i> en la cultura alemana tienen otro valor que en la cultura española las figuras <i>sota</i>, <i>caballo</i> y <i>rey</i>.</p> |
| <p>Intención del autor</p> | <p>El autor pretende mostrar que Enrique tiene buenas cartas y que va a ganar la partida.</p> |
| <p>Entorno cognitivo</p> | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Están jugando al juego de cartas alemán <i>Skat</i>. - Enrique se quita dos cartas que no necesita. - En la parte del juego <i>Grand</i> la figura máxima es el as. - Enrique gana a <i>Grand</i> porque tiene ases. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - En <i>Skat</i>, cuando se toman dos cartas hay que echar también dos cartas que no se necesitan. Enrique echa dos cartas, pero no son las cartas que se ven seguidamente sobre la mesa. - El juego de <i>Skat</i> se divide en varias partes: <i>Spielvorbereitung</i>, <i>Reizen</i> y <i>Spiel</i>. En la parte de la escena anterior a este ejemplo observamos la parte del juego <i>Reizen</i> (un jugador canta números hasta que el contrincante acepta el número). En este ejemplo observamos la parte principal del juego. - «Du wirst Soldat und du wirst auch Soldat» es una frase hecha en <i>Skat</i> en la que se desechan las cartas que no se necesitan. - La frase hecha en <i>Skat</i> «Bei Grand spielt man Äße, oder hält man die Fresse» quiere decir que la carta máxima es el as. |
| <p>Recepción en el público meta</p> | <p>El público alemán reconoce el popular juego de <i>Skat</i> y la mayoría conoce las reglas. Saben que para ganar es necesario tener ases.</p> |

| | |
|---|---|
| alemán | |
| Recepción en el público meta español | El público español no sabe que se trata de un juego de cartas popular ni reconoce las frases hechas del juego. Sin embargo, observa que al final gana Enrique la partida. |

El objetivo de esta escena es entender que Enrique está ganando la partida. Realmente, que el público entienda que se está jugando una partida de *Skat*, el juego de cartas más popular en Alemania, y las reglas del juego es irrelevante. Sin embargo, en la versión doblada existe una asincronía entre el canal visual y el acústico. Enrique declara «Una sota y otra sota» mientras que posteriormente se observan dos figuras que en España se podrían reconocer como caballos. *Soldat* no se refiere al valor de la carta sino que es una frase hecha que significa que se deshace de cartas malas. Las cartas que se visualizan posteriormente son cartas que echaron Peter y Martin. Habría sido más acertado traducir esta frase por «Fuera una y fuera otra» en la que, de igual modo, se conserva la sincronía labial y mantiene el significado del parlamento. Respecto al juego de palabras «Bei Grand spielt man Äße, oder hält man die Fresse», somos de la opinión de que podría haberse respetado la figura del as, ya que se visualiza en la escena. Gracias a que Martin pronuncia esta frase hecha mientras sostiene un cigarro entre los labios, es decir, no puede reconocerse una apertura clara en las vocales y consonantes, el traductor tiene más libertad en la sincronía labial. Por consiguiente, con el fin de respetar el sentido y la forma del original, «Bei Grand spielt man Äße, oder hält man die Fresse» habría podido traducirse por «Para jugar fuerte, echas un as o pierdes».

2. En este segundo punto nos referimos tanto a la aparición de un signo iconográfico en sustitución de un signo lingüístico omitido como de la aparición de un signo iconográfico que sea portador de información cultural que no pretende sustituir un signo lingüístico. En el primero de los casos, el autor del filme decide omitir un signo lingüístico, ya sea un diálogo, un enunciado o una palabra, y en su lugar aparece un signo iconográfico. En ambos casos, estamos de acuerdo con Chaume (2004:234) en que el autor no pretende que se pierda la información, sino que la información aparezca en el código visual. Es una técnica utilizada²⁰³ con el objetivo de crear suspense, de descargar la escena de demasiada información lingüística o de hacer un guiño al espectador. Si en la cultura meta el signo iconográfico es conocido también por ella, el traductor no tiene que explicitar el

²⁰³ Se encuentra más información al respecto en Fernández Díez y Martínez Abadía (1999).

significado del signo iconográfico. Si, por el contrario, la cultura meta desconoce el signo del canal visual, el traductor tendrá que compensar esa falta de información en el código lingüístico, ya que, de lo contrario, se produciría una pérdida de información en la cultura meta. Para ello, el traductor puede utilizar varias técnicas. A continuación vamos a exponer varios ejemplos. Hemos marcado los signos iconográficos con A, B, C y D:

| | | |
|--|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (1:17:40-1:19:51) | GBL96 |
| Tipo de elemento cultural | Iconografía. | |
| Contextualización | Alex está sentado junto a la cama de su madre y el cansancio le abate. Christiane aprovecha la oportunidad para intentar dar los primeros pasos tras el ataque. Se pone la bata y sale del edificio. En su pequeña excursión por los alrededores del edificio, conoce a jóvenes que están realizando una mudanza y que hablan con un acento alemán que no es de la zona. Ellos le dicen que son de la Alemania occidental. La madre muestra extrañeza, pero todavía se queda más impactada cuando camina por la calle y ve objetos que no conoce, como una valla publicitaria de Ikea, un mercado de coches, y un helicóptero que transporta una antigua estatua de Lenin. | |
| V. O. [Männer] <OFF> Hi! - Hi! [CK] Tach. [CK] <ON> Junger Mann, kann ich mich mal 'nen Moment setzen? [Mann] Sicher. [CK] Sie sind nicht von hier, oder? [Mann] Nee, aus Wuppertal. [CK] Aus' m Westen? <i>Signos iconográficos:</i> (A) Una valla publicitaria de Ikea. (B) Un mercado de coches de segunda mano. (C) Una valla publicitaria de lencería y de coches. (D) Un helicóptero transporta por el aire una estatua de Lenin. | V. D. [Hombres] <OFF> Hola. [CK] Hola. [CK] <ON> Oiga, joven, ¿le importa si me siento un segundo? [Hombre] En absoluto. [CK] ¿Usted es de fuera, verdad? [Hombre] Sí, de Wuppertal. [CK] Alemania Occidental. <i>Signos iconográficos:</i> (A) Una valla publicitaria de Ikea. (B) Un mercado de coches de segunda mano. (C) Una valla publicitaria de lencería y de coches. (D) Un helicóptero transporta por el aire una estatua de Lenin. | |
| Técnica de traducción empleada | No se realiza ninguna referencia de los signos iconográficos en el canal acústico, por lo que se considera una omisión. | |

| | |
|---|--|
| Sistema holístico | <p>Grado de equivalencia.</p> <p>(A) Equivalencia exacta.</p> <p>(B) Equivalencia parcial, pues la venta de diferentes marcas de automóviles de segunda mano también existía en España en el franquismo.</p> <p>(C) Equivalencia exacta.</p> <p>(D) Equivalencia exacta, ya que en España también se retiraron estatuas de Franco al instaurarse la democracia.</p> |
| Intención del autor | <p>El autor pretende dar a conocer la imparable marcha del capitalismo en la sociedad de la Alemania reunificada por medio de varios signos iconográficos, como la publicidad de Ikea, un mercado de coches, una valla publicitaria de lencería y un helicóptero que transporta una antigua estatua de Lenin.</p> |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los hombres de la mudanza tienen un acento diferente que los naturales de Berlín. - Christiane está asombrada porque en el tiempo que ha guardado cama ha cambiado mucho la sociedad. Observa objetos nuevos como una valla publicitaria de Ikea, un mercado de coches de segunda mano, una valla publicitaria de lencería y de coches. - Un helicóptero transporta el busto de una estatua de Lenin. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La primera tienda de muebles de la marca sueca Ikea en Alemania apareció en 1974 y desde entonces ha revolucionado el sector de decoración y de venta de muebles en casi toda Europa. Su ideología es adquirir diseño y calidad por poco dinero. - Los únicos coches que se comercializaban en la RDA eran el Trabant y el Wartburg, que únicamente se podían adquirir en las correspondientes fábricas. - La estatua de Lenin fue instalada en la plaza Leninplatz de Berlín en 1970 en conmemoración del centenario de su nacimiento y como símbolo del comunismo. - Lenin fue el creador del partido comunista y el presidente de la Unión Soviética desde 1917 hasta su muerte en 1924. |
| Recepción en el público meta alemán | <p>La comunidad alemana reconoce los objetos anteriormente nombrados como artilugios inexistentes en la RDA. Del mismo modo reconoce que la estatua es una parte del monumento dedicado a Lenin situado en la Leninplatz y que se retiró en 1990 tras la caída del Muro de Berlín.</p> |
| Recepción en el público meta español | <p>Se ha observado que el público español ha coincidido con el reconocimiento de los iconos de Ikea y de la lencería con el público alemán. Ikea también existe en España y tiene la misma connotación</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>que en Alemania (buena relación de calidad-precio y como expresión de la sociedad moderna). Sin embargo, el resto de los iconos han pasado inadvertidos para algunas personas que realizaron el estudio, aspecto que depende del conocimiento que posean de cultura general. Por ejemplo, respecto a la aparición de la estatua de Lenin en la escena se han observado dos grupos: el grupo de españoles que reconoció la estatua de Lenin entendió que significaba el fin del comunismo en la RDA. El grupo que no reconoció la estatua, sí entendió que se podía tratar de algún mandatario del régimen comunista y que con el cambio político se retiró. Tienen como referente la propia historia española cuando algunos años después el franquismo se retiraron numerosas estatuas de Franco.</p> |
|--|---|

En la versión doblada se recoge la intención del autor de querer mostrar únicamente por medio de signos iconográficos que el comunismo ha visto su ocaso y que ha llegado el capitalismo. Se han utilizado cuatro signos iconográficos y, anteriormente a ellos, el lenguaje verbal. Aunque el reconocimiento de los cuatro signos por los espectadores de la comunidad española no coincide plenamente con el de la comunidad alemana, no creemos necesario ninguna explicación adicional de los elementos culturales visuales. Como indicamos anteriormente, el no reconocimiento de un elemento cultural por la cultura meta española podría compensarse con elementos verbales en el canal acústico, por ejemplo, por medio del narrador diegético que nos ha acompañado durante todo el filme. Esta opción podría aplicarse a la escena, ya que no existe diálogo y, por lo tanto, no sería necesario respetar la sincronía labial. Por otro lado, esta alternativa violaría la intención del autor de enfocar el mensaje en las imágenes. En este caso, el cambio de plano constante y los movimientos de la cámara que pasan del personaje de Christiane a los elementos desconocidos por ella y a la preocupación de Alex que se encuentra en otro espacio cinematográfico nos muestra la situación psicológica de Christiane y los elementos que quieren resaltarse²⁰⁴. Nos enfrentamos a una escena en la que la imagen es la única portadora de información, y el movimiento, el enfoque de la cámara y el cambio de plano es lo que nos adentra en la psicología de los personajes. Como en el caso del código verbal, si no entendemos un idioma, no entendemos el mensaje. Lo mismo ocurre con el código iconográfico, si no entendemos los signos, tampoco seremos capaces de entender el

²⁰⁴ «Los movimientos de la cámara pueden servir para describir el espacio (así en los lentos tróvelin o panorámicas que recorren lentamente un lugar), representar la mirada de un personaje (movimientos en planos subjetivo), realzar algún elemento de la escenografía, e incluso para expresar los conflictos dramáticos y las relaciones entre los personajes» (Neira Piñero, 2003:145-146).

mensaje. Sin embargo, en el caso de las imágenes, jugamos con la ventaja de que son más internacionales que los idiomas, porque representan objetos de la vida real y son más libres de interpretación. Por ejemplo, la aparición de la estatua de Lenin transportada por un helicóptero. El espectador español que desconozca que es la estatua de uno de los representantes principales del comunismo puede apreciar que se trata de una estatua de algún mandatario dictatorial retirada por el nuevo gobierno democrático. Es decir, los signos pueden ser interpretados tomando como base el conocimiento del mundo y el bagaje cultural del espectador.

Conclusión

Después de haber analizado los casos en los que aparecen signos iconográficos, hemos llegado a la conclusión de que estos signos compartidos por las dos culturas no presentan ningún problema al traductor.

Sin embargo, conseguir transmitir la misma información en la versión doblada que la que se percibe en la versión original de un signo iconográfico desconocido en la cultura meta es el mayor reto para el traductor. A continuación vamos a presentar los resultados referentes a la aparición de un signo iconográfico no compartido recogidos tras el análisis de las películas del corpus:

- En el caso de que el signo esté acompañado por una referencia lingüística, se emplean las técnicas con tendencia a la literalidad que no violen el significado del icono. En el corpus analizado nos hemos encontrado principalmente, excepto en un caso, en el cual se ha empleado la adaptación, con iconos de personajes reales o ficticios y marcas registradas. Por este motivo se ha empleado la traducción literal y el préstamo para su referencia en el texto independientemente de que aparezca como icono.
- Cuando el signo iconográfico aparece simultáneamente al enunciado lingüístico de un personaje, pero no se hace referencia directa al signo iconográfico en cuestión en el diálogo, se omite la referencia lingüística o la explicitación en el enunciado lingüístico.
- Cuando el signo iconográfico sustituye a un signo lingüístico, es decir, no existe referencia lingüística ninguna al signo iconográfico, se omite cualquier referencia en el texto, y, por lo tanto, la cultura meta no recibe la información cultural pretendida por el autor.

- Es importante recordar que el objetivo de la traducción de las películas escogidas es acercar al lector a la cultura de origen.

A continuación presentamos un análisis porcentual de las técnicas empleadas respecto a los símbolos iconográficos desconocidos en la cultura meta.

| | Traducción literal con elisión | Adaptación | Préstamo con elisión | Omisión | Voz en off |
|---|---------------------------------------|-------------------|-----------------------------|----------------|-------------------|
| Recurrencia intersemiótica 100% = 8 | 12,5% | 25% | 50% | 12,5% | --- |
| Signo iconográfico como sustitución de un signo lingüístico omitido 100% = 2 | --- | --- | --- | 100% | --- |
| Signo iconográfico portador de información sin enunciado lingüístico 100% = 12 | --- | --- | --- | 100% | --- |

Tabla 11. Técnicas de traducción en los símbolos iconográficos.

6.2.7. Código gráfico: los textos

A través del canal visual no sólo se transmiten imágenes, sino también puede aparecer un código lingüístico escrito, es decir, textos. Los textos pueden pertenecer al plano de la historia (en este caso se llaman textos diegéticos), o pueden estar insertos por el director (es decir, textos extradiegéticos).

Hemos observado que los textos extradiegéticos, es decir, los subtítulos a modo de explicación o contextualización de las escenas que aparecen en la versión alemana, se traducen únicamente por medio de subtítulos en la versión española. En la siguiente escena, nos enfrentamos con la traducción tanto de textos diegéticos como extradiegéticos. A continuación, vamos a analizar la forma en que se ha traducido este tipo de código gráfico en el corpus elegido. De nuevo hemos marcado con (A), (B), (C) y (D) los diferentes elementos que deseamos analizar.

| | | |
|---|---|--------------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (7:59-8:18) | GBL11, GBL12 |
| Tipo de elemento cultural | Código gráfico (texto diegético y extradiegético). | |
| Contextualización | Alex, en el personaje de joven, trabaja en un taller de reparaciones de televisores y disfruta bebiendo una cerveza del día festivo en el que se celebra el cuadragésimo aniversario de la RDA. | |
| V. O. (A) [Untertitel] 10 Jahre Später - 7. Oktober 1989 (B) [Schrift] Der Mensch steht im Mittelpunkt der sozialistischen Gesellschaft. (C) [Schrift] 40 Jahre DDR [Alex OFF] Die DDR wurde 40. Ich hatte arbeitsfrei bei der PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“ und fühlte mich auf dem Höhepunkt meiner männlichen Ausstrahlungskraft. (D) [Schrift] 40 Jahre DDR | V. D. (A) [Subtítulo] 10 años después. / 7 de octubre 1989. (B) [Subtítulo] La gente está en el centro en la sociedad socialista. (C) [Sin subtítulo] [Alex OFF] <u>La República Democrática Alemana celebraba su cuadragésimo aniversario.</u> Era mi día de fiesta en la tienda de reparación de televisores «Adolf Hennecke» y mi masculinidad afloraba en todo su apogeo. (D) [Subtítulo] 40 años. República Democrática Alemana. | |
| Técnica de traducción empleada | Traducción literal por medio de subtítulos tanto del texto diegético como del extradiegético. Omisión en el punto (C), que se compensa en el parlamento simultáneo. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. (A) Equivalencia exacta. (B) Equivalencia exacta. (C) Equivalencia parcial, ya que España sufrió tras la Guerra Civil también un régimen autoritario. Es importante puntuar que tanto el régimen de la RDA como el franquismo no estaban constituidos de la misma forma. (D) Equivalencia parcial. Véase elemento anterior (C). | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar la forma de celebración tan patriótica y nacionalista del cuadragésimo aniversario de la RDA. Por medio del primer subtítulo se contextualiza al público que la caída del Muro de Berlín y, por lo tanto, del derrumbamiento del régimen está cerca. | |
| Entorno cognitivo | <i>Supuestos contextuales:</i> - Es un día festivo debido a la celebración del cuadragésimo aniversario de la RDA. - Alex está sentado en un banco delante de una oficina de la RDA en la que aparece una pancarta con el lema «La gente está en el centro en la sociedad socialista». | |

| | |
|---|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> - Alex está bebiendo una cerveza, ya un poco borracho, y no parece alegrarse del aniversario de la RDA. - Se observan pancartas que dicen «40 Jahre DDR» (40 años República Democrática Alemana). - Tiene lugar un desfile militar al que asisten grandes personalidades de la política. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Beber cerveza es un acto de masculinidad. - El nombre del taller Adolf Hennecke es un juego de palabras compuesto por Adolf (referencia a Hitler) y de Hennecke (analogía fonética con el apellido del Presidente del Consejo de Estado de la RDA Erich Honecker). - La RDA tiene sus Fuerzas Armadas llamadas <i>Nationale Volksarmee</i> (Ejército Nacional Popular) que se crearon en 1956 y se disolvieron en 1990. - La RDA se creó en octubre de 1949 con el presidente del Estado Wilhelm Pieck. - La disolución de la RDA se vio patente en la caída del Muro de Berlín, que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1989, poco después de la celebración del aniversario de la RDA. |
| Recepción en el público meta alemán | El público percibe el ambiente festivo y célebre del aniversario de la RDA y es consciente que a los pocos días se sucederá la caída del Muro de Berlín. |
| Recepción en el público meta español | El público español, al igual que público alemán, reconoce el ambiente festivo y célebre del aniversario de la RDA. Sin embargo, sólo los espectadores de la cultura española que tengan en conocimiento que la caída del Muro de Berlín tuvo lugar en noviembre de 1989 reconocerán la importancia del subtítulo «10 años después. / 7 de octubre 1989». |

Observamos que la técnica utilizada para la traducción tanto de los textos diegéticos como extradiegéticos²⁰⁵ son los subtítulos. En el primero de los casos, cuando aparece el subtítulo en alemán «10 Jahre Später - 7. Oktober 1989», la técnica comúnmente empleada es otro subtítulo en español, pero siempre situado encima o debajo de este. En el segundo caso, el cartel con el lema del partido socialista se ha traducido por medio de un subtítulo, ya que una voz en *off* se solaparía con la voz de fondo de la persona que habla por un altavoz en el ensayo para la celebración que tendrá lugar a continuación. Optar por la no traducción no

²⁰⁵ El texto diegético es el que forma parte del plano de la historia. El texto extradiegético es el texto insertado por el autor para dar información adicional relevante para la escena.

sería adecuado, sobre todo para textos que son relevantes para la comprensión del diálogo o de la trama de la película. En este caso, el espectador puede percatarse de la paradoja del lema del partido del régimen «La gente está en el centro en la sociedad socialista» y la pésima situación en la que se encuentra Alex. Creemos que la traducción del lema merece una breve crítica. La traducción palabra por palabra²⁰⁶ no es la más adecuada. Respetar las normas gramaticales, léxicas y sintácticas de la lengua meta pero no es idiomática, es decir, no cumple con las normas de convención pragmática. El subtítulo «La gente es la prioridad de la sociedad socialista» es más idiomático, respeta el sentido de la oración original, encuadraría perfectamente en la imagen e incluso tiene menos caracteres, lo que facilita la lectura al espectador. El cartel de «40 Jahre DDR» aparece primeramente tres veces sin ser traducido. Solamente cuando aparece como escena principal y no como una pequeña parte al margen de la imagen se ha optado por emplear un subtítulo en español. Tras el análisis de los textos que aparecen en el corpus hemos observado que, cuando en el parlamento de uno de los personajes se hace referencia al código lingüístico en pantalla, no se hace ninguna otra referencia, ni por medio de subtítulos ni de voz en *off*, como bien podemos comprobar en el presente ejemplo. El cartel «40 Jahre DDR» aparece simultáneamente a la narración en *off* de Alex «La República Democrática Alemana celebraba su cuadragésimo aniversario», y de esta forma, gracias a la referencia numérica, los espectadores de la versión doblada son capaces de entender el significado del texto del cartel que se visualiza en la escena.

En la siguiente escena observamos la omisión de un texto diegético.

| | | |
|---|--|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (17:25-17:28) | GBL26 |
| Tipo de elemento cultural | Código gráfico (texto diegético). | |
| Contextualización | Después de que el presidente del Consejo de Estado de la República, Erich Honecker, dimitiera, la caída del comunismo no tenía marcha atrás. Por fin cayó el Muro de Berlín. | |
| V. O. [Schrift] Bundestag sang Deutschlandlied. Geschafft!! Die Mauer ist offen. [OFF] Berlin: Heute Abend ist die Mauer gefallen. <i>Titulares en inglés y francés</i> | V. D. <i>Aparecen los titulares de varios periódicos alemanes e internacionales.</i> [Voz en <i>off</i>] Esta tarde ha caído el muro de Berlín. | |

²⁰⁶ Distíngase en alemán *wörtliche Übersetzung* de *Wort für Wort-Übersetzung* (Albrecht, 2005:49-53).

| | |
|---|--|
| Die Mauer ist weg. Jeder darf ab sofort durch! Deutschland weint vor Freude. Die ersten sind schon da! Wir reichen uns die Hände! | |
| Técnica de traducción empleada | Omisión del texto, pero información compensada en el canal acústico. Traducción de los elementos lingüísticos del canal acústico. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia nula. |
| Intención del autor | El autor quiere mostrar que ha caído el Muro de Berlín por medio de las noticias en prensa que aparecieron en aquel día histórico. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Los titulares de los periódicos alemanes informan sobre la caída del Muro de Berlín y de las reacciones de los alemanes. - Sobre este hecho también informan los titulares de periódicos internacionales. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - La caída del Muro de Berlín fue un hecho histórico celebrado en todo el mundo occidental. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce los titulares de los periódicos que se publicaron en su día sobre la caída del Muro. |
| Recepción en el público meta español | Los espectadores españoles conocen este hecho histórico ya que se retransmitió por la televisión española y, gracias a la voz en <i>off</i> que recoge el mensaje principal, comprenden a qué hecho histórico se refieren los periódicos. |

Al contrario que los ejemplos anteriores, no se ha traducido el texto que aparece en pantalla. La escena tiene una duración de tres segundos y aparecen titulares de periódicos alemanes e internacionales a gran velocidad, de forma que en algunos de los casos apenas se puede apreciar el titular completo, sólo las palabras más grandes como en el último titular «Die Mauer ist weg». Una traducción por medio de subtítulos sería, más que una ayuda para la comprensión del mensaje, un impedimento, ya que el espectador se vería irritado al tener que centrar la vista en dos partes de la pantalla, en los titulares del original y en los subtítulos casi de forma simultánea debido a la rapidez de las imágenes. La traducción por medio de una voz en *off* tampoco sería posible ya que la voz humana sería incapaz de reproducir a tanta velocidad todos los titulares. Por las razones anteriores y la traducción con voz en *off* de la también voz en *off* en el original, creemos que la omisión de los titulares está justificada. Creemos que en este caso los espectadores españoles tienen suficientes referencias para captar el mensaje que se quiere transmitir en esta escena: la

caída del Muro de Berlín. La primera referencia clara es la voz en *off* «Esta tarde ha caído el Muro de Berlín» y la segunda referencia son los titulares que aparecen en inglés y francés.

A continuación, vamos a exponer un caso mixto, en el que se combina la omisión y la voz en *off*.

| | | |
|--|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> (10:05-10:12) | GBL15 |
| Tipo de elemento cultural | Código gráfico (texto diegético). | |
| Contextualización | Es el día del cuadragésimo aniversario de la RDA. Christiane está planchando su vestido de gala para ir a la celebración, a la que está invitada. Alex hojea la invitación. | |
| V. O. [Sch] Vielleicht kann ich eure Mutter heute im Fernsehen sehen. [Al] Aus' m Palast? <i>Se visualiza el palacio en la tarjeta de invitación.</i> [Schrift] Einladung. Zum Festakt im Palast der Republik anlässlich des 40. Jahrestages der Deutschen Demokratischen Republik. Beginn 20.00 Uhr. [Al] <SB> Könnse aber mit der Lupe suchen. | V. D. [Sch] Quizá pueda ver a vuestra madre en la tele. [Al] ¿Desde el palacio? <i>Se visualiza el palacio en la tarjeta de invitación.</i> [Al] <SB> Invitación. Sí quizá con una lupa. | |
| Técnica de traducción empleada | Omisión y traducción literal con voz en <i>off</i> . | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia exacta | |
| Intención del autor | El autor pretende aclarar que Christiane, por ser una persona que ha contribuido al desarrollo del régimen, está invitada en el Palacio a la celebración del cuadragésimo aniversario de la RDA. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Christiane, debido a su compromiso político y social con el régimen, está invitada a la celebración del cuadragésimo aniversario. - La vecina, la señora Schäfer, comparte la ideología de Christiane y está entusiasmada por el hecho de que Christiane esté invitada a la celebración y que pueda verla en la televisión. - Alex no muestra entusiasmo frente a que su madre esté invitada y se codee con las personalidades del régimen. De hecho, muestra escepticismo respecto a que una persona tan insignificante para el régimen, como es su madre, sea enfocada por las cámaras de | |

| | |
|---|---|
| | televisión. <i>Supuestos existentes:</i> - El Palacio es un edificio oficial, uno de los emblemas de la RDA y en el que tenían lugar todas las recepciones y actos oficiales del único partido alemán, el Partido Socialista Unificado. |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán entiende que Christiane está invitada en el Palacio a uno de los actos oficiales de la celebración del aniversario de la RDA. |
| Recepción en el público meta español | El público español entiende, como el público alemán, que Christiane está invitada en el Palacio a uno de los actos oficiales de la celebración del aniversario de la RDA. |

En esta ocasión, nos enfrentamos a un caso en el que se combinan dos técnicas de traducción de los textos diegéticos: la omisión y la voz en *off*.

Se utiliza la voz en *off*, indicada con <SB>²⁰⁷ para traducir el mensaje principal, es decir, el hecho de que Christiane ha recibido una invitación. La información restante, es decir, el lugar, la hora, etcétera, es irrelevante para el entendimiento del mensaje. Incluso, en la versión alemana tampoco se le da mucha importancia a esta información ya que este texto es enfocado un par de segundos, tiempo en el que ningún espectador puede leerlo completo en pantalla. En resumidas cuentas, se emplea la voz en *off* para traducir el texto que proporciona la información esencial que haga comprender el mensaje principal. La traductora ha aprovechado que no se visualizan los labios del personaje para colocar la traducción del texto diegético «Invitación» como parte de su parlamento. Con el objetivo de mantener la sincronía de escena se ha visto obligada a utilizar la técnica de la compresión lingüística en el enunciado siguiente «Sí quizá con una lupa».

No vamos a hacer referencia a la alusión política del *Palacio*, ya que pertenece al apartado 6.3.2.

En el siguiente ejemplo observamos el empleo de la voz en *off* para la traducción de un texto diegético.

²⁰⁷ Según Carmona (1996:107-109) la indicación SB o voz *through* es la que se emite por un personaje presente en la imagen sin que se visualice la boca, por ejemplo, en el caso que un personaje hable de espaldas a la cámara.

| | | |
|--|---|-------|
| Localización | <i>Berlin is in Germany</i> (05:40-6:44) | BIG05 |
| Tipo de elemento cultural | Código gráfico (texto diegético). | |
| Contextualización | Martin acaba de salir de la cárcel y en la estación de metro quiere sacar un billete. | |
| V. O. [Schrift] Azubi-Karte Betrag: DM 79.00. Fahrschein Normaltarif Betrag: DM 3.90. Money returned. Geldrückgabe erfolgt. | V. D. [Voz en <i>off</i>] Abono para estudiantes, setenta y nueve marcos. Billete sencillo, tres marcos con noventa. Cambio devuelto. | |
| Técnica de traducción empleada | Se ha utilizado la voz en <i>off</i> del personaje en pantalla para la traducción del texto que aparece en la máquina expendedora de billetes. Equivalente cultural para el tipo de billete y la traducción literal para la cantidad de dinero. | |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia exacta. | |
| Intención del autor | El autor pretende mostrar el desconocimiento y la confusión de Martin, que había vivido años atrás en la RDA, de las máquinas expendedoras de billetes en el metro y, en general, del cambio de la tecnología en la nueva Alemania reunificada. | |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Al salir de la cárcel, Martín recibe ochocientos marcos alemanes en billetes de valor alto. - Martín tiene que comprar un billete de metro en una expendedora de billetes y la máquina no acepta los billetes de tanto valor. - Después de dos intentos, Martín intenta pagar con un billete de marcos de la RDA. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Martín todavía no conoce la nueva sociedad capitalista y occidental en Berlín ni los nuevos sistemas, como esta máquina expendedora de billetes. Martín no conoce el tipo de billete que necesita y aprieta varios botones. - Los marcos de la RDA ya no son válidos en la Alemania unificada. | |
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán reconoce el desconcierto de Martin frente a las máquinas expendedoras de billetes del Berlín reunificado. Incluso percibe la sonrisa de Martin al intentar pagar con un antiguo billete de la RDA. | |

| | |
|---|--|
| Recepción en el público meta español | El público español, al igual que el público alemán, reconoce el desconcierto y el desconocimiento del nuevo sistema de pago de billetes de metro en el Berlín reunificado. Por el contrario, al no reconocer el antiguo billete de la RDA, no comprende el gesto de satisfacción de Martin al comprobar que, por lo menos al principio, la máquina expendedora ha aceptado el billete ²⁰⁸ . |
|---|--|

En *Das Leben der Anderen* se encuentra un ejemplo muy ilustrativo del empleo de la voz en *off* para textos diegéticos. No vamos a dedicar una ficha a este ejemplo, pues lo que determina esta elección no es el contenido de la traducción, si no la forma y la situación en la que aparece. El oficial de la Stasi escribe a máquina el informe de las escuchas de la casa de Georg Dreyman. En el original sólo se visualiza cómo van apareciendo las palabras sobre el papel. No se oye nada, únicamente el sonido de las teclas al golpear el papel. En la versión doblada se ha optado por la voz en *off* perteneciente al oficial que va leyendo lo que aparece en el papel. Esta misma escena aparece varias veces a lo largo del largometraje (LA28, LA40, LA45, LA56, LA66, LA71).

Anteriormente hemos señalado que la técnica de la omisión se emplea para textos diegéticos que no son imprescindibles para el entendimiento del mensaje de la escena, cuando desprenden información superflua o cuando existe una referencia a ellos en el parlamento simultáneo de uno de los personajes. Creemos que en el siguiente ejemplo se ha omitido un texto diegético de forma injustificada, pues se pierde información valiosa para mantener la cohesión de toda la escena.

| | | |
|----------------------------------|---|-------|
| Localización | <i>Good Bye, Lenin!</i> 40:06-40:32 | GBL56 |
| Tipo de elemento cultural | Texto. | |
| Contextualización | Christiane ha encomendado a Alex que le traiga pepinillos Spreewald. Esta marca, perteneciente al antiguo régimen socialista, ha desaparecido, incluso los supermercados comunistas donde se podía encontrar este tipo de productos. Alex entra en un supermercado al estilo occidental y busca, sin éxito, pepinillos de la marca Spreewald. Todos los pepinillos son importados de Holanda. Entre las estanterías descubre un tarro de pepinillos, con un logo bastante moderno, cuya etiqueta reza «Moskauer Gurken» (pepinillos Moscú). La dependienta vuelve a repetirle que se tratan de pepinillos | |

²⁰⁸ La traducción del icono del antiguo billete de la RDA no corresponde a este apartado sino a la traducción de la iconografía en el apartado 6.2.6. Este signo iconográfico es omitido en la versión doblada ya que no tiene ningún referente lingüístico.

| | |
|---|--|
| | de Holanda. |
| <p>V. O.</p> <p>[Al] Mocca Fix?</p> <p>[Verkäuferin] Ham wa nich mehr.</p> <p>[Al] Filinchen, Knäcke?</p> <p>[Verkäuferin] Nicht mehr im Angebot.</p> <p>[Al] Und Spreewaldgurken?</p> <p>[Verkäuferin] Mensch, Junge, wo lebst du denn? Wir haben jetzt die D-Mark und da kommst du mir mit Mocca Fix und Filinchen!</p> <p>[Al OFF] Über Nacht hatte sich unsere graue Kaufhalle in ein buntes Warenparadies verwandelt. Und ich wurde als Kunde zum König.</p> <p><i>Alex toma un tarro de pepinillos en cuya etiqueta pone «Moskauer Gurken».</i></p> <p>[Verkäuferin] Die sind aus Holland.</p> | <p>V. D.</p> <p>[Al] ¿Mocca Fix?</p> <p>[Vendedora] No nos queda nada.</p> <p>[Al] ¿Tostadas suecas?</p> <p>[Vendedora] Las tostadas se han terminado.</p> <p>[Al] ¿Pepinillos Spreewald?</p> <p>[Vendedora] ¿En qué mundo vives? ¡El marco alemán ya ha llegado y tú quieres comprar Mocca Fix y tostadas suecas!</p> <p>[Al OFF] De repente el triste colmado de la esquina se había convertido en un paraíso de productos occidentales y yo, como cliente, era el rey.</p> <p><i>Alex toma un tarro de pepinillos en cuya etiqueta pone «Moskauer Gurken».</i></p> <p>[Vendedora] ¡Esos son holandeses!</p> |
| Técnica de traducción empleada | Omisión. |
| Sistema holístico | Grado de equivalencia. Equivalencia parcial. |
| Intención del autor | El autor pretende resaltar el hecho de que en los nuevos supermercados capitalistas ya no existen productos del Este y que únicamente se importan de la Europa occidental, como, por ejemplo, de Holanda. Asimismo, ha querido proporcionar un tono de humor a la escena cuando Alex toma un tarro de pepinillos de la marca «Moskauer Gurken» creyendo que son importados del Este, de Rusia. |
| Entorno cognitivo | <p><i>Supuestos contextuales:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Alex está buscando pepinillos Spreewald o de una marca que provenga del bloque del Este. - Solamente encuentra pepinillos importados de la Europa occidental, ya que se ha disuelto el bloque del Este. <p><i>Supuestos existentes:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Debido a que la nueva Alemania unificada pasó a pertenecer a la Unión Europea, participó en la política económica de esta. Por este motivo, la mayoría de los productos son importados de los países de, en ese momento, la Europa de los Quince. - Determinados productos, como las conservas o los tomates, son importados de Holanda. |

| | |
|---|--|
| Recepción en el público meta alemán | El público alemán percibe el tono de humor al visualizar que Alex cree haber encontrado pepinillos soviéticos. |
| Recepción en el público meta español | El público español no percibe el tono de humor que pretende transmitir el autor, ya que no entiende el texto de la etiqueta de los pepinillos. |

Somos de la opinión de que en esta escena podría haberse especificado que los pepinillos se llaman pepinillos Moscú, pues se trata de una escena en primer plano del tarro de pepinillos al margen de la boca de los personajes. Habría bastado con emplear la voz en *off* de Alex «pepinillos Moscú» para transmitir el mensaje pretendido por el autor.

Conclusión

Tras haber analizado el corpus de películas y realizado una estadística de los resultados, expuesta más adelante, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Los subtítulos en la versión alemana, textos extradiegéticos, son traducidos asimismo por otro subtítulo en la versión doblada española utilizando mayoritariamente la traducción literal (77,78%) frente a la generalización (11,12%) y la adaptación (11,12%)
- En el caso de que el texto diegético aparezca de forma simultánea a un diálogo y en este se haga mención al texto visualizado en pantalla, no se emplea la voz en *off* ni los subtítulos, ya que el referente se halla en la traducción del parlamento en la versión española. En este punto se ha registrado un 4,76% de los casos.
- Cuando no aparece ninguna referencia al texto diegético en un parlamento de los personajes y la boca del personaje se sitúa al margen de la escena, se opta mayoritariamente por la voz en *off* del personaje afectado. Esta opción representa el 26,19% del total. En caso de que el texto diegético no se encuentre relacionado con un personaje en cuestión, se tiende a optar por los subtítulos.
- En caso de que no aparezca ninguna referencia al texto diegético en el diálogo de los personajes, hemos observado que se omite la traducción del texto siempre y cuando el significado del texto no sea relevante para la comprensión del mensaje de la escena en cuestión o que el público español pueda adivinar, debido a la similitud de la estructura de los vocablos en las lenguas alemana y española o a la deducción por

el contexto, el significado del texto en cuestión. Esta opción representa el mayor porcentaje, es decir, el 47,62% del total.

A continuación, presentamos el análisis de la traducción de los textos diegéticos:

| Subtítulos | Voz en off | En parlamento (existe referencia en parlamento en V. O.) | Omisión | Total |
|----------------------------|------------------------------|---|----------------|--------------|
| 21,43% | 26,19% | 4,76% | 47,62% | 100% = 44 |
| Traducción literal: 77,78% | Traducción literal: 72,73% | 100% Traducción literal | | |
| Generalización: 11,12% | Equivalente cultural: 18,18% | | | |
| Descripción: 11,12% | Compresión: 9,09% | | | |

6.3. Técnicas de traducción para el doblaje

En este apartado vamos a realizar una breve introducción a la traducción del doblaje²⁰⁹ para poder desarrollar, más adelante, las diferentes técnicas de la traducción aplicada al doblaje.

La tarea de encontrar una definición para describir lo que es la traducción y sus mecanismos ha sido la piedra de toque de muchos estudios lingüísticos y traductológicos desde que la traductología ha sido reconocida como ciencia. A pesar de esto, no existe unanimidad sobre su definición. Hurtado (2004: 37) ofrece una recopilación de las formas en las que ha sido tratada la traducción. Distingue cuatro puntos de vista en las definiciones de la traducción: como actividad entre lenguas, como actividad textual, como acto de comunicación y como proceso. Debido a la naturaleza empírica y cultural de este estudio, creemos conveniente enmarcar la traducción audiovisual, y en concreto la traducción para doblaje cinematográfico, dentro de la definición de la traducción como acto de comunicación. En este enfoque se destaca la traducción como «proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social» (Hatim y Mason, 1995: 13) y que consiste en transmitir el mensaje (sentido) de la lengua original en la lengua meta mediante una equivalencia comunicativa. En este enfoque se ponen de relieve tres rasgos. El primero destaca el hecho de que la traducción no es únicamente un acto lingüístico, sino que plasma la intención comunicativa del autor y lo adapta a las necesidades de los destinatarios. En el caso de la traducción para doblaje, el público es muy heterogéneo y su finalidad no puede verse determinada por este factor. El segundo rasgo afecta a la traducción como operación entre textos, es decir, hay que tener en cuenta los «mecanismos de funcionamiento textual» ya que no se traducen unidades aisladas sino textos en su contexto (ibíd.: 41). En este sentido, es necesario tener presente la coherencia, la cohesión, los diferentes tipos y géneros textuales, que pueden diferir en cada lengua. El tercer rasgo se refiere a las competencias del traductor o, mejor dicho, al proceso cognitivo humano.

Pero la traducción para doblaje registra una característica que la diferencia de otras modalidades de traducción: la convivencia del texto con otros sistemas de comunicación, es decir, con la imagen y el sonido. Estamos de acuerdo con Chaves (1999: 101) en que la imagen y ciertos sonidos, como los ruidos o, en algunas películas, la banda sonora, son las primeras invariables que se destacan en esta modalidad de traducción. Por eso, la forma de

²⁰⁹ Para más detalles, véase el capítulo 3 *Acercamiento a una teoría del doblaje*.

abordar un texto de esta índole no es la misma que la de un texto escrito. Una segunda invariable es la credibilidad. En otras palabras, el texto meta tiene que crear el mismo efecto de credibilidad en el receptor meta que en el público original. La sincronía, como indicamos en el capítulo 3, es uno de los aspectos esenciales que dotan de credibilidad a la traducción para doblaje cinematográfico²¹⁰.

Como premisa a la exposición de las técnicas de traducción, es necesario determinar los elementos prioritarios que se quieren transmitir. Y para ello es necesario mencionar de nuevo (véase el capítulo 3) las tres equivalencias que tienen que existir entre el original y la traducción: el sentido, la sincronía y la función del texto. A este respecto tomamos la diferenciación de equivalencia de Herbst, 1994: 225.

La equivalencia del sentido

El objetivo es transmitir el mensaje emitido por el hablante, el cual puede ser intencionado o espontáneo, así como la relevancia de ese significado para el público.

El sentido es la síntesis no verbal, de todos los elementos, verbales y no verbales, que intervienen en la comunicación. Para el mantenimiento de esa invariable, es necesario que el sentido comprendido por el traductor se adecue al *querer decir* del emisor del texto original y que luego el traductor lo reformule según los medios propios de la lengua de llegada y pensando en el destinatario, de modo que éste pueda comprender lo mismo que el destinatario del texto original (Hurtado, 2004: 238).

La equivalencia de la sincronía

La sincronía puede ser labial cuantitativa, labial cualitativa, labial en relación con la velocidad de habla, labial en relación con la claridad de articulación, y la *Nukleussynchronität* (sincronía de sílabas marcadas con gestos). En otras palabras, lo que transmite el texto²¹¹ tiene que concordar con los gestos. En este sentido también tiene que existir concordancia con lo escrito en pantalla, como, por ejemplo, con las cartas, titulares de periódicos, etcétera.

La equivalencia funcional

El texto meta debería registrar la función del texto original. Sin embargo, las funciones se definen también en dependencia del público al que se dirige, y como consecuencia puede

²¹⁰ Mayoral (2001a: 37) afirma que existen diferentes tipos de espectadores, los cuales tienen, asimismo, diferentes sensibilidades ante la presencia o ausencia de ajuste. Diferencia a los espectadores según su edad (los niños muestran atención sintética), su sexo (atención sintética para las mujeres y analítica para los hombres), su profesión, su educación, su familiaridad con la lengua extranjera, etcétera.

²¹¹ En este punto nos referimos con «texto» al parlamento de los actores.

ser modificado. Por este motivo, en muchos casos no es posible una equivalencia funcional. Es importante que el texto meta sea recibido del mismo modo que el texto original y que registre las funciones predominantes del texto original²¹².

En un artículo anterior de Herbst (1987: 23), afirma que la equivalencia en traducción para doblaje no debe quedarse al nivel de la palabra o de la oración o del significado de la oración sino que debe conllevar la equivalencia de género, de calidad del texto, del significado («in a way that plot-carrying meaning elements must be translated and atmospheric meaning elements must be expressed in some form or another in the translation»), del carácter (se incluyen el estatus regional y el social) y el contexto cultural. Como ya indicamos cuando hablamos en el punto 3.1 sobre las fases de doblaje, el director de doblaje y el adaptador tienen una gran influencia sobre el resultado de la traducción en aras de crear credibilidad y salvaguardar la sincronía; además, llevan a cabo cambios que alteran la equivalencia en la función y en el sentido.

Antes de definir las técnicas de traducción, vamos a exponer los puntos que se deben tener en cuenta a la hora de analizar el guión antes de enfrentarse a la traducción (Herbst, 1994: 248-249):

- Fijar el objetivo de la traducción.
- Entender el texto de partida: en qué marco sociocultural se sitúa.
- Fijar la sincronía: el traductor tiene que decidir qué requisitos tiene que cumplir la sincronía, es decir, el marcado de los pasajes en *off*, marcado de los pasajes en los que tiene lugar la sincronía cualitativa (pasajes donde se observa claramente el movimiento de los labios), marcado de los pasajes donde es importante la *Nukleussynchronität*, decidir si es importante la sincronía referencial.
- Clasificar los elementos de sentido de la escena: el sentido del texto irrelevante, intencionado o espontáneo relacionado con el público o el texto.

²¹² Cfr. Herbst (1994: 237) «Bei der Synchronisation ist Äquivalenz der Textfunktion also nicht prinzipiell in dem Sinne möglich, dass der Zieltext genau die und nur die Funktion des Ausgangstextes in der Ausgangskultur besitzt. Äquivalenz der Textfunktion soll also im folgenden beinhalten, daß der Text wie ein Original rezipiert wird, daß der Zieltext dabei die dominierende(n) Funktion(en) des Ausgangstextes ebenfalls aufweist».

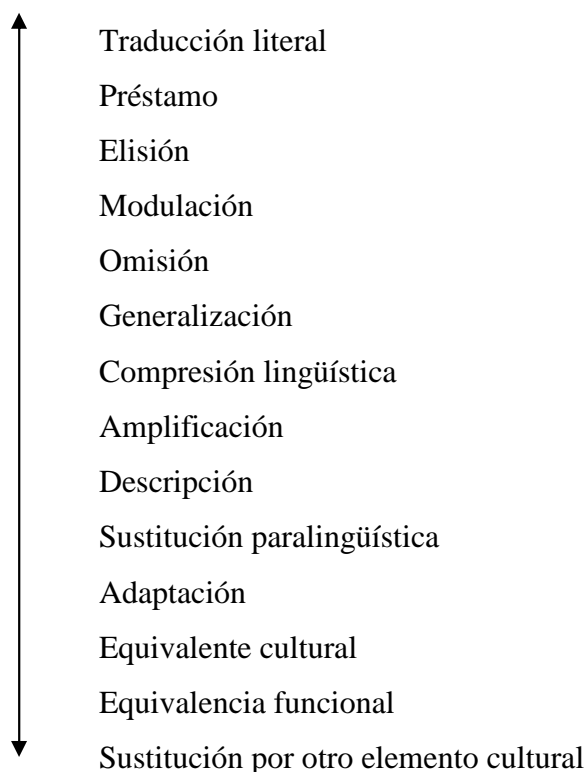
- Formular el sentido del texto en el idioma meta: se tienen que mantener en la traducción todos los elementos de sentido intencionados o relacionados con el texto y el público. Lo más importante no es cómo se transmiten²¹³, sino la transmisión de la totalidad de ellos.

Asimismo es de gran importancia señalar que las técnicas de traducción no tienen que ir orientadas a oraciones individuales, ya que éstas no tendrían en cuenta elementos con una carga de sentido tan importante como los dialectos o los gestos, por nombrar algunos de ellos, sino más bien orientadas al texto en su conjunto, entendiendo el texto no sólo como las escenas individuales sino como la película en su totalidad.

En la elección de las técnicas nos hemos basado en los estudios y en las teorías tanto de los clásicos de la traducción como de los nuevos estudios sobre la traducción para el doblaje. Merece la pena destacar a Albrecht, Martí, Chaume, Whitman-Linsen, Delabastita, Newmark, Delisle, Hurtado, Vinay y Darbelnet, Margot, Chaves y Vázquez Ayora. Hemos observado que los autores no siempre se ponen de acuerdo sobre una definición clara y unívoca de las técnicas de traducción, por lo que creemos necesario definir las técnicas observadas en nuestro análisis. Por otra parte, no compararemos las técnicas y las estrategias de traducción de los diferentes autores ya que desbordaría el objetivo de nuestro trabajo. A este respecto existen otros estudios entre los que podemos mencionar el de Hurtado (2004), Koller (2004), Reiss y Vermeer (1984, 1986) Snell-Hornby (1986), Snell-Hornby et alii (1999), Stolze (1994). Como mencionamos al principio de este apartado, la traducción para doblaje es un acto de comunicación, y para determinar el grado comunicativo de este tipo de traducción hemos diseñado un cuadro con las técnicas de traducción, que hemos observado de forma reiterativa en el análisis del corpus, ordenadas desde la literalidad hasta un grado comunicativo. Con esta clasificación pretendemos mostrar la tendencia de las técnicas en la traducción de elementos culturales en el doblaje. Asimismo, nos gustaría aclarar que únicamente vamos a exponer las técnicas registradas para los elementos culturales en la modalidad de doblaje y no la totalidad de las técnicas empleadas en el doblaje en general como analiza, por ejemplo, Chaves (1999).

²¹³ Excepto en los casos en que la finalidad del autor sea transmitir un mensaje de una forma determinada, por ejemplo, el uso de un chiste para crear una reacción en el público. En la cultura meta el traductor debería emplear la misma forma, el chiste, aunque para ello utilice otros elementos culturales. Sin embargo, si la finalidad es transmitir un elemento cultural y la forma no provoca la misma reacción, habría que optar por omitir la forma, en este caso el chiste o el elemento cómico.

Método literal



Método comunicativo

Recordamos que las opiniones que se pronuncian respecto a la percepción del público de la versión doblada son el resultado del visionado y entrevistas personales con la muestra de público elegido para este estudio²¹⁴.

6.3.1. Traducción literal

El concepto de traducción literal pertenece a las Estilísticas Comparadas de Vinay y Darbelnet. Stolze (1994: 76) resume la traducción literal de Vinay y Darbelnet como «[...] Ersetzung Ausgangssprachlicher syntaktischer Strukturen durch formal entsprechende, inhaltlich sinngleiche syntaktische Strukturen in der ZS». Stolze resume también el concepto de calco: «[...] die von der Zielsprachlichen Sprachgemeinschaft geduldete lineare Ersetzung morphologisch analysierbarer Ausgangssprachlicher Syntagmen (vorwiegend Substantiv-Zusammensetzungen und Adjektiv-Substantiv-Kollokationen)». Merece la pena destacar que, si comparamos lenguas como el inglés y el alemán, la correspondencia puede ser total, por ejemplo, *growth rate* y *Wachstumsrate*. Sin embargo, entre el alemán y una lengua románica como el español se observan

²¹⁴ Para más información sobre la elección y desarrollo de las entrevistas, véase el apartado de metodología 5.1.4.

construcciones del tipo sustantivo + preposición + sustantivo (tasa de crecimiento). Hemos tomado dos ejemplos de Albrecht (2005a: 114): *Kunstbegeisterung* - *afición a las artes* y *Mundwinkel* - *comisuras de los labios*. Newmark (1995: 101) distingue dos tipos de traducción como subcategorías de la traducción literal.

La traducción palabra por palabra pasa a la LT la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras de la LO. Esta traducción resulta, por lo general, eficaz sólo con oraciones simples cortas de tipo neutral: *He works in the house now*: «Él trabaja en casa ahora». En la traducción uno-por-uno, algo más libre que la anterior, cada palabra de la LO tiene su correspondiente en la LT, aunque sus significados primarios (aislados) puedan ser diferentes. Así, en *take a walk* («dar un paseo»), se puede decir que los dos verbos se corresponden, pero fuera de contexto no son semánticamente equivalentes.

Respecto a la traducción literal, Newmark (1995: 101) presenta la siguiente afirmación:

La traducción literal va desde la conversión de una lengua a otra de una palabra en otra palabra [... hasta la de una oración en otra oración («the man was in the street»: «el hombre estaba en la calle»), pasando por la de un grupo de palabras por otro («a beautiful garden»: «un jardín bonito»), una colocación en otra («give a lecture»: «dar una conferencia»), o una proposición en otra («when that was done»: «una vez hecho esto»). Cuanto más larga sea la unidad, menos probabilidad hay de que la traducción sea uno por uno. Además, las metáforas compuestas monoverbales («ray of hope»: «rayo de esperanza»), las metáforas prolongadas pluriverbales («no levantar un dedo»: «not to lift a finger») y los proverbios («no es oro todo lo que reluce»: «all that glitters is not gold») son un claro ejemplo de que la traducción literal funciona también en una segunda escala semántica en el plano figurado. La traducción literal, en mi opinión, se extiende también a correspondencias tales como la de «a blood count» por «un recuento sanguíneo», la de «drinking water» por «agua potable», la de «after going out» por «tras su salida», o la de «on leaving work» por «a la salida del trabajo»..., ya que, mientras se mantenga el mismo léxico «extracontextual», se puede ser flexible con la gramática.

Asimismo, nos gustaría recalcar que con traducción literal nos referimos a la «treue Übersetzung» y no a su concepto dicotómico «wörtliche Übersetzung», con el que se puede confundir. De hecho, Albrecht (1998: 67) realiza la distinción entre los dos conceptos basándose en el punto de vista sintagmático y paradigmático:

Ich möchte „treu“ hier im einem viel allgemeineren Sinn verstehen als „wörtlich, nämlich im Sinn von „Ausgangstext verpflichtet“ [...]. Vorerst genügt der Hinweis darauf, dass „Treue“ im hier gemeinten Sinn durchaus im Widerspruch zur „Wörtlichkeit“ stehen kann. Schon Hieronymus stellte unmutig fest - denner fühlte sich von seinen Kritikern in die Enge getrieben -, dass ein Übermaß an Wörtlichkeit zur Untreue führen muß: „Si ad verbum interpretor, absurde resonat“, wenn ich Wort für Wort übersetze, klingt es absurd (Zit. nach Vermeer, 1992, I, 297f).

El mismo autor (1998: 63) ofrece varios ejemplos²¹⁵ con los que distingue el punto de vista sintagmático y paradigmático. Desde el sintagmático (el más literal, «wörtlich») compara el inglés con el alemán:

| | |
|--|--|
| Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. | Gustave von Aschenbach was somewhat below middle height, dark and smooth shaven. |
|--|--|

Sin embargo, con la combinación de otras lenguas, se complicaría; por ejemplo:

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| Ein schwarzweißes Kleid. | Un abito bianco e nero. |
|--------------------------|-------------------------|

Desde el punto de vista paradigmático (ibíd.: 66), afirma que «Selten entspricht ein bedeutungshaltiges Element einer Sprache genau demjenigen einer anderen, es sei denn bei strengnormten Fachterminologien. [...] Nur dann wird sich der Übersetzer zur Einhaltung des Prinzips der paradigmatischen Wörtlichkeit im Interesse der übersetzerischen Treue aufgerufen fühlen». Y ofrece algunos ejemplos como:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| J'adore les vieilles photos. | Ich schwärme für alte Fotos. |
|------------------------------|------------------------------|

A partir de las afirmaciones anteriores, vamos a tratar la traducción literal principalmente desde un punto de vista paradigmático.

Hemos observado esta técnica sobre todo para la traducción de elementos culturales que no tienen un equivalente en la lengua meta y que una explicación adicional se saldría de boca. Se opta por traducir literalmente el término, siempre y cuando no cause extrañeza o perplejidad en el público meta y cumpla con la equivalencia referencial y pragmática del original²¹⁶. A diferencia de la relación gramatical que registra el español con las lenguas románicas, como el francés o el italiano, con el alemán no se consigue una relación del primer tipo de traducción literal que distingue Newmark, de palabra por palabra, sino más bien de traducción uno-por-uno y, la mayoría de las veces, desde el punto parasintagmático que describe Albrecht. Por consiguiente, en este estudio, cuando hagamos referencia a la traducción literal, nos referiremos a la traducción uno-por-uno.

²¹⁵ Extraídos de *Tod in Venedig*, 2. Kapitel y de la traducción al inglés de H. T. Lowe-Porter (Penguin Twentieth-Century Classics).

²¹⁶ En este caso nos referimos al sentido parasintagmático de la traducción literal que nombra Albrecht (1998: 66), en la que el término de la lengua de origen puede abarcar un sentido semántico más amplio que el de la lengua meta.

Estamos de acuerdo con la siguiente afirmación de Newmark (1995: 102): «cuando se sobrepasa el nivel de la palabra, la traducción literal se hace más y más difícil». De hecho, hemos observado en nuestro estudio que la traducción literal se emplea sobre todo en la traducción de las alusiones políticas, sociales y religiosas y en la traducción del humor. En el tercer puesto se encuentra la traducción de textos que aparecen en pantalla.

A continuación vamos a presentar cuatro ejemplos:

En el siguiente ejemplo, tomado de *Good Bye, Lenin!*, observamos la traducción literal de los organismos y los cargos oficiales.

Mientras están aconteciendo todos los cambios sociales y políticos en Berlín causados por la caída del bloque soviético, la madre de Alex yace en coma. En esta escena, el telediario presenta la dimisión de Erich Honecker, y Alex narra cómo la madre, debido a la enfermedad, se está perdiendo este acontecimiento tan importante para la historia de Alemania. Observamos la traducción palabra por palabra del cargo político de Erich Honecker, así como de la denominación política de Alemania. Asimismo, se ha recurrido a la traducción palabra por palabra para las siglas ZK (*Zentralkomitee*) y SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), ya que el empleo de las siglas en español sería una pérdida de información importante para el público meta.

Localización: GBL25.

[Nachrichtensprecherin] Zuvor hatte die 9. Tagung der Bitte Erich Honeckers zugestimmt, ihn aus gesundheitlichen Gründen von diesen Funktionen zu entbinden und ihm für sein politisches Lebenswerk herzlich gedankt.

[TV-Reporterin] Herzlichen Glückwunsch...
[Al off] Ihr Schlaf verdunkelte den Abgang des werten Genossen Erich Honecker, (C) Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzender des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik.

[Locutora] El 9.º congreso ha probado la dimisión de Erich Honecker por motivos de salud y ha expresado su agradecimiento por los años de dedicación y aportación a la política. Disponemos también de unas imágenes correspondientes...

[Al off] Su sueño ensombreció la dimisión del estimado camarada Erich Honecker, (C) secretario general del comité central del partido socialista unificado y presidente del consejo de estado de la República Democrática Alemana.

Respecto al lenguaje popular, se ha observado que el empleo de la traducción literal para estos casos, en su mayoría, es inadecuado. En el siguiente ejemplo, se ha traducido la exhortación cariñosa «Na, ihr Bärchen» por «Mis ositos». Esta traducción carece de la

idiomaticidad que tanto caracteriza los coloquialismos y, por lo tanto, creemos que no es adecuada.

Alex se presenta en casa de su padre y conoce a sus hermanastros. Alex y su padre no se habían visto desde que era niño, de modo que el padre no lo reconoce. El padre entra en la habitación donde se encuentran sus dos hijos pequeños y Alex. El padre saluda a sus dos hijos pequeños de forma cariñosa.

Localización: GBL103.

[RK] Na, ihr Bärchen.

[RK] Mis ositos.

Respecto a los textos tanto diegéticos como extradiegéticos, es la traducción literal la más empleada para este tipo de elementos culturales. Creemos que este fenómeno se puede deber a las características de los textos que se visualizan en los filmes: textos de longitud corta y con bajo nivel de dificultad en su estructura sintáctica. Vamos a presentar dos ejemplos. En el primero, perteneciente a *Berlin is in Germany*, observamos la traducción literal en la escena de un texto extradiegético. En este subtítulo, se proporciona una información muy escueta del lugar y de la fecha en la que se contextualiza la escena.

Localización: BIG01.

DDR Gefängnis Brandenburg 9. November
1989.

RDA, penitenciario de Brandenburgo:
9 de noviembre de 1989.

En el siguiente ejemplo, perteneciente a *Das Leben der Anderen*, nos encontramos, esta vez, con un texto diegético. Georg Dreyman abre el regalo con el que le obsequió Albert Jerska el día de su cumpleaños. De nuevo nos encontramos con un texto breve sin ninguna dificultad sintáctica, léxica ni cultural.

Localización: LA27.

Sonate vom Guten Menschen.

Sonata para un buen hombre.

A modo de conclusión, nos gustaría reiterar que, según nuestras observaciones, la traducción literal se emplea sobre todo en la traducción de las alusiones políticas, sociales y religiosas, en la traducción del humor y, por último, en la traducción de textos extradiegéticos (subtítulos).

A continuación, se desglosa el porcentaje de los elementos culturales que han empleado la traducción literal.

| Alusiones | Humor | Códigos gráficos | Variedades lingüísticas | Canciones | Iconografía | Total |
|-----------|--------|------------------|-------------------------|-----------|-------------|---------------|
| 47,53% | 20,80% | 16,84% | 10,90% | 2,98% | 0,99% | 100% = 101 |

Asimismo, como se hace referencia en el apartado correspondiente a las alusiones²¹⁷, el objetivo principal del corpus de estudio es transmitir el mensaje original o la cultura de la lengua de partida. En el caso de las alusiones, las técnicas de la traducción literal o el préstamo acercan la cultura origen a la cultura meta. Otras técnicas como la generalización²¹⁸ o la amplificación se encuentran a caballo entre la extranjerización y la familiarización. Por un lado, pensamos que, dentro de las alusiones, es la traducción de las instituciones o palabras conceptuales las que requieren mayoritariamente de la traducción literal. Por otro lado, somos de la opinión de que primeramente tienen que ser traducidas por su equivalente acuñado²¹⁹. En caso de que no exista traducción oficial o equivalente acuñado, optaremos por traducirlas literalmente. Sin embargo, ha de tenerse cuidado con las connotaciones resultantes en la lengua meta ya que, en los largometrajes, lo que se intenta es la transferencia de la cultura original y la adaptación con elementos culturales de la comunidad meta.

En relación con el humor, como podemos constatar en el apartado 6.2.1, el núcleo del humor observado en el corpus está formado bien por alusiones bien por humor internacional. Respecto a las alusiones, ya hemos hecho referencia anteriormente de que se intenta transmitir la cultura alemana. En lo que se refiere al humor internacional, no se precisa de técnicas de adaptación, ya que el elemento que causa la comicidad pertenece a las dos culturas y, por lo tanto, no necesita de adaptación. De este modo, la traducción literal vuelve a ser la técnica de traducción más presente.

Respecto a los textos, hemos observado, sobre todo, la traducción literal cuando en la versión doblada se emplea una voz en *off* o un subtítulo.

²¹⁷ Véase 6.3.2.

²¹⁸ Se ha observado que la generalización es la técnica más empleada en la traducción de alusiones. Véase el apartado 6.2.2.

²¹⁹ Expresión o término reconocidos como equivalente en la cultura meta.

6.3.2. Préstamo

Como resume Hurtado (2004: 271), el préstamo o *Lehnwort* consiste en la integración de «una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), por ejemplo, utilizar en español el término inglés *lobby*; o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera), por ejemplo, *gol, fútbol, líder, mitin*. El préstamo puro se corresponde con el préstamo de Vinay y Darbelnet, el préstamo naturalizado se corresponde con la técnica de la naturalización de Newmark».

Hemos observado el empleo del préstamo mayoritariamente en las alusiones, y en menor medida en el humor y en las canciones.

En cuanto a las alusiones, hemos descubierto que el préstamo se emplea exclusivamente para nombres propios, como el nombre de calles con nombres propios de personas, por ejemplo, calle Behm (véase la página 178, en la película *Berlin is in Germany*); de personas reales, por ejemplo, Cahit Tomruk o Sigmund Jähn, o figuras de ficción, por ejemplo, Sandmann (véase la página 174, de *Good Bye, Lenin!*); el nombre de marcas de productos, como los pepinillos Spreewald, los automóviles Trabant y Mazda, o el restaurante Mitropa; topónimos como Galatasaray, Taksim o Mersin.

En la siguiente escena de *Gegen die Wand*, se ejemplifica el empleo de los topónimos como alusiones culturales y como parte de la comicidad de la escena.

Cahit y Seref visitan a la familia de Sibel para la pedida de mano. Los padres y el hermano de Sibel, Cahit y Seref, están reunidos en el salón, y la madre de Sibel, Birsen, se interesa por la procedencia de la familia de Cahit y Seref. En una escena anterior, Cahit pide a Seref que se haga pasar por su tío y que le acompañe a la pedida de mano. También intentan ponerse de acuerdo sobre lo que van a decir en la reunión familiar, sobre todo sobre la procedencia de su familia, ya que en realidad no son familia. Ya en esa escena discuten sobre la procedencia de las familias. Es importante recalcar que, a diferencia de la versión original, donde se preserva el idioma turco con subtítulos en alemán en algunas escenas, en la versión doblada se opta por el español durante toda la película.

Presentamos la escena anterior, en la que Cahit y Seref discuten sobre el origen de las familias. En la versión original presentamos únicamente los subtítulos en alemán ya que es realmente la única fuente para un público alemán estándar.

Localización: GW23.

Cahit y Seref se encuentran en la barbería. Diálogo en turco con subtítulos.

| | |
|--|---|
| [Se] <off> Du reitest uns beide in die Scheisse. <on> Aus wlecher Stadt kommen wir noch mal? | [Se] <off> Me estás metiendo en la misma mierda que estás metido tú. <on> ¿De qué ciudad has dicho que somos? |
| [C] Aus Mersin. | [C] Mersin. |
| [Se] Nicht Malatya? | [Se] Mersin, no de Malatya. |
| [C] Nein Mann, es war Mersin. | [C] No, dijimos de Mersin, tío, de Mersin. |
| [Se] Fick doch dein Mersin. | [Se] A la mierda tú y Mersin. |

Cahit y Seref se encuentran en el salón de la casa de los padres de Sibel.

| | |
|---|--|
| [B] Woher stammen Sie? | [B] ¿De qué ciudad de Turquía son? |
| [Se] Aus Malatya. | [Seref] Pues de Malatya. |
| [C] Aus Mersin. | [Cahit] De Mersin. |
| [Se] Das heißt, en Teil der Familie kommt aus Mersin, ein Teil aus Malatya. Sie Sind von Mersin nach Malatya gezogen. | [Seref] Es que una parte de la familia es de Mersin y otra de Malatya porque casi todos se trasladaron Mersin a Malatya. |

Los topónimos Mersin y Malatya no se traducen, es decir, se produce un préstamo en la versión doblada. Este juego de topónimos también crea una situación cómica, en la que se vierte también la comicidad en la escena doblada. Esto se debe a que estos dos topónimos no transmiten un significado determinado a ninguna de las dos audiencias, sino que se trata de topónimos opacos. La comicidad guarda relación con la escena anterior, que hace cómplice al espectador de la mentira que están construyendo los dos personajes para aparentar que son familia. Así, el humor es entendido por ambas culturas, por lo que podemos deducir que es un humor de índole internacional.

Los tres casos restantes de humor que se han registrado con la técnica del préstamo siguen la línea del ejemplo anterior: un humor internacional de situación en el que aparecen alusiones culturales, que o bien son conocidas por haber aparecido anteriormente o bien el desconocimiento de ésta no impide la comicidad de la escena, ya que el núcleo no se centra en la alusión sino en la situación creada en la escena. Tal es el caso, por ejemplo, del automóvil Trabant, desconocido por el público español, aunque tal desconocimiento no

impide que el público meta sonría al oír de boca de Christiane Kerner que sólo han tardado tres años en que le dieran el coche²²⁰.

Para concluir este apartado, el préstamo se ha observado mayoritariamente en las alusiones culturales, seguido en menor medida por el humor y las canciones.

A continuación, presentamos una tabla con un cálculo porcentual del préstamo en los referentes culturales.

| Alusiones | Humor | Total |
|-----------|-------|-----------|
| 94,33% | 5,67% | 100% = 54 |

Como hemos ejemplificado anteriormente, se observa el empleo del préstamo en las alusiones, que están formadas por nombres propios, como los nombres propios de persona tanto reales como ficticios, por topónimos y por nombres de marcas registradas. Esta tendencia cumple con la afirmación de Mayoral (1997: 105) de que en épocas anteriores existía el hábito de traducir los nombres de pila, hasta los apellidos. Añade que actualmente se tiende al préstamo léxico, aunque el cognado todavía se mantiene para casos tradicionales de papas, monarcas, artistas, etcétera. Respecto a las estrategias para el tratamiento de los nombres propios en la traducción audiovisual, presenta una teoría, de la cual podemos extraer las siguientes conclusiones, constatadas en las tendencias observadas en nuestro corpus:

Se emplea el préstamo para los personajes reales. Si el nombre del personaje ficticio es opaco, se emplea asimismo el préstamo. Añade que en el cine «es posible la naturalización de los nombres si están muy próximos en ambas lenguas». En este punto hemos observado que en nuestro corpus los nombres que pertenecen a este tipo únicamente se pueden diferenciar en la pronunciación. Tal es el caso de Manuela, Martin (Martín), Paula o Viktor (Víctor). Desde este punto enlazamos con la siguiente afirmación del autor, que reza: «parece inevitable la españolización de las pronunciaciones de los nombres extranjeros, proceso que no vemos tan negativo, pues desde este punto de vista comunicativo es más eficaz la transmisión del dato cuando el destinatario es capaz de identificar la forma hablada con una forma gráfica determinada que cuando no puede asociarla con ninguna forma conocida».

²²⁰ Véase la ficha en la página 159.

Existe otro elemento de acuerdo entre la teoría de Mayoral y los resultados obtenidos a partir de la investigación de nuestro corpus. Para los nombres propios que forman parte de una imagen, tal es el caso, por nombrar algunos, de Trabant, Sandmann o Erich Honnecker²²¹, desaconseja la formulación funcional, lo que nosotros hemos denominado equivalente cultural, ya que crearía inverosimilitud en el espectador. Sin embargo, discrepamos con la aplicación de sus otras soluciones en nuestro corpus. Mayoral afirma que, en este sentido, es poco aconsejable el préstamo (ya que el espectador no lo comprendería) y aconseja otra alusión de la lengua origen o de otra cultura neutra internacional que sea familiar también para la cultura meta. Para los filmes que forman el corpus de nuestro estudio el principal objetivo común²²² es transmitir la cultura original y no ocultarla. Por este motivo, creemos que para nuestro corpus el préstamo es la solución más recomendable. Esta tendencia también ha sido observada en este estudio, ya que transmite, aunque a veces no sea en su totalidad e incluso con pérdida de connotaciones —la cual es inevitable si se intenta no ocultar el mensaje social e histórico—, el contexto social y cultural.

Respecto a los topónimos, hemos observado el préstamo de los lugares que no registran una traducción normalizada. Tal es el caso de Mersin, Galatasaray, etcétera. Por otra parte, hemos observado la naturalización de las formas oficiales ya normalizadas existentes en la lengua meta, por ejemplo, Berlín por *Berlin* o Brandenburgo por *Brandenburg*²²³.

El préstamo en las canciones de nuestro corpus no deja de ser una técnica aislada que depende del objetivo de ellas. La totalidad de las canciones con texto observadas en el corpus no tienen la finalidad exclusiva de ambientar la escena, sino de transmitir un mensaje determinado. Sin embargo, nos podemos encontrar con canciones cuyo entendimiento del texto no es imprescindible. De hecho en alemán aparece en segundo plano y el canal visual facilita el entendimiento de lo que se desea transmitir en la escena. En caso de que se emplee el préstamo para una canción cuyo entendimiento sea esencial

²²¹ Deseo nuevamente recalcar que el público español no forma un grupo homogéneo y que sus conocimientos de la cultura alemana son muy diversos.

²²² Es importante recordar que individualmente cada película cumple objetivos diferentes, incluso podemos definir los objetivos por escena. Como vemos en el apartado que describe el corpus, hemos elegido un tipo de películas que siguen una línea común: filmes con trasfondo histórico y social, ya que es la característica común de los filmes con más éxito mostrados en las pantallas españolas. Películas como *Kebab connection* o *Der Schuh des Manitu*, cumplirían el objetivo de divertir al público incluso si es necesario prescindir de elementos culturales propios de la cultura origen en pos de que el público español entienda la comicidad.

²²³ Compárese el resto de soluciones de Mayoral (1997: 107).

para la escena y que no pertenezca al segundo plano, se emplean los subtítulos²²⁴. Sin embargo, no podemos hablar de un solo caso de préstamo puro²²⁵.

6.3.3. Elisión

Se omite información adicional que puede ser proporcionada para explicar algo que no existe en la lengua y cultura metas. Se opone a la amplificación. Equivale a la implicación de Vinay y Darbelnet, la concisión de Delisle y la omisión de Vázquez Ayora.

Tal es el caso de, por ejemplo, los términos *Palast*, *Sandmann* y *Trabant*. Ninguno de los conceptos anteriormente nombrados es conocido en la cultura española. Sin embargo, el espectador percibe los tres elementos culturales de diversa forma dependiendo del grado de explicitación del canal visual y de la compensación en otro lugar de la película.

En el primer ejemplo, al no tratarse de un nombre propio, se ha optado por una traducción literal.

Localización: GBL15

| | |
|---|--|
| [Sch] Vielleicht kann ich eure Mutter heute im Fernsehen sehen. | [Sch] Quizá pueda ver a vuestra madre en la tele. |
| [Al] Aus' m <u>Palast</u> ? | [Al] ¿Desde el <u>palacio</u> ? |
| [Schrift] Einladung. | [Al] <off> Invitación. <Se visualiza en alemán la palabra «Einladung»> |

En la escena aparece Christiane Kerner; la vecina de los Kerner, la señora Schäfer; Alex y Ariane. En el momento en el que Alex pregunta si su madre va a ir al Palacio, aparece en escena cómo sostiene una invitación con un dibujo de varios edificios oficiales. A continuación se oye en *off* la voz de Alex que repite «invitación», es decir, la traducción de la palabra «Einladung» que aparece escrita en la tarjeta. El público español no reconoce que palacio se refiere al Palacio, uno de los emblemas de la RDA y en el que tenían lugar todas las recepciones oficiales del único partido alemán, el Partido Socialista Unificado, y donde residía el parlamento. Por el contrario, sí percibe que se trata de un edificio oficial.

²²⁴ Véase el apartado 6.2.4.

²²⁵ En la tabla porcentual únicamente se han recogido los casos de préstamo puro.

En el segundo ejemplo, se hace mención a *Sandmann*, nombre propio de la figura televisiva para niños más conocida en Alemania, y se ha optado por mantener el nombre en alemán.

Localización: GBL06

[Sigmund Jähn im TV] Der Sandmann hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. Aber die größte Überraschung ist für uns war die (sic!), dass er sich mit Mascha sehr gut bekannt gemacht hat. Wir haben sogar an Bord eine kosmische Hochzeit gefeiert. In wenigen Minuten fliegt der Sandmann gemeinsam mit Mascha zurück zur Erde. Ich hoffe, liebe Kinder, dass sie das recht deutlich gesehen haben.

[Sigmund Jähn en la TV] Sandmann se ha adaptado muy bien a las condiciones del espacio. Y para nuestra sorpresa ha hecho muy buenas migas con Mascha. Incluso hemos celebrado una boda cósmica. En apenas unos minutos Sandmann y Mascha volverán de nuevo camino a la Tierra. Queridos niños y niñas, espero que podáis verlo desde vuestras casas.

En esta escena se observa la retransmisión televisiva de Sigmund Jähn en una nave espacial con dos muñecos. Gracias al canal visual, el espectador se imagina que Sandmann y Mascha son los dos muñecos que sujeta Jähn. Casi al final de la película se hace de nuevo referencia a Sandmann, que aparece en forma de dibujo animado y que es visto por los hijos del señor Kerner. Es decir, nos encontramos ante un caso de técnica de compensación. En la primera escena en la que aparece Sandmann, el espectador español puede confundirlo con una simple mascota que el astronauta alemán lleva consigo a modo de amuleto de la suerte. Cuando aparece este personaje por segunda vez, el espectador español es capaz de reconocerlo como dibujo animado significativo para los niños, aunque sigue sin reconocer que se trata del anuncio de buenas noches comparable a la sinfonía de la familia Telerín «Vamos a la cama que hay que descansar, para que mañana podamos madrugar». La primera aparición de Sandmann es tan breve y la calidad en la televisión es tan deficiente que este elemento cultural puede pasar inadvertido para el espectador español.

En el tercer ejemplo podemos observar dos tipos de elisión.

Localización: GBL58²²⁶

[CK] Bevor ich euch mein gesamtes Geld überlasse, da darf ich doch wenigstens erfahren wofür, oder?

[AI] Na jut. Es sollte eigentlich eine Überraschung werden, aber... <OFF> ... wir haben 'ne Benachrichtigung bekommen. <ON> Aus Zwickau. Wir können unseren Trabant abholen.

[CK] Schon nach drei Jahren?

[CK] Antes de daros permiso para gestionar mis ahorros, tengo derecho a saber por qué, ¿verdad?

[AI] Está bien. Queríamos que fuera una sorpresa pero... <OFF> ... ha llegado una carta <ON> de la fábrica. Ya podemos recoger el Trabant.

[CK] ¿En tan sólo tres años?

La primera elisión se trata más bien de un caso de generalización. El público alemán conoce la connotación de Zwickau, como ciudad en la que estaba establecida la industria automovilística de la RDA, cuyo utilitario más exitoso era el Trabant. El público español no conoce esta connotación, así que se ha optado por sustituir «Zwickau» por «la fábrica». El uso del artículo determinado nos da a entender que existe una única fábrica de automóviles, y con ello se ha cumplido el objetivo de mantener el mensaje. Incluso se cumple con la invariable de la sincronía. Cuando Alex pronuncia «Aus Zwickau» se encuentra en una escena en *on*, y por ello es primordial mantener la apertura de los labios abierta característica de la vocal «a». Esto se cumple con la traducción «de la fábrica», que registra igualmente el predominio de esta vocal abierta.

El segundo caso supone íntegramente una elisión. Con Trabant se hace referencia a una realidad social en la RDA. El público alemán conoce que el Trabant era uno de los pocos modelos de coches utilitarios, junto con el Wartburg construido en Thüringen, que se podían conseguir en la RDA. El Trabant servía, asimismo, como inversión en la Alemania del Este, y, por este motivo, casi la totalidad de los alemanes orientales tenían pedido un Trabant, que recibían tras varios años. El objetivo del original es causar sonrisa en el público y esto se consigue con la frase siguiente: «Schon nach drei Jahren?». El público español no reconoce el Trabant como único coche en la RDA, pero, debido a que España ha vivido una historia social de aislamiento similar, puede reconocer que el Trabant es un automóvil común en Alemania del Este. El objetivo de provocar sonrisa se cumple igualmente en el público español ya que la respuesta «¿En tan sólo tres años?» se trata de

²²⁶ La ficha detallada de la escena se encuentra en la página 159.

un humor internacional. Es decir, se mantiene el objetivo de entretener al público y de transmitir la cultura de la Alemania Oriental.

Asimismo hemos observado la elisión en la aparición de iconos con carga cultural, aunque con una representabilidad del 11,76%, es decir, únicamente dos casos en el corpus de cuatro películas. A diferencia de la omisión, consideramos elisión la mención en el diálogo del icono pero sin ninguna referencia aclarativa. Éste es el caso de la aparición de la figura de Sandmann en *Good Bye Lenin!* y a la que también se hace mención en el diálogo. En la traducción se ha optado por un préstamo, es decir, se ha mantenido el nombre extranjero y no se ha realizado ninguna aclaración. La ficha de la escena se encuentra en la página 174.

Como conclusión, esta técnica se ha observado exclusivamente junto a las alusiones que presentan la técnica del préstamo, ya que omite información adicional que podría aclarar el concepto en cuestión. Hay que tener cuidado con no confundirlo con la omisión, que consiste en la eliminación completa del referente cultural. A pesar de que la aparición del elemento cultural se intenta compensar en otro lugar del texto o por medio del canal visual, esta técnica únicamente logra transmitir el significado funcional pero no las connotaciones que conlleva. Es decir, el espectador español, no familiarizado con la cultura alemana, no va a percibir toda la información transmitida por el elemento cultural. Sin embargo, debido a las restricciones propias del medio audiovisual, como la sincronía y la imposibilidad de modificar el canal visual, es una técnica muy empleada en doblaje. La técnica del equivalente cultural en estos casos queda excluida, ya que restaría credibilidad e incluso resultaría irrisoria al público español. Para valorar la adecuación de la técnica del equivalente cultural a los elementos culturales, primero habría que fijar el objetivo de la película. Si se tratara de una película que tuviera como objetivo divertir al público, y no informar al público sobre la cultura y la historia de un país concreto —por ejemplo, *Los Simpson*—, la técnica de adaptación sería la más adecuada, ya que de otra forma no podría hacer reír al público. Las películas alemanas de creación más reciente, exceptuando los largometrajes de dibujos animados, tienen normalmente como objetivo principal informar al público sobre una realidad y, en algunos casos —por ejemplo, en *Good Bye, Lenin!*—, tienen como objetivo secundario divertir al público, característica que no se logra en su totalidad en el público español.

6.3.4. Modulación

Según Vázquez Ayora (1977: 291), la modulación «consiste en un cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo cual viene a formar un punto de vista modificado o una base metafórica diferente. Dicho en otros términos, la significación debe ser la misma, pero los símbolos son distintos en una y otra lengua». Debemos añadir que la modulación pertenece a la Lingüística Comparada de Vinay y Darbelnet, los cuales proponen la siguiente clasificación según las operaciones mentales realizadas:

- Lo abstracto por lo concreto.
- La modulación explicativa.
- La parte por el todo.
- Una parte por otra.
- Inversión de términos.
- Negación del contrario.
- De la voz activa a la pasiva y viceversa.
- El espacio por el tiempo.
- Intervalos y límites de espacio o tiempo.
- Cambios de símbolos.

Ambos autores describen dos tipos de modulación: la modulación *figée* (estereotipada o lexicalizada) y la modulación libre, que es a la que recurren los traductores cuando en la lengua meta no se acepta la traducción literal.

Hemos observado que la modulación no es una técnica con una gran representabilidad en la traducción de referentes culturales, lo que no quiere decir que no se emplee en gran medida en la traducción en general para doblaje (véase Chaves, 1999: 168-169).

Hemos constatado tras el análisis del corpus que la modulación se ha empleado únicamente para la traducción de alusiones y para las variaciones lingüísticas, en especial para los coloquialismos. De igual modo podemos decir que el tipo de modulación más común es la modulación explicativa

En el siguiente ejemplo de *Das Leben der Anderen*, Georg intenta convencer a su amigo de profesión Paul Hauser de que en su piso no tiene instaladas escuchas y que por ese motivo pueden reunirse a planear la forma de publicar un artículo que critica el régimen de la RDA.

Localización: LA50.

[GD] Bei mir ist keine Staatssicherheit.
Persönlicher Freund von Margot Honecker,
Nationalpreisträger, wenn ich daran
erinnern darf.

[GD] Vamos, mi piso no lo vigilan. Soy
amigo de Margot Honecker. Soy premio
nacional, si no te importa.

[PH] Zweiter Klasse.

[PH] De segunda clase.

[GD] Meine Wohnung ist sauber, ich sag's
euch.

[GD] Os aseguro que mi piso está limpio.

Observamos que se omite el término *Staatssicherheit*, que en otras ocasiones se ha traducido por «seguridad del Estado», y en su lugar se ha optado por explicitar el significado del concepto, ya que, de otro modo, no se respetaría el genio de la lengua. La traducción literal «en mi piso no hay seguridad del Estado» violaría la sincronía labial y no sonaría natural.

Como conclusión, podemos afirmar que, de acuerdo con el corpus, la modulación se emplea en caso de que se desee mantener el sentido del enunciado original sin que se viole la sincronía, de forma que suene lo más natural posible. Normalmente se suele emplear para respetar la estructura sintáctica e idiomática natural del español. A continuación presentamos una tabla en la que observamos el porcentaje de aparición de la modulación:

| Alusiones | Variedades lingüísticas | Total |
|-----------|-------------------------|-----------|
| 79,17% | 20,83% | 100% = 24 |

6.3.5. Omisión

Consiste en la eliminación íntegra del referente cultural en la versión doblada. Nos gustaría marcar la diferencia con la elisión, ya que en la elisión no se elimina el elemento cultural, aparece en su versión original en forma de préstamo, sino que no se ofrece la explicación del significado del elemento. Por el contrario, en la omisión se opta por la eliminación total de traducción con la que se puede provocar una falta de información en la versión doblada.

Al contrario que en la elisión, la omisión es una técnica más abundante entre la traducción de elementos culturales. Hemos observado que la omisión se emplea sobre todo para solventar el conflicto entre los elementos invariables prioritarios que componen un filme, como la sincronía y la credibilidad. Se utiliza sobre todo en el código gráfico, el elemento

cultural que más frecuentemente aplica la omisión, seguido por las alusiones, el humor, el dialecto, la iconografía y las canciones.

| Código gráfico | Iconografía | Alusiones | Humor | V.lingüística | Canción | Total |
|----------------|-------------|-----------|--------|---------------|---------|-----------|
| 29,41% | 17,65% | 16,18% | 14,71% | 13,24% | 8,82% | 100% = 68 |

En un primer lugar vamos a ejemplificar la omisión en los ocho tipos de elementos culturales en los que se ha observado, para, al final, llegar a una conclusión de tendencias.

Como se menciona en el apartado 6.2.3.1 de este estudio, los dialectos o acentos alemanes no pueden ser restituidos por un equivalente español, ya que se perdería la credibilidad de la película y desplazaría la película fuera de contexto, sino que se reproducen con un español estándar. De esta forma, hemos considerado omisión la no traducción de los dialectos o acentos alemanes. La omisión puede formar una laguna de información sobre todo en las escenas o las películas en las que el dialecto o el acento, como elementos que describen el carácter y el origen de los personajes, son el centro de la trama.

Respecto a la omisión de los coloquialismos, la encontramos sobre todo en el lenguaje popular y vulgar y en las fórmulas rutinarias.

En el siguiente ejemplo, observamos la omisión de vulgarismos. Sibel explica a Cahit su situación familiar insostenible y sus deseos continuos de escaparse.

Localización: GW30.

[C] Und verdammt doch mal warum hast du es nicht getan? [C] ¿Se puede saber por qué no te escapaste?
No se le ve bien la boca porque está agachado.

La expresión vulgar se ha omitido; sin embargo, creemos que el comienzo de frase «Se puede saber por qué» dota a la intervención de idiomática, aunque no del registro vulgar de la versión original. Pensamos que en la versión doblada se podría haber añadido algún elemento de del lenguaje popular o vulgar como «¿Se puede saber por qué narices no te escapaste?», ya que no violaría la sincronía visual al encontrarse el personaje agachado y no visualizarse la boca.

En cuanto a las fórmulas rutinarias, son sobre todo las muletillas —los elementos enfáticos— las que sufren la omisión. Las muletillas son fórmulas de relleno que no

inferen ningún significado esencial al diálogo; por eso, cuando es necesario mantener la sincronía, las muletillas son las primeras en eliminarse. Asimismo, se puede dar el caso de que una muletilla no encuentre en un idioma correspondencia de significado en otro idioma. Esta afirmación la podemos ejemplificar con el siguiente fragmento de la película *Das Leben der Anderen* en la que Albert Jerska confiesa a Georg Dreyman sus sentimientos ante la prohibición de la Stasi de ejercer su profesión de director de teatro.

Localización: LA21.

[AJ] Das klingt nicht mir, wirst du sagen, was? Aber vielleicht klingt gerade das nach mir, vielleicht war das damals der falsche Jerska.

[AJ] ¿Te extraña que lo diga yo? Pero es muy probable que éste sea mi verdadero yo y no el Jerska de antes.

El objetivo de la traducción es transmitir el significado del original y para ello se ha reformulado completamente la oración en español, teniendo que suprimir la muletilla, que realmente no dota de ningún significado a la oración original.

La omisión en el humor no representa un gran porcentaje en nuestro corpus. Si observamos la tabla de la página 171, la omisión va ligada sobre todo al humor cuyo núcleo de comicidad yace en una alusión cultural. En estos ejemplos, la omisión causa una pérdida parcial o total del humor. En los casos en que se ha omitido cualquier traducción en una escena de humor internacional, no se ha producido pérdida alguna de comicidad.

En cuanto a las alusiones, la razón primordial para optar por omitir la referencia se debe principalmente a la sincronía de tiempo. Sabemos que una traducción es normalmente más larga que el original. Como consecuencia, una explicación o breve aclaración podría sobrepasar el enunciado en boca del personaje. En estos casos, el traductor tiene que confiar en el bagaje cultural del espectador sobre Alemania. En el siguiente ejemplo de *Das Leben der Anderen*, el director de la revista *Der Spiegel* da su opinión sobre el artículo que ha escrito Georg Dreyman sobre los suicidios en la RDA.

Localización: LA58.

[GH] Warum gerade 67 am höchsten war, das ist für uns Westler verständlich. Aber 1977, das müssen Sie schon erklären. Sie müssen noch die sozialen Umstände deutlicher machen.

[GH] Los germano occidentales podemos entender por qué hubo muchos suicidios en 1967. Pero ¿por qué los hubo en 1977? Debe explicarlo. Tiene que describir con más claridad las circunstancias sociales.

La omisión de traducción en el código gráfico ha registrado un porcentaje del 29,41%. Es esencial recalcar que se trata de textos diegéticos, ya que la aparición de textos extradiegéticos, es decir, los subtítulos, se ve volcada en la versión doblada también por medio de subtítulos.

Sólo los textos que no son esenciales para el entendimiento de la escena o que son obvios gracias a un contexto explicativo se omiten en la traducción. Tal es el caso de los rótulos de neón en el escaparate de la tienda de Victor, de la película *Berlin is in Germany*. El rótulo reza «Solo Show Video Kabinen», palabras que aunque extranjeras pueden ser entendidas por cualquier espectador español debido a la grafía tan cercana con el idioma español. El color tan llamativo del rótulo acompañado de una figura de unos labios rosas indica que se trata de un sex shop o comercio similar.

Respecto a las canciones, hemos catalogado como omisión la no traducción de éstas, es decir, la aparición de la versión original de la canción sin ningún tipo de traducción. Hemos observado tres casos. El primero pertenece a la película *Good Bye, Lenin!*, donde el coro de los pioneros canta el himno oficial del grupo y son dirigidos por Christiane Kerner. En esta escena, la canción no lleva el peso del mensaje, por lo que no se traduce de ninguna manera.

Las canciones también son susceptibles de no ser traducidas, sobre todo cuando en la versión original tienen la función de acompañar una escena, es decir como trasfondo en el que transcurre la escena. Ninguna canción de las aparecidas en el corpus de películas analizadas tiene el fin de rellenar una escena, todas transmiten un mensaje bien principal bien secundario a la escena visualizada y al texto escuchado. Sin embargo, la omisión puede estar justificada por el siguiente motivo: la canción se escucha simultáneamente al diálogo de los personajes o a una voz en *off*, lo que resulta imposible la traducción en *off* o la inclusión de subtítulos, ya que la escena estaría cargada con demasiada información importante de forma simultánea. Por lo tanto, el traductor tiene que dar prioridad al mensaje del diálogo de los personajes. En *Das Leben der Anderen* se escucha la canción compuesta por Christoph Theusner y cuya letra es de Wolfgang Borchert.

Localización: LA65.

Stell Dich mitten in den Regen,
glaub an seinen Tropfensegen,
spinn Dich in das Rauschen ein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in das Feuer
glaub an dieses Ungeheuer
in des Herzens rotem Wein
und versuche, gut zu sein!

Stell Dich mitten in den Wind,
glaub an ihn und sei ein Kind
lass den Sturm in Dich hinein
und versuche, gut zu sein!

La canción se escucha de fondo a la voz en *off* de Georg Dreyman que lee el artículo que está escribiendo sobre los suicidios en la RDA. La voz en *off* proporciona información tan relevante para el resto del filme que la inserción de subtítulos alejaría la atención del espectador del mensaje principal. Esto no quiere decir que el mensaje de la canción sea superfluo, de hecho hace una referencia directa al mensaje del regalo que le hizo Jerska en el cumpleaños de Georg Dreyman y a la dedicatoria de su último libro al oficial de la Stasi, Gerd Wiesler. Según nuestro análisis, en todos los casos de omisión se produce una pérdida de parte del mensaje de la escena en la versión doblada.

En la película *Gegen die Wand*, la canción forma el punto de conexión entre las partes en las que se diferencia la película. La canción está interpretada por un grupo musical turco a orillas del bósforo. En este caso no podemos hablar de una omisión pura, ya que la traducción se presenta a modo de subtítulos.

Merece la pena mencionar que tanto los signos iconográficos como los gestos desconocidos por el público de la versión doblada tienen baja representabilidad en nuestro corpus; sin embargo, hemos observado que se han seguido los mismos procedimientos en la traducción. Por este motivo, pensamos que, aunque nuestro corpus no tenga la representabilidad necesaria, la repetición de los métodos de traducción crea tendencias traductoras. En cuanto a los signos iconográficos, hemos considerado omisión no a la eliminación completa del signo en el canal visual, sino a la falta de mención del signo iconográfico en el diálogo.

En el filme *Das Leben der Anderen*, mientras la Stasi inspecciona la casa de Georg Dreyman en busca de pruebas para condenarle, se visualiza el periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, periódico muy renombrado que pertenece a la ciudad de Fráncfort y muy leído en toda la RFA. También se visualiza la revista semanal *Der Spiegel*, una de las

revistas más serias y más leídas en la RFA. En la versión doblada no se hace ninguna mención a estas publicaciones; por tanto, hemos observado que para el público español no familiarizado con la cultura alemana pasa inadvertido el mensaje de esta escena.

Respecto a la quinésica, sólo hemos observado dos signos quinésicos que no coinciden en ambas culturas. En ambos se ha omitido cualquier referencia al signo; sin embargo, como estos gestos no conllevan el significado de la frase sino que la acompañan, no se produce una pérdida importante del mensaje. Esta afirmación se puede ilustrar con el siguiente ejemplo de la película *Das Leben der Anderen*. En una conversación entre el ministro Hempf, Georg Dreyman y un director adepto al régimen de la RDA, Hempf alaba que actualmente trabaje con un director que sigue el régimen.

Localización: LA17.

[BH] Dreyman, ich bin zufrieden, dass Sie jetzt mit solchen Regisseuren arbeiten. Es hat auch andere Zeiten gegeben. [BH] Dreyman, me alegra que trabaje con directores como él. No siempre ha sido así.

Este parlamento lo acompaña con un movimiento circular con el dedo índice estirado y los demás encogidos. Este signo en la cultura alemana significa que le está echando una reprimenda. Como hemos indicado anteriormente, el gesto puede causar extrañeza en el público español, aunque no crea un conflicto de entendimiento.

6.3.6. Generalización

Con generalización nos referimos a la técnica de emplear en la traducción un término más general o neutro que en la versión original. La generalización pertenece a la teoría de la traducción de Vinay y Darbelnet.

Encontramos esta técnica mayoritariamente en las alusiones y en menor medida en el humor.

En el siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany*, observamos que se han empleado términos más generales para dos conceptos culturales que únicamente existen en Alemania y que no son compartidos por el público español. Manuela relata a su marido Wolfgang la razón que llevó a Martin a entrar en la cárcel. Se trata de una escena en retrospectiva, que se diferencia de las escenas en tiempo real por la iluminación, que es más oscura y emplea un tono de color sepia, característica de las películas más antiguas. En la escena aparece el

administrador de la casa que interroga a Manuela en privado sobre las intenciones de ambos de escaparse de la RDA. Posteriormente, se visualiza cómo Martin llama a la casa del administrador para recuperar los objetos que éste le había sustraído con el objetivo de evitar la huida. Este fenómeno de espionaje a conocidos y vecinos es característico de los regímenes comunistas del momento, y en particular en la Alemania del Este durante la época de los años setenta. En la época de Franco en España existía un fenómeno parecido que castigaba a los enemigos del régimen con la cárcel e incluso con la muerte. Sin embargo, no se conocían los conceptos como *Volkssolidarität* o *Klassenstandpunkt*, muy propios del régimen comunista, al cual el de Franco se oponía. Es decir, España y Alemania se oponían respecto a la tendencia política, aunque ambos países luchaban por salvaguardar la supervivencia del régimen castigando cualquier oposición.

Localización: BIG26.

[MS] Wo sind meine Sachen?

[MS] ¿Y mis cosas?

[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, Sie wissen doch, dass es schlimme Folgen für Sie haben kann, wenn Ihre Utensilien in die falschen Hände geraten...

[Administrador] Señor Schulz, ya sabe que podría acarrearle graves consecuencias que esos utensilios cayeran en malas manos.

[MS] Ich will meine Sachen!

[MS] Deme mis cosas.

[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, ich glaube es wäre besser, wenn Sie das mir und den dafür zuständigen Stellen überlassen...

[Administrador] Señor Schulz es preferible que yo las deje en un lugar adecuado y en manos responsables.

[MS] Geben Sie mir meine Sachen!

[MS] ¡Que me dé mis cosas!

[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, ich will Ihnen doch nur helfen... ich habe doch das vertraute Gespräch mit Ihrer Frau gesucht... Wir haben uns doch über Ihren Klassenstandpunkt unterhalten...

[Administrador] Sólo pretendo ayudarle. He tenido una conversación sincera con su señora. Hemos hablado sobre el problema y sobre el mejor modo de resolverlo.

[MS] Geben Sie mir meine Sachen und dann können wir uns über alles unerhalten. Über den Klassenstandpunkt, über Volkssolidarität, über alles... aber geben Sie mir meine Sachen!

[MS] Deme mis cosas de una vez. Hable con quien quiera de mí, de mi situación, de lo que hago, de todo. ¡Pero deme mis cosas!

El siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!* pertenece a una escena de humor, aunque el núcleo está formado por alusiones culturales. Christiane, la madre de Alex, oye que su

vecino ve la televisión de la RFA. Para que la madre no sufra ninguna alteración y así evitar otro infarto cerebral, Alex sigue con su empeño de ocultar la caída del antiguo régimen y cuenta a la madre la mentira de que su vecino se ha enamorado de una alemana de la RFA y que desde entonces se interesa también por los asuntos de la Alemania occidental. Es importante destacar que los alemanes de la RDA no tenían el permiso de viajar al mundo capitalista, pero sí entre los países que formaban el Bloque del Este, y Hungría era un destino turístico muy concurrido por los alemanes de la RDA.

Localización: GBL59.

[TV] Hier ist das Erste Deutsche Fernsehen mit der Tagesschau.

[TV] <off> Damos paso a las noticias de la televisión federal alemana.

[CK] Genosse Ganske kuckt Westen?

[CK] ¿Ganske ve la televisión occidental?

[AI] Genosse Ganske hat sich verliebt. Beim Ungarn-Urlaub. In 'ne Rentnerin aus München. Ja, und seitdem hat seine Parteiliebe ein bisschen gelitten.

[AI] Ganske se ha enamorado. Una jubilada de Múnich. La conoció en Hungría. Desde entonces flaquea su lealtad al partido.

Tagesschau es el nombre del programa que transmite las noticias actualmente en la cadena estatal *Erste Deutsche Fernsehen*. El *Tagesschau* comenzó a transmitirse el 26 de diciembre 1952, cinco días más tarde que su análogo en la RDA, *Aktuelle Kamera*. Hasta mediados de los años ochenta existían únicamente tres canales estatales en la RFA. A partir de esta época, empezaron a emitir canales privados²²⁷. En la traducción se ha decidido traducir las dos alusiones culturales por términos generales en la cultura española, ya que el préstamo no cumpliría con la invariante del sentido y el equivalente cultural crearía inverosimilitud en el público. La segunda parte de la escena humorística ha empleado la técnica de la omisión al eliminar el detalle de que ha conocido a la jubilada de Múnich en unas vacaciones en Hungría. Esta omisión se ve incentivada para respetar la sincronía labial, de otra forma el parlamento sería demasiado largo y se saldría de boca. De este modo se pierde la alusión de que el principal destino turístico de los alemanes del Este, debido a la prohibición del régimen, era el bloque comunista. A pesar de todo, la traducción sigue provocando sensación humorística en el público español, pues se transmite la información esencial y de por sí la escena contiene un humor causado por el

²²⁷ Nowotny (2006).

absurdo. Asimismo, observamos un cambio de orden en el parlamento de Alex para respetar el orden lógico sintáctico de la oración en español.

La generalización se ha observado principalmente en las alusiones culturales y, en menor medida, en las variedades lingüísticas. En el humor y en el código gráfico representa un valor muy poco representativo. Asimismo, el núcleo del humor está formado igualmente por alusiones culturales.

A continuación mostramos el cálculo porcentual para esta técnica:

| Alusiones | Variedades lingüísticas | Humor | Código gráfico | Total |
|-----------|-------------------------|-------|----------------|-----------|
| 63,79% | 31,03% | 3,44% | 1,72% | 100% = 58 |

Igualmente, podemos afirmar que la generalización cumple con las tres equivalencias que establecimos al principio de este apartado: de contenido, de sincronía y funcional. Aunque la traducción recrea el mismo mensaje que el autor original y el público meta percibe el humor de la misma forma que el público origen, creemos que no lo percibe con la misma intensidad, ya que se pierden las connotaciones directas de las alusiones sociales. De esta forma, creemos que es importante realizar una diferenciación más detallada de los tipos de equivalencia. Para ello hemos elegido la clasificación de Koller (2004). Si observamos los cinco tipos de equivalencia de este autor, la generalización en este tipo de textos cumple con la equivalencia pragmática (*pragmatische Äquivalenz*), la cual hace capaz que el público reciba de la misma forma la función comunicativa del texto, y con la equivalencia normativa textual (*textnormative Äquivalenz*), la cual tiene que respetar los requisitos de la sincronía de los textos para doblaje. Sin embargo, pensamos que la técnica de la generalización aplicada a nuestro corpus no cumple en la mayoría de los casos con la equivalencia connotativa (*konnotative Äquivalenz*), ya que el público meta recibe el significado de la alusión, incluso se produce la misma sensación de comicidad que en el público original; sin embargo, no perciben la totalidad de las connotaciones que se transmiten en la versión original.

6.3.7. Compresión lingüística

La compresión lingüística consiste en condensar determinados elementos de la versión original en la versión doblada. Como ya mencionamos en el apartado de la elisión, la traducción tiende a ser más larga que el original, por eso la reducción o condensación de

algunos elementos de la versión doblada proporciona fluidez al parlamento doblado siempre y cuando no sea en detrimento de la fidelidad al sentido. En el corpus se han encontrado sobre todo casos de compresión en las alusiones y un único caso respectivamente en el humor, las variedades lingüísticas y en el código gráfico. Únicamente vamos a ejemplificar la compresión en las alusiones por presentar más representabilidad que en el resto de los casos.

El siguiente ejemplo pertenece a la película *Good Bye, Lenin!* (GBL42) y se puede observar cómo se ha reducido la alusión al mundial de fútbol celebrado en 1990 y en el que Alemania ganó la copa.

[D] Auf die Fußball-WM!

[D] ¡Por el fútbol!

[AI] Auf die Zukunft!

[AI] ¡Por el futuro!

[D] Auf uns, Genosse!

[D] ¡Salud, camarada!

En esta escena Alex y Denis brindan por el fútbol, acontecimiento que no sólo les atrae por su preferencia deportiva personal sino por el hecho de ser el motivo de las exitosas ventas de antenas parabólicas, profesión a la que se dedican. En esta escena no se menciona en la versión doblada que se trata del mundial de fútbol, acontecimiento tan importante para la vida de muchos alemanes, sobre todo para los alemanes de la RDA, que por primera vez se sienten como parte de una nación unida en un hecho internacional. Si se hubiera traducido Por el mundial de fútbol se saldría de boca, incluso Por el mundial, apesar de emplearse nuevamente la técnica de la compresión, no respetaría la sincronía labial. Por eso creemos que la solución de la traductora es adecuada. Además en una escena posterior (GBL52), en la que se nombra que se celebra el mundial de fútbol, se compensa la pérdida de información.

6.3.8. Amplificación

Consiste en añadir la información que precisa conceptos que no existen en la lengua meta. Equivale a la explicitación de Vinay y Darbelnet, la adición de Delisle, las paráfrasis de Margot, la paráfrasis explicativa de Newmark y las perífrasis y paráfrasis de Delisle (mes de ayuno para los musulmanes, junto al Ramadán). En la traducción para el doblaje del alemán al español, hemos considerado que pertenecen a esta categoría, además del empleo que hemos aclarado anteriormente, la explicación verbal de signos visuales, como gestos, artefactos, etcétera, que no son conocidos y, por tanto, no comprendidos en la lengua meta

debido a las diferencias socioculturales. Es una técnica que no se aplica a menudo en la traducción para doblaje y encuentra explicación en la siguiente afirmación: el traductor no sólo está limitado por la imagen de la boca en movimiento sino también por el tiempo. De esta forma existen muy pocos parlamentos en los que haya «espacio» para incluir alguna explicación. El traductor podría aprovechar los parlamentos en *off* o en los que el movimiento de boca no sea muy visible, como las escenas en voz *through*.

En nuestro corpus únicamente hemos encontrado dos casos de amplificación, los cuales pertenecen a las alusiones.

En esta escena de *Good Bye, Lenin!*, Denis y Alex están grabando las noticias que van a mostrar a la madre de Alex y que representarán imitando las noticias estatales de la RDA.

[Al en *off*] Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte. Ich musste nur die Sprache der „Aktuellen Kamera“ studieren und Denis' Ehrgeiz als Filmregisseur anstacheln.

[Al en *off*] Mientras observaba el cielo nublado vi que la verdad era un concepto cuestionable que se podía adaptar a la percepción del mundo con la que mi madre estaba familiarizada. Sólo necesitaba estudiar el lenguaje del noticiero de «Cámara actual» y estimular el sueño de Denis de ser director de cine.

El telediario oficial de la RDA, comparable con el *Tagesschau* de la RFA, ha sido traducido literalmente y aparece con la pequeña aclaración de que es un telediario, ya que el nombre, «cámara actual», no es totalmente transparente y, por consiguiente, el público español no lo podría relacionar con la retransmisión de las noticias. De nuevo es nuestro deseo insistir en el hecho de que nos vamos a centrar única y exclusivamente en los referentes culturales y no en la totalidad de los parlamentos u objetos del canal visual que no pertenezcan al grupo de referentes culturales no recogidos en la clasificación del presente estudio.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la técnica de la amplificación se ha observado en un único caso debido a las exigencias de la traducción para doblaje, es decir, la traducción tiene que respetar los diferentes tipos de sincronías que ya aclaramos en el apartado 4.3. Estas exigencias llevan a que se tienda a la economía en las aclaraciones de los elementos desconocidos en la cultura meta o a las técnicas que sinteticen el mensaje original. Hemos observado que, para que no se produzca un vacío cultural infranqueable, a veces se prefiere omitir detalles prescindibles para la totalidad del entendimiento tanto

denotativo como connotativo dentro del parlamento. Tal es el caso de «an diesem Tag» en la escena anterior, que se omite en español por no ofrecer información importante. Por este mismo motivo de la economía de palabras, hemos observado que en la amplificación no aparece una explicación larga, sino más bien breve. Por ejemplo, el telediario «Aktuelle Kamera».

En cuanto a la amplificación aplicada a los objetos o gestos del canal visual, no hemos encontrado ningún caso que se explique adicionalmente en el parlamento, bien porque se haya omitido, y por lo tanto se produzca una pérdida de información, bien porque el gesto o artificio en cuestión sea conocido por las dos culturas, bien porque se haga referencia a ellos en el parlamento original, y por lo tanto se traducirán también al español.

6.3.9. Descripción

Es una técnica de traducción propuesta por Hurtado (2004: 270) y que consiste en reemplazar «término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Ejemplo: traducir el panetone italiano como el bizcocho tradicional que se toma en Nochevieja en Italia».

En el corpus hemos observado únicamente diecisiete casos de descripción, los cuales pertenecen casi exclusivamente a las alusiones, exceptuando un caso en las variedades lingüísticas y otro en la traducción del código gráfico. Vamos a presentar dos ejemplos de las alusiones:

En el primer ejemplo, que pertenece a *Good Bye, Lenin!*, la madre de Alex desea volver a colaborar con el régimen dentro de sus limitadas posibilidades. Tiene como ayudante a su vecina la señora Schäfer, que transcribe sus informes para el apoyo al régimen. En este caso, critica la moda textil actual. La ficha de esta escena se encuentra en la página 191.

| | |
|---|---|
| [Sch] Ach, Alex, es ist so schön, sich mit deiner Mutter zu unterhalten. Man hat dann das Gefühl, es ist so wie früher. Hier 'n paar kleine Änderungen, und der geht heute noch zum <u>Otto-Versand</u> . | [Sch] Ah, Alex, es tan agradable conversar con tu madre. Es como si nada hubiera cambiado. Un par de cambios y la enviaré a <u>la empresa de venta por catálogo</u> . |
|---|---|

Otto es una empresa que vende prendas de vestir, textiles en general, muebles y actualmente hasta viajes, electrodomésticos y objetos multimedia. Como la descripción en la versión doblada ocupa más espacio que en la versión original, se han eliminado

elementos prescindibles en el parlamento para cumplir con las exigencias de la sincronía. De otro modo se ha tratado la alusión social del siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany*.

Localización: BIG19

| | |
|---|---|
| [MS] Guck mal, hier ist die Zeitung Berliner News. Die haben mich gefragt, wo ich zur <u>Wende</u> war. | [MS] Los del <i>Berlin News</i> me preguntaron dónde estaba durante la <u>caída del muro</u> . |
|---|---|

El término «Wende» se ha traducido por «caída del muro». Estamos de acuerdo que la descripción en la versión doblada ocupa más espacio que en la original. En este caso se ha aprovechado la voz *through*, es decir, el traductor ha aprovechado que no se visualizan los labios del protagonista y que el parlamento no cambia de escena, sino que existe una continuidad. Por el contrario, si después del parlamento se produjera un cambio brusco de escena, sería imposible alargar la oración ya que se produciría una gran incoherencia.

Localización: GBL109

| | |
|--|---|
| [D] Nicht jeder möchte bei Karrieresucht und Konsumterror mitmachen. Nicht jeder ist für die Ellenbogenmentalität geschaffen. Diese Menschen wollen ein anderes Leben. Sie merken, dass Autos, Videorecorder und Fernseher nicht alles sind. Sie sind bereit, mit nichts anderem als gutem Willen, Tatkraft und Hoffnung ein anderes Leben zu verwirklichen. | [D] No todos quieren ser parte de la espiral consumista y el éxito personal. No todos encajan con la filosofía competitiva del capitalismo. Esta gente busca un camino distinto. Se han dado cuenta de que en la vida no todo son coches, aparatos de vídeo y televisores. Y desean aportar su buena voluntad, su trabajo y su esperanza a un nuevo comienzo en nuestro país. |
|--|---|

En la traducción de los elementos culturales en el doblaje la descripción es una técnica muy utilizada en caso de que no exista equivalente cultural, traducción estipulada o que el elemento cultural de la lengua de origen sea desconocido por el público de la lengua meta. Como hemos ejemplificado anteriormente, la descripción en la versión doblada exige más caracteres y, por lo tanto, ocupa más espacio en el parlamento del actor. Debido a este hecho y para cumplir con las invariantes de traducción del tipo de películas de nuestro corpus, hemos observado que el traductor se ve obligado a tomar una serie de medidas:

- Si el parlamento se encuentra en *on*, se omiten o se sintetizan otros elementos lingüísticos con el fin de que el parlamento no se salga de boca.
- Si el parlamento se encuentra en *off*, se puede alargar el tiempo del parlamento hasta que se produzca un cambio de plano.

El cálculo porcentual de la descripción es el siguiente:

| Alusiones | Variedades lingüísticas | Código gráfico | Total |
|-----------|-------------------------|----------------|-----------|
| 88,24% | 5,88% | 5,88% | 100% = 17 |

6.3.10. Sustitución paralingüística

Es una técnica propuesta por Hurtado (2004: 271) y consiste en traducir los elementos paralingüísticos como los gestos o la entonación por elementos lingüísticos, o viceversa. Esta técnica es empleada en la traducción para el doblaje cuando en el original aparecen gestos o dialectos que no son entendidos por la cultura de la lengua meta o para la traducción de textos en el canal acústico.

Hemos observado esta técnica únicamente en la aparición de textos y en dos casos en los que los personajes hablan un idioma extranjero.

En el siguiente ejemplo de *Good Bye, Lenin!*, cuya ficha se encuentra en la página 191, observamos la compensación del empleo del idioma inglés en la versión original por el uso de vulgarismos en idioma español.

Localización: GBL44.

| | |
|--|---|
| [Punks] Officer, you're looking fucking brilliant. Take a picture. Yeah! | [Punkis] Poli, tienes una pinta cojonuda. Foto. ¡De puta madre! |
| [Grenzer] So, nu lacht mal alle ganz schön! | [Guardián] Vamos, vamos, sonrían. |

Con el fin de evitar redundancias, ya que esta escena está descrita en detalle en la página 157, únicamente creemos conveniente repetir que las connotaciones que se desprenden del empleo del inglés en registro vulgar y la apariencia punk de los actores, se ve perfectamente recogida por el registro igualmente vulgar de la versión doblada en español. No obstante, esta afirmación no justifica que se haya eliminado el idioma extranjero inglés en la versión doblada, lo que resulta en una pérdida del significado connotativo.

6.3.11. Adaptación

A diferencia del equivalente cultural, esta técnica consiste en realizar una traducción del elemento cultural respetando la invariable funcional, el mensaje y la intención del autor, no

ya tanto la forma²²⁸ ni el contenido. Podemos decir que se trata de una traducción ad hoc del elemento cultural.

Hemos observado la adaptación en los siguientes elementos culturales: las alusiones, el humor, los coloquialismos, los dialectos, las canciones y los textos.

| Variedades lingüísticas | Alusiones | Humor | Canción | Código gráfico | Iconografía | Total |
|-------------------------|-----------|-------|---------|----------------|-------------|-----------|
| 51,69% | 32,58% | 8,99% | 3,37% | 2,25% | 1,12% | 100% = 89 |

Es importante señalar que las variedades lingüísticas representan un porcentaje superior al 50%. Este hecho se debe a que hemos encontrado un gran número de coloquialismos en el corpus y que se traducen con tres técnicas: la adaptación, el equivalente cultural y la omisión, mientras que el resto de elementos culturales, además de haber registrado un menor número, ha empleado una mayor diversidad de técnicas, por lo cual el porcentaje está repartido. Es sobre todo en el lenguaje popular y vulgar donde se ha observado la técnica de la adaptación. A diferencia del equivalente cultural, la adaptación confiere menos idiomática a la expresión coloquial. Sin embargo, la técnica de la adaptación se puede ver justificada por varios motivos: la inexistencia de una expresión coloquial equivalente en la cultura meta y el respeto de la sincronía. En el siguiente ejemplo de *Gegen die Wand*, se puede observar que, aunque la expresión «Ich hab'n Knall» podría corresponder al equivalente cultural «estoy como una cabra», en la versión para doblaje se ha optado por traducirla por «soy un enfermo mental», con la que respeta mucho más la sincronía labial. Cahit y Sibel van a una discoteca de moda. Sibel está ya dentro y Cahit quiere entrar, pero los porteros no se lo permiten. Cahit discute fuertemente con ellos hasta que llega Sibel y lo dejan pasar. Ya dentro de la discoteca, Cahit pide disculpas a Sibel y dice que es un enfermo mental.

Localización: GW51.

[Cahit] Ich hab'n Knall, weisst du?

[Cahit] Soy un enfermo mental, ¿sabes?

La adaptación intenta evitar un calco cultural que puede producir confusión en el espectador meta. De la misma forma, el equivalente cultural, es decir, el reemplazo de una

²²⁸ En todo caso es primordial respetar los distintos tipos de sincronía, ya que se trata de una invariable inviolable. Con forma nos referimos en este caso a la rima, número de sílabas...

realidad sociocultural de la cultura de partida por otra propia de la cultura de llegada, podría causar confusión y un conflicto cultural y de credibilidad en el público meta. Por este motivo, para las alusiones sociales, políticas o religiosas creemos que es preferible la adaptación neutra de la realidad sociocultural de origen. Hemos observado que esta técnica también se emplea para realidades que no existen en la cultura meta. Tal es el caso de «Hausbuch», término de la RDA que caracterizaba un libro que estaba en posesión del propietario de una vivienda, en el que se tenía que anotar los datos de los inquilinos, el estado de la vivienda y las visitas de los ciudadanos de la RDA si sobrepasaban los tres días y los de la RFA si sobrepasaban las veinticuatro horas. En el siguiente ejemplo de *Berlin is in Germany*, observamos la adaptación de *Hausbuch* por un término neutro en la versión doblada.

Localización: BIG24.

[Hausbuchverwalter] Frau Schulz, ich habe hier eine Unregelmäßigkeit gefunden im Hausbuch, die ich gerne mit Ihnen klären würde. Sie hatten doch vor zwei Wochen Besuch aus der BRD. Leider haben Sie es versäumt Ihre Gäste im Hausbuch ordnungsgemäß einzutragen.

[M] Aber wieso denn. Das waren Freunde, von Bekannten von uns, und wir sind extra mit denen zur Volkspolizei gegangen, damit sie sich anmelden können.

[Hausbuchverwalter] Wie Sie bitte hier Namen und Adresse Ihres Besuchs auch im Hausbuch eintragen würden.

[Administrador] Señora Schulz, he encontrado una irregularidad en el libro de visitas del edificio y querría aclararlo. Hace dos semanas recibieron visita de alguien del oeste y me temo que olvidaron dejar constancia de ello en el libro de visitas.

[M] Pero si eran unos amigos y fuimos expresamente con ellos a la policía para que pudieran notificarlo.

[Administrador] Tenga usted la bondad de escribir sus nombres y direcciones en el libro de visitas.

Respecto al humor la adaptación tiene una representabilidad muy baja, siendo las alusiones el centro de la comicidad. En la siguiente escena de *Good Bye, Lenin!*, observamos la traducción del saludo de los pioneros de la RDA por una frase cuyo mensaje está relacionado con colegiales y el estudio. En la versión doblada se percibe como una despedida de ánimo al estudio. Para más detalles sobre esta escena, véase la página 161.

Localización: GBL77, GBL78.

[CK] Ja, ja, auch wenn das dann mit der Wohnung eher klappt. Mein Alex kann 'n ganz

[CK] Sí, aunque así te den antes el apartamento. Mi Alex puede ser más tozudo

schöner Sturkopf sein.

Und Rainer. Das ist der neue Freund von meiner Ariane. Er, er arbeitet als ähm...

[Al] Dispatcher.

[R] Genau, ich bin Dispatcher. Ich war selber mal bei den freien...Herzliches Glück auf, Pioniere! Ich war selber mal bei den freien deutschen Pionieren.

[Al] Danke, Rainer.

[R] Als Gruppen....äh....

Gau.... Gruppenvorstand. Früher...

[Al] Dankeschön!

[R] Seid bereit, seid bereit!

que una mula.

Y Rainer. Es el nuevo novio de mi hija Ariane. Rainer trabaja de ...

[Al] Repartidor.

[R] Sí, soy repartidor. Solía estar con los liberta... ¡Felicidades de parte de los (C) pioneros! Antes yo también era pionero.

[Al] Gracias, Rainer.

[R] Como grupo regional... delegado de grupo...antes yo...

[Al] Gracias.

[R] ¡Estudiad, chicos, estudiad!

Nos referimos con adaptación aplicada al dialecto a la reproducción tanto de los acentos como de los dialectos de la forma que se perciben en la cultura meta. Únicamente hemos encontrado cinco casos, los cuales se refieren íntegramente a acentos o idiomas extranjeros. Tal es el caso del acento ruso que se percibe en Lara, la novia de Alex Kerner en *Good Bye, Lenin!*, hablando alemán. En la versión doblada Lara habla español también con un acento ruso. Es preciso subrayar que el acento ruso en español se reproduce con las características fonéticas con las que se reconoce el idioma ruso en español, que puede diferenciar con el acento ruso en alemán.

Se ha registrado un 2,25% de la técnica de adaptación en el código gráfico. Es imprescindible señalar que el núcleo del código gráfico que se ha observado con la técnica de la adaptación está formado por una alusión y que se reproduce o bien en forma de subtítulo o en voz en *off*. El hecho que se reproduzca en forma de subtítulo o en voz requiere que el texto o la frase sean breves, por lo que se prefiere una adaptación igualmente breve. Los dos ejemplos que aparecen a continuación pertenecen a *Das Leben der Anderen* (LA01, LA05).

Untersuchungsgefängnis des
Ministeriums der Staatssicherheit.

Centro de detención provisional / Ministerio para la
seguridad del Estado.

Stasi Hochschule Potsdam-Eiche Academia de la Stasi
Potsdam-Eiche

Respecto a las canciones, hemos observado que se opta por la adaptación cuando no existe ningún equivalente cultural. En las canciones que aparecen en el corpus, podemos decir que únicamente la que presentamos a continuación podría traducirse por un equivalente cultural. Se trata de la canción de cumpleaños feliz de *Good Bye, Lenin!* Tanto en la cultura española como en la alemana, existen varias canciones para felicitar el cumpleaños. Las más extendidas actualmente y más modernas son las siguientes, ambas con la conocida melodía de las hermanas norteamericanas Hill.

España

Cumpleaños feliz (bis)
Te deseamos todos
Cumpleaños feliz

Alemania

Zum Geburtstag viel Glück (bis)
Zum Geburtstag liebe #
Zum Geburtstag viel Glück.

Sin embargo, pensamos que tanto la traductora como el adaptador han tenido razones suficientes para no sustituir el original por el equivalente cultural español. Pensamos que la versión de *Hoch soll die leben* es una versión propia alemana del cumpleaños feliz sin ningún tipo de americanismo, tabú en el régimen de la RDA. Además, se ha optado por respetar la melodía del original. De este modo, la traductora ha tenido que desplegar su argucia traductora para crear una pequeña rima con una letra que evoque el cumpleaños. Se ha conseguido el siguiente resultado:

| | |
|----------------------|----------------------|
| Hoch soll sie leben! | Feliz cumpleaños |
| Hoch soll sie leben! | y que este nuevo año |
| Drei mal hoch! | sea el mejor. |

6.3.12. Equivalente cultural

Es un procedimiento que consiste en reemplazar un elemento cultural de la lengua de origen por un elemento cultural propio de la lengua meta. Sus representantes son Vinay y Darbelnet y los traductólogos bíblicos, Taber y Nida (sustitución cultural) y Margot (equivalente cultural). El corpus de las películas que hemos escogido se caracteriza por la aparición de elementos culturales propios de la cultura de partida, pero desconocidos en la

de llegada. Si seguimos la máxima de reproducir el mensaje de la versión original, tendríamos que crear otra situación que evoque el mismo mensaje. Así, tendríamos que sustituir el elemento cultural propio de la cultura alemana por otro conocido en la cultura española. Sin embargo, hay que ser precavidos con el empleo de esta técnica ya que no en todos los casos y en todas las películas es recomendable. Para dilucidar si para una situación o película el equivalente cultural es la técnica adecuada habría que fijar primeramente el objetivo de la película. Si se trata de una película en la que lo primordial es la diversión del público y no el trasvase de la cultura, entonces optaríamos por el equivalente cultural. En el caso de las películas alemanas, y en concreto en las películas que forman el corpus, lo que se pretende es hacer llegar la cultura alemana a otros públicos, en este caso al español. Resultaría provocativo y extraño traducir un diálogo en el que el público sabe que se enmarca en la cultura alemana con un elemento típico español. Por ejemplo, traducir el *Café moca fix* que aparece en *Good Bye, Lenin!* por uno de marca *La Mexicana*.

Sin embargo, hemos observado que el equivalente cultural se emplea mayoritariamente para las unidades fraseológicas y el lenguaje popular y vulgar y menos para elementos culturales propios de la cultura alemana. Herbst (1994: 239), sin embargo, aboga por no ofrecer en la versión doblada una interpretación subjetiva de la expresión coloquial.

Dennoch wäre es wohl verfehlt, aus der generellen Interpretierbarkeit wörtlich übersetzter Idiome zu folgen, es liege kein Äquivalenzverstoß vor. Der entscheidende Unterschied zwischen dem Gebrauch eines Idioms und einer quasiokkasionellen Metaphorik, als die die wörtliche Übersetzung gesehen werden könnte, ist ja wohl der, dass der Idiom dem Hörer bekannt ist und von daher - ganz im Gegenteil zur Metaphorik - keiner eigenen Interpretationstätigkeit bedarf.

Si tenemos en cuenta las características del corpus que analiza Herbst y las culturas que se interrelacionan, difieren en gran medida con las características que rodean a las culturas y los idiomas de nuestro corpus. El autor defiende esta afirmación bajo la comparación y el análisis de la lengua de habla inglesa como lengua de partida en la cultura y la lengua alemana como lengua y cultura de llegada. La sociedad alemana tiene un conocimiento de la lengua y de la cultura inglesa y norteamericana mucho más amplio que la sociedad española de la lengua y la cultura alemana. Por este motivo, una traducción literal sin ningún tipo de adaptación o interpretación en la lengua de llegada provocaría una situación de confusión.

Un claro ejemplo del empleo del equivalente cultural lo encontramos en el siguiente diálogo de *Good Bye, Lenin!* El señor Mehlert, el señor Ganske y la señora Schäfer están reunidos a la mesa bebiendo, viendo la televisión y quejándose de su situación en la Alemania reunificada.

Localización: GBL67.

[M] Jetzt ham se meine Tochter noch entlassen. Von einem Tag auf den andern. Danke, Wiedersehen.

[Sch] Oh, Gott, oh Gott, oh Gott.

[G] Und dafür haben wir vierzig Jahre...Ach, hört doch bloß auf. Das Fernsehballett wolln se jetzt auch abwickeln.

[M] Du hängst wohl nur noch vor der Glotze rum, mh?

[M] También han despedido a mi hija. Sin darle ninguna explicación. Gracias y hasta nunca.

[Sch] Madre mía.

[G] Pensar que trabajamos cuarenta años para esto. Además, se están cargando la programación del ballet.

[M] Te pasas el día embobado con la tele, ¿eh?

Observamos el coloquialismo tan español «madre mía», que, aunque es más corto que el repetitivo «Oh Gott», no viola la sincronía al no encontrarse el personaje en un primer plano, sino en un plano de conjunto donde no se ve con detalle el movimiento de los labios. Respecto a la intervención del señor Ganske, con el mismo objetivo de mantener el mensaje y la sincronía, la traductora se ha visto obligada a eliminar una frase, en nuestra opinión vacía de contenido, como «Ach, hört doch bloß auf», para expresar la siguiente oración, la cual necesita de más espacio que la original. En la intervención del señor Mehlert, se ha empleado igualmente una expresión muy coloquial en español con el uso de «embobado» y de «tele».

Como conclusión, reiteramos lo que ya hemos anunciado en la introducción de este apartado. Hemos observado el uso del equivalente cultural principalmente en la traducción de coloquialismos (96,35%), y en particular en el lenguaje popular y vulgar, en las unidades fraseológicas y en las fórmulas rutinarias²²⁹. En menor medida se ha observado en las alusiones (2,19%) y en el código gráfico (1,46%).

| Coloquialismos | Alusiones | Código gráfico | Total |
|----------------|-----------|----------------|-----------|
| 96,35% | 2,19% | 1,46% | 100%= 137 |

²²⁹ Hemos hecho un recuento de ciento cuarenta y cuatro casos de equivalente cultural en los coloquialismos.

6.3.13. Equivalente funcional o traducción de efecto

Hemos tomado esta técnica de la clasificación de Chaves (1999: 172) y en la traducción para doblaje no se refiere al *functional equivalent* de Newmark²³⁰. Según Chaves, esta técnica tiene una doble aplicación. En un primer lugar esta técnica consiste en escribir un enunciado que no corresponde a su original en aras de respetar el movimiento de boca en un primer plano. Aunque no se sea fiel al mensaje, el enunciado traducido se adapta a la sincronía labial y a la longitud del parlamento, logrando así credibilidad en el espectador. En segundo lugar, consiste en colocar un enunciado en un lugar en el que no aparece diálogo audible. Respecto a este caso, algunas veces nos encontramos con diálogos de ambiente, es decir, diálogos en segundo plano en los que no se distingue lo que los actores hablan. La mayoría de las veces no existe diálogo en el guión y es la profesionalidad de los actores lo que hace la escena creíble.

La representabilidad de esta técnica en las películas del corpus no es demasiado alta. No obstante, vamos a exponer los resultados analizados. Respecto al primero, hemos encontrado únicamente dos casos. Se conserva el objetivo de la escena aunque no coincide en el contenido con el original.

En el siguiente ejemplo de *Gegen die Wand*, afrontamos un claro ejemplo²³¹ de equivalente funcional. La película *Gegen die Wand* tiene la novedad y también la dificultad de que la versión original se encuentra en dos idiomas, el alemán y el turco. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, la versión doblada prescinde del idioma turco, cuyo resultado es una pérdida de alusiones culturales. En el parlamento que presentamos a continuación, el traductor se enfrenta ante la dificultad de que en el diálogo en turco hace referencia al propio idioma. Sin embargo, como esta característica no aparece en la versión doblada ha sido necesario adaptar completamente el contenido a la nueva situación, manteniendo a la vez el objetivo del autor: crear una situación violenta para Cahit en la que se ponga en entredicho el cumplimiento con la vida tradicional turca y la reacción de rechazo por parte de Cahit.

²³⁰ Compárese Newmark (1995: 120).

²³¹ La descripción de la ficha se encuentra en la página 215.

Localización: GW25.

[Yi] Dein türkisch ist aber ganz schön im Arsch, Mann. Was hast du denn mit deinem Türkisch gemacht?

[Yi] Si la familia es tan importante, ¿por qué no ve más a su hermana?

[C] Weg geworfen.

[C] Paso.

Respecto al segundo caso, lo podemos ilustrar con el siguiente ejemplo perteneciente a *Good Bye, Lenin!* Alex y Daniel están de vuelta de instalar las antenas parabólicas y llegan a la empresa en plena final del campeonato del mundo de fútbol. El reportero, en un segundo plano, relata el partido y nombra a dos futbolistas muy famosos que cualquier alemán conoce no sólo por las hazañas deportivas que consiguieron, sino porque actualmente se encuentran muy activos en este campo. Los forofos del fútbol en España pueden conocer a estas dos personalidades, pero no son reconocidos por la gran mayoría española. Por este motivo se ha optado por mantener el mensaje de la escena, un partido de fútbol, y violar el contenido de ésta.

Localización: GBL65.

[TV-Reporter] ... Franz Beckenbauer, Rudi Völler, sie wollen es nicht sehen... Deutschland ist im Endspiel!

Aparece el marcador en la televisión (Alemania 5, Inglaterra 4) y todos celebran con champán la victoria.

[Reportero] ... atención al lanzamiento..., ahí va, lanza y... ¡fuera!

Aparece el marcador en la televisión (Alemania 5, Inglaterra 4) y todos celebran con champán la victoria.

El equivalente funcional se ha observado en las alusiones con una representabilidad del 41,18%, en las variedades lingüísticas con un 35,29% y en el humor con un 23,52%. A su vez, las variedades lingüísticas las podemos desglosar en las fórmulas rutinarias (15,38%), el lenguaje popular y vulgar (23,08%) y las unidades fraseológicas (7,69%).

| Alusiones | Variedades lingüísticas | Humor | Total |
|-----------|-------------------------|--------|-----------|
| 41,18% | 35,29% | 23,52% | 100% = 13 |

A modo de conclusión, vamos a presentar los resultados de la frecuencia de aparición de las técnicas de traducción relacionadas con los elementos culturales en forma de tabla numérica:

6. Análisis del corpus y conclusiones parciales

| | Humor <small>232</small> | Alusiones | Variedades lingüísticas | Canciones | Quinésica ²³³ | Iconografía | Código gráfico | Total |
|---|------------------------------------|------------------|--------------------------------|------------------|---------------------------------|--------------------|-----------------------|--------------|
| Traducción literal | 21 | 48 | 11 | 3 | | 1 | 17 | 101 = 17,15% |
| Préstamo | 3 | 50 | | | | | | 53 = 9% |
| Elisión | | 9 | | | | 2 | | 11 = 1,87% |
| Modulación | | 19 | 5 | | | | | 24 = 4,07% |
| Omisión | 10 | 11 | 9 | 6 | | 12 | 20 | 68 = 11,54% |
| Generalización | 2 | 37 | 18 | | | | 1 | 58 = 9,85% |
| Compresión lingüística | 1 | 7 | 1 | | | | 1 | 10 = 1,70% |
| Amplificación | | 1 | | | | | | 2 = 0,34% |
| Descripción | | 15 | 1 | | | | 1 | 17 = 2,89% |
| Sustitución paralingüística | | | 1 | | | | | 1 = 0,17% |
| Adaptación | 8 | 29 | 46 | 3 | | 1 | 2 | 89 = 15,11% |
| Equivalente cultural | | 3 | 132 | | | | 2 | 137 = 23,26% |
| Equivalente funcional | 4 | 7 | 6 | | | | | 17 = 2,89% |
| Sustitución por otro elemento cultural | | 1 | | | | | | 1 = 0,17% |
| Total | 49 | 238 | 230 | 12 | | 16 | 44 | 589 |

²³² Como indicamos en el apartado 6.2.1, el humor de las escenas analizadas puede clasificarse como exponemos en la página 154. En muchos de los casos analizados resulta imposible reconocer una única técnica de traducción ya que el humor puede abarcar una escena extensa, varias escenas y, la mayoría de las veces, el humor está relacionado con otro elemento cultural como, por ejemplo, las alusiones. Por este motivo, el recuento del humor es sólo aproximativo. En la página 171 se observa con más detalle el tipo de humor y la técnica de traducción empleada con la consiguiente pérdida de humor.

²³³ No se ha podido realizar un recuento de las técnicas más empleadas. Sin embargo, en la página 246 se expone una tendencia de cómo los traductores han solventado la traducción de este elemento cultural.

Con la tabla anterior, únicamente pretendemos ofrecer una visión de conjunto de la traducción de los elementos culturales y del empleo de las técnicas de traducción. Gracias a ella podemos observar la tendencia en la naturaleza del método de traducción, en general en el doblaje. De esta forma, observamos que son los extremos los que caracterizan la tendencia de traducción. En primer lugar, encontramos el equivalente cultural, caracterizado por pertenecer a un método más comunicativo. El segundo lugar lo ocupa la traducción literal, caracterizada por ser la técnica que representa el método literal. Respecto a estos resultados, no podemos afirmar que en la traducción para doblaje aparezca una tendencia clara, es decir, puramente literal o comunicativa, ya que la tendencia varía según el tipo de elemento cultural analizado, aunque se ha observado una ligera tendencia al método comunicativo. Por estas razones, no vamos a dar conclusiones generales sobre si en la traducción para doblaje se emplean técnicas que tienden al método literal o comunicativo, sino que recomendamos analizar las tendencias según el elemento cultural, tarea principal de la que se ocupa el presente apartado.

EL DOBLAJE DEL NUEVO CINE ALEMÁN DESDE UN PUNTO DE VISTA
LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO CON ESPECIAL ATENCIÓN A LOS
ELEMENTOS CULTURALES

BAND II

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Neophilologischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von
Elena Núñez Álvarez

6. Juni 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Jörn Albrecht

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Heidi Aschenberg

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

Llegamos al capítulo final de esta tesis doctoral, en el que vamos a volver la vista atrás con el objetivo de realizar un último análisis de los resultados obtenidos de esta ardua investigación. En primer lugar, pasaremos a revisar si hemos cumplido los objetivos que planteamos en el apartado 5.1.2 para, en segundo lugar, pasar a comprobar las hipótesis planteadas en el apartado 5.1.3. La comprobación tanto de los objetivos como de las hipótesis dará lugar a un planteamiento de conclusiones generales, que, a su vez, conforman el resultado global de los análisis realizados en los apartados 6.2 y 6.3, en los que ya se reflejaron conclusiones específicas respecto al método de traducción de los elementos culturales seleccionados para el corpus de películas. Precisamente estas conclusiones generales forman la tercera parte del presente capítulo. Finalizaremos con un apartado de perspectivas de futuro, en el que pretendemos exponer la utilización de esta tesis doctoral para futuros trabajos de investigación temáticos, lingüísticos y traductológicos similares al que hemos empleado.

7.1. Comprobación de la consecución de los objetivos

En el apartado 5.1.2 del presente trabajo de investigación, planteamos los objetivos tanto generales como específicos para este proyecto.

Nuestro objetivo principal consistía en desarrollar una metodología descriptiva, por medio de un estudio contrastivo, que llevara, posteriormente, a la identificación de técnicas de traducción de los elementos culturales en textos cinematográficos alemanes en el ámbito cultural y lingüístico del español de España. La consecución de este objetivo se ve reflejada en el capítulo 6, el grueso de nuestro trabajo de investigación, además de en la comprobación de las hipótesis de los objetivos específicos que se presentan a continuación.

Respecto a los objetivos específicos, me permito volver a exponerlos para, más adelante, verificar si los hemos cumplido.

1. Realizar una clasificación de los elementos culturales propios de las películas alemanas representados en el corpus y que puedan presentar problemas de traducción debido a las restricciones lingüísticas, formales, semióticas y socioculturales. Para ello, será necesario recoger un número representativo de películas, a partir del cual se realizará el análisis de

los elementos culturales. La representabilidad de las películas escogidas se justifica en el apartado 5.2.

2. Analizar los elementos culturales anteriormente especificados a partir de una ficha de trabajo, en la que se estudian, principalmente, la intención del autor, el entorno cognitivo, es decir, la información implícita y la explícita que rodean al elemento cultural, y la recepción de la traducción en el público español.

3. Exponer y describir una relación de técnicas de traducción a partir de un estudio empírico, que consiste en el análisis contrastivo intercultural de textos cinematográficos alemanes y españoles y de la recepción de ciertos elementos culturales ya traducidos en el público español.

4. Comprobar la recepción en el público meta de los elementos culturales de la versión original traducidos con la meta exclusiva del análisis de los elementos culturales y el posterior establecimiento de las técnicas de traducción empleadas.

La consecución del primer objetivo se ve reflejada en los apartados 2.4 y 6.1. Para seleccionar los elementos culturales interesantes para nuestro estudio, se realizó un repaso de los estudios culturales que atañen a la traducción para doblaje (apartado 2.4). Una vez recogidos los elementos culturales que se analizaron en los otros estudios culturales y traductológicos, solamente se seleccionaron aquellos, partiendo del análisis del corpus, que podían presentar problemas de traducción debido a las restricciones lingüísticas, formales, semióticas y socioculturales propias de los tipos de textos de doblaje seleccionados para nuestro corpus y del público de partida y meta (apartado 6.1). Llegamos a la conclusión de analizar los siguientes elementos culturales: el humor, las alusiones políticas, sociales y religiosas, las variedades lingüísticas, las canciones, la quinésica, la iconografía y el código gráfico.

En cuanto al segundo objetivo, le hemos dedicado el apartado 6.2, en el cual se sacan conclusiones específicas para cada elemento cultural. En la comprobación de las hipótesis relacionadas con este segundo objetivo, se presenta un resumen de las conclusiones más notables para cada elemento cultural. Asimismo tanto en los apartados 5.1.4, dedicado a la metodología, como en el apartado 2.5.1, se presenta la ficha de trabajo con la que se analizaron los elementos culturales. La ficha se realizó a partir de nuestras convicciones inspiradas, entre otras fuentes, en el sistema holístico de Mudersbach. Entre estas convicciones destaca el hecho de que el traductor tiene que ser capaz de reconocer, tanto

en su propio entorno lingüístico y cultural como en el de la cultura meta, los elementos culturales de los canales visuales y acústicos. Por este motivo y por las restricciones profesionales, como la urgencia del encargo de traducción y la precariedad de medios, el traductor no podrá seguir en su totalidad el modelo de traducción que propone Mudersbach. El traductor se tendrá que apoyar en el análisis de los supuestos existentes y los supuestos contextuales del público meta español con el fin de adaptar la traducción al objetivo del nuevo público, además de la intención del autor original. Además, es imprescindible esclarecer la función del texto y la intención del autor según el público original, para así poder reproducir la misma en el público meta.

El tercer objetivo se ve reflejado en el apartado 6.3, que, junto al apartado 6.2, forma el grueso de nuestro estudio. A partir del análisis de los elementos culturales seleccionados por medio de la ficha de trabajo, se observó un comportamiento traductológico que se interpretó con una serie de técnicas de traducción. Se llegó a un recuento de un total de doce técnicas, las cuales fueron explicadas a partir de las teorías generales de traducción, y les inferimos un enfoque desde el prisma de la traducción para doblaje. Al final del capítulo 6.3 se expone una tabla en la que se presenta la frecuencia con la que las diferentes técnicas de traducción se han empleado para los diversos elementos culturales. De esta forma, se han podido sacar conclusiones sobre las tendencias y el comportamiento traductológicos de los elementos culturales propios de los textos de doblaje en la combinación lingüística del alemán al español.

Por lo que se refiere al cuarto objetivo, realizamos encuestas de percepción a una muestra de público alemán y español sobre las escenas en que nos interesaba conocer la recepción de ciertos elementos culturales. La forma en la que se recogió la información sobre las encuestas se refleja en el apartado 5.1.4. Asimismo, en el anexo se encuentran las encuestas realizadas. Es importante mencionar que la tarea de reunir a las personas que iban a participar en las encuestas fue ardua y tediosa, ya que tenían que cumplir unos requisitos estrictos. Como indicamos en el mismo objetivo, la valoración de la recepción de los elementos culturales en las dos culturas tiene como único fin cumplir con uno de los requisitos en la traducción: fijar la intención del autor de la versión original y la recepción en la cultura origen para intentar conseguir el mismo efecto en la cultura meta. No hemos presentado resultados detallados de la recepción en ambas culturas ya que esta labor sería propia de un estudio científico de gran envergadura sobre la recepción de los elementos culturales en la traducción para doblaje. El análisis de la recepción de las escenas donde se

encuentran los elementos culturales se ve reflejado en la ficha de las escenas en cuestión y en los comentarios de los apartados 6.2 y 6.3.

7.2. Comprobación de las hipótesis

En este apartado vamos a proceder a comprobar las hipótesis que ya planteamos en el punto 5.1.3 del presente trabajo de investigación. En primer lugar, vamos a reproducir de forma resumida las hipótesis que se presentaron a partir de los objetivos.

Hipótesis del objetivo número uno

- *Es necesario establecer una clasificación de los elementos culturales que aparecen en las películas alemanas para presentar y analizar las técnicas de traducción empleadas de forma práctica. Las restricciones lingüísticas, formales, semióticas y socioculturales van a determinar las técnicas empleadas para la traducción de los elementos culturales.*

Hipótesis del objetivo número dos

- *Para llegar a desarrollar las técnicas de traducción, será necesario analizar los elementos culturales desde el punto de vista de la traducción para doblaje. En el análisis de los elementos culturales, deberán tenerse en cuenta factores como la intención del autor, el contexto de la cultura origen y del público de llegada, la información implícita y explícita tanto en la cultura de origen como en la de llegada, las equivalencias culturales según el sistema holístico de Mudersbach, etcétera.*
- *Para analizar la recepción de los elementos culturales en el público meta, será necesario realizar una encuesta a un sector representativo de la sociedad española.*

Hipótesis del objetivo número tres

- *Las técnicas de traducción reflejarán, aparte de la problemática que representa la traducción de los elementos culturales alemanes en la cultura de recepción española, las restricciones características del soporte audiovisual cinematográfico.*
- *Existirán ciertas tendencias de traducción de los elementos culturales, las cuales se podrán emplear para discernir las técnicas de traducción.*

- *La elección de las técnicas de traducción se verá apoyada por un estudio empírico que consistirá en un cálculo numérico de las técnicas empleadas en la versión doblada.*
- *Sin embargo, no se conseguirá una equivalencia total en la traducción de los elementos culturales propios de la cultura alemana. Por ello, el público español sufrirá una pérdida de recepción, a diferentes niveles, en el significado connotativo y a veces denotativo de los elementos culturales propios de la cultura alemana.*

Hipótesis del objetivo número cuatro

- *Para comprobar la recepción en el público meta de los elementos culturales de la versión original traducidos en la versión doblada, será necesario elaborar y realizar una encuesta sobre ciertos elementos culturales doblados.*
- *Los elementos culturales propios de la cultura alemana y desconocidos a priori por la cultura meta serán recibidos por el público español como tales, aunque sufrirá una pérdida del significado connotativo, y en casos concretos, del significado denotativo.*

7.2.1. Comprobación de la hipótesis del objetivo número uno

Únicamente se han analizado los elementos culturales que pueden presentar problemas de traducción al diferir de la invariante de la traducción de doblaje. Hemos considerado que los elementos culturales no son sólo palabras sino también conceptos e ideas. A partir de las anteriores creencias hemos analizado los siguientes elementos culturales: el humor, las alusiones políticas, sociales y religiosas, las variedades lingüísticas, como el dialecto y los coloquialismos, las canciones, la quinésica, la iconografía y el código gráfico.

A partir de esta clasificación se han analizado los elementos culturales teniendo en cuenta las restricciones, la equivalencia y las invariantes que plantea la traducción para doblaje. Hemos observado que las restricciones que realmente determinan la técnica de traducción son la restricción formal, la icónica, la lingüística y la sociocultural. Es decir, las restricciones creadas por la sincronía, la convivencia del canal acústico y visual, las variedades lingüísticas y el hecho de que la sociedad alemana y la española pertenecen a

escenarios culturales diferentes, cuya manifestación en el doblaje se presenta tanto verbal como icónicamente²³⁴.

Sin embargo, la descripción de las técnicas de traducción no se han extraído exclusivamente del comportamiento de los elementos culturales seleccionado con las restricciones de este tipo de traducción, sino a partir del estudio descriptivo de las películas que conforman el corpus propuesto en el apartado de metodología de este trabajo. En las conclusiones de la segunda y de la tercera hipótesis se expone, entre otros factores, la forma en que las restricciones y las invariantes influyen en la elección de las técnicas de traducción. Sin embargo, podemos adelantar, de forma general, que las técnicas se ven influidas en primer lugar por la primacía del canal visual, debido a la imposibilidad de ser manipulado, en este punto cabría destacar la sincronía visual; y por la intención del autor o sentido en la película, en su totalidad y en las escenas, de forma parcial.

7.2.2. Comprobación de la hipótesis de los objetivos números dos y tres

Las conclusiones relacionadas con la hipótesis del segundo objetivo pertenecen, junto a las de las hipótesis del objetivo número tres, al objeto principal de este trabajo de investigación. Por este motivo les vamos a dedicar un apartado especial (7.3 y 7.4) en el que analizaremos las conclusiones respecto a los elementos culturales y a las técnicas de traducción observadas desde un punto de vista tanto cualitativo como cuantitativo.

7.2.3. Comprobación de la hipótesis del objetivo número cuatro

Los siguientes resultados se han elaborado a partir de los resultados de las encuestas que se realizaron en el público meta respecto a los elementos culturales desconocidos en su totalidad por la cultura meta. Reiteramos que no hemos realizado un estudio detallado comparativo sobre la recepción en ambas culturas, ya que esta labor sería propia de un estudio científico con otra línea de investigación. Los resultados de las encuestas han servido de ayuda para valorar la idoneidad de las técnicas de traducción respecto a los elementos culturales en cuestión y aplicado a las dos culturas que nos incumben. El análisis de la recepción de las escenas donde se encuentran los elementos culturales se ve reflejado en las fichas de las escenas y en los comentarios de los apartados 6.2 y 6.3. A continuación se presentan los resultados generales.

²³⁴ La restricción profesional, debido a la naturaleza de nuestro estudio, no ha sido tomada en cuenta.

Los elementos culturales traducidos con la técnica de la traducción literal y el préstamo han sido recibidos por el público español como característicos de la cultura alemana; sin embargo, se ha perdido la información adicional y connotativa que el elemento cultural desprende.

Los elementos culturales traducidos con la técnica de la adaptación son los que mejor han transmitido el significado denotativo y connotativo del elemento cultural y la intención del autor.

Los elementos culturales traducidos con la técnica del equivalente cultural no han sido recibidos por el público meta como elementos culturales propios de la cultura original. Sin embargo, cumple con la equivalencia funcional y del sentido²³⁵.

7.3. Conclusiones relativas a la traducción de los elementos culturales

El análisis realizado sobre los elementos culturales ha arrojado datos empíricos, los cuales se obtuvieron a partir del análisis de la ficha de trabajo (resultados cualitativos) y de la observación matemática (resultados cuantitativos). Antes de dar paso a los resultados finales, es imprescindible recalcar que el tipo de películas que conforma el corpus influye en el número de elementos culturales pertenecientes a un grupo y, por lo tanto, al porcentaje final resultante. Como anteriormente indicamos (véase apartado 5.2), hemos intentado seleccionar las películas que cumplieran con unos requisitos característicos de las películas alemanas más recientes. Es decir, si hubiéramos seleccionado películas de entretenimiento más humorísticas, en los resultados se habría reflejado con más presencia la traducción del humor. A continuación, vamos a dar paso a las conclusiones resumidas de tipo cualitativo sobre los elementos culturales. Conclusiones más específicas se encuentran al final de la explicación de cada elemento cultural en el apartado 6.2.

7.3.1. Desde un punto de vista cualitativo

- El **humor** transmitido por el canal acústico prima sobre el humor distribuido por el canal visual, y a su vez, el humor ligado a un referente cultural frente al resto de los tipos de humor, seguido del humor internacional. Se ha empleado mayoritariamente la técnica de la traducción literal para el humor internacional, de modo que no se produce pérdida del humor. Sin embargo, para la traducción del humor ligado a un referente cultural se prefieren técnicas más estandarizantes como la generalización,

²³⁵ Véase la página 2789.

o de adaptación, como la adaptación o el equivalente funcional con el objetivo de que no se produzca una pérdida total. La traducción literal también se emplea en este tipo de humor siempre y cuando el contexto haga explícito el elemento cultural. De esta forma no se produce pérdida total del humor. En el humor visual la única técnica empleada es la omisión. No se produce pérdida de humor en el caso del humor visual internacional. Por otra parte, en el canal visual ligado a un referente cultural, se producen pérdidas totales y parciales del humor.

- En la traducción de las **alusiones políticas, sociales y religiosas** se tiende a la extranjerización, ya que el objetivo del corpus de películas seleccionado es acercar la cultura de origen a la cultura de llegada, y en concreto entretener al público acercándolo a la realidad política y social de los años ochenta y noventa en Alemania y a la problemática social de la comunidad turca en Alemania. Se han empleado, por orden de frecuencia, las siguientes técnicas: préstamo, traducción literal, generalización, adaptación, modulación, descripción, omisión, elisión, equivalente cultural, compresión, equivalente funcional, sustitución por otro elemento cultural, amplificación.
 - El préstamo se emplea mayoritariamente para nombres propios, ya sean de persona, de lugares o de artefactos que sólo existen en la cultura alemana y que no poseen una traducción acuñada en español. Debido a las restricciones que plantea el canal visual, como la sincronía, no se añade información adicional explicativa para los casos de préstamo, por lo que en la mayoría de los casos de préstamo también se observa la técnica de la elisión.
 - Se emplea la traducción literal principalmente para siglas, nombres de instituciones y títulos políticos, nombres de países o lugares, nombres de programas o de referentes que no existen en español, de modo que su nombre es muy descriptivo o la traducción literal resulta por la analogía fonética.
 - La generalización se emplea para traducir alusiones que no existen en la cultura de llegada y para las que se plantea la siguiente constelación: no existe traducción acuñada ni un equivalente cultural en la cultura meta, la intención del autor es transmitir la realidad tanto al público de la cultura origen como al de la meta, por lo que quedaría descartada la omisión; debido a la restricción de la sincronía, resulta imposible la descripción de la alusión.

- La adaptación es un claro ejemplo de familiarización, es decir, esta técnica acerca la cultura origen a la cultura meta; sin embargo, no disfraza la realidad de la cultura origen como la técnica del equivalente cultural. Como el objetivo de este tipo de películas es despertar las mismas impresiones y asociaciones en la cultura de partida que en la cultura meta, y sobre todo transmitir el contexto sociocultural original, la adaptación se ha empleado para las alusiones que encuentran un homólogo similar, que no igual, en la cultura española.
- Se ha empleado la modulación cuando, por razones de diferencia conceptual y estructural entre los idiomas alemán y español, es necesario un cambio del punto de vista respecto a la formulación del texto original, tanto en el plano léxico como estructural. El tipo de modulación que se ha observado es la modulación explicativa.
- La técnica de la descripción requiere más espacio en el parlamento de los personajes. Por este motivo se ha empleado para la traducción de las alusiones que aparecen en escenas con voz en *out*, *off*, o *through*. Asimismo, se sacrifica información superficial para el entendimiento de la escena en pos de respetar la intención cultural del autor y la sincronía tanto visual como acústica.
- La omisión se emplea sobre todo para las alusiones culturales, en concreto para lugares, personalidades y artefactos desconocidos por el espectador español, que no son relevantes para cumplir la equivalencia de sentido y que poseen una relevancia nula respecto a la función pragmática y comunicativa.
- Principalmente se observa la elisión en conjunto con el préstamo. Este resultado encuentra explicación en el hecho de querer transmitir un elemento cultural desconocido en la cultura meta para mantener el colorido nacional en la versión doblada y ateniéndose a las restricciones de sincronía, características de los textos de doblaje. Al omitir información adicional, al público meta no familiarizado con la cultura alemana le puede pasar inadvertida información secundaria o, en el peor de los casos, esencial para el entendimiento de la escena o del mensaje que ha pretendido transmitir el autor de la versión original.
- Hemos observado que la comprensión lingüística de las alusiones no afecta al sentido; más bien supone un aligeramiento de la oración.

- El equivalente cultural tiene una representabilidad bastante baja en el corpus seleccionado. Este hecho se debe a que la sustitución de un elemento propio de la cultura origen por uno propio de la cultura meta violaría la invariante del sentido y la intención del autor. Los únicos tres casos de equivalente cultural se han encontrado en alusiones con poca o nula carga cultural.
- La amplificación y la sustitución por otro equivalente cultural no son técnicas con representabilidad en el corpus. La amplificación se ha empleado cuando la alusión cultural no se encuadra en un contexto explicativo o no proporciona información suficiente para ser entendida por el público meta. Habitualmente se trata de *realia* o nombres propios que tienen un significado implícito en la cultura alemana, pero que no proporcionan ninguna información a la cultura española. En cuanto a la sustitución por otro elemento cultural sólo es recomendable si se respeta la función del original y si despierta las mismas impresiones y asociaciones en el espectador español que en el alemán.
- En la versión doblada no se reproducen los **acentos** ni los **dialectos** alemanes. En su lugar se opta por un español estándar.
- Los **acentos extranjeros** se transmiten igualmente en la versión doblada pero con las características fonéticas típicas de ese idioma en el español.
- A partir del corpus analizado no se puede establecer una tendencia respecto a la traducción de los **idiomas extranjeros** que aparecen en la versión original.
- En los casos de **lenguaje popular y vulgar** en la versión original se tiende a reproducirlo también en la versión doblada con el mismo grado de coloquialismo. En el peor de los casos se omiten totalmente las expresiones populares o vulgares.
- Respecto a las **unidades fraseológicas** se han encontrado tres tipos de equivalencia, los cuales se ordenan de la siguiente manera según la frecuencia de aparición: nula, parcial y total. La sinonimia funcional interlingual, la sinonimia ideográfica y la sinonimia estructural interlingual son las tendencias principales en la equivalencia parcial.
- Las **frases rutinarias** en alemán están sustituidas por fórmulas estereotipadas en español y, en caso de que sea empleada como muletilla que no presta significado relevante para el diálogo, se tiende a omitirla.

- En cuanto a las **paremias**, las muestras encontradas en el corpus son escasas²³⁶, por lo que no forman un grupo representativo para llegar a conclusiones determinantes; sin embargo, podemos concluir que se tiende a la estandarización en la versión doblada.
- Respecto a las **canciones** se han encontrado tres tendencias: se mantiene la canción en original sin subtítulos cuando la canción se considera un complemento de la información verbal y visual de la escena, en la cual pueden estar incluidos elementos culturales propios de la cultura de origen; se emplea la subtitulación cuando la canción nos ofrece información cultural importante para el entendimiento de la escena; se dobla la canción cuando no recoge ningún elemento cultural y puede encontrar un equivalente pragmático en la cultura meta sin que sea necesario respetar la transmisión del significado original. En el primero de los casos, el público español pierde información tanto en el plano connotativo como en el denotativo.
- La mayoría de los **signos quinésicos** presentes en las películas alemanas son compartidos también por la cultura española y, por lo tanto, no necesitan traducción que los expliciten adicionalmente. La prioridad es, entonces, la sincronía quinésica. Asimismo, hemos observado que un gesto puede ir acompañado de explicación lingüística o no. En caso de que esté acompañado de explicación lingüística, puede violar intencionadamente el sentido lógico del gesto.
- Los **signos iconográficos** compartidos por las dos culturas no presentan ningún problema al traductor. Sin embargo, cuando el signo está acompañado por una referencia lingüística, se emplean las técnicas con tendencia a la literalidad que no violan el significado del icono. Se omite la referencia al signo cuando aparece simultáneamente al enunciado lingüístico de un personaje pero no se hace referencia directa al signo iconográfico, o cuando el signo iconográfico sustituye a un signo lingüístico.
- Los **subtítulos** se traducen igualmente por subtítulos en la versión doblada.

²³⁶ Las paremias no es una figura estilística propia del lenguaje coloquial, empleado en este tipo de textos cinematográficos.

- Si no existe referencia al **texto diegético** en el parlamento y la boca del personaje se sitúa al margen de la escena, se opta mayoritariamente por la voz en *off* del personaje en cuestión. En caso contrario, se omite cualquier referencia al texto.

7.3.2. Desde un punto de vista cuantitativo

Para establecer las conclusiones cuantitativas respecto a las técnicas de traducción empleadas para cada elemento cultural, nos hemos basado en la tabla de la página 318.

- Resulta casi imposible realizar un recuento exacto de las técnicas de traducción empleadas en el humor, ya que el humor puede abarcar una escena entera en la que se pueden observar varias técnicas. Además, la mayoría de los casos de humor está relacionada con una alusión social, religiosa o política, factor que influye en la elección de la técnica de traducción. De una forma aproximada podemos decir que la técnica más usual en el humor es la traducción literal (42,86%), seguida por la omisión (20,41%) y la adaptación (16,33%).
- En cuanto a las alusiones políticas, sociales y religiosas, se emplean las siguientes técnicas, ordenadas por frecuencia observada en el corpus: el préstamo (20,17%), la traducción literal (21%), la generalización (15,55%), la adaptación (12,18%), la modulación (7,98%), la descripción (6,30%), la omisión (4,62%), la elisión (3,78%), el equivalente cultural (1,26%), la compresión (2,94%), el equivalente funcional (2,94%), la amplificación (0,84%) y la sustitución por otro elemento cultural (0,42%).
- Ninguno de los dialectos alemanes que aparecen en la versión original ha sido reproducido en la versión doblada. Sin embargo, de los cinco acentos extranjeros de la versión original se han transmitido cuatro de ellos, lo que supone un caso contrario a la reproducción de los idiomas extranjeros, que únicamente se han mantenido en la versión doblada uno de los casos.
- En cuanto al lenguaje popular y vulgar, resumimos las conclusiones que aparecen en el apartado 6.2.3.2. El 15,63% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original no está traducido igualmente por una expresión con el mismo grado de coloquialismo sino por una expresión de la lengua estándar. El 11,72% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original está reproducido en la versión doblada por una expresión que pertenece al lenguaje popular y vulgar pero

en un grado menor de coloquialismo, mientras que un 7,03% registra un grado superior que en la versión original. El 58,59% de los casos de lenguaje popular y vulgar en la versión original está recogido también en la versión doblada con el mismo grado de coloquialismo.

- Respecto a las unidades fraseológicas, se han encontrado únicamente tres casos de equivalencia total, es decir, un 6,82%. Asimismo, se ha registrado un 38,64% de equivalencia parcial, mientras que la equivalencia nula lo ha hecho en un 54,54%. Si analizamos las tres variantes de equivalencia parcial, aparecen de mayor a menor frecuencia la sinonimia funcional interlingual (58,82%), la sinonimia ideográfica (29,41%) y la sinonimia estructural interlingual (11,76%).
- Para las paremias se ha empleado mayoritariamente la adaptación (66,67%), mientras que en el resto de los casos se ha observado la traducción literal (33,34%).
- De las doce canciones encontradas en el corpus, seis se han mantenido en el idioma original (50%), hecho que se produce cuando la canción se percibe en un segundo plano; tres se han traducido literalmente (25%), cuando las canciones han sido subtituladas; tres (25%) han sido adaptadas a la cultura de la versión doblada, cuando no aporta ningún elemento cultural y encuentra un equivalente pragmático en la cultura meta sin que sea necesario respetar la transmisión del significado original.
- Debido al escaso número de gestos no compartidos en el corpus de películas no podemos ofrecer conclusiones cuantitativas determinantes.
- El 100% de los casos en que un signo iconográfico no va acompañado de un enunciado lingüístico se emplea la omisión, es decir, no se explicita la información que pueda transmitir el signo iconográfico. Se han encontrado ocho casos de recurrencia intersemiótica, de los cuales el 50% ha empleado el préstamo con elisión, el 25% la adaptación, el 12,25% la traducción literal con elisión y la omisión.
- Los subtítulos en la versión alemana se traducen asimismo por otro subtítulo en la versión doblada española utilizando mayoritariamente la traducción literal (77,78%) frente a la generalización (11,12%) y la adaptación (11,12%). En el caso de que el texto diegético aparezca de forma simultánea a un enunciado lingüístico y en éste se haga mención al texto visualizado en pantalla, no se emplea la voz en *off*

ni los subtítulos, ya que el referente se halla en la traducción del parlamento en la versión española (4,76%). Cuando no aparece ninguna referencia al texto diegético, la boca del personaje se sitúa al margen de la escena, se opta mayoritariamente por la voz en *off* del personaje afectado (26,19%). En caso de que el texto diegético no se encuentre relacionado con un personaje en cuestión, se tiende a optar por los subtítulos. Si no aparece ninguna referencia al texto diegético en el enunciado lingüístico, se omite la traducción del texto siempre y cuando el significado del texto no sea relevante para la comprensión del mensaje de la escena en cuestión o que el público español pueda adivinar, debido a la similitud de la estructura de los vocablos en las lenguas alemana y española o a la deducción por el contexto, el significado del texto en cuestión. Esta opción representa el mayor porcentaje, es decir, el 47,62% del total.

7.4. Conclusiones relativas a las técnicas de traducción

Del mismo modo que las conclusiones sobre los elementos culturales, hemos subdividido los resultados respecto a las técnicas de traducción en cuantitativos y cualitativos.

7.4.1. Desde un punto de vista cualitativo

- Hemos observado que existe una ligera tendencia hacia un método traductológico comunicativo en la traducción de los elementos culturales que aparecen en la modalidad de doblaje. Es la técnica del equivalente cultural la más empleada seguida de la traducción literal, entendida desde el punto de vista parasintagmático que distingue Albrecht (1998: 67)²³⁷. Es decir, se observa una tendencia a emplear los polos opuestos en el método traductológico mencionado en la página 281 acotado por la traducción literal y la sustitución por otro elemento cultural. La adaptación, que se considera una técnica con un alto grado comunicativo, es la tercera técnica en frecuencia de uso.
- Hemos empleado la **traducción literal** desde un punto de vista paradigmático. Esta técnica se emplea para la traducción de elementos culturales que no tienen un equivalente en la lengua meta y que una explicación adicional se saldría de boca, de forma que cumple con la equivalencia referencial y pragmática del original.

²³⁷ Véase las páginas 2823 y 284.

- **El préstamo** aparece mayoritariamente en las alusiones, y en menor medida en el humor y en la iconografía. En las alusiones, el préstamo se emplea exclusivamente para nombres propios, por ejemplo, de persona, tanto reales como de ficción, de calles, de marcas de productos y de topónimos. El préstamo también se utiliza en el humor internacional de situación con alusiones culturales. Del mismo modo, en la iconografía el préstamo aparece en los enunciados que acompañan a un símbolo considerado como alusión.
- **La elisión** se emplea exclusivamente junto a las alusiones que presentan la técnica del préstamo, ya que omite información adicional que podría aclarar el concepto en cuestión.
- **La modulación** se emplea únicamente para la traducción de alusiones y para las variaciones lingüísticas, en especial para los coloquialismos. Se ha observado exclusivamente la modulación explicativa, la cual tiene el objetivo de mantener el sentido del enunciado original sin que se viole la sincronía de forma de modo que suene lo más natural posible.
- **La omisión** se emplea sobre todo para solventar el conflicto entre los elementos invariables prioritarios que componen un filme, como la sincronía y la credibilidad. Es sobre todo en el código gráfico donde se aplica más frecuentemente la omisión, seguido por la iconografía, las alusiones, el humor, las variedades lingüísticas y las canciones. En cuanto al código gráfico, son los textos diegéticos los que emplean esta técnica y únicamente los textos que no son esenciales para el entendimiento de la escena o que son obvios gracias a un contexto explicativo. Con omisión no nos referimos a la eliminación del texto de la pantalla, hecho imposible debido a la naturaleza no manipulable por ser un componente visual, sino a cualquier referencia o traducción del texto en el canal acústico o en forma de subtítulo en el canal visual. Respecto a las canciones, se emplea la omisión cuando la canción se escucha simultáneamente al diálogo de los personajes o a una voz en *off*, lo que imposibilita, a su vez, la traducción en *off* o la inclusión de subtítulos. De igual modo, entendemos la omisión como la no traducción de la canción en la versión doblada. En cuanto a las variedades lingüísticas, se han omitido los dialectos y acentos alemanes. Respecto a la omisión de los coloquialismos, la encontramos sobre todo en el lenguaje popular y vulgar y en las fórmulas rutinarias, en especial en las muletillas. La omisión en el humor va ligada sobre todo al humor, cuyo

núcleo de comicidad yace en una alusión cultural. En estos casos, se crea una pérdida parcial o total del humor. Sin embargo, en los casos en que se ha omitido cualquier traducción en una escena de humor internacional, no se ha producido pérdida alguna de comicidad. En cuanto a las alusiones, la razón principal para omitir la referencia es principalmente la sincronía de tiempo. Al no existir la alusión en la cultura meta, se tendría que optar por una, lo que sobrepasaría el enunciado en boca del personaje. Tanto los signos iconográficos como los gestos desconocidos por el público de la versión doblada tienen baja representabilidad en nuestro corpus; sin embargo, al tratarse de componentes no manipulables, ya que pertenecen al canal visual, se tiende a omitirlos en el canal acústico. Este hecho se debe a la falta de espacio o a la sincronía que se debe respetar en el canal acústico. La omisión del código gráfico provoca un 100% de pérdida de información en el público meta, mientras que en la iconografía habría que diferenciar entre la familiar al público meta y la desconocida. En la iconografía conocida por el público meta no se ha producido pérdida de información; sin embargo, la recepción en el público meta tanto del significado denotativo como connotativo de la iconografía no compartida es nula.

- **La generalización** cumple con la equivalencia del sentido, con la equivalencia de sincronía y con la equivalencia funcional. Aunque la traducción recrea el mismo mensaje que el autor original y el público meta percibe el humor de la misma forma que el público origen, creemos que no lo percibe con la misma intensidad ya que se pierden las connotaciones directas de las alusiones sociales. Si seguimos la clasificación de Koller (2004) respecto a los tipos de equivalencia, la generalización en este tipo de textos cumple con la equivalencia pragmática, de modo que el público recibe de la misma forma la función comunicativa del texto; y con la equivalencia normativa textual, la cual respeta los requisitos de la sincronía de los textos para doblaje. Sin embargo, la generalización aplicada a nuestro corpus no cumple, en la mayoría de los casos, con la equivalencia connotativa, ya que el público meta recibe el significado de la alusión, incluso se produce la sensación de comicidad que en el público original, sin embargo, no percibe la totalidad de las connotaciones que se transmiten en la versión original.

- **La comprensión lingüística** se emplea mayoritariamente en las alusiones si con ello no se viola ni el sentido ni el mensaje del autor del original y si es necesario para crear una sincronía labial o isocronía.
- **La amplificación** no es representativa en nuestro tipo de texto, ya que el traductor no sólo está limitado por la imagen de la boca en movimiento sino también por el tiempo.
- **La descripción** es una técnica muy frecuente en caso de que no exista equivalente cultural, traducción estipulada o que el elemento cultural de la lengua de origen sea desconocido por el público de la lengua meta. La descripción en la versión doblada exige más caracteres y, por lo tanto, ocupa más espacio en el parlamento del actor. Debido a este hecho, y para cumplir con las invariantes de traducción del tipo de películas de nuestro corpus, el traductor se ve obligado a tomar una serie de medidas. En caso de que el parlamento se encuentre en *on*, se omiten o se sintetizan otros elementos lingüísticos con el fin de que el parlamento no se salga de boca. Si el parlamento se encuentra en *off*, se puede alargar el tiempo del parlamento hasta que se produzca un cambio de plano.
- Por falta de representabilidad en el corpus, no podemos exponer una tendencia sobre la **sustitución paralingüística**.
- **La adaptación** se emplea mayoritariamente en las variedades lingüísticas y en especial en el lenguaje popular y vulgar. La adaptación confiere menos idiomática a la expresión del lenguaje popular y vulgar aunque está justificada por la inexistencia de una expresión coloquial equivalente en la cultura meta y el respeto de la sincronía. También aparece tanto en los acentos como en los dialectos que pertenecen a idiomas extranjeros. En este caso, la forma en que se transmite el dialecto o el acento extranjero en la versión original se sustituye por las características del dialecto o acento extranjero propias en la lengua de llegada. En las alusiones culturales, la adaptación intenta evitar un calco cultural de la cultura de origen, así como la completa sustitución de la realidad sociocultural de la cultura de origen por la cultura de llegada, soluciones que pueden causar confusión y un conflicto cultural y de credibilidad en el público meta. Respecto al humor, la adaptación tiene una representabilidad muy baja, siendo las alusiones el centro de la comicidad. El tipo de código gráfico que se ha observado con la técnica de la

adaptación es el que está formado por una alusión. Se reproduce, por tanto, o bien en forma de subtítulo o bien con la voz en *off*, hecho que requiere que el texto o el parlamento en *off* sean breves. Respecto a las canciones, hemos observado que se opta por la adaptación cuando se presentan las siguientes circunstancias: no existe ningún equivalente cultural, la canción se encuentra en primer plano o se hace mención a ella, la traducción literal de la canción causa extrañeza o pérdida de la intención del autor en el público meta.

- La máxima de las películas que forman el corpus es hacer llegar la cultura alemana a otros públicos, en este caso al español. Por este motivo, el **equivalente cultural**, al tratarse de una técnica que sustituye el elemento cultural de la lengua de origen por un elemento cultural propio de la lengua meta, no se ha empleado para los elementos culturales característicos de la cultura alemana, por ejemplo, para las alusiones, ya que violaría esta máxima. El equivalente cultural se ha empleado sobre todo en las variedades lingüísticas y en particular en los coloquialismos, que a su vez están representados por el lenguaje popular y vulgar, en las unidades fraseológicas y en las fórmulas rutinarias.
- Se ha empleado el **equivalente funcional** cuando el enunciado de la versión doblada que no corresponde a su original buscando el objetivo de respetar el movimiento de boca en un primer plano. Aunque no se sea fiel al mensaje, el enunciado traducido se adapta a la sincronía labial y a la longitud del parlamento, logrando así credibilidad en el espectador. Asimismo, se ha colocado un enunciado en un lugar en el que no aparece diálogo audible, por ejemplo, se han creado diálogos de ambiente, es decir, diálogos en segundo plano en los que no es distinguible lo que los actores hablan.

7.4.2. Desde un punto de vista cuantitativo

- **La traducción literal** se emplea sobre todo en la traducción de las alusiones políticas, sociales y religiosas (47,51%), y en concreto para las instituciones o palabras conceptuales, y en la traducción del humor (20,79%), especialmente cuyo núcleo está formado por alusiones o por humor internacional. En el tercer puesto se encuentra la traducción del código gráfico (16,83%) y en concreto para los subtítulos traducidos por medio de una voz en *off* o un subtítulo.
- El **préstamo** se ha observado en las alusiones (94,33%) y en el humor (5,67%).

- La **elisión** aparece con una representabilidad del 1,87% respecto al total de las técnicas de traducción y se ha observado en las alusiones (81,82%) y en la iconografía (18,18%).
- La **modulación** no es una técnica con una gran representabilidad en la traducción de referentes culturales. Representa el 4,07% respecto al total de las técnicas de traducción y se ha observado en las alusiones (79,17%) y en las variedades lingüísticas (20,83%).
- La **omisión** en el humor no representa un gran porcentaje en nuestro corpus (11,54%). El código gráfico (29,41%) y la iconografía (17,65%) son los elementos analizados en los que más frecuentemente se ha observado el empleo de la **omisión**. Este hecho se debe a que pertenecen a un código no manipulable como es el código visual y, debido a las restricciones de sincronía, el mensaje de estos elementos culturales no se puede explicitar en el código acústico en el parlamento de los actores o a modo de voz en *off*. La omisión aparece, en orden de frecuencia, en el código gráfico (29,41%), en la iconografía (17,65%), en las alusiones (16,18%), en el humor (14,71%), en las variedades lingüísticas (13,24%) y en las canciones (8,82%).
- La **generalización** se ha observado principalmente en las alusiones culturales (63,8%) y en menor medida en las variedades lingüísticas (31,04%). En el humor (3,44%) y en el código gráfico (1,72%) representa un valor muy poco representativo.
- La **compresión lingüística** representa únicamente el 1,7% del total de técnicas de traducción. Se ha empleado en las alusiones (70%), en el humor (10%), en las variedades lingüísticas (10%) y en el código gráfico (10%). Sólo en el caso de las alusiones podemos decir que presenta un resultado representativo.
- La **amplificación** se ha observado en un único caso para la traducción de una alusión social, por lo que no ofrece representabilidad en este estudio.
- Se han encontrado únicamente diecisiete casos de **descripción**, los cuales pertenecen casi exclusivamente a las alusiones (88,24%), exceptuando un caso en las variedades lingüísticas (5,88%) y otro en la traducción del código gráfico (5,88%).

- Únicamente se ha encontrado un caso de **sustitución paralingüística** en todo el corpus de películas seleccionado.
- La **adaptación** es la tercera técnica de traducción con un 15,11% de representabilidad en el corpus. Se ha empleado, por orden de frecuencia, en las variedades lingüísticas (51,69%), en las alusiones (32,58%), en el humor (8,99%), en las canciones (3,37%), en el código gráfico (2,25%) y en la iconografía (1,12%).
- El **equivalente cultural** se emplea principalmente en la traducción de las variedades lingüísticas y en particular en los coloquialismos (96,35%), que a su vez están representados por el lenguaje popular y vulgar, en las unidades fraseológicas y en las fórmulas rutinarias²³⁸. En menor medida se ha observado en las alusiones (2,19%) y en el código gráfico (1,46%).
- El **equivalente funcional** se ha observado en las alusiones con una representabilidad del 41,18%, en las variedades lingüísticas con un 35,29% y en el humor con un 23,52%. A su vez, las variedades lingüísticas las podemos desglosar en las fórmulas rutinarias (15,38%), el lenguaje popular y vulgar (23,08%) y las unidades fraseológicas (7,69%). En comparación con el resto de las técnicas que aparecen en el corpus, el equivalente funcional registra una representabilidad bastante baja (2,89%).

7.5. Perspectivas de futuro

La redacción de este capítulo nos ha hecho vislumbrar con una nueva luz las diversas posibilidades que ofrece el estudio de los elementos culturales en el ámbito de la traducción cinematográfica. Asimismo, nos ha obligado a revisar los puntos de nuestro trabajo que no se han desarrollado lo suficiente por falta de capacidad y nos ha llevado a reflexionar cómo se podrían cubrir estas necesidades investigadoras. Con esta tesis doctoral hemos intentado abrir una línea de investigación en una temática como la traducción de doblaje y entre dos idiomas como el alemán y el español que hasta ahora no había sido tratada en profundidad. Debido a las restricciones tanto formales como de espacio, tiempo para realizar la investigación y la envergadura de una tesis doctoral, así como las restricciones personales, creemos que se debería ampliar la línea de investigación que hemos iniciado, por lo que exponemos las siguientes propuestas:

²³⁸ Hemos hecho un recuento de ciento cuarenta y cuatro casos de equivalente cultural en los coloquialismos.

Con el objetivo de abarcar la totalidad del cine alemán actual, sería conveniente ampliar el corpus de películas analizadas para que se cubriera un espectro temático más extenso.

De igual modo sería interesante realizar un estudio traductológico desde un punto de vista más enfocado a la sociolingüística, en el que se tratara más a fondo la recepción de los elementos culturales de las películas alemanas por el público español. En este tipo de investigación, las encuestas cobrarían más relevancia que en el presente trabajo y tendrían que ser abordadas desde un punto de vista más social y estadístico.

Sería interesante realizar un estudio con temática similar al presente pero con la novedad de compararlo con las tendencias que se presentan en la subtitulación. Adicionalmente, se podría analizar el modo en que se realiza el trasvase cultural en las dos modalidades cinematográficas.

Por último, pensamos que también sería enriquecedor para la teoría de la traducción en general realizar un trabajo que investigara las tendencias traductológicas y no únicamente centrada en los elementos culturales que aparecen en la modalidad del doblaje en el marco de las lenguas alemana y española.

Con estas prometedoras perspectivas, finalizamos esta tesis doctoral, a la que hemos dedicado tanto esfuerzo y dedicación en los últimos años con la esperanza de que sirva como punto de partida para otras investigaciones en este campo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, Rosa (1997): *La traducció audiovisual: el doblatge*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Editorial Ariel S.A.
- AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ALBRECHT, Jörn et al. [H.W. Drescher/ H. Göring/ N. Salnikow] (eds.) (1987): *Translation und interkulturelle Kommunikation. 40 Jahre Fachbereich Angewandte Sprachwiss. d. Johannes Gutenberg-Univ. Mainz in Germersheim*. Fráncfort: Lang.
- (1998): *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2005a): *Übersetzung und Linguistik*. Tübinga: Gunter Narr Verlag.
- (2005b): «Nochmals zum Begriff der Übersetzungsäquivalenz. Ein Versuch zur Ausräumung von Missverständnissen», en SCHMITT, Christian; WOTJAK, Barbara (eds.) (2005): *Beiträge zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich. Akten der gleichnamigen internationalen Arbeitstagung (Leipzig, 4.10 - 6-10.2003)*. Band 1. Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 1-11.
- ALTMANN, Hans: *Gradpartikel-Probleme: Zur Beschreibung von 'gerade, genau, eben, ausgerechnet, vor allem, insbesondere, zumindest, wenigstens'*. Tübinga: Studien zur deutschen Grammatik, tomo 8, 1978.
- ALVAR, Manuel (dir.) (1996): *Manual de dialectología hispánica. El Español de España*. Barcelona: Ariel.
- ALVAREZ, Román; VIDAL, M.Carmen-Africa (ed.) (1996): *Translation Power Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- AMMANN, Margret (1995³): *Kommunikation und Kultur: dolmetschen und Übersetzen heute; eine Einführung für Studierende*. Fráncfort: IKO – Verlag für kulturelle Kommunikation.
- AUER, Peter (1998): *Zwischen Parataxe und Hypotaxe: „abhängige Hauptsätze“ im gesprochenen und geschriebenen Deutsch*. http://www.ub.uni-konstanz.de/v13/volltexte/2000/474/pdf/474_1.pdf.
- ÁVILA, Alejandro (1997a): *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- (1997b): *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- (2000): *Así se crean doblajes para cine y televisión*. Barcelona: CIMS 97.
- (2002): *Manual práctico para iniciarse como doblador de cine y TV: reglas, normas y técnicas de gran utilidad para el principiante*. Barcelona: CIMS 97.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (ed.) (1997): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlín: Schmidt. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung ; 12.
- BAKER, Mona (ed.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Nueva York, Routledge.
- BALLESTER CASADO, Ana (2001a): *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Albolote (Granada): Comares.
- (2001b): «Doblaje y nacionalismo. El caso de *Sangre y Arena*», en AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 165 - 175.
- BARBOUR, Stephen / STEVENSON, Patrick (1998) Traducción de Konstanze Gebel: *Variation im Deutschen. Soziolinguistischen Perspektiven*. Berlín, Nueva York: de Gruyter.
- BECHTEL, Cornelia: *Die deutschen Extimatores 'denn' und 'doch' und ihre Entsprechungen im Spanischen. Eine kontrastive Studie*. Proyecto fin de carrera no publicado de IÜD Heidelberg, 1985.
- BEERBOM, Christiane (1992): *Modalpartikeln als Übersetzungsproblem. Eine kontrastive Studie zum Sprachenpaar Deutsch - Spanisch*. Fráncfort: Lang.
- BEINHAUER, Werner (1930): *Spanische Umgangssprache*. Berlín : W.W. Klamt.
- (1978; 1985 impreso): *El español coloquial*. Prólogo de Dámaso Alonso; versión española de Fernando Huarte Morton. Madrid : Gredos.
- BENTELE, Günther; HESS-LÜTTICH, E.W.B (eds.) (1985): *Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tubinga: Niemeyer
- «BERNAL MERINO, Miguel Ángel (2002): *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.
- BETTEN, Anne (1977): «Moderne deutsche Dramen- und Filmdialoge und ihr Verhältnis zum spontanen Gespräch», en Drachmann, Geberell (1977): *Akten der 2. Salzburger Frühlingstagung für Linguistik. Salzburg vom 29. bis 31. Mai 1975*, Tubinga: Narr, pp. 357-371.
- BETTETINI, Gianfranco (1973): *The Language and Technique of the Film*. La Haya, París: Mouton.
- BIERE, Bernd; HOBERG, Rudolf (eds.) (1996): *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Fernsehen*. Studien zur deutschen Sprache Band 5. Tubinga: Gunter Narr.
- BLAS ARROYO; José Luis (2005): *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Madrid: Cátedra.

- BLUNCK, Malwine (2003): «Wir kriegen das schon deutsch!», en MANTHEY, Dirk (ed.): *Making of I ...* Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 281-291.
- BORDWELL, David (1995): *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge.
- BORST, Dieter (1985): *Die affirmativen Modalpartikeln 'doch', 'ja' und 'schon'. Ihre Bedeutung, Funktion, Stellung und ihr Vorkommen*. Tubinga: M. Niemeyer.
- BRAVO, Jose M^a.; FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación (1996) (eds.) *A Spectrum of Translations Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- BRINKER, Klaus; SAGER, Sven.F. (1996²): *Linguistische Gesprächsanalyse: eine Einführung*. Berlín: Erich Schmidt.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.
- BRUSATIN, Manlio (2003): *Geschichte der Farben*. Traducción de Sabine Schulz. Berlín: Diaphanes.
- BURGER, Harald (1983): «Neue Aspekte der Semantik und Pragmatik Phraseologischer Wortverbindungen», en MATEŠIĆ, J. (1983) (ed.): *Phraseologie und ihre Aufgaben. Beiträge zum 1. internationalem Phraseologie- Symposium von 12. bis 14. Oktober 1981 in Mannheim*, "Meinheimer Beiträge zur slavischen Philologie" 3. Heidelberg: Julius Groos Verlag, pp. 24-34.
- (1984/1990²): *Sprache der Massenmedien*. Berlín, etc.: de Gruyter.
- (1998/20032): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlín: Erich Schmidt.
- BURKHARDT, Armin (1984): «Die Funktion von Abtönungspartikeln in den Eröffnungssphrasen fiktionaler und natürlicher Dialoge.», en: Cherubim, D. ;Henne, H.; Rehbock, H. (eds.), pp. 64-93.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús (1995): «De la oralidad a la escritura», en Cortés Rodríguez, Luis (ed.): *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería: Universidad, Servicio de Publicaciones. Monografías. Humanidades; 2, pp. 11-28.
- CAILLE, P.-F. (1960): «Cinéma et traduction: Le traducteur devant l'écran». *Babel* 6,3, 1960, pp.103-109.
- CARRILLO GUERRERO, Lázaro: «Actualización retórica de la lengua: el registro».Tonos, revista electrónica de estudios filológicos.Número IX. <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/actualizacionretorica.htm> (27-09-2007).
- CARTAGENA, Nelson.; GAUGER, H.-M. (1989): *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*. Mannheim: Duden, 519.
- CARY, Edmond. (1960): «La Traduction Totale», en *Babel, Revue Internationale de la Traduction* 6(3), 110-115.

- CASADO VELARDE; Manuel (1991): *Lenguaje y cultura: la etnolingüística*. Madrid: Síntesis.
- CASARES, J (1950/1992³): *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: CSIC
- CASCÓN MARTÍN, Eugenio (1995): *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Madrid: Edinumen.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASSETTI, Francesco (1999): *Theories of Cinema 1945-1995*. Traducción de Francesca Chiostrì and Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni. EEUU: University of Texas Press.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (1994): *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería: Universidad, Servicio de Publicaciones. Monografías. Humanidades; 2.
- (1995) (ed.): *El español coloquial. Simposio sobre Análisis del Discurso Oral. Actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral, Almería, 23 - 25 de noviembre de 1994*. Almería: Universidad, Servicio de Publicaciones
- COSERIU, Eugenio (1981²): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Editado y revisado por Jörn Albrecht. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- CHAUME VARELA, Frederic (2001a): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción»; en: Agost, Rosa; Frederic Chaume (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 77-87.
- (2001b): *La traducción audiovisual: Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. 2001 Tesis doctoral. Autor. Col.lecció CD Magna. Castelló de la Plana.
- (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CHAVES GARCÍA, M^a José (1999): *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.
- CHERUBIN, Dieter.; HENNE, Helmut; REHBOCK Helmut [eds.] (1984): *Gespräche zwischen Alltag und Literatur: Beiträge zur germanistischen Gesprächsforschung*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag.
- CHIARO, Delia (1992): *The Language of Jokes. Analysing verbal play*. Londres: Routledge.
- CHRISTEN, Helen (2004): *Dialekt, Regiolekt und Standardsprache im sozialen und zeitlichen Raum*. Beiträge zum 1. Kongress der Internationalen Gesellschaft für

- Dialektologie des Deutschen, Marburg/Lahn, 5. - 8. März 2003. Viena: Ed. Praesens.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Editorial Gredos.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (ed.) (1995): *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*. Almería: Universidad de Almería, servicio de publicaciones.
- COSERIU, Eugenio (1977): «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción», en COSERIU, Eugenio: *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, pp. 214-239.
- CRYSTAL, David; DAVY, Derek (1969): *Investigating English Style*. Londres: Longman.
- DELABASTITA, Dirk (1993): *There's Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.
- DELISLE, Jean; BASTIN, Georges (1977): *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Universidad Central de Venezuela.
- DILLER, Hans-Jürgen; KORNELIUS, Joachim (1978): *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübinga: Niemeyer (Anglistische Arbeitshefte).
- DRACHMANN, Gaberell (ed.) (1977): *Akten der 2. Salzburger Frühlingstagung für Linguistik: Salzburg vom 29. - 31. Mai 1975*. Tübinga: TBL Verlag Gunter Narr.
- DURO, Miguel (coord.); AGOST, Rosa (et al) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (2001⁹): *Einführung in die Semiotik*. Múnich: Fink (UTB; 105: Linguistik, Literaturwissenschaft, Philosophie).
- EGGERS, Eckhard; SCHMIDT, Jürgen Erich, STELLMACHER, Dieter (eds.) (2005): *Moderne Dialekte - Neue Dialektologie*. Akten des 1. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD) am Forschungsinstitut für deutsche Sprache "Deutscher Sprachatlas" der Philipps-Universität Marburg vom 5. - 8. März 2003. [= Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik, Beiheft 130.] Stuttgart.
- EGUÍLUZ, Federico; et al (1994) (eds.): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- EROMS, Hans-Werner; STICKEL, Gerhard; ZIFONUN, Gisela [eds.] (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Band 1. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter. Schriften des Instituts für deutsche Sprache.
- FEICHTENBERGER, Klaus (1991): «Sync or Swin - Film und Übersetzung», en TÜKEL, Jale (ed.): *Abendteuer des Übersetzens*. Graz, etc.: Droschl, pp. 97-106.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico; MARTÍNEZ ABADÍA, José (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

- FIX, Ulla (ed.) (2005): *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache ; linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films "Laura, meine Engel" aus der "Tatort"-Reihe*. Berlín: Schmidt.
- FLEISCHER, Wolfgang (1982/1997²): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübinga: Niemeyer.
- (1994): «Phraseologismus und Sprichwort: lexikalische Einheit und Text», en SANDIG (ed.): *Europhras 92. Tendenzen der Phraseologieforschung*. Bochum: Universität Dr. N. Brockmeyer, pp. 155-172
- FLOSOS, Georgios (2002): «Zur Repräsentation von Kultur in Texten», en: Thome, Gisela (ed.) (2002): *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübinga: Narr, pp. 75-93.
- (2003): *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübinga: Narr.
- FODOR, István (1976): *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske Verlag.
- FRITZ, Gerd; HUNDSNURSCHER, Franz (eds.) (1994): *Handbuch der Dialoganalyse*. Tübinga: Max Niemeyer Verlag.
- FUENTES LUQUE, Adrián (2001): *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck Soup", de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GARNCAV, Joseph (1992): *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Fráncfort: Lang, Studien zum Theater, Film und Fernsehen; 16.
- GAUDREAU, André; JOST, Francois (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Traducción de Núria Pujol. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun et al (eds.) (2003): *Textologie und Translation*. Tübinga: Narr.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun; MUDERSBACH, Klaus (1998): *Methoden des Wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübinga, Basilea: Francke (=UTB. 1990).
- GILABERT, Ana; LEDESMA, Iolanda; TRIFOL, Alberto (2001): «La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos», en DURO, Miguel (coord.); AGOST, Rosa (et al): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 325-330.
- GONZÁLEZ REY, Maribel (1998): «Estudio de la idiomática en las unidades fraseológicas», en: WOTJAK (1998) (ed.): *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*. Fráncfort: Vervuert, pp. 57-74.

- GORIS, Olivier. (1991) : *A la recherche de normes pour le doublage : Etat de la question et propositions pour une analyse descriptive*. Tesina presentada en la Universidad Católica de Lovaina.
- (1993): *The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation*. *Target*, 5:2, pp. 169-190.
- GOTTLIEB, Henrik (1997): *Subtitles, Translation and Idioms*. 2. vol. Copenhagen Center for Translations Studies and Lexicography. University of Copenhagen.
- (2004⁴): *Screen Translation. Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Centre for Translation Studies, Department of English: University of Copenhagen.
- GOUANVIC, Jean-Marc (1994): *La science-fiction française au XXe siècle (1900 - 1968)*. *Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*. Amsterdam: Rodopi.
- GRASSEGGER, Hans (1985): *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comics- Serie Asterix*. Tübinga: Stauffenburg-Verlag.
- GRBIC, NADJA; Wolf. M (eds.) (1997): *Text-Kultur-Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe*. Tübinga: Stauffenburg-Verlag, Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz.
- GREINER, Norbert et al. (eds.) (1999): *Texte und Kontexte in Sprachen und Kulturen. Festschrift für Jörn Albrecht*. Tréveris: WVT.
- GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino (2000): *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. León: Servicio de Publicaciones, Universidad de León.
- HANSEN, Doris (1996): «Zum Übersetzen von Kulturspezifika in Fachtexten».; en: Kellertat, Andreas f. (ed.) (1996): *Übersetzerische Kompetenz. Beiträge zur universitären Übersetzer- und Dolmetscherausbildung in Deutschland und Skandinavien*. Frankfurt: Lang, 63-78.
- HANSEN, Klaus P. (1995/2003³): *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübinga: A. Francke Verlag.
- HARTIG, Matthias (1980): *Soziolinguistik für Anfänger*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- (1985/1998²): *Soziolinguistik des Deutschen*. Berlín: Weidler Buchverlag Berlin.
- HATIM, Basil; MASON, Ian (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel
- HAUSMANN; Franz Josef (1974): *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im "Canard enchaîné"*. Tübinga: Niemeyer

- HEGGELUND, Kjell T.: *Zur Bedeutung der deutschen Modalpartikeln in Gesprächen unter besonderer Berücksichtigung der Sprechakttheorie und der DaF-Perspektive*. http://www.linguistik-online.de/9_01/Heggelund.html (23-02-2006).
- HEIDRICH, Carl H. (ed.) (1977): *Konstituenten dialogischer Kommunikation*. Hamburgo: Buske.
- HELLMANN, Manfred (1992): *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West/1/2/3*.
- HENNE, Helmut; REHBOCK, Helmut (2001⁴): *Einführung in die Gesprächsanalyse*. Berlín, Nueva York: de Gruyter.
- HERBST, Thomas (1987): «A Pragmatic Translation Approach to Dubbing». *EBU*. Volume XXXVIII. No 6. November 1987.
- (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tubinga: Niemeyer
- HERMANS, Theo (ed.) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- (1999): *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Mancheser: St. Jerome
- HESSE-QUACK, Otto (1967): *Die Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filme. Eine interkulturelle Untersuchen*. Tesis doctoral. Múnich, Basilea: Ernst Reinhard Verlag
- HEWSON, L; Martin, J. (1991): *Redefining Translation. The Variational Approach*. Londres, etc.: Routledge.
- HICKETHIER, Knut (2001³): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- HOFFMANNOVÁ, Jana; VIEHWEGER, Dieter (eds.) (1985): *Linguistische und sozialpsychologische Analyse der mündlichen Kommunikation*. Praga: Ústav pro Jazyk Český.
- HOLLY, Werner; PÜSCHEL, Ulrich (1996): *Sprache und Fernsehen*. Heidelberg: Groos.
- HOLZER, Peter; FEYRER, Cornelia (eds.) (1998): *Text, Sprache, Kultur*. Fráncfort, Berlín: Lang.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- HÖNIG, Hans G.; KUSSMAUL, Paul (1982/1996⁴): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tubinga: Narr.

- HURT, Christina; KOLOSZAR, Claudia; LISA, Claudia (1997): «Transfer zwischen Kunst und Technik – Zur Problematik der multimedialen Übersetzung», en Grbic, Nadja; Wolf, M (eds.): *Text-Kultur-Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe*; Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Graz. Tübinga: Stauffenburg-Verlag, pp. 167-181.
- HURTADO ALBIR; Amparo (2001/2004): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- INEICHEN, Gustav; KIELHÖFER, Bernd (eds.) (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübinga: Max Niemeyer Verlag. Romanistische Arbeitshefte, 31.
- IVARSSON; Jan (1992): *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.
- JACOBSEN, Wolfgang; KAES, Anton; PRINZLER, Helmut (eds.) (2004²): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- KADRIC, Mira ; KAINDL, Klaus; PÖCHHACKER, Franz (eds.) (2000): *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübinga: Stauffenburg.
- KARAMITROGLOU, Fotios (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- KATAN, David (1999): *Translating cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- KESSEL, Katja; REIMANN, Sandra (2005): *Basiswissen Deutsche Gegenwartssprache*. Tübinga, Basilea: Francke.
- KINEMATHEKVERBUND (1999): *Die deutschen Filme. Deutsche Filmografie 1895 - 1998 und Die Top 100*. CD-Rom. Frankfurt, Berlín.
- KOCH, Peter (1999): «Gesprochen/geschrieben – eine eigene Varietätendimension? », en: GREINER, Norbert, et alli (eds.): *Texte und Kontexte in Sprachen und Kulturen. Festschrift für Jörn Albrecht*. Tréveris: WVT, pp. 141-168.
- KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf (1985) «Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte», en *Romanistisches Jahrbuch* 36/85.
- KÖHLER, Inga (2006): *Der deutsche Kinofilm. Perspektiven, Visionen, Erfolgchancen*. Verlag Dr. Müller: Saarbrücken.
- KOLLER; Werner (1979/2004⁷): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Quelle & Meyer Verlag: Wiebelsheim.

- (2002): «Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung—in den 70er Jahren und heute», en: Thome, Gisela (ed.) : *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübingen: Narr, pp. 75-93.
- KRÄMER, Sybille (2001a): *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2001b): *Von der sprachkritischen zur medienkritischen Wende? Sieben Thesen zur Mediendebatte als eine Einleitung in diese Textsammlung*. <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/kraemer1.html>.
- KRÄMER, Walter; TRENKLER, Götz; KRÄMER, Denis (1998): *Das neue Lexikon der populären Irrtümer. 555 weitere Vorurteile, Mißverständnisse und Denkfehler von Advent bis Zyniker*. Eichborn: Frankfurt.
- KUPSCH-LOSEREITS, Sigrid (2002): «Die kulturelle Kompetenz des Translators». *Lebende Sprachen* 3: 2002.
- LARRETA ZULATEGUI; Juan Pablo (2001): *Fraseología contrastiva del alemán y el español: teoría y práctica a partir de un corpus bilingüe de somatismos*. Frankfurt, etc: Lang.
- LAUSCHER, Susanne (1998): «Zum Kulturbegriff in deutschen Arbeiten zur Translationswissenschaft. Eine Bestandsaufnahme», en Holzer, Peter; Feyrer, Cornelia (ed.): *Text, Sprache, Kultur*. Frankfurt, Berlín: Lang, pp. 277-289.
- LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, Antonio (1986): *El lenguaje estándar español y sus variantes*. Salamanca: Instituto de Ciencias de la Educación.
- LÖFFLER, Heinrich (2003): *Dialektologie. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- LORENZO GARCÍA, Lourdes; PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana M^a (2000) (eds.): *Traducción subordinada (I)*. Vigo: Servicio de Publicaciones da Universidade de Vigo.
- LORENZO, Emilio (1980³): *El español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid: Gredos.
- LUQUE DURÁN, Juan De Dios (2004): *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Método Ediciones.
- LUYKEN, Georg-Michael et al. (1991) (eds.): *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- MACKELDEY, Roger (1987): *Alltagssprachliche Dialoge. Kommunikative Funktionen und syntaktische Strukturen*. Linguistische Studien. Leipzig: Veb Verlag Enzyklopädie.

- MAGLAKELIDSE, Dinara (2002): *Nationale Identitäten in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen zwischen den 60er- und 80er-Jahren*. Tesis doctoral de la Universidad de Berlín. <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?lang=ger&id=10550>. (15-05-2007).
- MANTHEY, Dirk (1996/ 2003³) (ed.): *Making of 1 ...* Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- MARGOT, Jean Claude (1987): *Traducir sin traicionar. Teoría de la traducción aplicada a los textos bíblicos*. Madrid: Ediciones cristiandad, S.L.
- MARKSTEIN, Elisabeth (2003): «Realia», en: SNELL-HORNBY, Mary; HÖNIG, Hans G.; KUSSMAUL, Paul; SCHMITT, Peter A. (eds.) (1999/ 2003²): *Handbuch Translation*. Tübinga: Stauffenburg Verlag.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis (2006): *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- MARTÍN, (1994): «Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje», en EGUÍLUZ et al (eds.): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 323-330.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2004): *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral de la Universitat Jaume I. <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1115104-095509/> (20-07-2006)
- MATEŠIĆ, Josip (1983) (ed.): *Phraseologie und ihre Aufgaben. Beiträge zum 1. internationalem Phraseologie- Symposium von 12. bis 14. Oktober 1981 in Mannheim*, «Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie“ 3. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (2000): «La traducción audiovisual y los nombres propios», en LORENZO GARCÍA, Lourdes; PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana M^a (2000) (eds.): *Traducción subordinada (I)*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 103-113.
- (2001a): «El espectador y la traducción audiovisual», en AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (eds.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 33-46.
- (2001b): «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en DURO, Miguel (coord.); AGOST, Rosa (et al): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen), pp. 19-45.
- (2001c): *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MAYORAL, R; KELLY, D; GALLARDO, N. (1988): «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation». *Meta XXXIII (3)*, pp. 356-376.

- MENZIES, Yolanda (1991): «Traducción para televisión y cine», en *Sendebarr*, 2 (Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada), pp. 59-62
- METZ, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Collection d'Esthétique (3), París.
- (1972): *Semiologie des Films*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag.
- (1973): *Sprache und Film*. Fráncfort: Athenaeum.
- MIRANDA POZA, José Alberto (1998): *Usos coloquiales del español*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MLACEK, J. (1983): «Zur Frage der Verständnisse der Grenzen der Phraseologie», en MATEŠIĆ, J. (ed.): *Phraseologie und ihre Aufgaben. Beiträge zum 1. internationalem Phraseologie- Symposium von 12. bis 14. Oktober 1981 in Mannheim*, „Mannheimer Beiträge zur slavischen Philologie“ 3. Heidelberg: Julius Groos Verlag, pp. 133-146
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía (2001): Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español. Tesis doctoral. <http://www.tdx.cat/>
- MONACO, James (1995): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MOUNIN, Georges (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. Traducción de Harro Stammerjohann. Múnich: Nymphenburger Verlag .
- MUDERSBACH, Klaus (2002): «Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur. (Modell und Methode)», en: Thome, Gisela (ed.): *Kultur und Übersetzung: Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tübinga: Narr. =Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen 2/2001, pp. 169-225.
- MÜLLER, Bodo (1990): «Französisch: Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache», en: *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL) V, 1*. Tübinga: Niemeyer, pp. 195 – 208.
- MÜLLER, J. Dietmar (1982): *Die Übertragung fremdsprachlichen Filmmaterials ins Deutsche: Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Tesis doctoral. Regensburg.
- MÜLLER, Jürgen (ed.) en colaboración con Herbert Klemens, *Filmbild Fundus Robert Fischer* (2001): *Filme der 90er*. Colonia, etc. Taschen.
- MÜLLER-SCHWEFE, Gerhard (1983): «Zur Synchronisation von Spielfilmen», en *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. No. 13, p. 131.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (1995): «Español coloquial y variación lingüística», en Cortés Rodríguez, Luis (ed.): *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*.

Almería: Universidad, Servicio de Publicaciones. Monografías. Humanidades; 2, pp. 31-42.

NASH, Walter (1985): *The Language of Humour*. Londres: Longman.

NEIRA PIÑEIRO, María Del Rosario (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros

NEUNZIG, Wilhelm; TANQUEIROR, Helena (2007): *Estudios empíricos en traducción. Enfoques y métodos*. Girona: Documenta Universitaria.

NEWMARK, Peter (1981): *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.

— (1988): *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall 1981.

— (1992): *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

NIDA, Eugene A. (1964): «Linguistics and Ethnology in Translation Problems», en Hymes, D. (ed.): *Language in Culture and Society. A reader in Linguistics and Anthropology*. Nueva York: Harper & Row, pp. 90-99.

— (1975): *Exploring semantic structures*. Múnich: Fink.

NIEBAUM, Hermann; MACHA, Jürgen (1999/2006²): *Einführung in die Dialektologie des Deutschen*. Tübinga: Niemeyer.

NORD, Christiane (1986): «Treue, Freiheit, Äquivalenz oder: Wozu brauchen wir den Übersetzungsauftrag?», en *TextconText* 1 (1986), 1, pp.30-47.

— (1991): *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.

— (1997): *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.

NÖTH, Winfried (1985): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.

NOWOTNY, Burkhard (2006): *Die Digitalisierung der Medien in Deutschland*. Konrad Adenauer Stiftung. http://www.kas.de/db_files/dokumente/veranstaltungsbeitraege/7_dokument_dok_pdf_9412_1.pdf (15-04-2008).

PAECH, Joachim (1988/1997²): *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

PALENCIA VILLA, Rosa María (2002): *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

PALM, Christiane (1995/1997²): *Phraseologie. Eine Einführung*. Tübinga: Narr

PASOLINI; Pier Paolo (1969): *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: Alberto Corazón.

- PEIRCE, Charles S. (1995): *The Collected Papers Of Charles Sanders Peirce*. The electronic edition. Charlottesville, Va.: IntelLex Corporation
- PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana M^a (2000): «Doblaje y traducción en España y en Galicia: su historia», en LORENZO GARCÍA, Lourdes; PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana M^a (eds.): *Traducción subordinada (I)*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 7-16.
- PISEK, Gerhard (1994): *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. Tréveris: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- POYATOS, Fernando (1994): *Cultura, lenguaje y conversación*. Istmo: Madrid.
- POYATOS, Fernando (1994): *Paralenguaje, kinésica y interacción*. Istmo: Madrid.
- PRUYS, Guido Marc (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tubinga: Narr.
- QUASTHOFF, Uta (1979): «Verzögerungsphänomene, Verknüpfungs- und Gliederungssignale in Alltagsargumentationen und Alltagserzählungen.», en: Weydt, H. (ed.), pp. 39-57.
- QUILIS, Antonio (2002): *Principios de fonología y fonética españolas*. Cuadernos de lengua española; 43. Madrid: Arco/Libros.
- RAGA GIMENO, Francisco (2005): *Comunicación y cultura. Propuestas para el análisis transcultural de las interacciones comunicativas cara a cara*. Madrid, Fráncfort: Iberoamericana, Vervuert.
- RATH, Rainer (1979): *Kommunikationspraxis: Analysen zur Textbildung u. Textgliederung im gesprochenen Deutsch*. Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht.
- REISS, Katharina; VERMEER Hans J. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Múnich: Hueber.
- (1984): *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*. Tubinga: Niemeyer. = Linguistischer Arbeiten. 147.
- RENN, Joachim; STRAUB, Jürgen; SHIMADA, Shingo (eds.) (2002): *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*. Fráncfort, Nueva York: Campus.
- RONNA, JEFFREY (1990): *Synchronization, from reel to reel*. Milwaukee: Leonard
- ROSS, Alison (1998): *The Language of Humour*. London: Routledge.
- ROTHKEGEL, Annely (1973) *Feste Syntagmen: Grundlagen, Strukturbeschreibung und automatische Analyse*. Tubinga: Niemeyer.
- RUIZ GURILLO, Leonor (1998): *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.

- SALES SALVADOR, Dora (2004): *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna, etc.: Lang; Perspectivas hispánicas,
- SANDERSON, John D. (2001): *Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de Doblaje y Subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2002): *Traductores para todo .Actas de las III Jornadas de Doblaje y Subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SANDIG, Barbara (1979): «Beschreibung des Gebrauchs von Abtönungspartikeln im Dialog.», en: Weydt, H. (ed.), pp. 84-94.
- (1994) (ed.): *Europhras 92. Tendenzen der Phraseologieforschung*. Bochum: Universität Dr. N. Brockmeyer.
- SCHLICKAU, Stephan (1996): *Moderation im Rundfunk. Diskursanalytische Untersuchungen zu kommunikativen Strategien deutscher und britischer Moderatoren*. Fráncfort: Lang
- SCHLICKER, Ina (2003): *Sekundäre Oralität als Form moderner Medienkommunikation: linguistische Untersuchungen zur Sprache der Fernsehnachrichten*. Tesis doctoral. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philologie. [http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchlickerIna/\(23-07-2005\)](http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchlickerIna/(23-07-2005)).
- SCHMID, Annemarie (2000): «‘Systemische Kulturtheorie’ - relevant für die Translation?», en: Kadric, M; Kaindl, K; Pöchhacker, F (eds.): *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tubinga: Stauffenburg, pp. 51-65.
- SCHMITT, Christian; WOTJAK, Barbara (eds.) (2005): *Beiträge zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich. Akten der gleichnamigen internationalen Arbeitstagung (Leipzig, 4.10 - 6-10.2003)*. Band 1. Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 1-11.
- SCHREIBER, Michael (1999): *Textgrammatik. Gesprochene Sprache. Sprachvergleich*. Fráncfort: Peter Lang.
- SCHWITALLA, Johannes (1997): *Gesprochenes Deutsch: eine Einführung*. Berlín: Erich Schmidt Verlag.
- SNELL-HORNBY, Mary (ed.) (1986): *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung*. Tubinga: Francke (=UTB. 1415), 184-205.
- (1988): *Translations Studies. An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins.
- (2002): «Übersetzen als interdisziplinäres Handeln. Über neue Formen des kulturellen Transfers», en: Renn, Joachim; Straub, Jürgen; Shimada, Shingo (eds.): *Übersetzung*

als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration. Fráncfort, Nueva York: Campus, pp. 144-160.

SNELL-HORNBY, Mary; HÖNIG, Hans G.; KUSSMAUL, Paul; SCHMITT, Peter A. (eds.) (1999/ 2003²): *Handbuch Translation*. Tubinga: Stauffenburg Verlag.

SÖLL, Ludwig (1974): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlín: ESV.

SÖLL, Ludwig (autor); HAUSMANN, Franz Josef (revisión) (1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlín: ESV.

STAM, Robert (2000): *Film Theory. An Introuction*. EEUU, Reino Unido: Blackwell Publishers Ltd.

STEGER, Hugo (1967): «Gesprochene Sprache. Zu ihrer Typik und Terminologie», en: *Satz und Wort im heutigen Deutsch. Probleme und Ergebnisse neuerer Forschung*. Jahrbuch 1965/1966. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, pp. 259-291.

STICKEL, Gerhard (ed.) (1996): *Varietäten des Deutschen: Regional- und Umgangssprachen*. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.

STOLZE, Rade Gundis (1994): *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tubinga: Narr-Studienbücher

STRAßNER, Erich (1985): «Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film», en BENTELE, Günther; HESS-LÜTTICH, E.W.B (eds.): *Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nichtsprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tubinga: Niemeyer, pp. 277-289.

TARAMAN, Soheir (1986): *Kulturspezifik als Übersetzungsproblem. Phraseologismen in arabisch-deutscher Übersetzung*. Heidelberg: Groos.

THOME, Gisela (ed.) (2002): *Kultur und Übersetzung: methodologische Probleme des Kulturtransfers*. Tubinga: Narr. (=Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen 2/2001), 169-225.

TITFORD, Christopher. (1982): «Subtitling – constrained translation», en *Lebende Sprachen*, 27-3, pp. 113-116

TOEPSER-ZIEGERT, Gabriele (1978): *Theorie und Praxis der Synchronisation*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía de la Westfälischen Wilhelm-Universität zu Münster.

TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel Aviv University.

— (1995): *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

TÜKEL, Jale (ed.) (1991): *Abendteuer des Übersetzens*. Graz, etc.: Droschl.

- TÜRSCHMANN, Jörg (1994): *Film - Musik – Filmbeschreibung. zur Grundlegung einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik*. Münster: MAKS-Publikationen.
- VAN CAMP, Karin (1988): «Übersetzungsprobleme bei kulturgebundenen Phänomenen: Beispiele und Vorschläge». *Linguistica Antverpiensia XXII*, pp. 249-265.
- VANNEREM, Mia; SNELL-HORNBY, Mary (1986): «Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames-semantics“ in der Übersetzung»; en: Snell-Hornby, Mary (ed.): *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung*. Tübinga: Francke (=UTB. 1415), 184-205.
- VÁZQUEZ AYORA, Gerardo (1997): *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press
- VERMMER, Hans J. (1986): *Voraussetzungen für eine Translationstheorie. Einige Kapitel Kultur- und Sprachtheorie*. Heidelberg: Selbstverlag.
- VERMMER, Hans J.; WITTE, Heidrun (1990): *Mögen Sie Zistrosen? Scenes, Frames, Channels im translatorischen Handeln*. TEXTconTEXT. Beiheft 3. Heidelberg: Groos.
- WHITMAN-LINSEN, Candance (1992): *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Fráncfort, etc.: Lang.
- WHORF, Benjamin Lee (1984): *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- WIESINGER, Peter (1996): «Sprachliche Varietäten – Gestern und Heute», en STICKEL, Gerhard (ed.): *Varietäten des Deutschen: Regional- und Umgangssprachen*. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.
- WILSS, Wolfram (1977): *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett.
- VINA, J.P., Y DARBELNET, J. (1958/1995): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier (Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation. Amsterdam: John Benjamins.
- WITTE, Heidrun (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators*. Tübinga: Stauffenburg.
- WOLLEN, Peter (1969): *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: Secker & Warburg.
- WOTJAK, Barbara (1987): «Aspekte einer konfrontativen Beschreibung von Phraseolexemen: deutsch-spanisch». *Linguistische Arbeitsberichte* 59, 86-100.
- WOTJAK, Gerd (ed.) (1997): *Studien zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich*. Fráncfort, etc.: Peter Lang.
- (ed.) (1998): *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*. Fráncfort: Vervuert.

ZABALBEASCOA, P (1996): «La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas», en BRAVO, J.M.; FERNÁNDEZ NISTAL, P (eds.) *A Spectrum of Translations Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1996): *Dialectología española*. Madrid: Gredos.

ZARO, Juan Jesús (2000): «Perspectiva social del doblaje y la subtitulación. Una aplicación de los conceptos de Pierre Bourdieu», en LORENZO GARCÍA, Lourdes; PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana M^a (eds.): *Traducción subordinada (I)*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 127-138.

ZIERER, Ernesto (1992): «Los indicadores pragmáticos 'eigentlich', 'etwa' y 'sicher' del alemán y sus equivalentes en español», en: *Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis*, Berlín: LSp, pp. 74-75.

ZULOAGA, Antonio (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Fráncfort, Berna, Cirencester: Lang.

Referencias de Internet

Ministerio de Cultura. Boletín Informativo de Cine.
<http://gl.www.mcu.es/cine/MC/BIC/index.html>

Base de datos de películas
<http://www.eldoblaje.com>

Base de datos de películas calificadas de la filmoteca española
[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init
&language=es](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es)

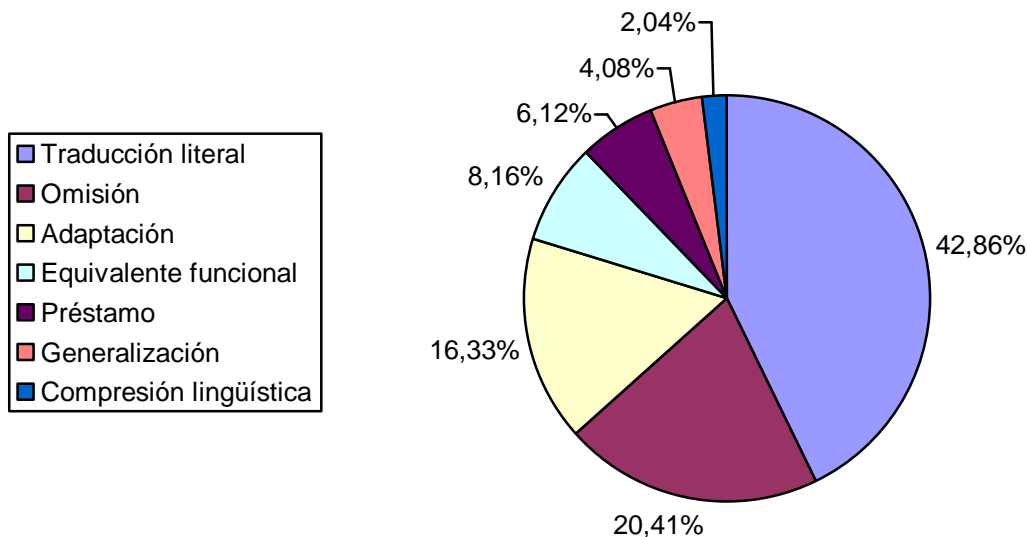
Filmoteca española
<http://www.mcu.es/cine/index.htm>

ANEXOS

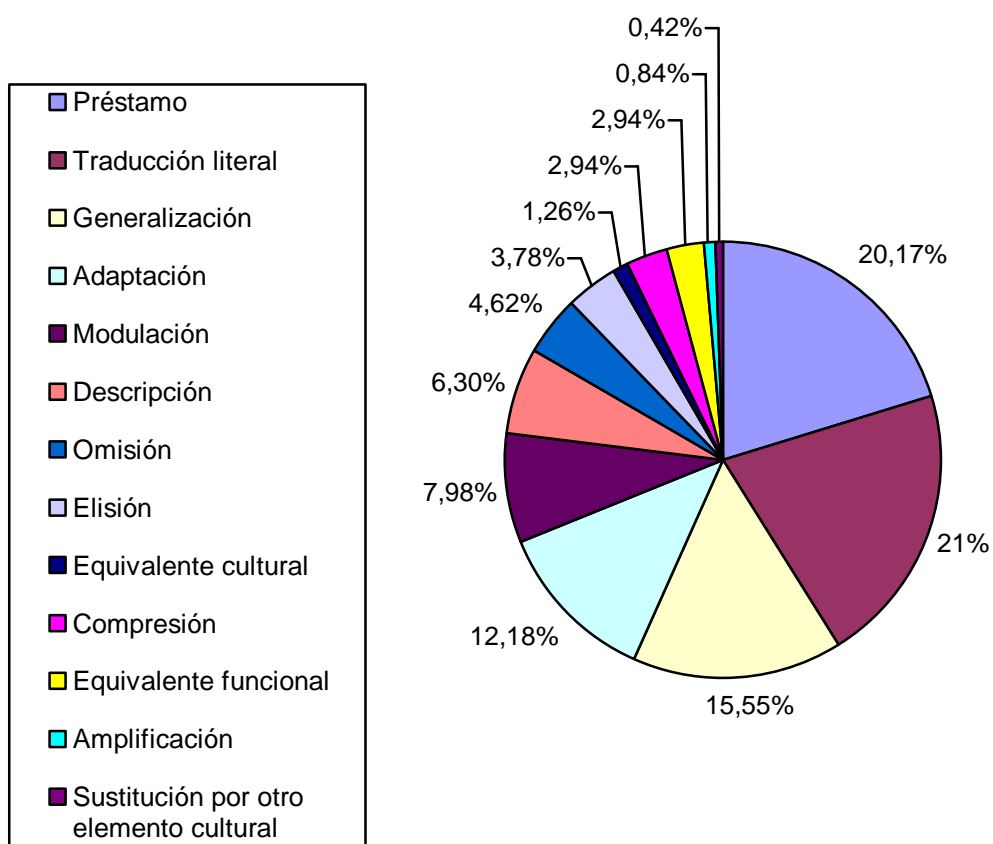
ANEXO I

ESTADÍSTICAS DE FRECUENCIA DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

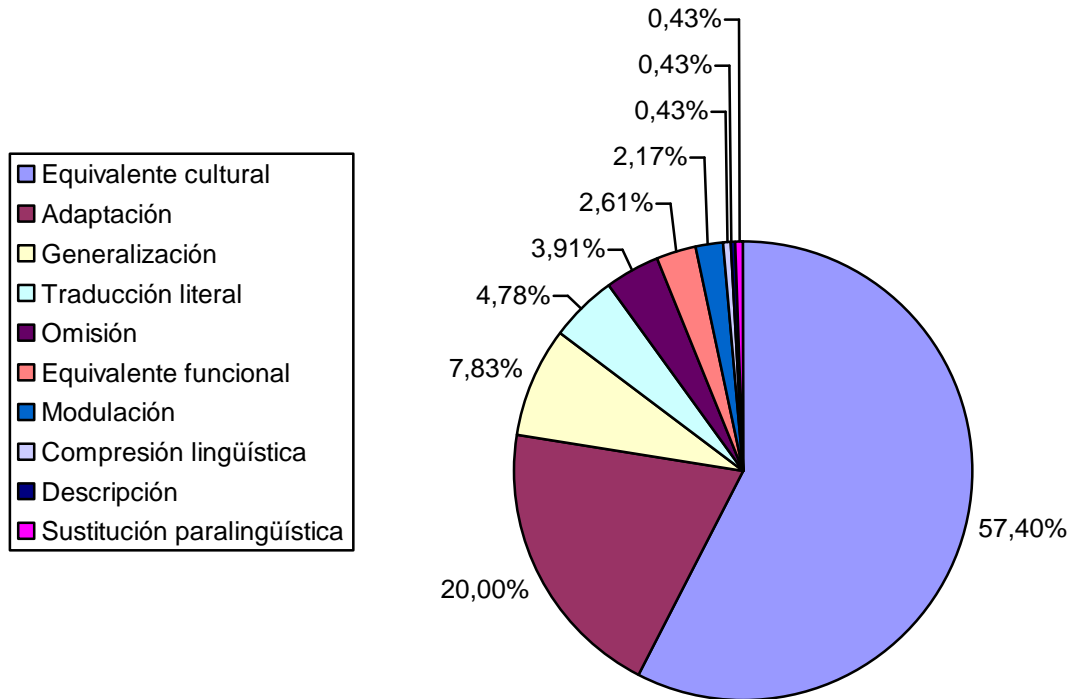
Técnicas de traducción empleadas en el humor



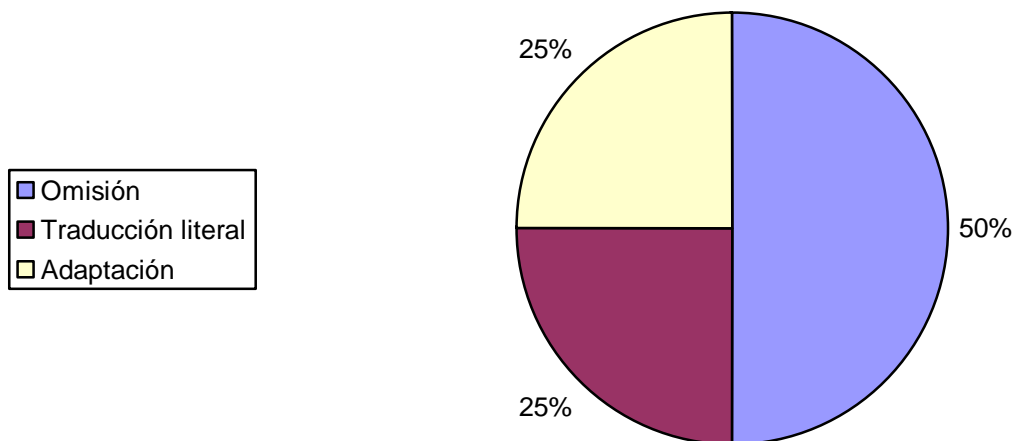
Técnicas de traducción empleadas en las alusiones culturales



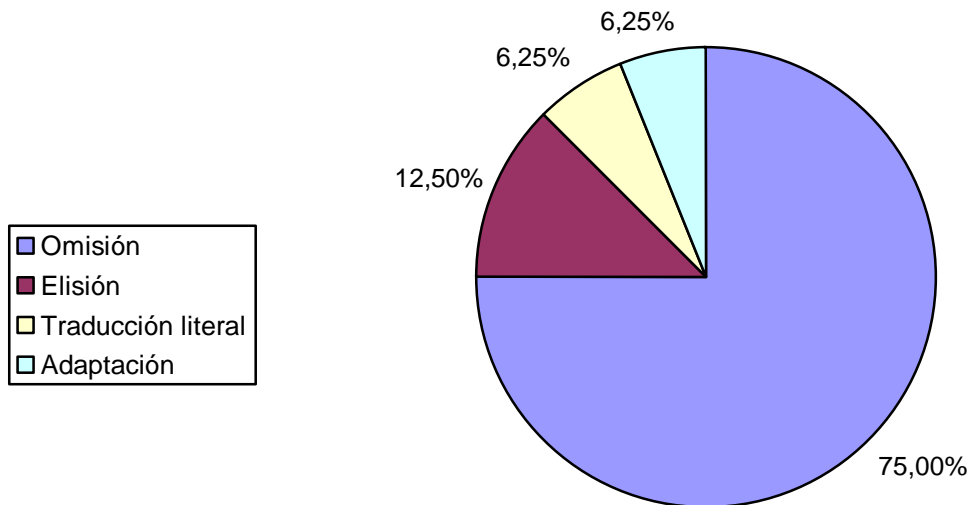
Técnicas de traducción empleadas en las variedades lingüísticas



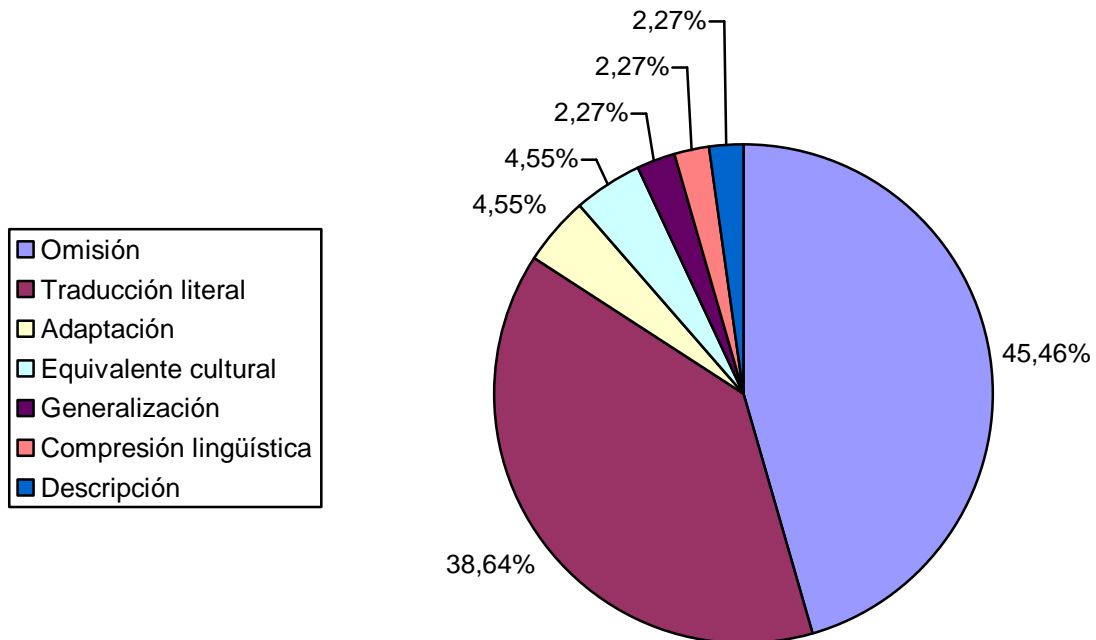
Técnicas de traducción empleadas en las canciones



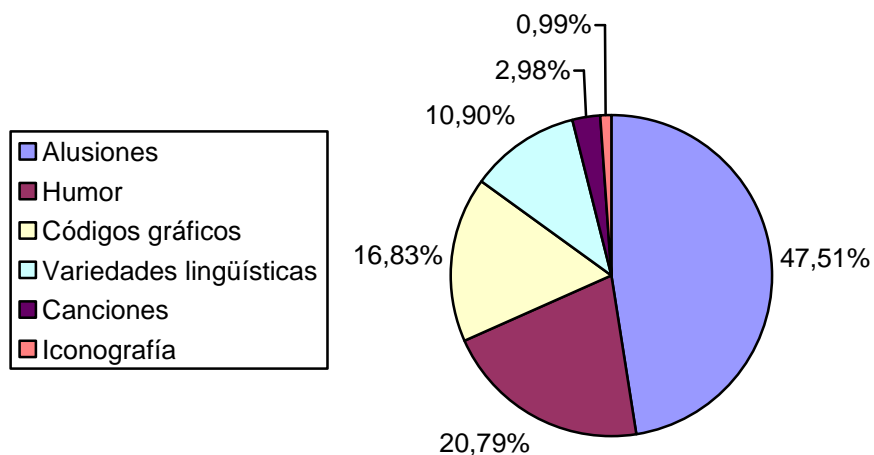
Técnicas de traducción empleadas en la iconografía



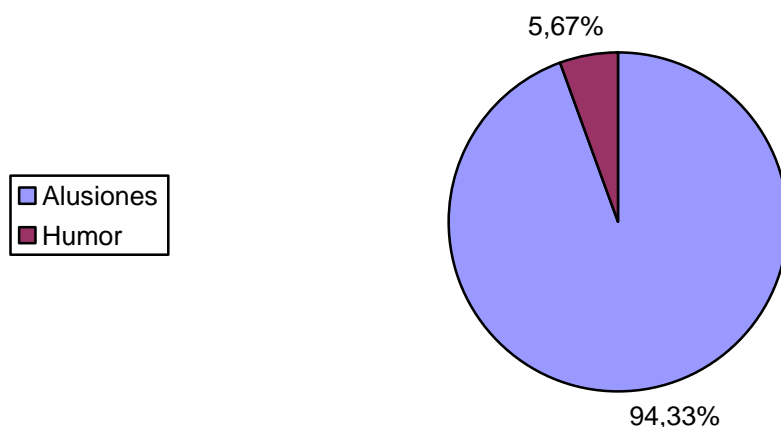
Técnicas de traducción empleadas en el código gráfico



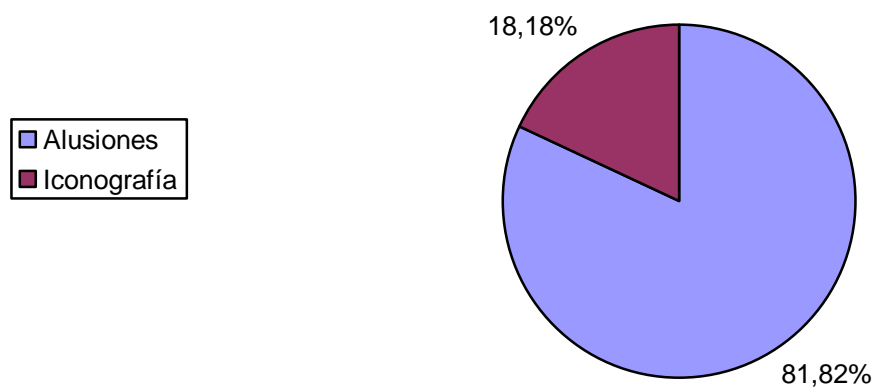
La traducción literal en los elementos culturales



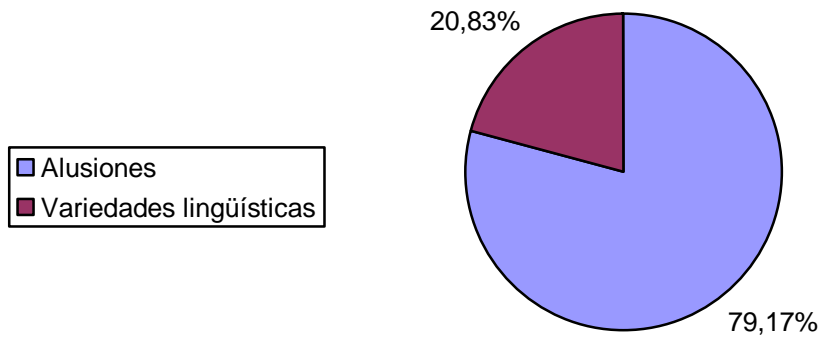
El préstamo en los elementos culturales



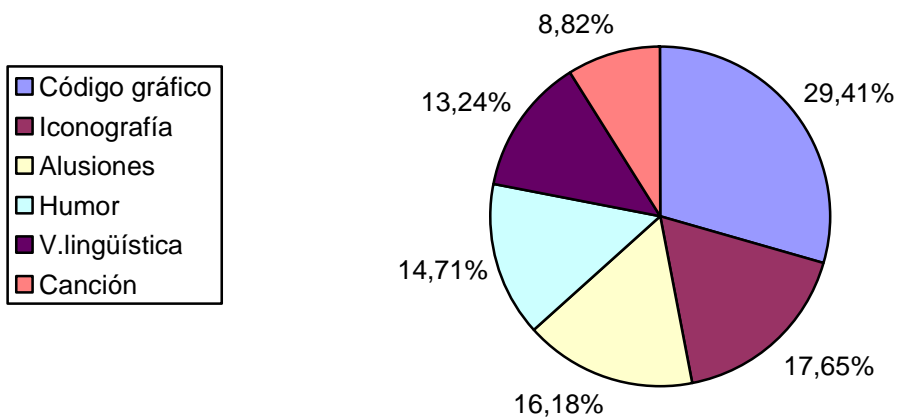
La elisión en los elementos culturales



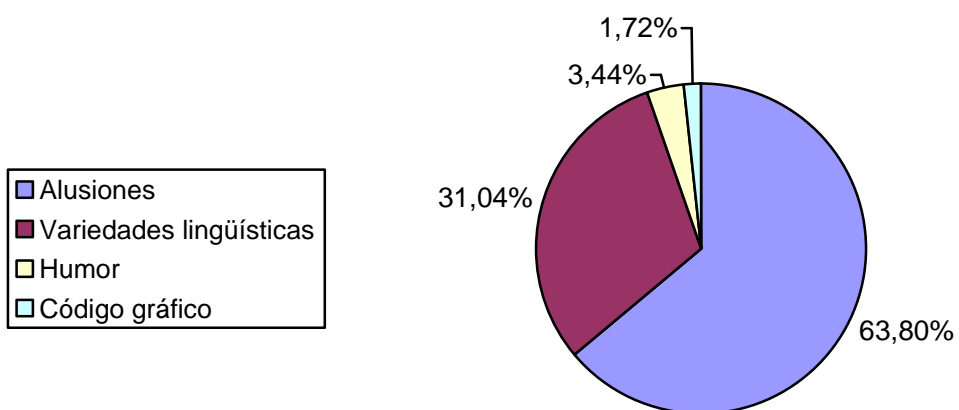
La modulación en los elementos culturales



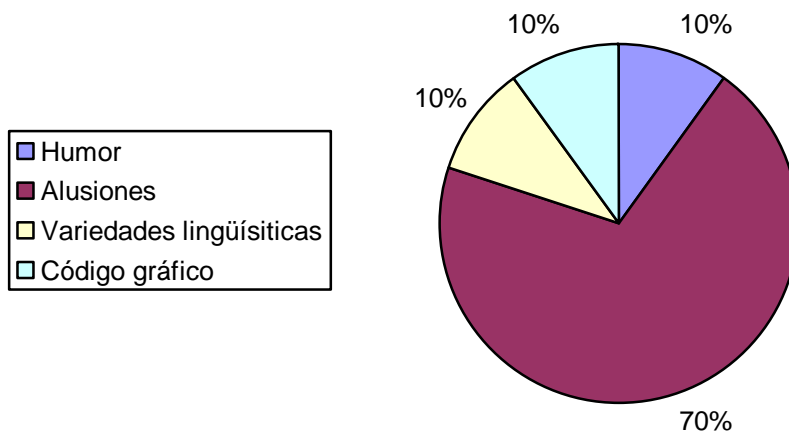
La omisión en los elementos culturales



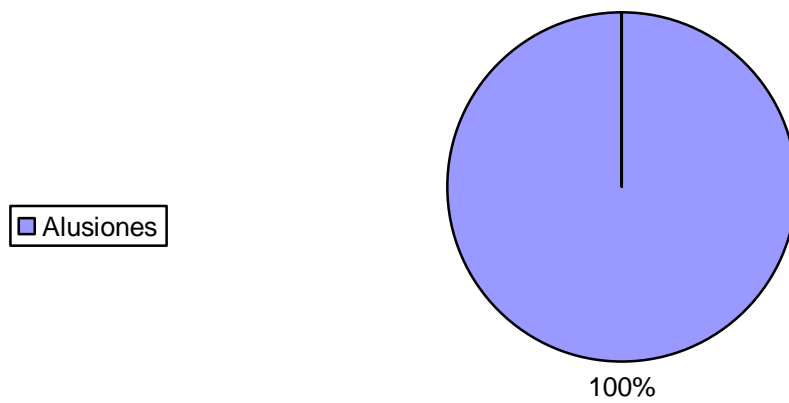
La generalización en los elementos culturales



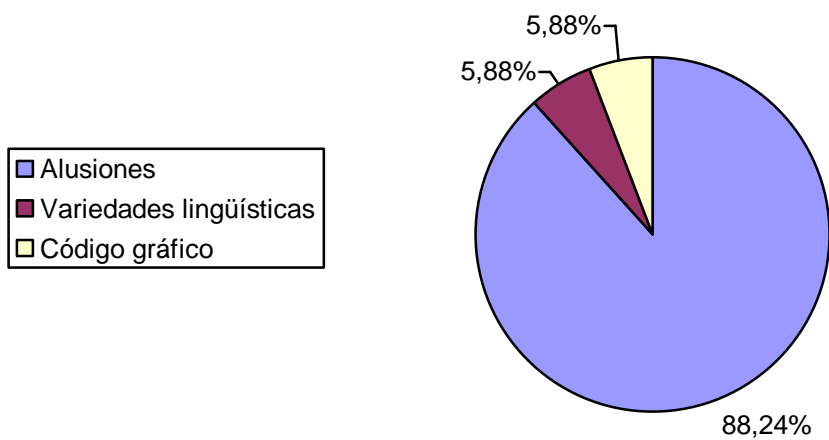
La comprensión lingüística en los elementos culturales



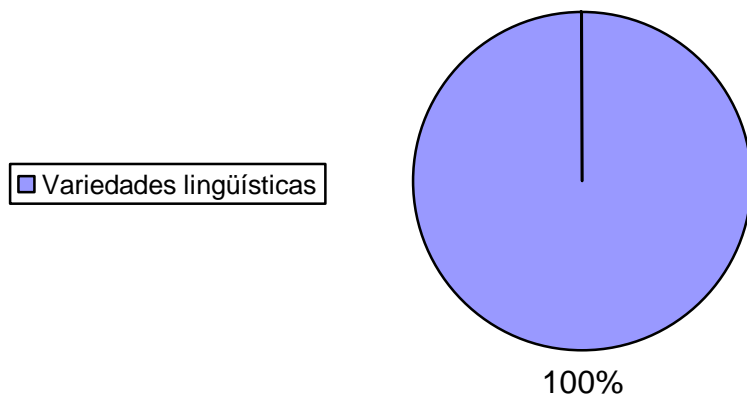
La amplificación en los elementos culturales



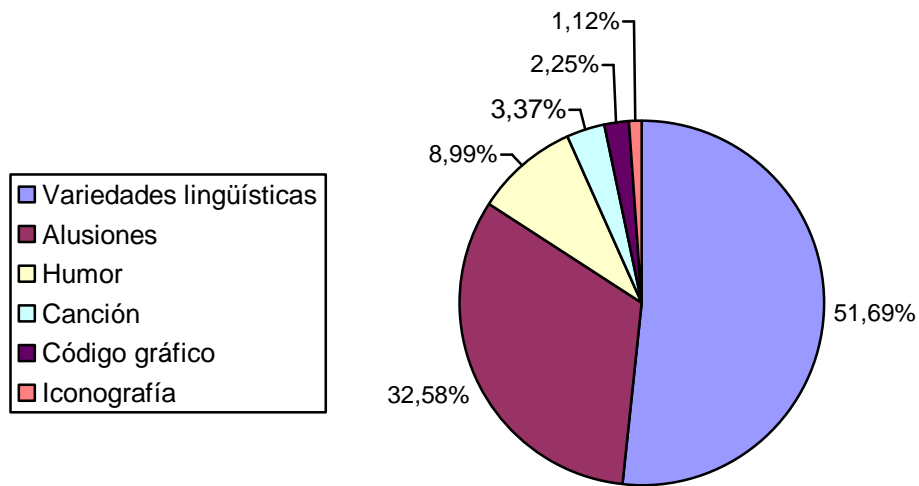
La descripción en los elementos culturales



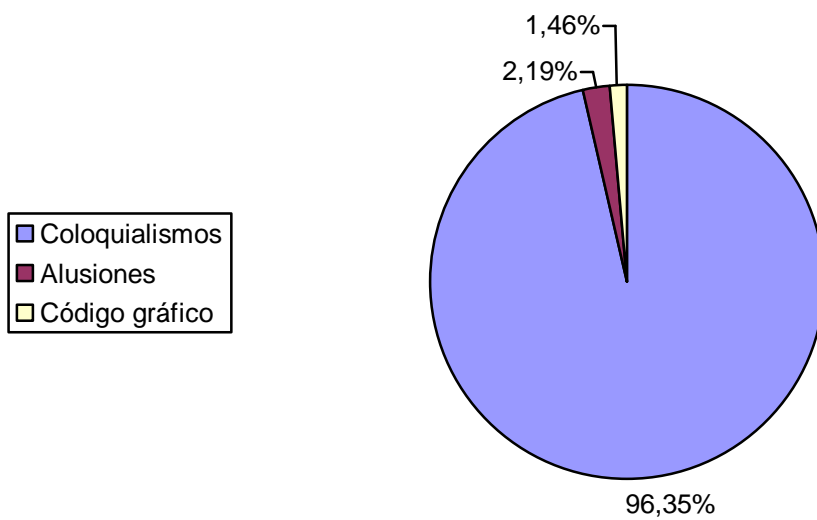
La sustitución paralingüística en los elementos culturales



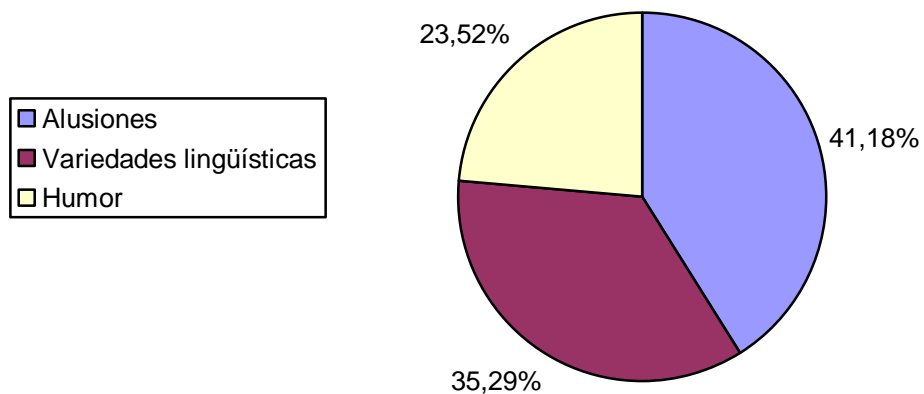
La adaptación en los elementos culturales



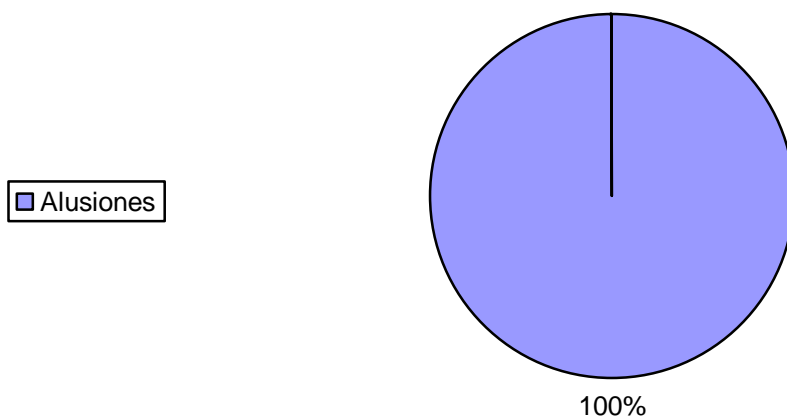
El equivalente cultural en los elementos culturales



El equivalente funcional en los elementos culturales



La sustitución por otro elemento cultural en los elementos culturales



ANEXO II

**PELÍCULAS ALEMANAS CON AÑO DE APARICIÓN ENTRE 2000 Y 2007
PROYECTADAS EN ESPAÑA EN LA PANTALLA GRANDE**

| Película | País | V.O. | Año | Nº de espectadores | Género |
|---|--------------------------------------|----------------|-------------|---------------------------|---------------|
| <i>Auf der anderen Seiten</i> Al otro lado | Alemania | De Tu En | 2007 | 56.981 | Drama |
| <i>Baby</i> | Alemania | De En | 2002 | 1.350 | Drama |
| <i>Bella Martha</i> Deliciosa Marta | Alemania | De | 2001 | 208.977 | Drama |
| <i>Berlin is in Germany</i> Berlín está en Alemania | Alemania | De | 2001 | 37.408 | Drama |
| <i>Bibi Blocksberg und das Geheimnis der blauen Eulen</i> Bibi la pequeña bruja y el secreto de los búhos azules | Alemania | De | 2004 | 102.507 | Infantil |
| <i>Crossing the Bridge - The Sound of Istanbul</i> Cruzando el Puente. Los sonidos de Estambul | Alemania | De En Tu | 2005 | 20.893 | Documental |
| <i>Große Mädchen weinen nicht</i> Mi vida empieza hoy | Alemania | De | 2002 | 6.967 | Drama |
| <i>Cellular</i> | Alemania EE UU | En | 2004 | 294.638 | Thriller |
| <i>Das Leben der Anderen</i> La vida de los otros | Alemania | De | 2006 | 859.766 | Drama |
| <i>Deep Blue</i> Deep Blue, la película del planeta azul | Reino Unido Alemania | En | 2003 | 31.018 | Documental |
| <i>Der kleine Vampir</i> El pequeño vampiro | Alemania | De | 2000 | 202.164 | Infantil |
| <i>Der Krieger und die Kaiserin</i> La princesa y el guerrero | Alemania | De | 2001 | 10.294 | Drama |
| <i>Der Neunte Tag</i> El noveno día | Alemania Luxemburgo Rep. Checa | De En | 2005 | 11.202 | Drama |
| <i>Der Schu des Manitu</i> El tesoro de Manitu | Alemania | De | 2002 | 29.346 | Comedia |
| <i>Der Untergang</i> El hundimiento | Alemania Italia Austria | De Ru | 2004 | 713.087 | Drama |
| <i>Die fetten Jahre sind vorbei</i> Los edukadores | Alemania Austria | De | 2004 | 30.432 | Social |

| | | | | | |
|---|--|------------------------------|-------------|----------------|----------------------|
| <i>Die große Stille</i> El gran silencio | Francia Suiza Alemania | Sin sonido | 2005 | 129.329 | Docudrama |
| <i>Die Höhle des gelben Hundes</i> El Perro Mongol | Alemania Mongolia | Mong ol | 2005 | 34.863 | Documental |
| <i>Die weiße Masai</i> La masai blanca | Alemania | De En Suahili | 2005 | 76.397 | Drama |
| <i>Die wilden Kerle</i> La panda del patio | Alemania | De | 2003 | 15.281 | Infantil |
| <i>Die wilden Kerle 2</i> Las fieras fútbol club | Alemania | De | 2005 | 10.022 | Infantil |
| <i>Emmas Glück</i> La suerte de Emma | Alemania | De | 2006 | 42.431 | Tragicomed ia |
| <i>Gegen die Wand</i> Contra la pared | Alemania Turquía | De Tu | 2004 | 106.350 | Drama |
| <i>Good Bye, Lenin!</i> Good Bye, Lenin! | Alemania | De | 2003 | 516.185 | Comedia |
| <i>Karamuk</i> | Alemania | De | 2002 | 2.583 | Drama |
| <i>Lan of plenty</i> Tierra de abundancia | Alemania EE UU | En | 2004 | 41.578 | Drama |
| <i>Love the hard way</i> Amar al límite | Alemania EE UU | En | 2004 | 12.381 | Drama |
| <i>Marlene Dietrich, her own song</i> Marlene Dietrich, su propia canción | Alemania | En De Fr Hebre o | 2001 | 4.151 | Documental |
| <i>Mein Name ist Bach</i> Mi nombre es Bach | Alemania Francia Suiza | De | 2003 | 4.313 | Drama |
| <i>Momo</i> Momo, una aventura a contrarreloj | Alemania Italia | De It | 2001 | 25.615 | Animada |
| <i>Napola - Elite für den Führer</i> Napola | Alemania | De | 2004 | 7.844 | Drama |
| <i>Nirgendwo in Afrika</i> En algún lugar de África | Alemania | De En Suahili | 2002 | 439.218 | Drama |
| <i>Samsara</i> | Alemania Italia Francia India | Tibeta no | 2001 | 66.612 | Drama |
| <i>Sergeant Pepper</i> Pepper | Alemania | De | 2004 | 3.836 | Drama |
| <i>Sommer vorm Balkon</i> Verano en Berlín | Alemania | De | 2005 | 67.237 | Drama |
| <i>Sommersturm</i> Tormenta de verano | Alemania | De | 2005 | 14.136 | Comedia dramática |

| | | | | | |
|--|----------------------|--------|------|---------|------------|
| <i>Sophie Scholl (Die letzten Tage)</i> Sophie Scholl (los últimos días) | Alemania | De | 2004 | 41.668 | Drama |
| <i>The Soul of a Man</i> | Alemania EE UU | En | 2003 | 21.844 | Documental |
| <i>Die Geschichte vom weinenden Kamel</i> La historia del camello que llora | Alemania Mongolia | Mongol | 2004 | 37.531 | Documental |
| <i>Vaya con Dios</i> | Alemania | De | 2003 | 27.626 | Comedia |
| <i>Vier Minuten</i> Cuatro minutos | Alemania | De | 2006 | 141.809 | Drama |

ANEXO III

NACIONALIDADES DE LAS PELÍCULAS EXHIBIDAS CON MAYOR RECAUDACIÓN

1 enero a 31 diciembre 2002

| | País | Espectadores | Películas | Recaudación |
|----|--------------------------|--------------|-----------|------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 93.531.638 | 736 | 413.541.013,68 € |
| 2 | ESPAÑA | 19.018.156 | 350 | 85.470.879,15 € |
| 3 | REINO UNIDO | 11.604.190 | 114 | 52.714.819,99 € |
| 4 | NUEVA ZELANDA | 7.368.723 | 4 | 33.316.834,09 € |
| 5 | FRANCIA | 5.217.593 | 150 | 23.064.621,23 € |
| 6 | ARGENTINA | 991.161 | 14 | 4.673.752,05 € |
| 7 | ALEMANIA | 644.774 | 286 | 2.676.844,43 € |
| 8 | JAPON | 502.932 | 19 | 2.225.042,22 € |
| 9 | LUXEMBURGO (GRAN DUCADO) | 375.862 | 2 | 1.730.312,68 € |
| 10 | INDIA | 309.051 | 2 | 1.479.192,35 € |
| 11 | AUSTRALIA | 329.891 | 17 | 1.463.970,55 € |
| 12 | DINAMARCA | 200.474 | 14 | 920.558,33 € |
| 13 | SUDAFRICA | 150.373 | 2 | 626.492,85 € |
| 14 | ITALIA | 106.138 | 42 | 475.086,17 € |
| 15 | NORUEGA | 68.438 | 2 | 309.972,50 € |
| 16 | IRLANDA | 43.144 | 4 | 188.763,69 € |
| 17 | IRAN | 35.037 | 9 | 139.990,85 € |
| 18 | CANADA | 26.721 | 10 | 116.079,66 € |
| 19 | MEXICO | 28.491 | 9 | 103.380,94 € |
| 20 | ISLANDIA | 21.472 | 1 | 97.528,72 € |
| 21 | SUECIA | 25.224 | 10 | 97.202,71 € |
| 22 | CHINA (DESPUES DE 1997) | 20.220 | 8 | 83.323,64 € |
| 23 | COREA (REPUBLICA DE) | 16.446 | 3 | 73.353,57 € |
| 24 | TAIWAN (REPUBLICA DE) | 15.741 | 4 | 62.840,02 € |
| 25 | SUIZA | 7.778 | 3 | 36.197,40 € |

1 de enero a 31 de diciembre de 2003

| | País | Espectadores | Películas | Recaudación |
|----|--------------------------|---------------------|------------------|--------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 92.456.558 | 734 | 429.947.749,53 € |
| 2 | ESPAÑA | 21.731.317 | 411 | 100.861.602,16 € |
| 3 | REINO UNIDO | 7.791.349 | 97 | 36.257.249,76 € |
| 4 | NUEVA ZELANDA | 7.006.628 | 5 | 33.207.134,83 € |
| 5 | FRANCIA | 3.533.893 | 148 | 16.464.398,21 € |
| 6 | ALEMANIA | 1.671.432 | 277 | 7.528.333,29 € |
| 7 | JAPON | 1.345.011 | 24 | 6.021.910,73 € |
| 8 | CHINA (DESPUES DE 1997) | 375.005 | 11 | 1.811.475,81 € |
| 9 | HONG-KONG | 309.374 | 1 | 1.430.712,72 € |
| 10 | DINAMARCA | 210.687 | 14 | 1.014.242,66 € |
| 11 | BRASIL | 202.575 | 2 | 959.974,55 € |
| 12 | ARGENTINA | 192.119 | 17 | 898.351,63 € |
| 13 | CANADA | 110.985 | 14 | 545.041,96 € |
| 14 | AUSTRALIA | 105.203 | 11 | 485.710,85 € |
| 15 | FINLANDIA | 97.572 | 3 | 462.568,97 € |
| 16 | ITALIA | 91.184 | 44 | 427.223,85 € |
| 17 | IRLANDA | 72.050 | 1 | 336.415,74 € |
| 18 | IRAN | 34.393 | 6 | 163.397,79 € |
| 19 | HUNGRIA | 18.290 | 16 | 109.287,50 € |
| 20 | INDIA | 19.522 | 3 | 83.027,05 € |
| 21 | SUECIA | 15.324 | 14 | 69.542,13 € |
| 22 | TURQUIA | 13.613 | 1 | 68.662,00 € |
| 23 | AFGANISTAN | 12.467 | 1 | 63.853,13 € |
| 24 | LUXEMBURGO (GRAN DUCADO) | 11.209 | 1 | 39.238,43 € |
| 25 | COREA (REPUBLICA DE) | 7.256 | 3 | 32.853,70 € |

1 de enero a 31 de diciembre de 2004

| | País | Espectadores | Películas | Recaudación |
|----|----------------------|---------------------|------------------|--------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 100.376.160 | 711 | 482.322.712,26 € |
| 2 | ESPAÑA | 19.282.967 | 356 | 92.875.293,96 € |
| 3 | REINO UNIDO | 16.204.967 | 110 | 77.707.077,67 € |
| 4 | NUEVA ZELANDA | 2.633.633 | 5 | 12.795.924,26 € |
| 5 | FRANCIA | 2.118.308 | 135 | 10.288.403,30 € |
| 6 | ALEMANIA | 756.451 | 245 | 3.286.866,58 € |
| 7 | JAPON | 695.089 | 21 | 3.224.797,63 € |
| 8 | CANADA | 364.576 | 13 | 1.785.954,08 € |
| 9 | DINAMARCA | 254.845 | 13 | 1.258.580,50 € |
| 10 | ITALIA | 248.636 | 41 | 1.253.313,78 € |
| 11 | COREA (REPUBLICA DE) | 205.708 | 8 | 1.017.551,40 € |
| 12 | GRECIA | 122.307 | 2 | 618.694,87 € |
| 13 | IRLANDA | 118.665 | 3 | 573.970,09 € |
| 14 | CHINA | 119.588 | 9 | 553.071,96 € |
| 15 | RUSIA | 83.702 | 2 | 415.601,75 € |
| 16 | TAILANDIA | 70.424 | 3 | 334.770,60 € |
| 17 | AUSTRALIA | 68.596 | 11 | 308.568,88 € |
| 18 | PORTUGAL | 45.300 | 3 | 229.386,94 € |
| 19 | AFGANISTAN | 32.925 | 1 | 158.718,44 € |
| 20 | BRASIL | 32.354 | 4 | 155.765,95 € |
| 21 | IRAN | 20.835 | 6 | 99.884,80 € |
| 22 | HUNGRÍA | 15.712 | 16 | 90.712,40 € |
| 23 | NORUEGA | 8.581 | 2 | 40.849,03 € |
| 24 | TURQUÍA | 7.706 | 1 | 34.044,36 € |
| 25 | SUECIA | 7.617 | 12 | 23.286,30 € |

1 de enero a 31 de diciembre de 2005

| | Nacionalidad | Espectadores | Largometrajes | Recaudación |
|----|----------------------|---------------------|----------------------|--------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 76.962.023 | 614 | 381.861.823,95 € |
| 2 | ESPAÑA | 21.289.722 | 352 | 106.211.310,05 € |
| 3 | REINO UNIDO | 19.114.849 | 114 | 95.945.219,17 € |
| 4 | FRANCIA | 5.010.976 | 159 | 24.996.288,84 € |
| 5 | ALEMANIA | 1.381.578 | 190 | 6.666.389,34 € |
| 6 | CHINA | 641.351 | 16 | 3.139.834,36 € |
| 7 | JAPÓN | 553.153 | 30 | 2.728.945,83 € |
| 8 | ARGENTINA | 513.354 | 12 | 2.639.907,69 € |
| 9 | RUSIA | 450.523 | 4 | 2.238.144,88 € |
| 10 | CANADÁ | 372.514 | 17 | 1.809.060,94 € |
| 11 | TAILANDIA | 308.852 | 2 | 1.568.666,25 € |
| 12 | ITALIA | 234.056 | 56 | 1.183.651,20 € |
| 13 | COREA (REPÚBLICA DE) | 196.680 | 10 | 949.740,46 € |
| 14 | IRÁN | 115.740 | 10 | 573.533,21 € |
| 15 | SUECIA | 85.576 | 19 | 431.901,32 € |
| 16 | GRECIA | 74.516 | 1 | 341.166,04 € |
| 17 | ISRAEL | 67.021 | 4 | 340.691,69 € |
| 18 | BÉLGICA | 59.587 | 5 | 301.094,89 € |
| 19 | DINAMARCA | 60.904 | 19 | 295.815,08 € |
| 20 | HOLANDA | 32.980 | 3 | 171.286,56 € |
| 21 | IRLANDA | 19.747 | 3 | 96.290,99 € |
| 22 | NORUEGA | 16.628 | 4 | 83.357,72 € |
| 23 | MÉJICO | 16.683 | 7 | 81.910,98 € |
| 24 | LUXEMBURGO | 14.782 | 1 | 63.868,02 € |
| 25 | SUIZA | 9.857 | 3 | 50.340,28 € |

1 de enero a 31 de diciembre de 2006

| | Nacionalidad | Espectadores | Largometrajes | Recaudación |
|----|----------------------|---------------------|----------------------|--------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 86.643.248 | 662 | 453.043.516,98 € |
| 2 | ESPAÑA | 18.772.734 | 372 | 98.409.293,46 € |
| 3 | REINO UNIDO | 9.374.498 | 110 | 49.561.366,95 € |
| 4 | FRANCIA | 2.680.305 | 163 | 13.660.586,52 € |
| 5 | ALEMANIA | 1.345.326 | 155 | 6.782.358,14 € |
| 6 | ITALIA | 808.250 | 38 | 4.213.052,32 € |
| 7 | CANADÁ | 550.067 | 17 | 2.871.722,28 € |
| 8 | TAILANDIA | 266.856 | 8 | 1.408.315,08 € |
| 9 | ARGENTINA | 254.210 | 16 | 1.356.879,14 € |
| 10 | JAPÓN | 222.681 | 22 | 1.139.972,61 € |
| 11 | CHINA | 167.489 | 15 | 874.530,84 € |
| 12 | SUDÁFRICA | 123.874 | 2 | 637.641,11 € |
| 13 | CHILE | 54.785 | 4 | 287.021,66 € |
| 14 | DINAMARCA | 44.480 | 16 | 216.872,64 € |
| 15 | COREA (REPÚBLICA DE) | 43.410 | 11 | 211.325,02 € |
| 16 | NORUEGA | 35.365 | 3 | 177.217,68 € |
| 17 | BOSNIA | 29.405 | 1 | 159.019,41 € |
| 18 | SUECIA | 32.898 | 32 | 157.693,41 € |
| 19 | IRÁN | 29.486 | 7 | 157.375,60 € |
| 20 | NUEVA ZELANDA | 30.565 | 4 | 152.746,14 € |
| 21 | REPÚBLICA CHECA | 29.901 | 1 | 152.069,11 € |
| 22 | AUSTRALIA | 17.646 | 4 | 99.020,08 € |
| 23 | HOLANDA | 16.057 | 7 | 57.239,17 € |
| 24 | SUIZA | 8.374 | 4 | 45.073,77 € |
| 25 | HUNGRÍA | 10.990 | 14 | 42.331,00 € |

1 de enero a 31 de diciembre de 2007

| | Nacionalidad | Espectadores | Largometrajes | Recaudación |
|----|----------------------|---------------------|----------------------|--------------------|
| 1 | ESTADOS UNIDOS | 62.006.418 | 571 | 339.212.859,48 € |
| 2 | REINO UNIDO | 10.734.075 | 113 | 58.866.319,64 € |
| 3 | ESPAÑA | 10.259.284 | 314 | 55.539.180,04 € |
| 4 | FRANCIA | 1.811.285 | 123 | 9.830.608,04 € |
| 5 | ALEMANIA | 1.778.839 | 116 | 9.407.330,71 € |
| 6 | CANADÁ | 425.407 | 9 | 2.437.071,53 € |
| 7 | COREA (REPÚBLICA DE) | 365.257 | 9 | 2.037.531,98 € |
| 8 | CHINA | 299.148 | 14 | 1.653.854,76 € |
| 9 | ITALIA | 295.744 | 41 | 1.605.026,71 € |
| 10 | RUSIA | 182.835 | 5 | 1.036.033,71 € |
| 11 | HOLANDA | 177.047 | 9 | 953.062,20 € |
| 12 | DINAMARCA | 158.611 | 11 | 855.976,48 € |
| 13 | JAPÓN | 158.328 | 21 | 808.752,38 € |
| 14 | IRLANDA | 124.168 | 3 | 702.768,31 € |
| 15 | AUSTRALIA | 73.013 | 4 | 397.017,51 € |
| 16 | ARGENTINA | 43.294 | 16 | 220.252,22 € |
| 17 | EUROPEA | 27.530 | 1 | 153.026,01 € |
| 18 | MÉXICO | 29.377 | 9 | 150.734,45 € |
| 19 | FINLANDIA | 27.693 | 4 | 141.313,81 € |
| 20 | IRÁN | 22.873 | 6 | 126.748,14 € |
| 21 | SUIZA | 19.962 | 6 | 115.198,71 € |
| 22 | CUBA | 17.422 | 3 | 98.993,26 € |
| 23 | ISLANDIA | 17.183 | 1 | 92.073,47 € |
| 24 | TURQUÍA | 9.687 | 1 | 53.344,70 € |
| 25 | RUMANÍA | 7.574 | 1 | 42.364,84 € |

El Ministerio de Cultura español no ha publicado datos anteriores a 2002.

ANEXO IV: CUOTA DE MERCADO DE PELÍCULAS DE LA UE Y EE UU

1 enero a 31 diciembre 2002

| País | Películas | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 286 | 15,24 | 644.774 | 0,46 | 2.676.844,43 € | 0,43 |
| AUSTRIA | 2 | 0,11 | 623 | 0,00 | 2.117,62 € | 0,00 |
| BELGICA | 3 | 0,16 | 2.538 | 0,00 | 6.338,75 € | 0,00 |
| DINAMARCA | 14 | 0,75 | 200.474 | 0,14 | 920.558,33 € | 0,15 |
| ESPAÑA | 350 | 18,65 | 19.018.156 | 13,52 | 85.470.879,15 € | 13,66 |
| FINLANDIA | 5 | 0,27 | 357 | 0,00 | 714,00 € | 0,00 |
| FRANCIA | 150 | 7,99 | 5.217.593 | 3,71 | 23.064.621,23 € | 3,69 |
| HOLANDA | 3 | 0,16 | 282 | 0,00 | 823,25 € | 0,00 |
| IRLANDA | 4 | 0,21 | 43.144 | 0,03 | 188.763,69 € | 0,03 |
| ITALIA | 42 | 2,24 | 106.138 | 0,08 | 475.086,17 € | 0,08 |
| PORTUGAL | 3 | 0,16 | 1.117 | 0,00 | 3.186,57 € | 0,00 |
| REINO UNIDO | 114 | 6,07 | 11.604.190 | 8,25 | 52.714.819,99 € | 8,42 |
| SUECIA | 10 | 0,53 | 25.224 | 0,02 | 97.202,71 € | 0,02 |
| TOTAL | 986 | 52,53 | 36.864.610 | 26,20 | 165.621.955,92 € | 26,46 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 736 | 39,21 | 93.531.638 | 66,47 | 413.541.013,68 € | 66,07 |

1 de enero a 31 de diciembre de 2003

| País | Películas | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|--------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 277 | 14,46 | 1.671.432 | 1,22 | 7.528.333,29 € | 1,18 |
| AUSTRIA | 1 | 0,05 | 689 | 0,00 | 1.243,29 € | 0,00 |
| BELGICA | 3 | 0,16 | 349 | 0,00 | 850,20 € | 0,00 |
| DINAMARCA | 14 | 0,73 | 210.687 | 0,15 | 1.014.242,66 € | 0,16 |
| ESPAÑA | 411 | 21,45 | 21.731.317 | 15,81 | 100.861.602,16 € | 15,77 |
| FINLANDIA | 3 | 0,16 | 97.572 | 0,07 | 462.568,97 € | 0,07 |
| FRANCIA | 148 | 7,72 | 3.533.893 | 2,57 | 16.464.398,21 € | 2,57 |
| GRECIA | 3 | 0,16 | 428 | 0,00 | 0,00 € | 0,00 |
| HOLANDA | 2 | 0,10 | 1.320 | 0,00 | 6.252,00 € | 0,00 |
| IRLANDA | 1 | 0,05 | 72.050 | 0,05 | 336.415,74 € | 0,05 |
| ITALIA | 44 | 2,30 | 91.184 | 0,07 | 427.223,85 € | 0,07 |
| PORTUGAL | 2 | 0,10 | 4.047 | 0,00 | 18.297,10 € | 0,00 |
| REINO UNIDO | 97 | 5,06 | 7.791.349 | 5,67 | 36.257.249,76 € | 5,67 |
| SUECIA | 14 | 0,73 | 15.324 | 0,01 | 69.542,13 € | 0,01 |
| TOTAL | 1.020 | 53,24 | 35.221.641 | 25,62 | 163.448.219,40 € | 25,56 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 734 | 38,31 | 92.456.558 | 67,25 | 429.947.749,53 € | 67,24 |

1 de enero a 31 de diciembre de 2004

| País | Películas | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 245 | 13,65 | 756.451 | 0,53 | 3.286.866,58 € | 0,48 |
| BELGICA | 8 | 0,45 | 2.052 | 0,00 | 6.050,50 € | 0,00 |
| DINAMARCA | 13 | 0,72 | 254.845 | 0,18 | 1.258.580,50 € | 0,18 |
| ESPAÑA | 356 | 19,83 | 19.282.967 | 13,40 | 92.875.293,96 € | 13,43 |
| FINLANDIA | 2 | 0,11 | 335 | 0,00 | 972,50 € | 0,00 |
| FRANCIA | 135 | 7,52 | 2.118.308 | 1,47 | 10.288.403,30 € | 1,49 |
| GRECIA | 2 | 0,11 | 122.307 | 0,08 | 618.694,87 € | 0,09 |
| HOLANDA | 1 | 0,06 | 47 | 0,00 | 94,00 € | 0,00 |
| IRLANDA | 3 | 0,17 | 118.665 | 0,08 | 573.970,09 € | 0,08 |
| ITALIA | 41 | 2,28 | 248.636 | 0,17 | 1.253.313,78 € | 0,18 |
| LUXEMBURGO | 2 | 0,11 | 427 | 0,00 | 1.638,00 € | 0,00 |
| PORTUGAL | 3 | 0,17 | 45.300 | 0,03 | 229.386,94 € | 0,03 |
| REINO UNIDO | 110 | 6,13 | 16.204.967 | 11,26 | 77.707.077,67 € | 11,24 |
| SUECIA | 12 | 0,67 | 7.617 | 0,01 | 23.286,30 € | 0,00 |
| TOTAL | 933 | 51,98 | 39.162.924 | 27,21 | 188.123.629,02 € | 27,20 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 711 | 39,61 | 100.376.160 | 69,74 | 482.322.712,26 € | 69,74 |

1 de enero a 31 de diciembre de 2005

| Nacionalidad | Largometrajes | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|---------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 190 | 10,98 | 1.381.578 | 1,08 | 6.666.389,34 € | 1,05 |
| AUSTRIA | 1 | 0,06 | 874 | 0,00 | 4.424,84 € | 0,00 |
| BÉLGICA | 5 | 0,29 | 59.587 | 0,05 | 301.094,89 € | 0,05 |
| DINAMARCA | 19 | 1,10 | 60.904 | 0,05 | 295.815,08 € | 0,05 |
| ESPAÑA | 352 | 20,35 | 21.289.722 | 16,68 | 106.211.310,05 € | 16,73 |
| FINLANDIA | 1 | 0,06 | 58 | 0,00 | 150,80 € | 0,00 |
| FRANCIA | 159 | 9,19 | 5.010.976 | 3,93 | 24.996.288,84 € | 3,94 |
| GRECIA | 1 | 0,06 | 74.516 | 0,06 | 341.166,04 € | 0,05 |
| HOLANDA | 3 | 0,17 | 32.980 | 0,03 | 171.286,56 € | 0,03 |
| HUNGRÍA | 11 | 0,64 | 9.317 | 0,01 | 32.427,50 € | 0,01 |
| IRLANDA | 3 | 0,17 | 19.747 | 0,02 | 96.290,99 € | 0,02 |
| ITALIA | 56 | 3,24 | 234.056 | 0,18 | 1.183.651,20 € | 0,19 |
| LUXEMBURGO | 1 | 0,06 | 14.782 | 0,01 | 63.868,02 € | 0,01 |
| PORTUGAL | 7 | 0,40 | 816 | 0,00 | 3.446,90 € | 0,00 |
| REINO UNIDO | 114 | 6,59 | 19.114.849 | 14,97 | 95.945.219,17 € | 15,11 |
| SUECIA | 19 | 1,10 | 85.576 | 0,07 | 431.901,32 € | 0,07 |
| TOTAL | 942 | 54,45 | 47.390.338 | 37,12 | 236.744.731,59 € | 37,29 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 614 | 35,49 | 76.962.023 | 60,29 | 381.861.823,96 € | 60,14 |

1 de enero a 31 de diciembre de 2006

| País | Películas | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 155 | 8,87 | 1.345.326 | 1,11 | 6.782.358,14 € | 1,07 |
| AUSTRIA | 2 | 0,11 | 2.646 | 0,00 | 13.520,88 € | 0,00 |
| BÉLGICA | 5 | 0,29 | 6.568 | 0,01 | 26.066,07 € | 0,00 |
| DINAMARCA | 16 | 0,92 | 44.480 | 0,04 | 216.872,64 € | 0,03 |
| ESLOVENIA | 1 | 0,06 | 7.120 | 0,01 | 36.649,36 € | 0,01 |
| ESPAÑA | 372 | 21,28 | 18.772.734 | 15,43 | 98.409.293,46 € | 15,47 |
| FINLANDIA | 3 | 0,17 | 6.127 | 0,01 | 32.842,10 € | 0,01 |
| FRANCIA | 163 | 9,32 | 2.680.305 | 2,20 | 13.660.586,52 € | 2,15 |
| GRECIA | 1 | 0,06 | 367 | 0,00 | 1.444,00 € | 0,00 |
| HOLANDA | 7 | 0,40 | 16.057 | 0,01 | 57.239,17 € | 0,01 |
| HUNGRÍA | 14 | 0,80 | 10.990 | 0,01 | 42.331,00 € | 0,01 |
| IRLANDA | 4 | 0,23 | 345 | 0,00 | 623,62 € | 0,00 |
| ITALIA | 38 | 2,17 | 808.250 | 0,66 | 4.213.052,32 € | 0,66 |
| LUXEMBURGO | 1 | 0,06 | 136 | 0,00 | 450,00 € | 0,00 |
| POLONIA | 2 | 0,11 | 3.020 | 0,00 | 15.243,70 € | 0,00 |
| PORTUGAL | 2 | 0,11 | 167 | 0,00 | 69,00 € | 0,00 |
| REINO UNIDO | 110 | 6,29 | 9.374.498 | 7,71 | 49.561.366,95 € | 7,79 |
| REPÚBLICA CHECA | 1 | 0,06 | 29.901 | 0,02 | 152.069,11 € | 0,02 |
| SUECIA | 32 | 1,83 | 32.898 | 0,03 | 157.693,41 € | 0,02 |
| TOTAL | 929 | 53,15 | 33.141.935 | 27,24 | 173.379.771,48 € | 27,25 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 662 | 37,87 | 86.643.248 | 71,22 | 453.043.516,98 € | 71,22 |

1 de enero a 25 de noviembre de 2007

| Nacionalidad | Largometrajes | % | Espectadores | % | Recaudación | % |
|---|---------------|--------------|-------------------|--------------|-------------------------|--------------|
| ALEMANIA | 116 | 7,73 | 1.778.839 | 2,00 | 9.407.330,71 € | 1,93 |
| AUSTRIA | 3 | 0,20 | 4.114 | 0,00 | 22.276,10 € | 0,00 |
| BÉLGICA | 4 | 0,27 | 8.014 | 0,01 | 40.152,29 € | 0,01 |
| BULGARIA | 1 | 0,07 | 7 | 0,00 | 33,60 € | 0,00 |
| DINAMARCA | 11 | 0,73 | 158.611 | 0,18 | 855.976,48 € | 0,18 |
| ESLOVENIA | 1 | 0,07 | 210 | 0,00 | 563,60 € | 0,00 |
| ESPAÑA | 314 | 20,92 | 10.259.284 | 11,51 | 55.539.180,04 € | 11,41 |
| FINLANDIA | 4 | 0,27 | 27.693 | 0,03 | 141.313,81 € | 0,03 |
| FRANCIA | 123 | 8,19 | 1.811.285 | 2,03 | 9.830.608,04 € | 2,02 |
| GRECIA | 1 | 0,07 | 36 | 0,00 | 197,80 € | 0,00 |
| HOLANDA | 9 | 0,60 | 177.047 | 0,20 | 953.062,20 € | 0,20 |
| HUNGRÍA | 8 | 0,53 | 6.193 | 0,01 | 22.664,50 € | 0,00 |
| IRLANDA | 3 | 0,20 | 124.168 | 0,14 | 702.768,31 € | 0,14 |
| ITALIA | 41 | 2,73 | 295.744 | 0,33 | 1.605.026,71 € | 0,33 |
| PORTUGAL | 2 | 0,13 | 5.178 | 0,01 | 27.337,55 € | 0,01 |
| REINO UNIDO | 113 | 7,53 | 10.734.075 | 12,04 | 58.866.319,64 € | 12,09 |
| REPÚBLICA CHECA | 1 | 0,07 | 898 | 0,00 | 2.684,80 € | 0,00 |
| RUMANÍA | 1 | 0,07 | 7.574 | 0,01 | 42.364,84 € | 0,01 |
| SUECIA | 13 | 0,87 | 3.214 | 0,00 | 12.895,00 € | 0,00 |
| TOTAL | 769 | 51,23 | 25.402.184 | 28,49 | 138.072.756,04 € | 28,36 |
| Información relativa a largometrajes de Estados Unidos | | | | | | |
| EE UU | 571 | 38,04 | 62.006.418 | 69,55 | 339.212.859,48 € | 69,66 |

El Ministerio de Cultura español no ha publicado datos anteriores a 2002.

ANEXO V

ENCUESTAS

Encuesta preliminar

1. ¿Qué géneros de películas te gustan? ¿Por qué?

Género (a):

Género (b):

Género (c):

Género (d):

2. De los géneros audiovisuales que has señalado antes, ¿cuáles crees que son los elementos más importantes?

| Género (a): | Género (b): | Género (c): | Género (d): |
|--|--|--|--|
| <input type="checkbox"/> los diálogos | <input type="checkbox"/> los diálogos | <input type="checkbox"/> los diálogos | <input type="checkbox"/> los diálogos |
| <input type="checkbox"/> la imagen | <input type="checkbox"/> la imagen | <input type="checkbox"/> la imagen | <input type="checkbox"/> la imagen |
| <input type="checkbox"/> la banda sonora | <input type="checkbox"/> la banda sonora | <input type="checkbox"/> la banda sonora | <input type="checkbox"/> la banda sonora |

3. ¿Crees que las películas extranjeras están por lo general bien traducidas en español?

muy mal traducidas

traducidas deficientemente

ni bien ni mal traducidas

muy bien traducidas

4. En tu opinión, ¿de qué depende el éxito de una película en España?

5. Cuando ves una película, ¿prefieres verla...?

en versión original sin subtítulos

en versión doblada

en versión original con subtítulos

¿Por qué?

6. ¿Crees que las canciones de las películas deben traducirse?

Sí

No

Encuesta sobre los fragmentos

1. ¿Podrías resumir este fragmento?
2. ¿Has entendido todo lo dicho y visto en el fragmento? En caso negativo, ¿qué no te ha quedado claro? ¿Cuál crees que ha sido la causa?
3. ¿Te ha resultado algo extraño en la escena?
4. ¿Cuáles son los elementos que no reconoces como pertenecientes a la cultura española?
5. ¿Encuentras alguna relación de la canción con la escena?
6. ¿Qué te ha provocado esta escena?
7. ¿Cuál crees que es el tema principal de la película?
8. ¿Crees que necesitarías ver la película una segunda vez para localizar más referentes culturales?
9. Después de haber visto la película ¿crees haber ampliado tu conocimiento de la historia y sociedad alemana? Pon ejemplos

Me gustaría completar el cuestionario con algunos datos personales. Esta información es confidencial y se utilizará sólo como información complementaria a mi trabajo.

Edad:

Sexo:

Nivel de estudios (indica cuáles):

Profesión:

Lugar de nacimiento:

Lugar de residencia habitual:

Einleitende Umfrage

1. ¿Welche Filmgenres gefallen Ihnen? Warum?

Genre (a):

Genre (b):

Genre (c):

Genre (d):

2. Welche Elemente halten Sie bei den audiovisuellen Genres, die Sie angegeben haben, für die Wichtigsten?

| Genre (a): | Genre (b): | Genre (c): | Genre (d): |
|--|--|--|--|
| <input type="checkbox"/> die Dialoge | <input type="checkbox"/> die Dialoge | <input type="checkbox"/> die Dialoge | <input type="checkbox"/> die Dialoge |
| <input type="checkbox"/> das Bild | <input type="checkbox"/> das Bild | <input type="checkbox"/> das Bild | <input type="checkbox"/> das Bild |
| <input type="checkbox"/> die Filmmusik | <input type="checkbox"/> die Filmmusik | <input type="checkbox"/> die Filmmusik | <input type="checkbox"/> die Filmmusik |

3. Denken Sie, dass die ausländischen Filme im Allgemeinen gut ins Deutsche übersetzt sind?

sehr schlecht übersetzt

mangelhaft übersetzt

weder gut noch schlecht übersetzt

sehr gut übersetzt

4. Von was hängt Ihrer Meinung nach der Erfolg eines Filmes in Deutschland ab?

5. Wie sehen Sie die Filme am liebsten?

in Originalversion ohne Untertitel

in Synchronfassung

in Originalversion mit Untertitel

Warum?

6. Denken Sie, dass die Lieder in Filmen übersetzt werden sollten?

Ja

Nein

Umfrage zu den Ausschnitten

1. Können Sie diesen Ausschnitt zusammenfassen?
2. Haben Sie alles verstanden, was Sie in diesem Abschnitt gehört und gesehen haben? Falls nicht, führen Sie auf, was Sie nicht verstanden haben und warum.
3. Ist Ihnen in dieser Szene etwas seltsam vorgekommen?
4. Welches sind die Elemente, die Sie nicht als zur deutschen Kultur zugehörig empfinden?
5. Sehen Sie irgendeinen Zusammenhang zwischen dem Lied und der Szene?
6. Was hat diese Szene bei Ihnen hervorgerufen?
7. Was denken Sie ist das zentrale Thema dieses Filmes?
8. Denken Sie, dass Sie den Film ein zweites Mal sehen müssten, um noch mehr kulturspezifische Elemente zu entdecken?
9. Denken Sie, dass sich durch das Sehen des Filmes Ihre Kenntnisse bezüglich der deutschen Geschichte und Gesellschaft erweitert haben? Nennen Sie Beispiele.

Bitte geben Sie zur Vervollständigung der Befragung folgende persönliche Daten an. Die Daten werden vertrauensvoll behandelt und dienen nur der Vervollständigung dieser Arbeit.

Alter:

Geschlecht:

Ausbildung:

Beruf:

Geburtsort:

Wohnort:

ANEXO VI

SÍMBOLOS EMPLEADOS EN EL DOBLAJE

Extraído de la clasificación de Carmona (1996:107-109)

| | | |
|------------|-------------|--|
| ON | Voz in | Voz que proviene de los personajes que se encuentran en pantalla y cuyo movimiento de boca se visualiza. |
| OFF | Voz out | Voz que proviene de los personajes que no se encuentran en pantalla. |
| | Voz off | Voz perteneciente a los monólogos interiores tanto del narrador diegético como del extradiegético. |
| | Voz over | Voz en paralelo a las imágenes y que permite la audición de las voces originales. |
| DE | Voz through | Voz que proviene de los personajes que se encuentran de espaldas a la cámara. |
| SB | Voz through | Voz que proviene de los personajes que están en campo pero a los que no se les ve la boca. |
| <i>abc</i> | | Descripción de la escena o comentarios sobre la escena. |
| - | | Pausa breve. |
| -- | | Pausa de media duración. |
| --- | | Pausa de larga duración. |

ANEXO VII

NOMENCLATURA DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

| | |
|-----|-----------------------|
| GBL | Good Bye, Lenin |
| GW | Gegen die Wand |
| BG | Berlin is in Germany |
| LA | Das Leben der Anderen |

ANEXO VIII

TRANSCRIPCIÓN DE LAS PELÍCULAS

GOOD BYE, LENIN!

Personajes y nomenclatura

| | |
|--------------------------------|--|
| [RK] | Robert Kerner |
| [CK] | Christiane Kerner |
| [Al] | Alexander Kerner |
| [Ar] | Ariane Kerner |
| [Sch] | Frau Schäfer |
| [L] | Lara |
| [D] | Denis |
| [R] | Rainer |
| [K] | Dr. Klapprath |
| [M] | Herr Mehlert |
| [G] | Herr Ganske |
| [SJ] | Sigmund Jähn |
| <on>, <off>, <out>, <de>, <sb> | Escenas en <i>on</i> , <i>off</i> o <i>through</i> , especialmente importantes para la sincronía labial. |

| Ref. | Tiempo | V.O. | V.D. | Tipo de referente cultural | Técnica de traducción |
|-------|----------------|--|---|--|---|
| GBL01 | 02:23 02:42 | [TV-Reporter] Langsam, behutsam, geradezu sanft wird der riesige Koloss auf den Startplatz gestellt. Hier nun auf dem Startplatz erweist sich das Resultat der großen Gemeinschaftsarbeit. Wenn man ein Beispiel will, um das bekannte Wort zu verdeutlichen, „Jeder liefert jedem Qualität ...” | [Reportero en la TV] Lentamente, con sumo cuidado y delicadeza, colocan al enorme coloso sobre la plataforma de lanzamiento. El resultado de un gran esfuerzo colectivo se pondrá hoy aquí a prueba. Un ejemplo claro de la máxima « <u>La calidad es cosa de todos...</u> ». | Coloquialismo (paremia) | Adaptación |
| GBL02 | 02:57 03:10 | [Al off] Am 26. August 1978 waren wir auf Weltniveau. (A) <u>Sigmund Jähn</u> , Bürger der (B) <u>Deutschen Demokratischen Republik</u> , flog als erster Deutscher ins All. Mit unserer Familie aber (C) <u>ging es an diesem Tag so richtig den Bach runter</u> . | [Al off] El 26 de agosto de 1978 nuestro país fue noticia. (A) <u>Sigmund Jähn</u> , ciudadano de la (B) <u>República Democrática Alemana</u> , era el primer alemán en el espacio. (C) <u>Aquel día todo empezó a ir mal</u> en nuestra familia. | (A) Alusión (nombre) (B) Alusión (C) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Préstamo (B) Trad. literal (C) Generalizac. |
| GBL03 | 03:10 03:35 | [1. Stasi-Mitarbeiter] Das ist der dritte Aufenthalt Ihres Mannes im (A) <u>kapitalistischen Ausland</u> . [CK] Er vertritt seinen Chef, Professor Klinger. [2. Stasi-Mitarbeiter] Sind Ihnen (B) <u>Westkontakte</u> Ihres Mannes bekannt? [CK] Nein. [1. Stasi-Mitarbeiter] Frau Kerner, wie würden Sie denn den Zustand Ihrer Ehe beschreiben? [2. Stasi-Mitarbeiter] Hat Ihr Mann mit Ihnen über eine (C) <u>Republikflucht</u> gesprochen? [1. Stasi-Mitarbeiter] Frau Kerner, hat er das mit Ihnen abgesprochen? | [1. Stasi] Es la tercera vez que su marido viaja a un (A) <u>país capitalista</u> . [CK] Representa a su jefe, el profesor Klinger. [2. Stasi] ¿Tiene su marido (A) <u>contactos en la zona occidental</u> ? [CK] No. [1. Stasi] Señora Kerner ¿cómo definiría la situación de su matrimonio? [2. Stasi] ¿Han hablado con su marido de la posibilidad (C) <u>de huir del país</u> ? [1. Stasi] Señora Kerner, ¿le ha hecho algún comentario? | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión | (A) Modulación (B) Descripción (A) Modulación |
| GBL04 | 03:43 03:46 | [CK] (A) Haut ab! (B) Lasst mich in Ruhe! | [CK] (A) ¡Largo de aquí! (B) ¡Déjenme en paz! | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|--|---|---|
| GBL05 | 03:48 04:10 | [Al off] Während Sigmund Jähn in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der (A) <u>DDR</u> vertrat, ließ sich mein Erzeuger im kapitalistischen Ausland von einer Klassenfeindin (B) <u>das Hirn wegvögeln</u> . Er kam nie mehr zurück. Meine Mutter wurde so traurig, dass sie aufhörte zu reden. Sie sprach einfach nicht mehr. Nicht mit uns, nicht mit anderen. | [Al off] Mientras Sigmund Jähn defendía con valor a (A) <u>nuestro país</u> en los abismos del espacio, mi padre (B) <u>perdía la cabeza por</u> otra mujer enemiga del estado en el mundo capitalista. Jamás volvimos a verle. Mi madre cayó en una tremenda depresión y perdió el habla. Sencillamente dejó de hablar. Ni con nosotros ni con nadie. | (A) Alusión (B) Coloquialismo (l.pop. y vulgar) | (A)Modulación (B) Equivalente cultural |
| GBL06 | 04:40 05:05 | [Sigmund Jähn im TV] Der Sandmann hat sich den Bedingungen im Weltraum hervorragend angepasst. Aber die größte Überraschung ist für uns war die, dass er sich mit (A) <u>Mascha</u> sehr gut bekannt gemacht hat. Wir haben sogar an Bord eine kosmische Hochzeit gefeiert. In wenigen Minuten fliegt der (B) <u>Sandmann</u> gemeinsam mit Mascha zurück zur Erde. Ich hoffe, liebe Kinder, dass sie das recht deutlich gesehen haben. | [Sigmund Jähn en la TV] Sandmann se ha adaptado muy bien a las condiciones del espacio. Y para nuestra sorpresa ha hecho muy buenas migas con (A) <u>Mascha</u> . Incluso hemos celebrado una boda cósmica. En apenas unos minutos (B) <u>Sandmann</u> y Mascha volverán de nuevo camino a la tierra. Queridos niños y niñas, espero que podáis verlo desde vuestras casas. | (A) Alusión (nombre) (B) Alusión (nombre), iconografía | (A) Préstamo con elisión (B) Préstamo con elisión, elisión |
| GBL07 | 05:38 05:43 | [Schrift] Solidarität mit Mozambique [Untertitel] Pionierpark, Frühling '79 | [Subtítulo] Solidaridad con Mozambique [Subtítulo] Pionierpark, Frühling '79 | Subtítulo Subtítulo | Trad. literal Elisión |
| GBL08 | 05:52 06:28 | Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer, unsre Heimat sind auch all die Bäume im Wald. Unsre Heimat, ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde und die Fische im Fluss sind die Heimat. Und wir lieben die Heimat, die schöne. Und wir schützen sie, weil sie dem Volke gehört, weil sie unserem Volke gehört. | Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer, unsre Heimat sind auch all die Bäume im Wald. Unsre Heimat, ist das Gras auf der Wiese, das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und die Tiere der Erde und die Fische im Fluss sind die Heimat. Und wir lieben die Heimat, die schöne. Und wir schützen sie, weil sie dem Volke gehört, weil sie unserem Volke gehört. | Canción | Omisión (no se traduce) |
| GBL09 | 06:42 06:46 | [TV-Nachrichtensprecher] Und nun unser Bericht von der feierlichen Auszeichnung im Amtssitz des <u>Staatsrates</u> . | [Presentador de la TV] Y a continuación nuestra crónica sobre la ceremonia de entrega de premios en la sede del <u>gobierno</u> . | Alusión | Generalización |

Anexos

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|--|--|
| GBL10 | 06:47 06:58 | [TV-Reporterin] Arbeiter und Angestellte, Wissenschaftler und (A) <u>Genossenschaftsbauern</u> , Künstler und Veteranen der Arbeit sind heute nach Berlin gekommen, um hier im (B) <u>Staatsrat</u> die höchsten Auszeichnungen unseres Landes entgegenzunehmen... | [Reportera] Esta mañana han llegado a Berlín obreros y empleados, científicos y (A) <u>campesinos cooperativistas</u> , artistas y jubilados para recibir las condecoraciones más prestigiosas que nuestra nación otorga a sus hijos predilectos. | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Trad. literal (B) Omisión |
| GBL11 | 7:59 08:14 | (A) [Untertitel] 10 Jahre Später - 7. Oktober 1989 (B) [Schrift] Der Mensch steht im Mittelpunkt der sozialistischen Gesellschaft. (C) 40 Jahre DDR | (A) [Subtítulo] 10 años después. / 7 de octubre 1989. (B) [Subtítulo] La gente está en el centro en la sociedad socialista. | (A) Texto extradiegético (B) Texto diegético (C) Texto diegético | (A) Trad. literal (B) Trad. literal (C) Omisión compensada en diálogo siguiente. |
| GBL12 | 08:14 08:21 | [Al off] Die (A) <u>DDR</u> wurde 40. Ich hatte arbeitsfrei bei der (B) <u>PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“</u> und fühlte mich auf dem Höhepunkt meiner männlichen Ausstrahlungskraft. | [Al off] (A) <u>La República Democrática Alemana</u> celebraba su 40° aniversario. Era mi día de fiesta en (B) <u>la tienda de reparación de televisores „Adolf Hennecke“</u> y mi masculinidad a floraba en todo su apogeo. | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Trad. literal (B) Trad. literal, préstamo, elisión |
| GBL13 | 08:57 09:18 | [Ar] Alex! [Al] Was? [Ar] Du Alex, da ist ´n Mädél draußen. Soll ich die wieder wegschicken? [Al] Was für ´n Mädél? [Ar] Keine Ahnung, aber die macht ´n guten Eindruck. Sach ma, hast schon wieder in Klamotten <u>jepennt</u> ? | [Ar] ¡Alex! [Al] ¿Qué? [Ar] Alex, hay una chica que pregunta por ti. [Al] ¿Y quién es? [Ar] Ni idea, pero tiene muy buena pinta. ¿ <u>Has dormido</u> con la ropa puesta? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Generalización |
| GBL14 | 09:28 09:33 | [Al] Kann sich nicht mal dein Ex um die Kleene kümmern? [Ar] Der Kindsvater hat heut <u>Bereitschaftsdienst!</u> | [Al] ¿No podría cuidarla tu ex para variar? [Ar] <out> ¡Su padre <u>tiene guardia</u> hoy! | Alusión | Adaptación |
| GBL15 | 10:19 10:22 | [Sch] Vielleicht kann ich eure Mutter heute im Fernsehen sehen. [Al] Aus´ m <u>Palast</u> ? | [Sch] Quizá pueda ver a vuestra madre en la tele. [Al] ¿Desde el <u>palacio</u> ? | Alusión Iconografía | Trad. literal con elisión |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|---|---|
| GBL16 | 10:23 10:26 | <i>Se visualiza el palacio en la tarjeta de invitación.</i> [Schrift] Einladung. [Schrift] Einladung. Zum Festakt im Palast der Republik anlässlich des 40. Jahrestages der Deutschen Demokratischen Republik. Beginn 20.00 Uhr.I | <i>Se visualiza el palacio en la tarjeta de invitación</i> [Al] <off> Invitación. I | Texto diegético | Voz en off Trad. literal Omisión |
| GBL17 | 10:28 10:42 | [CK] Ah, ich weiß überhaupt nicht, ob ich da hingehge. Werden ja alle da sein, die (A) <u>hohen Tiere von der Partei</u> . Kenn ja da keinen. Obwohl, (B) <u>Gorbatschow</u> würde ich schon mal gerne aus der Nähe sehen. | [CK] Ah, ni siquiera sé si iré.Todos (A) <u>los peces gordos del partido</u> estarán allí. No conozco a nadie, aunque, es posible que pudiera ver de cerca a (B) <u>Gorbachov</u> . | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Alusión (nombre) | (A) equivalente cultural (B) Préstamo |
| GBL18 | 10:41 10:43 | [Al] Da stehen sie alle rum und feiern sich selbst, die ganzen <u>alten Säcke</u> . | [Al] Míralos todos juntitos. Menuda <u>panda de inútiles</u> . | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| GBL19 | 11:12 11:15 | [Schrift] Es lebe die deutsche demokratische Republik unser sozialistisches Vaterland! | ----- | Texto diegético | Omisión |
| GBL20 | 11:23 11:33 | [Al off] Am Abend des 7. Oktober 1989 hatten sich mehre hundert Menschen zum <u>Abendspaziergang zusammengefunden</u> , um sich im Vorwärtsschreiten für grenzenloses Spaziergehen einzusetzen. | [Al off] La noche del 7 de octubre de 1989 varios cientos de personas <u>salieron a la calle para manifestarse</u> en defensa de su derecho a pasear sin verse detenidos por el muro. | Alusión | Descripción |
| GBL21 | 11:33 11:41 | [Plakate]: Keine Gewalt [Al mit Demonstranten] <i>Mehrmals</i> Pressefreiheit! Keine Gewalt! | [Pancartas] Keine Gewalt [Al con manifestantes] <i>Varias veces</i> ¡Violencia no! ¡Violencia no! ¡Prensa libre! | Texto diegético | Omisión <i>compensado en parlamento</i> |
| GBL22 | 12:22 12:24 | [Taxifahrer] <out> Da vorne sind ja noch mehr <u>Grüne!</u> | [Taxista] <out> Allí aún hay más <u>policía</u> . | Alusión | Descripción |
| GBL23 | 12:41 12:44 | [Taxifahrer] Also, wenn Se die <u>U-Bahn</u> nehmen, denn schaffen Se det vielleicht noch. | [Taxista] Si coge el <u>metro</u> quizá llegue a tiempo. | Alusión | Equivalente cultural |
| GBL24 | 14:17 14:20 | [Al] Jetzt lass mich raus, du <u>Arschloch</u> , da vorne liegt meine Mu... | [Al] ¡Déjeme bajar, <u>cerdo!</u> Mi madre está ... | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| GBL25 | 17:17 17:38 | [Nachrichtensprecherin] Zuvor hatte die 9. Tagung der Bitte (A) <u>Erich Honeckers</u> zugestimmt, ihn aus gesundheitlichen Gründen von diesen Funktionen zu | [Locutora] El 9 congreso ha probado la dimisión de (A) <u>Erich Honecker</u> por motivos de salud y ha expresado su agradecimiento por los años de | (A) Alusión (nombre) (B) Coloquialismo | (A) Préstamo con elisión (B) Equivalente |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|--|---|---|
| | | entbinden und ihm für sein politisches Lebenswerk herzlich gedankt. [TV-Reporterin] (B) <u>Herzlichen Glückwünsch...</u> [Al off] Ihr Schlaf verdunkelte den Abgang des werten Genossen Erich Honecker, (C) <u>Generalsekretär des ZK der SED und Vorsitzender des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik.</u> | dedicación y aportación a la política. (B) <u>Disponemos también de unas imágenes correspondientes...</u> [Al off] Su sueño ensombreció la dimisión del estimado camarada Erich Honecker, (C) <u>secretario general del comité central del partido socialista unificado y presidente del consejo de estado de la República Democrática Alemana.</u> | (form. rutinaria) (C) Alusión, iconografía | funcional (C) Trad. literal |
| GBL26 | 17:42 17:45 | [Schrift] Bundestag sang Deutschlandlied. Geschafft!! Die Mauer ist offen. [Off] Berlin: Heute Abend ist die Mauer gefallen. <i>Titulares en inglés y francés</i> Die Mauer ist weg. Jeder darf ab sofort durch! Deutschland weint vor Freude. Die ersten sind schon da! Wir reichen uns die Hände! | [Off] Esta tarde ha caído el muro de Berlín. | Texto diegético | Omisión (compensado en canal acústico) |
| GBL27 | 17:45 17:58 | (A) <i>Himno nacional alemán</i> [Al off] Mutter verschlief ein (B) <u>klassisches Konzert</u> vor dem (C) <u>Rathaus Schöneberg...</u> ...und den Beginn einer gigantischen und einzigartigen Altstoffsammlung. | (A) <i>Himno nacional alemán en alemán</i> [Al off] Mi madre dormía mientras se celebraba un (B) <u>concierto</u> delante del (C) <u>ayuntamiento de Berlín oriental...</u> ...y durante el inicio de una colosal y exclusiva campaña de reciclaje. | (A) Canción (B) Alusión (C) Alusión Humor (D) Iconografía | (A) Omisión (B) Compresión lingüística (C) Descripción (D) Omisión |
| GBL28 | 18:05 18:10 | [Menschenmenge] <i>Mehrmals</i> Macht das Tor auf! <u>Stasi</u> raus! | [Gente] <i>Varias veces</i> ¡Abran la puerta! ¡Fuera <u>Stasi</u> ! | Alusión | Préstamo |
| GBL29 | 18:11 18:36 | [Al off] Mutter schlief weiter. Tief und fest. Sie verpasste meinen ersten Ausflug in den Westen und wie einige (A) <u>Genossen</u> unbeirrt und pflichtbewusst uns Arbeiter und Bauern schützten. (B) <i>Se observa al actor cómico Harald Juhnke en una marquesina de autobús.</i> [Al off] Natürlich entgingen ihr auch meine ersten | [Al off] Mamá seguía durmiendo. Profundamente. Se perdió mi primera excursión a la zona occidental y los esfuerzos de (A) <u>compatriotas</u> conscientes del deber por protegernos a nosotros los obreros y campesinos. (B) <i>Se observa al actor cómico Harald Juhnke en una marquesina de autobús.</i> | (A) Alusión (B) Iconografía (C) Iconografía Humor | (A) Adaptación (B) Omisión (C) Omisión |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|--|-----------------------------|
| | | kulturellen Entdeckungen in einem neuen Land. (C) Alex entra en un sex shop y se observa en una tienda a una mujer desnuda. | [Al off] Por supuesto también se perdió mis primeros descubrimientos culturales en un país nuevo. (C) Alex entra en un sex shop y se observa en una tienda a una mujer desnuda. | | |
| GBL30 | 18:42 18:48 | [Leute] <i>Mehrmals</i> (A) <u>Helmut!</u> Helmut! (B) <u>D-Mark!</u> Helmut! D-Mark! Helmut! | [Gente] <i>Varias veces</i> (A) ¡ <u>Helmut!</u> , ¡Helmut! | (A) Alusión (nombre), iconografía (B) Alusión | (A) Préstamo (B) Omisión |
| GBL31 | 18:50 18:54 | [Ar] „Juten Appetit und vielen Dank, dass Sie sich für Burger King entschieden haben.“ | [Ar] “Buen provecho y muchas gracias por confiar en Burger King.” | Coloquialismo (paremia) Humor | Equivalente cultural |
| GBL32 | 18:55 | [Schrift] Burger King.. | [Texto] Burger King. | Texto diegético | Préstamo |
| GBL33 | 19:04 | [Schrift] Mitarbeiter des Monats. Ariane und Rainer | ----- | Texto diegético | Omisión |
| GBL34 | 19:05 19:08 | [Ar] Die Möbel aus dem Schlafzimmer, die kommen dann runter in die <u>Mieterbox</u> . | [Ar] Los muebles de la habitación los guardaremos en el <u>sótano</u> .--- | Alusión | Generalización |
| GBL35 | 19:09 19:13 | Ihr entging die zunehmende Verwestlichung unserer 79 qm <u>Plattenbauwohnung</u> ... | Tampoco presencié la paulatina occidentalización de la pequeña <u>caja de zapatos</u> en la que vivíamos... | Alusión | Adaptación |
| GBL36 | 19:14 19:19 | [Ar] <sb> Und der alte Krempel hier mit ´m roten Punkt druff <out> kommt einfach runter uff die Straße uff ´n <u>Sperrmüll</u> , ja? [Al off] ...und Rainers Begeisterung für die Sitten und Gebräuche des Morgenlandes. | [Ar] <sb> Y estos trastos viejos con el punto rojo <out> los tiraremos al <u>contenedor de muebles</u> . [Al off] ...ni de la reciente pasión de Rainer por la cultura oriental. | Alusión Humor | Adaptación |
| GBL37 | 20:06 20:14 | [L] Da bist du ja wieder. [Al] Hallo. [L] Ich hab Sorgen um dich gemacht. [Al] Ja, die haben <u>mich eingebuchtet</u> . | [L] Otra vez nos vemos. [Al] Hola. [L] En la calle me preocupé. [Al] Al final <u>me trincaron</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GBL38 | 20:29 20:47 | [Al off] Mutter verschlief den Siegeszug des | [Al off] Mamá durmió durante la implacable | (A) Texto diegético | (A) Omisión |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|---|--|
| | | <p>Kapitalismus´...</p> <p>[Wache] Ablösung!</p> <p>(A) <i>Se visualizan camiones de Coca-Cola.</i></p> <p>[Al off] ...und die Terminkoordination meiner Besuche im Krankenhaus.</p> <p>(B) <i>Se visualiza la planilla de turnos de las enfermeras.</i></p> | <p>marcha del capitalismo...</p> <p>[Guardia] ¡Cambio de guardia!</p> <p>(A) <i>Se visualizan camiones de Coca-Cola.</i></p> <p>[Al off] ...y durante la coordinación de mis horarios de visita al hospital.</p> <p>(B) <i>Se visualiza la planilla de turnos de las enfermeras.</i></p> | (B) Texto diegético | (B) Omisión |
| GBL39 | 21:32 21:52 | <p>[Al off] Ihr Schlaf ignorierte, wie Helden der Arbeit arbeitslos wurden. (A) <u>Die PGH Fernsehreparatur „Adolf Hennecke“</u> wurde abgewickelt. Ich war der Letzte und ich machte das Licht aus. Dann kam der Aufschwung. Im schlagkräftigen (B) <u>Ost-West-Team</u> praktizierte ich frühzeitig die Wiedervereinigung. Satellitenschüsseln ließen unsere Landschaften erblühen.</p> | <p>[Al off] Mientras dormía no se daba cuenta de que los héroes de la clase obrera perdían su empleo. La (A) <u>tienda de reparación de televisores „Adolf Hennecke“</u> cerró sus puertas. Yo fui el último al que echaron y el que apagó las luces. Luego llegaron mejores tiempos. Como miembro de un (B) <u>equipo mixto</u> participé en los primeros ensayos de reunificación. Las antenas parabólicas poblaron el paisaje urbano.</p> | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Trad. literal, préstamo, elisión (B) Modulación |
| GBL40 | 22:08 22:14 | <p>[Al] Tach.</p> <p>[Chef] <u>Vertragt euch, Mädels!</u></p> | <p>[Al] Hola.</p> <p>[Jefe] ¡<u>Portaos bien, chicos!</u></p> | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GBL41 | 25:36 25:58 | <p>[Al und D] (A) <u>Tachchen. Tachchen. Haben Sie Interesse an Sat-Anlagen?</u></p> <p>[Vietnamese] <i>Unverständlich</i></p> <p>[D] (B) <u>Kein Money?</u></p> <p>[Al] Guten Tag! Mögen Sie Fußball?</p> <p>[D] Da ham wa wat für Sie!</p> <p>[D] Guten Tag, Firma X-TV, wir ...Firma X-TV! Vielleicht haben Sie Interesse an einer Sat-Anlage?</p> <p>[D] Also hier ist Vietnam 1, da Vietnam 2 und da weiter hinten ist vietnamesischer Sportkanal.</p> <p>[Vietnamese] <u>Alles klar</u></p> | <p>[Al y D] (A) <u>¿Qué tal?</u> ¿Le interesa una parabólica?</p> <p>[Vietnamés] <i>No se entiende</i></p> <p>[D] (B) <u>¿No dinero?</u></p> <p>[Al] ¡Buenos días! ¿Le gusta el fútbol?</p> <p>[D] ¡Usted necesita esto!</p> <p>[D] ¡Buenos días! TVX, somos de TVX. ¿Le interesa una parabólica?</p> <p>[D] Bien. Esta es Vietnam uno, esta es Vietnam dos y este es el canal vietnamita de deportes.</p> <p>[Vietnamés] <u>Entendido.</u></p> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (form. rutinaria) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural (C) Adaptación |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|--|--|
| GBL42 | 26:04 26:09 | [D] Auf die <u>Fußball-WM!</u> [Al] Auf die Zukunft! [D] Auf uns, Genosse! | [D] ¡Por el <u>fútbol!</u> [Al] ¡Por el futuro! [D] ¡Salud, camarada! | Alusión | Compresión lingüística |
| GBL43 | 27:18 27:41 | [D] Haste ´s erkannt? Eh? Jetzt - das ist der berühmte Schnitt aus „2001“ mit dem <u>Knochen</u> . Die Torte ist quasi das Raumschiff. Haste ´s jetzt erkannt? Ja? | [D]¿Lo has cogido, eh? ¿Ahora? Tío, es la famosa escena de „2001“. El pastel es la nave espacial.¿Lo ves ahora? ¿Sí? | Alusión | Compresión lingüística |
| GBL44 | 27:43 27:55 | [Punks] Officer, you´re looking fucking brilliant. Take a picture. Yeah! [Grenzer] So, nu lacht mal alle ganz schön! | [Punks] Poli, tienes una pinta cojonuda. Foto. ¡De puta madre! [Guardián] Vamos, vamos, sonrían. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) Humor | Sustitución paralingüística y equivalente cultural |
| GBL45 | 28:04 28:22 | [Al off] Anfang Juni 1990 waren die Grenzen unserer Deutschen Demokratischen Republik nichts mehr wert. Mutter schlief weiter. Ich aber entsann mich des alten Genossenwortes „ <u>Wir lösen Probleme im Vorwärtsschreiten!</u> “ und handelte. | [Al off] Al principio de junio de 1990 la frontera de la República Federal Alemana dejó de existir. Mamá seguía igual. Yo por mi parte, inspirado por el refrán comunista “¡Los problemas se resuelven dando un paso adelante!” tomé la iniciativa. | Coloquialismo (paremia) | Adaptación |
| GBL46 | | [Al] ...das war im Oktober. Ich glaube, du wolltest einkaufen gehen. Du wolltest einkaufen gehen und da war so ´ne Riesenschlange vor der Kaufhalle. Und dann war´s so heiß und dann bist du einfach umjekippt. | [Al] Sí, fue en octubre. Me parece que ibas de compras. Ibas de compras y había una cola larguísima en la tienda y hacía tanto calor que perdiste el conocimiento. | Humor | Trad. literal |
| GBL47 | 32:06 32:13 | [Ar] Eh, Alex! Mama ist todkrank. Hier ist sie viel besser aufgehoben. (A) <u>Mensch</u> , die haben hier ganz andere Möglichkeiten. Sei doch (B) <u>verdammt noch mal</u> einmal realistisch! | [Ar] Mamá está muy enferma. Aquí estará mejor atendida con toda clase de recursos. (B) <u>¡Por Dios santo</u> quieres ser realista! | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Omisión (B) Equivalente cultural |
| GBL48 | 32:52 33:02 | [R] Entschuldigung, ich zahl hier die Miete, ja? Und zwar seit fünf Monaten! [Al] Großzügig, Rainer! [R] Übrigens für die ganze Wohnung! [Al] <u>47 Mark 80!</u> Dafür kannst du im Westen noch nicht mal ´ne Telefonrechnung bezahlen! [R] Dafür kannst du im Osten zehn Jahre auf´n | [R] Soy yo, quien paga el alquiler. ¡Desde hace cinco meses! [Al] ¡Muy generoso, Rainer! [R] <on> ¡De todo el apartamento! [Al] ¡Sí, <u>47</u> marcos! ¡Con eso en occidente no pagas ni la factura del teléfono! [R] ¡Y aquí tienes que esperar diez años a que te | Alusión | Compresión lingüística |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|---|-------------------------------------|
| | | Telefonanschluss warten | conecten la línea! | | |
| GBL49 | 33:46 33:53 | [D] Hm. Achter Stock? [Al] Jepp. [D] Fahrstuhl? [Al] Kaputt. [D] (A) <u>Scheiße</u> . [Al] (B) <u>Real existierende</u> . | [D] Hm, ¿octava planta? [Al] Sí. [D] ¿Ascensor? [Al] Estropeado. [D] (A) <u>Mierda</u> . [Al] (B) <u>Así es la vida</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión | (A) Trad. literal (B) Adaptación |
| GBL50 | | [Dr. Mewes] Bitte. Legen Sie sich mal kurz hin. Bei einem weiteren Herzstillstand kurze kräftige Schläge auf die Brust. | [Dr. Mewes] Por favor. Sólo échese un segundo. Si tuviera otro paro cardíaco déle unos golpes secos en el pecho. | Humor | Trad. literal |
| GBL51 | 35:56 36:10 | [Radio] Die meisten Bürger der DDR haben bereits die Möglichkeit des bargeldlosen Umtausches ihrer Ersparnisse wahrgenommen. Die Frist läuft noch knapp zwei Wochen. Sie sollten sich also beeilen, denn wie Michail Gorbatschow schon sagte... [Al] Entschuldigung! [Radio] ... <u>wer zu spät kommt</u> ... [Radio und Sanitäter] ... <u>den bestraft det Leben</u> . | [Radio] La mayoría de los ciudadanos de la República Democrática Alemana ya han ido al banco a cambiar sus ahorros por marcos de la República Federal. El plazo expira dentro de dos semanas. Dense prisa. Ya lo dice Michail Gorbatschow... [Al] ¡Disculpen! [Radio] ... <u>el que llega tarde</u> ... [Radio y sanitario] ... <u>se queda sin pastel</u> . | Coloquialismo (paremia) | Adaptación |
| GBL52 | 36:17 36:30 | [Radiosprecher] ...Fußball-WM: Vor den Augen der gesamten Fußballwelt vergaß (A) „Lama“ <u>Rijkaard</u> sämtlichen Abstand und entdeckte (B) <u>Rudi Völlers</u> Lockenschopf ...mit einer Spuckattacke. Wenig später...um das Ohr abzubeißen... | [Radiolocutor] ...Mundial de fútbol: Bajo la atenta mirada de seguidores de todo el mundo, (A) <u>Frank Rijkaard</u> perdió ayer sus buenos modales y tras descubrir la rizada cabellera de (B) <u>Rudi Völler</u> le propinó un escupitajo. La riña fue a más ... | (A) Alusión (nombre) (B) Alusión (nombre) | (A) Adaptación (B) Trad. literal |
| GBL53 | 38:55 39:03 | [CK] Ach Alex, hab so ´n Heißhunger auf <u>Spreewaldgurken</u> . Bringst welche mit? [Al] Kein Problem, Mama. | [CK] Ah Alex, me apeteecen <u>unos pepinillos</u> . ¿Podrías traerme? [Al] Claro, eso está hecho. | Alusión | Modulación |
| GBL54 | 39:05 39:48 | [Al off] Das dachte ich jedenfalls. Ende Juni 1990 leerten sich die Kaufhallen unseres (A) <u>sozialistischen Vaterlandes</u> . Und aus dem Land | [Al off] Por lo menos eso creía. A finales de julio de 1990 las estanterías de las(A) <u>tiendas socialistas</u> se fueron vaciando. Y desde el otro lado | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Modulación (B) Trad. literal |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|---|---|
| | | hinter der Mauer kam echtes Geld. Während sich die meisten Bürger vor den Sparkassen der Republik mit gewohnter Geduld in lange Schlangen einreihen, suchten wir noch fieberhaft nach Mutters Sparbuch. Von allen ersehnt, überflutete die(B) <u>D-Mark</u> unsere kleine Menschengemeinschaft. | de la frontera empezó a llegar la nueva moneda en curso. Mientras que la mayoría de compatriotas hacían cola en la puerta de los bancos haciendo alarde de su habitual paciencia nosotros buscábamos la libreta de ahorros de mi madre. El tan esperado (B) <u>marco alemán</u> inundó nuestra pequeña comunidad socialista. | | |
| GBL55 | 39:50 40:10 | [Menschenmenge] Halleluja, Halleluja, Halleluja D-Mark... So ein Tag, so wunderschön wie heute... [Al off] Getauscht wurde 2 zu 1. Deutschland gewann 1 zu 0. [TV-Reporter] Unhaltbar! Deutschland führt 1 zu 0 durch <u>Lothar Matthäus</u> ! | [Gente] Halleluja, Halleluja, Halleluja D-Mark... So ein Tag, so wunderschön wie heute... [Al off] La tasa de intercambio fue de 2 por 1 y Alemania ganó 1 a 0. [Reportero] ¡Imparable! Alemania gana 1 a 0, gracias al gol de <u>Lothar Matthäus</u> . | Alusión (nombre) | Préstamo |
| GBL56 | 40:22 40:46 | [Al] (A) <u>Mocca Fix</u> ? [Verkäuferin] Ham wa nich mehr. [Al] (B) <u>Filinchen, Knäcke</u> ? [Verkäuferin] Nicht mehr im Angebot. [Al] Und (C) <u>Spreewaldgurken</u> ? [Verkäuferin] Mensch, Junge, wo lebst du denn? Wir haben jetzt die D-Mark und da kommst du mir mit Mocca Fix und Filinchen! [Al off] Über Nacht hatte sich unsere graue Kaufhalle in ein buntes Warenparadies verwandelt. Und ich wurde als Kunde zum König. <i>(D) Se visualiza un tarro de pepinillos en cuya etiqueta pone "Moskauer Gurken" aus russischer Art.</i> [Verkäuferin] <u>Die sind aus Holland</u> . | [Al] (A) ¿ <u>Mocca Fix</u> ? [Vendedora] No nos queda nada. [Al] (B) ¿ <u>Tostadas suecas</u> ? [Vendedora] Las tostadas se han terminado. [Al] (C) ¿ <u>Pepinillos Spreewald</u> ? [Vendedora] ¿En qué mundo vives? ¡El marco alemán ya ha llegado y tú quieres comprar Mocca Fix y tostadas suecas! [Al off] De repente el triste colmado de la esquina se había convertido en un paraíso de productos occidentales y yo, como cliente, era el rey. <i>(D) Se visualiza un tarro de pepinillos en cuya etiqueta pone "Moskauer Gurken" aus russischer Art.</i> [Vendedora] ¡ <u>Esos son holandeses!</u> | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión (D) Texto diegético Humor | (A) Préstamo con elisión (B) Adaptación (C) Préstamo con trad. literal (D) Omisión |
| GBL57 | 41:07 41:23 | [Al] <de> Herr Ganske, haben Sie vielleicht noch (A) <u>Spreewaldgurken</u> ? | [Al] <de> Señor Ganske, ¿no le quedarán (A) <u>pepinillos</u> ? | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Modulación (B) Préstamo, trad. |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|---|---|
| | | <p>[G] Was?</p> <p>[Al] <on> <u>(B) Spreewaldgurken!</u></p> <p>[G] Tut mir Leid, junger Mann. Ich bin selbst arbeitslos!</p> <p>[Al] Leeres Glas würd' s ooch tun!</p> | <p>[G] ¿Cómo?</p> <p>[Al] <on> (B) ¡<u>Pepinillos Spreewald!</u></p> <p>[G] Lo siento, ¡a mi también me han enviado al paro, muchacho!</p> <p>[Al] Valdría un tarro vacío.</p> | | literal |
| GBL58 | 43:26 43:48 | <p>[CK] Bevor ich euch mein gesamtes Geld überlasse, da darf ich doch wenigstens erfahren wofür, oder?</p> <p>[Al] Na jut. Es sollte eigentlich eine Überraschung werden, aber...<out> wir haben 'ne Benachrichtigung bekommen. (A) <on> <u>Aus Zwickau</u>. Wir können unseren(B) <u>Trabant</u> abholen.</p> <p>[CK] Schon nach drei Jahren?</p> | <p>[CK] Antes de daros permiso para gestionar mis ahorros tengo derecho a saber porque, ¿verdad?</p> <p>[Al] Está bien. Queríamos que fuera una sorpresa pero...<out> ... ha llegado una carta <on> (A) <u>de la fábrica</u>. Ya podemos recoger el (B) <u>Trabant</u>.</p> <p>[CK] ¿En tan sólo tres años?</p> | (A) Alusión (B) Alusión Humor | (A) Generalización (B) Préstamo con elisión |
| GBL59 | 45:42 46:06 | <p>[TV] <out> Hier ist das (A) <u>Erste Deutsche Fernsehen mit der Tagesschau</u>.</p> <p>[CK] Genosse Ganske kuckt(B) <u>Westen</u>?</p> <p>[Al] Genosse Ganske hat sich verliebt. Beim Ungarn-Urlaub. In 'ne Rentnerin aus München. Ja, und seitdem hat seine Parteiliebe bisschen gelitten.</p> | <p>[TV] <out> Damos paso a(A) <u>las noticias de la televisión federal alemana</u>.</p> <p>[CK] ¿Ganske ve la (B) <u>televisión occidental</u>?</p> <p>[Al] Ganske se ha enamorado. Una jubilada de Munich. La conoció en Hungría. Desde entonces flaquea su lealtad al partido.</p> | (A) Alusión (B) Alusión Humor | (A) Generalización (B) Descripción |
| GBL60 | 46:23 46:34 | <p>[Al off] Da einige Mitbürger erst gar nicht aus ihrem <u>Ungarn-Urlaub</u> zurückgekommen waren, hatte sich die Wohnungslage in der Hauptstadt merklich entspannt. Überall versteckt gab es verlassene Wohnungen, in die wir nur einziehen mussten.</p> | <p>[Al off] Como algunas personas nunca regresaron de sus <u>vacaciones a Hungría</u> ahora resulta más fácil encontrar piso en la ciudad. Por todas partes hay pisos abandonados, esperando a ser ocupados.</p> | Alusión | Trad. literal |
| GBL61 | 47:36 48:00 | <p>[Al] <sb>(A) <u>Tempo-Bohnen!</u> (B) <u>Globus Grüne Erbsen!</u> Das jibt's ja jar nicht! (C) <u>Mocca Fix Gold!</u> Hab ich schon die ganze Zeit nach gesucht!</p> <p>[Al] Kann ich die haben?</p> | <p>[Al] <sb> (A) ¡<u>Judías Tempo!</u> ¡Aquí hay (B) <u>guisantes Globus!</u> <on> Esto es maravilloso (C) <u>Mocca Fix Gold</u>. Los he estado buscando por todas partes.</p> <p>[Al] ¿Puedo quedármelo?</p> | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión | (A) Trad. literal con préstamo. (B) Trad. literal con préstamo (C) Trad. literal con préstamo |
| GBL62 | 49:20 49:35 | <p>[Al] Als wenn die scheiß Gurken nicht genug wären. Jetzt will sie auch noch fernsehen. Was soll ich 'n da</p> | <p>[Al] Como si no bastara con los pepinillos, ahora quiere la tele. ¿Qué puedo hacer?</p> | Alusión | Trad. literal |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|--|--|---------------------------------|----------------------------|
| | | <p>machen?</p> <p>[D] <u>Ja, Houston, wir haben ein Problem.</u> Ja und jetzt?</p> <p>[Al] Ich dachte, du hast vielleicht ´ne Idee.</p> <p>[D] Nee, ich mein das Bild.</p> | <p>[D] <u>Sí, Houston, tenemos un problema.</u> ¿Eso es todo?</p> <p>[Al] Esperaba que dieras una idea.</p> <p>[D] Me refería a la imagen.</p> | | |
| GBL63 | 49:55 49:59 | <p>[Al] Entschuldigung, sind das vielleicht <u>Gurken aus ´m Spreewald?</u></p> <p>[Frau] Nee, aus Holland.</p> | <p>[Al] Disculpe, ¿<u>son pepinillos Spreewald?</u></p> <p>[Mujer] No, son holandeses.</p> | Alusión Humor | Trad. literal con préstamo |
| GBL64 | 50:00 50:13 | <p>[D] Zeig ihr doch was Altes!</p> <p>[Al] Wie jetzt?</p> <p>[D] Na so altes Ostfernsehzeug auf Video.</p> <p>[Al] Nachrichten vom letzten Jahr? Merkt se doch.</p> <p>[D] Glaub ich nicht. War doch immer <u>derselbe Quatsch!</u></p> | <p>[D] ¡Ponle programas antiguos!</p> <p>[Al] ¿Cómo qué?</p> <p>[D] Videos de programas de la República Democrática.</p> <p>[Al] ¿Noticias del año pasado? Se daría cuenta.</p> <p>[D] No creo. Siempre daban <u>la misma basura.</u></p> | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GBL65 | 50:20 50:33 | <p><i>Alex y Denis llegan a la tienda donde sus compañeros están viendo un partido de fútbol Alemania contra Inglaterra.</i></p> <p>[TV-Reporter] ...<u>Franz Beckenbauer, Rudi Völler, sie wollen es nicht sehen...Deutschland ist im Endspiel!</u></p> <p><i>Aparece el marcador en la televisión (Alemania 5, Inglaterra 4) y todos celebran con champán la victoria.</i></p> | <p>[Reportero] ...<u>atención al lanzamiento... ahí va, lanza y ...¡fuera!</u></p> | Alusión | Equivalente funcional |
| GBL66 | 50:33 50:52 | <p><i>Imagen de Alexanderplatz</i></p> <p>[Al off] Während die Weltzeituhr am <u>Alexanderplatz</u> auf Mutters Geburtstag zuraste, vereinte ein kleiner runder Ball die gesellschaftliche Entwicklung der geteilten Nation und ließ zusammenwachsen, was zusammen gehörte. Ich aber mühte mich wie ein Held der Arbeit ab, um bis zu</p> | <p>[Al off] Mientras el reloj internacional del <u>Alexanderplatz</u> se acercaba rápidamente al cumpleaños de mamá un pequeño balón consiguió aunar a una sociedad todavía dividida y fomentó la reunión de lo que antes había sido un todo. Mientras tanto como buen obrero yo hacía todo lo</p> | Alusión | Préstamo |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|--|--|--|
| | | diesem Tag in Mutters Zimmer eine allseitig entfaltete DDR wieder auferstehen zu lassen. | que estaba en mis manos para que ese día la Alemania oriental resucitará en la habitación de mamá. | | |
| GBL67 | 51:07 51:18 | [M] Jetzt ham se meine Tochter noch entlassen. Von einem Tag auf den andern. Danke, Wiedersehen. [Sch] (A) <u>Oh, Gott, oh Gott, oh Gott.</u> [G] Und dafür haben wir vierzig Jahre...Ach, hört doch bloß auf. Das Fernsehballer wolln se jetzt auch abwickeln. [M] Du hängst wohl nur noch vor der (B) <u>Glotze</u> rum, mh? | [M] También han despedido a mi hija. Sin darle ninguna explicación. Gracias y hasta nunca. [Sch] (A) <u>Madre mía.</u> [G] Pensar que trabajamos cuarenta años para esto. Además están cargando la programación del ballet. [M] Te pasas el día embobado con (B) <u>la tele</u> , ¿eh? | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |
| GBL68 | 51:35 51:57 | <i>Alex habla con dos colegiales. Se encuentran enfrente del colegio, en el que se ve escrito POS Werner Seelenbinder.</i> [Al] Habt ihr das jetzt wirklich verstanden? (A) <u>Ich will kein falsches Wort hören!</u> [Schüler] Und wie ist das mit den zwanzig Mark? [Al] <de>Erst die Arbeit! [Al off] Die ersten Geburtstagsgäste waren eingeladen. Andere mussten erst noch überzeugt werden. Denn viele aus der (B) <u>Polytechnischen Oberschule „Werner Seelenbinder“</u> hatten sich plötzlich ins Private zurückgezogen. So auch Dr. Klappprath, einst Schulleiter und „Verdienter Lehrer des Volkes.“ | <i>Alex habla con dos colegiales. Se encuentran enfrente del colegio, en el que se ve escrito POS Werner Seelenbinder.</i> [Al] ¿Lo habéis entendido todo? (A) <u>¡No metáis la pata!</u> [Alumnos] ¿Qué pasa con los veinte marcos? [Al] <de> ¡Primero hacerlo bien! [Al off] Teníamos a los primeros invitados. Al resto, aún tenía que convencerlos, porque muchos de (B) <u>los compañeros de trabajo de mi madre</u> se habían jubilado de repente. Como el señor Klappprath, ex-director y respetable profesor del pueblo. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Alusión | (A) Equivalente cultural (B) Modulación |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|--|--|---|---|
| GBL69 | 52:58 53:27 | <p>[Al] Du bist Dispatcher. Kannst dir das merken?</p> <p>[R] Dispatcher. Wie jetzt, im Osten?</p> <p>[Al] Ja klar im Osten. Du organisierst den Einkauf für 'n (A) <u>Mitropa</u>-Restaurant. Schreib ma uff: Schulausbildung (B) <u>EOS „Juri Gargarin“</u>. Und bei den (C) <u>Pionieren</u> warst du Gruppenratsvorsitzender.</p> <p>[R] Gruppenratswas?</p> <p>[Al] Gruppenratsvorsitzender.</p> <p>[Ar] Da mach ick nich mehr mit. Ick steck meine Tochter nich mehr in Windelhosen aus Plaste. Det jeht zu weit.</p> <p>[R] Sag mal.</p> <p>[Al] Haste?</p> <p>[R] Ja, Gruppenratsvorsitzender.</p> | <p>[Al] Eres repartidor. ¿Lo recordarás?</p> <p>[R] Repartidor. ¿Aquí en el Este?</p> <p>[Al] Claro en el Este. Te encargas de las compras del restaurante (A) <u>Mitropa</u>.</p> <p>Toma nota: Vas al (B) <u>Instituto “Juri Gargarin”</u>. Eres delegado de grupo de los (C) <u>pioneros</u>.</p> <p>[R] ¿De qué de grupo?</p> <p>[Al] El delegado de grupo.</p> <p>[Ar] Me niego a ponerle pañales de plástico a mi hija. Esto es demasiado.</p> <p>[R] Oye.</p> <p>[Al] ¿Lo tienes?</p> <p>[R] Sí, delegado de grupo.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> <p>Humor</p> | <p>(A) Préstamo</p> <p>(B) Generalización con préstamo</p> <p>(C) Trad. literal</p> |
| GBL70 | 53:27 53:40 | <p>[D] <de> Hier, dreißig Mal (A) „<u>Aktuelle Kamera</u>“, <sb> zehn Mal (B) „<u>Schwarzer Kanal</u>“, sechs Mal (C) „<u>Kessel Bunt</u>“ und vier Mal (D) „<u>Ein Tag im Westen</u>“. Alles bereits überspielt. <de> Gesponsert von der Landesbildstelle <sb>und einem äußerst charmanten Denis.</p> | <p>[D] <de> Toma treinta episodios del (A) <u>noticiero</u>, <sb> diez de (B) „<u>Canal negro</u>“, seis de (C) <u>variedades</u> y cuatro de (D) „<u>Un día en occidente</u>.“</p> <p>Todo grabado. <de> Gracias a los archivos estatales <sb> y a tu amigo Denis.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> <p>(D) Alusión</p> | <p>(A) Generalización</p> <p>(B) Trad. literal</p> <p>(C) Generalización</p> <p>(D) Trad. literal</p> |
| GBL71 | 54:22 45:36 | <p>[Nachrichtensprecherin] Guten Abend, meine Damen und Herren, zur (A) „<u>Aktuellen Kamera</u>“. Schwere Provokation gegen die Staatsgrenze. Protest im Bundeskanzleramt der (B) <u>BRD</u>. Chipmacht DDR. Auslandspresse würdigt Leistungen unserer Mikroelektronik...</p> | <p>[Locutora] Buenas tardes a todos y bienvenidos a (A) “<u>Cámara actual</u>.” Hoy se han producido graves incidentes en la frontera. Protestas ante la (B) <u>cancillería federal de la RDA</u>.</p> <p>La RDA es una superpotencia en tecnología de microchips. Según informa la prensa ...</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> | <p>(A) Trad. literal</p> <p>(B) Modulación</p> |
| GBL72 | | <p>[K] Morgen, Alex. Ist schon so weit? Schluck, auch 'n Schluck?</p> <p>[Al] Ach du Scheiße.</p> <p>[K] Scheiße, ne? Scheiße, Mensch, <u>verdammte</u></p> | <p>[K] ¡Hola, Alex! ¿Ya me toca? Oh Dios mío. ¿Un trago? ¿Quieres un trago?</p> <p>[Al] No, mierda, no.</p> <p>[K] Todo es una mierda, ¿verdad? ¡Mierda! ¡<u>Todo</u></p> | <p>Coloquialismo (lenguaje vulgar)</p> <p>Humor</p> | <p>Equivalentes culturales</p> |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|--|--|
| | | Scheiße! [Al] <off> Noch mal. [K] <off> Mir ist schlecht. | es una mierda! [Al]<off> Otra vez. [K] <off> Me encuentro mal. | | |
| GBL73 | 55:40 56:27 | [Al off] Während sich viele schon lautstark für die Meister von morgen hielten, drangen aus Mutters Schlafzimmer Klänge von gestern. Lied: Unsre Heimat... | [Al off] Mientras muchos celebraban la futura victoria alemana en el mundial, en la habitación de mi madre sonaban melodías del pasado. Canción: Unsre Heimat ... | Canción | Omisión (no se traduce) |
| GBL74 | 57:16 57:30 | [CK] Da ist lieb von euch. Dankeschön. Klapprath! (A) <u>Rosenthaler Kadarka</u> , (B) <u>Mocca Fix Gold</u> , (C) <u>Globus Grüne Erbsen</u> . | [CK] Sois todos muy amables. Muchas gracias. Klapprath. (A) <u>Rosenthaler Kadarka</u> . (B) <u>Mokka Fix Gold</u> , (C) <u>guisantes „Globus“</u> . | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión Humor | (A) Préstamo (B) Préstamo (C) Trad. literal con préstamo |
| GBL75 | 57:31 58:08 | [K] Ja, die Kollegen und die Genossen von der <u>POS „Werner Seelenbinder“</u> , die möchten ihren besonderen Dank aussprechen, für all die Jahre, Christiane, die du für sie als gute Kollegin und liebe Genossin warst. Äh... und ich wünsch dir jedenfalls alles Gute zum Geburtstag und bleib wie du bist, Christiane. | [K] Sí, los, los compañeros y camaradas de la <u>escuela „Werner Seelenbinder“</u> queremos expresar nuestra gratitud por todos estos años, Christiane, en los que, que has sido para ellos una compañera verdaderamente ejemplar y una camarada intachable. Yo también te felicito y deseo de verdad que no cambies, Christiane. | Alusión | Generalización con préstamo |
| GBL76 | | [G] Liebe Jenossin Kerner. Alles erdenkliche Gute und Gesundheit und das alles wieder so wird, wie es mal war. | [G] Estimada camarada Kerner, le deseo todo lo mejor y, y salud y que algún día si es posible todo vuelva a ser como era antes. | Humor | |
| GBL77 | 58:56 59:17 | [CK] Ja, ja, auch wenn das dann mit der Wohnung eher klappt. Mein Alex kann ´n ganz schöner <u>Sturkopf sein</u> . Und Rainer. Das ist der neue Freund von meiner Ariane. Er, er arbeitet als ähm... | [CK] Sí, aunque así te den antes el apartamento. Mi Alex puede <u>ser más tozudo que una mula</u> . Y Rainer. Es el nuevo novio de mi hija Ariane. Rainer trabaja de ... | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| GBL78 | 59:18 59:45 | [Al] Dispatcher. Rainer] Genau, ich bin Dispatcher. Ich war selber mal (A) <u>bei den freien</u> ...Herzliches Glück auf, (B) <u>Pioniere!</u> Ich war selber mal bei (C) <u>den freien deutschen Pionieren</u> . [Al] Danke, Rainer. | [Al] Repartidor. [R] Sí, soy repartidor. Solía estar con (A) <u>los liberta</u> ... ¡Felicidades de parte de los (B) <u>pioneros!</u> Antes yo también era (C) <u>pionero</u> . [Al] Gracias, Rainer. [R] Como (D) <u>grupo regional</u> ... (E) <u>delegado de</u> | (A), (B), (C), (D), (E) Humor (juego de palabras con alusión) (F) Coloquialismo (paremia) | (A) Traducción literal (B) Traducción literal (C) Compresión lingüística |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|--------------------|--|---|----------------------|--|
| | | [R] Als (D) <u>Gruppen...</u> äh.... Gau....(E) <u>Gruppenvorstand. Früher...</u> [Al] Dankeschön! [R] (F) <u>Seid bereit, seid bereit!</u> | <u>grupo...antes yo...</u> [Al] Gracias. [R] (F) ¡ <u>Estudiad, chicos, estudiad</u> | Humor | (D) Amplificación (E) Adaptación (F) Adaptación. |
| GBL79 | 59:45 1:00:24 | [Al] Danke, Rainer! Ja, Mama. Wieder ist ´n Jahr rum. Was hat sich verändert? Eigentlich nicht viel. Paula hat ihre Zähne bekommen und ´n neuen Papa. Und ich, ja. Wir können heut leider nicht rüber gehen ins <u>Café „Moskau“</u> , um auf dich anzustoßen, aber wir sind ja alle zusammen. Und das ist das Wichtigste. Wir haben es dir nicht immer leicht gemacht, aber du warst immer für uns da. Und jedenfalls, mir fällt keine bessere Familie ein als unsere. Und dafür wollte ich dir danken. Mama, du bist die beste Mutter auf der Welt... | [Al] ¡Gracias, Rainer! Bien, mamá. Otro año más y ¿qué es lo que ha cambiado? Muy pocas cosas. A Paula le han salido los dientes y tiene otro papá. Y yo, bueno. Es una pena que no podamos celebrarlo en el <u>café “Moscú”</u> pero estamos todos y eso es lo único que importa. No siempre te lo hemos puesto fácil pero tú nos has apoyado. Yo no puedo imaginar una familia mejor que la nuestra. Y por eso quisiera darte las gracias por ser la mejor madre del mundo. | Alusión | Trad. literal |
| GBL80 | 1:00:25 1:00:47 | <i>La madre está tumbada en la cama y por la ventana ve cómo unos trabajadores están colgando en la fachada de la casa de enfrente un cartel enorme de Coca-Cola.</i> [CK] Alex? [Al] ...und wir lieben dich alle. [CK] Alex! [Al] Was ist denn? [CK] Was ist denn das? [Al] Das ist... [M] Ja, was soll ´n det? [Al] Das is´... [K] Ja, ich weiß ja auch nicht, was die Genossen da | [CK] ¿Alex? [Al] Y todos te queremos. [CK] ¡Alex! [Al] ¿Qué quieres? [CK] ¿Qué es eso? [Al] ¿Es? [M] ¡Qué diablos...! [Al] Eso es... [K] No sé en que estarán pensando nuestros | Iconografía Humor | Omisión |

Anexos

| | | | | | |
|-------|--------------------|--|---|--|--|
| | | wieder, also. [Sch] Das ist ´ne Fata Morgana. [G] Das ist ja aus ´m Westen! [Al] Ja, ich weiß auch nicht... [Sch] Ne Luftspiegelung. | camaradas... [Sch] Un espejismo, es un espejismo. [G] Eso es del occidente. [Sch] Es un espejismo. | | |
| GBL81 | 1:01:09 1:01:39 | [Sch] Bau auf, bau auf <i>Se oye de fondo cantar a los invitados.</i> Bau auf, bau auf, bau auf, bau auf, Freie Deutsche Jugend, bau auf! Für eine bessr'e Zukunft bauen wir die Heimat auf. | [Sch] Cantad niños. <i>Se oye de fondo cantar a los invitados.</i> Vamos todos juntos a cantar, a cantar de corazón. Celebrando con nuestra ilusión que un nuevo día amaneció. | Canción | Adaptación |
| GBL82 | 1:01:47 1:02:07 | <i>Los invitados se oyen de fondo.</i> [G] <out> Auf ein langes Leben! (A) [Lied] 2x Hoch soll sie leben, hoch soll sie leben.....drei Mal hoch! (B) Hoch! Hoch! | <i>Los invitados se oyen de fondo.</i> [G] <out>Y ahora una bonita canción. (A) [Canción] 2 veces ¡Feliz cumpleaños que este nuevo año sea el mejor! (B) Bien, muy bien, felicidades. | (A) Canción (B) Coloquialismo (form. Rutinaria) | (A) Adaptación (B) Equivalente funcional |
| GBL83 | 1:02:41 1:03:04 | [Alex <i>off</i>] Als ich an diesem Tag in die Wolken starrte, wurde mir klar, dass die Wahrheit nur eine zweifelhafte Angelegenheit war, die ich leicht Mutters gewohnter Wahrnehmung angleichen konnte. Ich musste nur die Sprache der „Aktuellen Kamera“ studieren und Denis´ Ehrgeiz als Filmregisseur anstacheln. | [Alex <i>en off</i>] Mientras observaba el cielo nublado, vi que la verdad era un concepto cuestionable que se podía adaptar a la percepción del mundo con la que mi madre estaba familiarizada. Sólo necesitaba estudiar el lenguaje del <u>noticiero de “Cámara actual”</u> y estimular el sueño de Denis de ser director de cine. | Alusión | Amplificación Trad. literal |
| GBL84 | 1:03:17 1:04:08 | [D] Heute besuchte (A) <u>Günther Mittag</u> , (B) <u>Sekretär für Wirtschaft im (C) Zentralkomitee der SED</u> , den Coca-Cola-Konzern in Westberlin. Grund des Besuchs des Genossen sind Einzelheiten des abgeschlossenen Handelsabkommens zwischen dem Coca-Cola-Konzern und dem (D) <u>VEB Getränkekombinat Leipzig</u> . Westberliner | [D] Hoy, (A) <u>Günther Mittag</u> , (B) <u>ministro de economía del (C) comité central del partido</u> , ha visitado las oficinas de Coca Cola en Berlín. El motivo de su visita son las negociaciones para llegar a un acuerdo entre la empresa Coca Cola y (D) <u>la cooperativa de refrescos en Leipzig</u> . Las autoridades berlinesas se han mostrado hostiles | (A) Alusión (nombre) (B) Alusión (C) Alusión (D) Alusión | (A) Préstamo (B) Adaptación (C) Generalización |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|--|---|
| | | <p>Sicherheitsbeamte behindern die Arbeit des Fernsehens der DDR.</p> <p>[Pfortner] Sie befinden sich auf Privatgelände!</p> <p>[D] (E) Zu peinlich ist wohl den kapitalistischen Pressezensoren die Niederlage des mächtigen Coca-Cola-Konzerns im Patentverfahren mit dem <u>VEB Getränkekombinat Leipzig</u>.</p> <p>Bitte ermöglichen Sie uns die störungsfreie Arbeit des Fernsehens der DDR!</p> <p>[Pfortner] Ich rufe jetzt die Polizei!</p> <p>[D] Ein Gutachten internationaler Wissenschaftler bestätigte nun endlich dem Kombinat, wonach der originäre Geschmack von Coca Cola bereits in den fünfziger Jahren in den Laboratorien der DDR entwickelt wurde. Zurück ins Studio.</p> <p>[CK] Coca Cola ist ein sozialistisches Getränk? Ich dachte, Cola gab's schon vor dem Krieg.</p> | <p>frente a nuestras cámaras.</p> <p>[Portero] ¡Está es una propiedad privada!</p> <p>[D] (E) <i>Incomprensible</i></p> <p>¡Quiere hacer el favor de dejar trabajar a la televisión de la RDA!</p> <p>[Portero] ¡Voy a llamar a la policía!</p> <p>[D] Finalmente el dictamen de un grupo de expertos científicos ha confirmado que la receta original de Coca Cola se desarrolló en los laboratorios de la Alemania oriental en la década de los cincuenta. Devolvemos la conexión al estudio.</p> <p>[CK] ¿Coca Cola es una bebida socialista? Creía que era de antes de la guerra.</p> | <p>(E) Alusión</p> <p>Humor</p> | <p>(D) Adaptación</p> <p>(E) Equivalente funcional</p> |
| GBL85 | 1:04:15 1:04:18 | [Al] Verstehst du nicht, Mama? Der Westen hat uns jahrelang <u>beschissen</u> ! | [Al] Lo ves, mamá. Occidente lleva años <u>aprovechándose</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| GBL86 | 1:05:26 1:05:30 | [D] Man könnte zum Beispiel ein richtiges Studio nachbauen. Mit so 'ner <u>Blue-Box</u> hat man ganz andere Möglichkeiten. | [D] Podríamos montar un estudio. Con una caja azul podría hacer más. | Alusión | Trad. literal |
| GBL87 | 1:06:19 1:06:28 | [Al] Deine (A) <u>Zeit ist gleich um</u> , du Idiot! Das sind 30 000 Mark! Det war unser Geld, (B) <u>verdammte 40 Jahre lang</u> ! Jetzt willst du (C) <u>Westarsch</u> mir sagen, das ist nichts mehr wert? | [Al] ¡Su (A) <u>tiempo es el que se ha agotado</u> ! ¡Son treinta mil marcos! Nuestro dinero, (B) <u>el dinero de toda una vida</u> . Y dice que no vale para nada, (C) <u>¿capitalista de mierda</u> ? | <p>(A) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(B) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(C) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>(A) Equivalente cultural</p> <p>(B) Adaptación</p> <p>(C) Equivalente cultural</p> |

Anexos

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|--|---|
| GBL88 | 1:06:41 1:06:51 | [Al] (A) <u>Finger weg!</u> Ihr (B) <u>Arschlöcher!</u> [Ar] (C) Spinnst du oder was? | [Al] (A) ¡ <u>Suéltenme!</u> (B) ¡ <u>Cabrones de mierda!</u> [Ar] (C) ¿Te has vuelto loco? | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Coloquialismo (ll. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (ll. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural (C) Equivalente cultural |
| GBL89 | 1:08:13 1:08:24 | [CK] Ich weiß nicht, wie die Mitarbeiter von <u>Milena</u> zu diesen Abmessungen kommen, Punkt. In der Hauptstadt jedenfalls leben keine so kleinen und viereckigen Menschen, Punkt. | [CK] No consigo entender el concepto de medidas del personal de <u>Milena</u> , punto. Por lo menos en Berlín la gente no es tan bajita y rechoncha, punto. | Alusión | Préstamo con elisión |
| GBL90 | 1:09:08 1:09:16 | [Sch] Ach, Alex, es ist so schön, sich mit deiner Mutter zu unterhalten. Man hat dann das Gefühl, es ist so wie früher. Hier ´n paar kleine Änderungen, und der geht heute noch zum <u>Otto-Versand</u> . | [Sch] Ah Alex, es tan agradable conversar con tu madre. Es como si nada hubiera cambiado. Un par de cambios y la enviaré a <u>la empresa de venta por catálogo</u> . | Alusión | Descripción |
| GBL91 | 1:10:20 1:10:34 | [R] Wieso denn? Sie hat sich doch gefreut. Sag mal, euch (A) <u>Ossis</u> kann man auch nichts recht machen. Hauptsache, ihr habt immer irgendwas zu (B) <u>meckern</u> . Du bist genau wie deine Mutter mit ihren bescheuerten DDR-Eingaben. | [R] ¿Porqué no? A ella le gusta. A los (A) <u>alemanes del Este</u> todo os parece mal. Siempre os estáis (B) <u>quejando</u> de todo. Eres igual que tu madre con esas estúpidas cartas. | (A) Alusión (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Descripción (B) Generalización |
| GBL92 | 1:10:53 1:10:56 | [Ar] Na du sei bloß still! Der hat sich ´n <u>Trabbi</u> gekooft! | [Ar] ¡Tú te callas! ¡Se ha comprado un <u>Trabbi!</u> | Alusión | Préstamo con elisión |
| GBL93 | 1:14:37 1:14:39 | [Al] Lara, jetzt hör doch auf mit dem <u>Scheiß!</u> | [Al] Lara, por favor, ¡quítame esto! | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GBL94 | 1:15:08 1:15:10 | Schrift: Kogo Delikatessgurken von VEB Spreewaldkonserven. | [Al] <off> Pepinillos Spreewald. | Alusión Texto diegético | Compresión lingüística |
| GBL95 | 1:16:32 | <i>Se visualiza un zepelin que anuncia la marca de tabaco West.</i> | <i>Se visualiza un zepelin que anuncia la marca de tabaco West.</i> | Iconografía | Omisión |
| GBL96 | 1:17:54 1:20:53 | [Männer] (A) <u>Hi!</u> - <u>Hi!</u> [CK] (B) <u>Tach</u> . | [Hombres] (A) <u>Hola</u> . [CK] (B) <u>Hola</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo | (A) Adaptación (B) Adaptación |

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|--|---|
| | | <p>[CK] Junger Mann, kann ich mich mal ´nen Moment setzen?</p> <p>[Mann] Aber sicher.</p> <p>[CK] Sie sind nicht von hier, oder?</p> <p>[Mann] Nee, <u>(C) aus Wuppertal.</u></p> <p>[CK] Aus´ m Westen?</p> <p><i>(D) Se ven iconos del fin del régimen socialista como publicidad de Ikea, un mercado de coches de segunda mano, publicidad de ropa interior y la estatua de Lenin transportada por un helicóptero.</i></p> <p>[Al] Mama!</p> <p>[Al] Mama, was machst du denn?</p> <p>[Ar] Mama, was is´n mit dir passiert, Mensch? Du kannst doch nicht einfach aufstehen. Scheiße.</p> <p>[CK] Was ist hier eigentlich los?</p> | <p>[CK] Oiga, joven, ¿le importa si me siento un segundo?</p> <p>[Hombre] En absoluto.</p> <p>[CK] ¿Usted es de fuera, verdad?</p> <p>[Hombre] Sí, (C) <u>de Wuppertal.</u></p> <p>[CK] ¿Alemania Occidental?</p> <p><i>(D) Se ven iconos del fin del régimen socialista como publicidad de Ikea, un mercado de coches de segunda mano, publicidad de ropa interior y la estatua de Lenin transportada por un helicóptero.</i></p> <p>[Al] ¡Mamá!</p> <p>[Al] Mamá, ¿qué haces aquí? Vamos.</p> <p>[Ar] Mamá, ¿qué demonios estás haciendo? ¡No puedes salir sola! Mierda.</p> <p>[CK] ¿Decidme qué está pasando?</p> | <p>(l. pop y vulgar)</p> <p>(C) Alusión</p> <p>(D) Iconografía</p> | <p>(C) Trad. literal</p> <p>(D) Omisión</p> |
| GBL97 | 1:21:32 1:22:44 | <p>[Al] Kamera läuft. Drei, zwei, eins.</p> <p>[D] Berlin.</p> <p>[Al] Läuft noch.</p> <p>[D] Berlin. Auf einer historischen Sondersitzung des (A) <u>Zentralkomitees</u> der (B) <u>Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands</u> hat der Generalsekretär des (C) <u>ZK</u> der (D) <u>SED</u> und Vorsitzender des (E) <u>Staatsrates</u> der (F) <u>DDR</u>, Genosse Erich Honecker, in einer großen humanitären Geste der Einreise der seit zwei Monaten in den DDR-Botschaften Prag und Budapest Zuflucht suchenden BRD-Bürgern zugestimmt. Honecker sieht in dieser Entwicklung eine historische Wende der Ost-West-Beziehungen und versprach jedem Einreisenden ein Begrüßungsgeld von zweihundert Mark.</p> | <p>[Al] Cámara grabando. Tres, dos, uno.</p> <p>[D] Berlín.</p> <p>[Al] Puedes seguir.</p> <p>[D] Berlín. En una sesión extraordinaria del (A) <u>comité central</u> del (B) <u>partido unificado alemán</u> <off> el secretario general del (C) <u>comité central</u> y presidente del (E) <u>consejo nacional</u> de (F) <u>Alemania oriental</u>, el camarada Erich Honecker, en un generoso gesto humanitario ha concedido asilo político en la RDA a aquellos alemanes occidentales que desde meses se refugian en las embajadas de Praga y Budapest. Honecker lo considera una evolución histórica de las relaciones entre el este y el oeste y ha prometido que todo refugiado en la RDA recibirá una ayuda de</p> | <p>Humor</p> <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> <p>(D) Alusión</p> <p>(E) Alusión</p> <p>(F) Alusión</p> <p>(G) Alusión</p> <p>(H) Alusión</p> | <p>(A) Trad. literal</p> <p>(B) Compresión lingüística</p> <p>(C) Trad. litera</p> <p>(D) Omisión</p> <p>(E) Trad. litera</p> <p>(F) Modulación</p> <p>(G) Modulación</p> <p>(H) Adaptación</p> |

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|---------|----------------|
| | | <p>Arbeitslosigkeit, mangelnde Zukunftsaussichten und die zunehmenden Wahlerfolge der neonazistischen Republikaner haben die deutlich verunsicherten (G) BRD-Bürger in den letzten Monaten dazu bewogen, dem Kapitalismus den Rücken zu kehren und einen Neuanfang im (H) <u>Arbeiter- und Bauernstaat</u> zu versuchen.</p> <p>Hier parken sie, die neuen DDR-Bürger aus der BRD. Die einreisewilligen BRD-Bürger wurden zunächst in den Berliner Bezirken Mitte und Friedrichshain untergebracht. Das ZK der SED hat aufgrund der historischen Situation die Aktion „Solidarität West“ ins Leben gerufen, um die Wohnraumlentkung für die neuen Mitbürger zu gewährleisten.</p> | <p>doscientos marcos.</p> <p>El desempleo que ensombrece las perspectivas de futuro y la intensa proliferación de los partidos neonazis en la (G) <u>Alemania occidental</u> han empujado en los últimos meses a muchos de sus ciudadanos a renegar del capitalismo y a buscar una nueva vida en nuestro (H) <u>país de obreros, proletarios y campesinos</u>.</p> <p>Aquí es donde aparcan sus coches, los nuevos ciudadanos de la república. La mayoría se han instalado en los céntricos barrios berlineses de Mitte y Friedrichshain.</p> <p>Ante una situación sin precedentes, el comité central del partido ha dispuesto la campaña “solidaridad con occidente” que ayudará a estos refugiados a buscar alojamiento. La situación de estas personas...</p> | | |
| GBL98 | 1:23:27 1:23:42 | <p>[Ar] Wie stellst ´n dir das vor? Ich mein´, hier haben wir keenen Platz mehr.</p> <p>[CK] In der <u>Datsche</u>.</p> <p>[Al] In der Datsche?</p> <p>[CK] Wir können sie doch wieder herrichten. Wollte sowieso mal wieder rausfahren.</p> | <p>[Ar] ¿Cómo quieres ayudarles? En esta casa no cabe nadie más.</p> <p>[CK] En la <u>casita</u>.</p> <p>[Al] ¿En la casita?</p> <p>[CK] Podríamos acondicionarla. De todos modos me gustaría ir.</p> | Alusión | Generalización |
| GBL99 | 1:24:54 1:25:22 | <p>[Ärztin] <out> Das ist Ihr Kind. Und das ist das Herz.</p> <p>[Ar] <on>Ist ja Wahnsinn.</p> <p>[Al off] Ein gesamtdeutsches Baby war unterwegs und gesamtdeutsche Verträge wurden unterzeichnet. In Moskau rechnete man aus, dass zwei plus vier eins ergibt und trank mit <u>Krimsekt</u> gesamtdeutsche Brüderschaft. Wir in Berlin unternahmen unseren ersten gesamtdeutschen Ausflug.</p> | <p>[Médica] <out> Este es el bebé. Aquí está <on> el corazón.</p> <p>[Ar] <on> Alucinante.</p> <p>[Al off] Un bebé nacido de la reunificación alemana. Se firmaron los acuerdos de reunificación. Moscú calculaba que dos más cuatro eran uno y la nueva hermandad se celebró brindando con <u>champán ruso</u>. Y con el país unido realizamos nuestra primera excursión en Berlín.</p> | Alusión | Descripción |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|--------|--------------------|---|---|--|--------------------------------------|
| GBL100 | 1:25:47 1:26:16 | <i>Mientras viajan en coche a la casita de campo todos cantan una canción en ruso.</i> [Lied] Žil-by! u babuški seren'kij kozlik... | <i>Mientras viajan en coche a la casita de campo todos cantan una canción en ruso.</i> [Canción] Fue una tarde calurosa en el coche.... (véase final de la tabla) | Canción | Adaptación |
| GBL101 | 1:35:10 1:35:31 | [Al off] Da war er. Das Idol meiner Jugend. Wie ein beschworener Geist aus meiner Kindheit. Sigmund Jähn. Er gab keine Autogramme, redete nicht zu Pionieren über die Geheimnisse des Universums, die Freiheit in der Schwerelosigkeit oder die Unendlichkeit des Kosmos. Er fuhr nur in kleines, stinkendes <u>Lada-Taxi</u> . | [Al off] Allí estaba. Mi ídolo de juventud. Como un fantasma salido del pasado. Sigmund Jähn. No firmaba autógrafos, tampoco contaba a los pioneros los secretos del universo, la libertad de la ingravidez o la inmensidad del cosmos. Era taxista al volante de un <u>Lada</u> pequeño y apestoso. | Alusión | Préstamo |
| GBL102 | 1:37:21 1:35:36 | [Al] Darf ich mit das <u>Sandmännchen</u> kucken? [Karla] Erst wenn du sagst, wie du heißt. [Al] Alexander. [Thomas] Kuck mal, das Sandmännchen ist heute Astronaut. | [Al] ¿Puedo ver a <u>Sandmann</u> con vosotros? [Karla] Si nos dices como te llamas. [Al] Alexander. [Thomas] Mira, hoy Sandmann es un astronauta. | Alusión | Préstamo con elisión |
| GBL103 | 1:37:49 1:37:50 | <i>El padre llega a la habitación donde están sus hijos y Alex. Se dirige a ellos de forma cariñosa.</i> [RK] Na, <u>ihr Bärchen</u> . | <i>El padre llega a la habitación donde están sus hijos y Alex. Se dirige a ellos de forma cariñosa.</i> [RK] <u>Mis ositos</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Trad. literal |
| GBL104 | 1:43:58 1:44:07 | [Al] Wie lang ist er schon bei ihr? [L] Über eine Stunde. [Al] Hoffentlich <u>verplappert</u> er sich nicht. | [Al] ¿Cuánto tiempo lleva dentro? [L] Más de una hora. [Al] Espero que no <u>meta la pata</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GBL105 | 1:45:55 1:46:02 | [D] Hier, mein bisher bester Film, (A) <u>Alter</u> . (B) <u>Jammerschade</u> , dass den außer deiner Mutter nie jemand sehen wird. | [D] Toma. Mi mejor trabajo, (A) <u>amigo</u> . (B) <u>Es una pena</u> que sólo pueda verla tu madre. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Adaptación (B) Generalización |
| GBL106 | 1:46:04 1:46:11 | [D] Ja, ist gut jetzt. Hier. <u>Zisch ab</u> , bevor's sentimental wird. Und erzähl mir, wie's gelaufen ist! | [D] Sí, ya vale, está bien. <u>Piérdete</u> o te pondrás sentimental. Ya me contarás como ha ido. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |

| | | | | | |
|--------|--------------------|--|--|---|--|
| GBL107 | 1:46:27 1:47:01 | <p>[D] In seiner Rede auf dem Empfang zu den Feierlichkeiten des Jahrestages der (A) <u>DDR</u> im (B) <u>Palast der Republik</u> begründete Erich Honecker seinen Entschluss damit, dass die in der DDR in den letzten Monaten erreichten Veränderungen sein politisches Lebenswerk würdig abschließen. Erich Honecker gratulierte dem neuen (C) <u>Generalsekretär des ZK der SED</u> und Vorsitzenden des Staatsrates der DDR, Sigmund Jähn.</p> <p>[CK] Was, der Jähn?</p> <p>[D] Sigmund Jähn war 1978 als erster deutscher Kosmonaut im All. Das neue Staatsoberhaupt wandte sich noch am Abend an die Bevölkerung der (D) <u>Deutschen Demokratischen Republik</u>.</p> | <p>[D] En el discurso que ha pronunciado durante la recepción oficial en el (B) <u>palacio de la república</u>, Erich Honecker ha explicado su decisión argumentando que los hechos acontecidos en los últimos meses daban por concluida su trayectoria política. Honecker ha felicitado a su sucesor como <u>líder del partido</u> y presidente del consejo nacional de la República Democrática Alemana, Sigmund Jähn.</p> <p>[CK] ¿Sigmund Jähn?</p> <p>[D] Sigmund Jähn fue el primer cosmonauta alemán en el espacio en 1978. Está noche el nuevo líder le la <u>República Democrática Alemana</u> se dirige a su pueblo.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> <p>(D) Alusión</p> | <p>(A) Omisión</p> <p>(B) Trad. literal</p> <p>(C) Generalización</p> <p>(D) Trad. literal</p> |
| GBL108 | | <p>[„SJ“] Liebe Bürgerinnen, liebe Bürger der Deutschen Demokratischen Republik. Wenn mal einmal das Wunder erlebt hat, unseren blauen Planeten aus der Ferne des Kosmos´ zu betrachten...</p> | <p>[„SJ“] Estimados ciudadanos de la República Democrática Alemana. Alguien que ha tenido la suerte de vivir el milagro de observar nuestro planeta azul desde el espacio exterior...</p> | Humor | |
| GBL109 | 1:48:45 1:49:16 | <p>[D] Nicht jeder möchte bei Karrieresucht und Konsumterror mitmachen. Nicht jeder ist für die <u>Ellenbogenmentalität</u> geschaffen. Diese Menschen wollen ein anderes Leben. Sie merken, dass Autos, Videorecorder und Fernseher nicht alles sind. Sie sind bereit, mit nichts anderem als gutem Willen, Tatkraft und Hoffnung ein anderes Leben zu verwirklichen.</p> | <p>[D] No todos quieren ser parte de la espiral consumista y el éxito personal. No todos encajan con la <u>filosofía competitiva del capitalismo</u>.</p> <p>Esta gente busca un camino distinto. Se han dado cuenta de que en la vida no todo son coches, aparatos de vídeo y televisores. Y desean aportar su buena voluntad, su trabajo y su esperanza a un nuevo comienzo en nuestro país.</p> | Alusión | Descripción |

Observaciones

Todos los personajes de la película excepto Lara y los hombres de la mudanza poseen un fuerte dialecto berlinés. Lara habla alemán con acento ruso.

En algunos casos de humor no se ha especificado la técnica de traducción ya que se trata de un humor de situación o de contexto en el que no entran en juego elementos culturales específicos como son el resto de los elementos culturales analizados en este estudio.

Canción perteneciente a GBL100

En la película los personajes entonan la versión en ruso (primera columna), la segunda columna es la transcripción en letra latina, la tercera la traducción al alemán y la cuarta la adaptación que realiza la traductora y que aparece en la versión doblada.

Серенький Козлик

Жил-был у бабушки серенький козлик.

Жил-был у бабушки серенький козлик.

Вот как, вот как серенький козлик.

Вот как, вот как серый козел.

Ein graues Böcklein

Es lebte einmal bei einem Großmütterchen ein graues Böcklein.

Es lebte einmal bei einem Großmütterchen ein graues Böcklein

So ist das, so ist das, ein graues Böcklein.

so ist das, so ist das, ein grauer Bock.

Seren'kij kozlik

Žil-był u babuški seren'kij kozlik.

Žil-był u babuški seren'kij kozlik.

Vot kak, vot kak serenkij kozlik.

Vot kak, vot kak seryj kozel.

Una tarde calurosa

Fue una tarde calurosa en el coche,

fue una tarde calurosa en el coche.

Vodka, Vodka, llega la noche,

Vodka, Vodka, llega la noche.

Cuando llegue abre la puerta

porque hoy hace frío, déjame entrar,

porque hoy hace frío, déjame entrar.

BERLIN IS IN GERMANY

Personajes y nomenclatura

| | |
|------|------------------------|
| [MS] | Martin Schulz |
| [M] | Manuela |
| [E] | Enrique |
| [V] | Viktor |
| [P] | Peter |
| [K] | Kurt |
| [N] | Natascha |
| [Lu] | Ludmilla |
| [FP] | Funcionario de prisión |

<on>, <off>, <out>, <de>, <sb> Escenas en *on, off o through*, especialmente importantes para la sincronía labial.

abc Descripción de la escena

| Ref. | Tiempo | V.O. | V.D. | Tipo de referente cultural | Técnica de traducción |
|-------|----------------|---|---|----------------------------|--|
| BIG01 | 00:05 00:07 | DDR Gefängnis Brandenburg 9. November 1989 | R.D.A penitenciario Brandeburgo: 9 de noviembre de 1989 | Texto extradiegético | Trad. literal Voz en <i>off</i> |
| BIG02 | 01:15 01:38 | In de Nacht passierten zahlreiche DDR Bürger Grenzübergänge lediglich nach Vorlage des Personalausweises. Viele kehrten nach einer kurzen Visite in die DDR zurück. Auch West-Berliner Bürger hielten sich kurzzeitig in der Hauptstadt der DDR auf. Wie ein verantwortlicher Offizier an der Übergangstelle Oberbaumbrücke erklärte, reich jedoch ab 8 Uhr die Vorlage des Personalausweises | Durante la noche, numerosos ciudadanos de la República Democrática Alemana han pasado presentando su carné de identidad. Muchos han regresado a sus casas tras una corta visita.. También algunos ciudadanos del Oeste han... | Voz en <i>off</i> | Voz en <i>off</i> Trad. literal y omisión |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|---|--|
| | | nicht mehr aus. | | | |
| BIG03 | 01:33 01:38 | 11Jahre später sind noch 20 Häftlinge aus <u>DDR Zeiten</u> im Gefängnis Brandenburg inhaftiert. Martin Schulz wird heute entlassen. | Once años más tarde todavía permanecen en la prisión de Brandenburgo veinte reclusos detenidos <u>en tiempos de la RDA</u> Martin Schulz será hoy puesto en libertad. | Texto extradiegético Alusión | Voz en <i>off</i> con trad. literal |
| BIG04 | 04:14 04:31 | [FP] So Herr Schulz. Hier erstmal ihr (A) <u>Entlassungsgeld</u> , 800 Mark, zählen Sie es nach, die Zugfahrkarte nach Berlin und ihre (B) <u>Entlassungspapiere</u> . Sie müssen sich bei ihrer zuständigen (C) <u>Bewährungshelferin</u> in Berlin melden. Das ist ihnen doch sicher gesagt worden. | Señor Schulz, aquí tiene <u>su liquidación</u> , están los 800 marcos que le corresponden. Cuéntelos. El billete de tren a Berlín y los <u>documentos de puesta en libertad</u> . Tiene que acudir a la <u>asistente responsable</u> en Berlín como se le dijo. | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión | (A) Adaptación (B) Descripción (C) Generalizac. |
| BIG05 | 05:40 06:44 | [Schrift] (A) <u>Azubi-Karte</u> Betrag: (B) <u>DM 79.00</u> . Fahrschein Normaltarif Betrag: DM 3.90. (C) <u>Money returned</u> . Geldrückgabe erfolgt. | [Voz en <i>off</i>] (A) <u>Abono para estudiantes</u> , setenta y nueve (B) <u>marcos</u> . Billete sencillo, tres marcos con noventa. (C) <u>Cambio devuelto</u> . | Texto diegético (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión Humor | Voz en <i>off</i> (A) Equivalente cultural (B) Trad. literal (C) Adaptación |
| BIG06 | 08:08 08:10 | <i>Martin está haciendo aviones con billetes de la antigua RDA</i> | <i>Martin está haciendo aviones con billetes de la antigua RDA.</i> | Iconografía | Omisión |
| BIG07 | 09:23 09:35 | [MS] Aber ich weiß, das es was modernes sein soll. Das habe ich mal in der Werbung gesehen, dass ist so ein ding, wo man mit zwei Händen so draufdrücken muss. [Verkäuferin] <u>Ein Gameboy</u> [MS] Aber keinen <u>Tamagotchi</u> , da habe ich mal so ein Bericht im Fernsehen gesehen. finde ich völlig absurd. | [MS] Pero quiero que sea algo moderno. Una vez vi en un anuncio un trasto para jugar que se sujeta con las dos manos. [Vendedora] <u>Una gameboy</u> [MS] Pero no un <u>tamagochi</u> . Cuando lo vi en la tele me pareció algo verdaderamente absurdo. | (A) Alusión (B) Alusión | (A) Préstamo (B) Préstamo |
| BIG08 | 14:27 15:00 | [MS] Was ist denn los (A) <u>Alter</u> , was ist denn los? [P] Martin? Martin! ... gleich nach der (B) <u>Wende</u> , bin ich in den Westen gegangen, nach Stuttgart, auf eine Baustelle. Kommst du aus der (C) <u>Zone</u> ? Zoni, (D) <u>kannst mal</u> | [MS] ¿Qué te pasa (A) <u>amigo</u> ? ¡Menudas ideas! [P] ¿Martin? ¡Martin! Después de la (B) caída del muro fui al Oeste, a Stuttgart a trabajar de albañil. ¿Eres del (C) <u>Este</u> ? (D) <u>Pues lo llevas claro tío</u> . Así funcionan allí. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión (C) Alusión | (A) Adaptación (B) Descripción (C) Generalizac. |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|---|--|
| | | <u>anlufte</u> ? Bei denen ist es ja so, erst kommen die Einheimischen, dann kommt der (E) <u>Guiseppe</u> , dan der <u>Achmet</u> und ganz am Schluß kommt dann der (F) <u>Zoni</u> . Der Zoni! Lange habe ich es dort nicht ausgehalten! Und bin wieder zurückgekommen nach Berlin. Dann habe ich noch eine Weile als Fußbodenleger gearbeitet, Raumdesigner sagen die jetzt dazu. Dann wollte ich mich selbständig machen. Das war alles so kompliziert. | Primero son ellos, luego los (E) <u>italianos</u> , luego los <u>turcos</u> y al final de todo estamos nosotros, (F) <u>los del Este</u> . No pude aguantar mucho tiempo. Así que volví hacia Berlín. Trabajé un tiempo montando suelos y parques. Interiorismo lo llaman ahora. Intenté establecerme por mi cuenta, pero era muy complicado. | (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (E) Alusión (F) Alusión | (D) Equivalente cultural (E) Generalizac. (F) Descripción |
| BIG09 | 17:19 18:29 | [MS] Hier komm und nehme deine (A) <u>Glocken</u> und verschwinde! [K] Papa zahlt heut oder wat? Na gut, (B) <u>Partei dankt</u> . Warst du in einer Schwulenbar oder woher kennst du so großzügige Leute? [MS] Los komm, (C) <u>haue ab!</u> (D) Ja, komm, <u>verpiss dich!</u> [K] Pass mal auf, gewöhne dir mal einen anderen Ton an, (E) <u>du Arschficker!</u> [MS] Na is ja jut. [P]. Alles in Ordnung? [MS] Ja, ja (F) <u>alles in Ordnung</u> [P] Wir können auch zu mir gehen. Du kannst auch bei mir (G) <u>pennen!</u> | [MS] Toma coge (A) <u>la pasta</u> y piérdete [K] Vaya, hoy paga papá. Vale (B) muchas gracias. ¿Has ido a un bar de gays a buscar amiguitos generosos? [MS] (C) <u>He dicho que te vayas</u> , (D) ¡ <u>piérdete ya!</u> [K] Cuidado, a mí no me hables en ese tono, (E) <u>maricona</u> . [MS] Piérdete [P] ¿Estás bien? [MS] Sí, sí (F) <u>estoy bien</u> [P] ¿Por qué no vienes a mi casa (G) <u>a dormir?</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (E) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (F) Coloquialismo (form. rutinaria) (G) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Generalizac. (C) Adaptación (D) Adaptación (E) Equivalente cultural (F) Equivalente cultural (G) Generalizac. |
| BIG10 | 20:13 20:15 | [Schild] Solo Show Video Kabinen | [cartel] Solo Show Video | Texto diegético | Omisión |
| BIG11 | 20:39 21:17 | [MS] Die andern haben doch schon alle einen Fernseher. Und dein bild hab ich dir auch mitgebracht (A) <u>... Zwei Knastis saßen vor der Bank, der Eine roch, der andere stank...</u> [V] <u>Da sagt der Roch zum Stank, ich setze mich vor ´ne andere Bank...</u> | [MS] Todos tenían la suya. También me llevé tu foto. (A) <u>Dos presos en una banqueta, el uno huele a flores y el otro a mofeta.</u> [V] <u>El limpio le dice al mofeta, vete a buscarte otra banqueta.</u> [MS] ¡Qué chorrada! | (A) Alusión (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo | (A) Adaptación (B) Adaptación (C) Equivalente cultural |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|--|---|
| | | <p>[MS] Was soll das?</p> <p>[V] Das ist Poesie.</p> <p>[MS] Nein Victor, das ist (B) <u>Scheisse</u></p> <p>[V] Das ist keine Scheisse</p> <p>[MS] Hubes hat drei Jahre Nachschlag bekommen, (C) <u>der Idiot ist einer Sozialarbeiterin an die Wäsche.</u></p> <p>[V] Und was macht Bucki?</p> <p>[MS] Bucki ist immer noch das alte Lied mit den Schliesern. Und der Ralli, der ist in der (D) <u>Klapse</u>. Ja, vor ein paar Monaten ist er durchgedreht, mit dem Kopf hat er immer wieder gegen die Wand gehauen, dann haben sie ihn einfach abgeholt! Na ja, hat sowieso (E) <u>LL</u></p> | <p>[V] No, es poesía.</p> <p>[MS] No, Victor, es una (B) <u>mierda</u>.</p> <p>[V] Una buena mierda.</p> <p>[MS] A Hubes le cayeron tres años más, (C) <u>el idiota se pasó con una asistenta social.</u></p> <p>[V] ¿Y qué es de Bucki?</p> <p>[MS] Bucki sigue con el mismo rollo del portero. Y en cuanto a Ralli, está otra vez en el (D) <u>manicomio</u>. Hace un par de meses perdió los nervios. Empezó a darse de cabeza contra la pared y se lo llevaron. Igualmente tiene (E) <u>la perpetua</u>, ¿no?</p> | <p>(l. pop y vulgar)</p> <p>(E) Alusión</p> <p>Humor</p> | <p>(D) Adaptación</p> <p>(E) Compresión lingüística</p> |
| BIG12 | 21:36 21:46 | <p>[V] Und dein Junge?</p> <p>[MS] Ja, habe ihn zumindest das erste Mal gesehen. Und du? <u>Schmuddelkram, wa?</u></p> | <p>[V] ¿Y tu hijo?</p> <p>[MS] Como mínimo le he visto por primera vez. ¿Y tú? Hecho un <u>golfo</u>, ¿eh?</p> | <p>Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>Equivalente cultural</p> |
| BIG13 | 22:00 22:04 | <p>[Schild] Live Show. Heute Natascha</p> | <p>[cartel] Live Show. Heute Natascha</p> | <p>Texto diegético</p> | <p>Omisión</p> |
| BIG14 | 23:00 23:40 | <p>[N] Hast du Spaß? Soll ich dir meine Preise sagen?</p> <p>[MS] <i>βto, dwejehβti, triβhta, tschettyresta Mark</i> (100, 200, 300, 400 DM)</p> <p>[N] <i>Ti shto Po Russki Goworisch?</i> (Sprichst du Russisch?)</p> <p>[MS] <i>Ja, panimaju. Schut, Schut</i> (Ich verstehe ein wenig)</p> <p>[N] <i>Ti Gde Russki Utschild, du GDR?</i> (Wo hast du russisch gelernt? Du DDR?)</p> <p>[MS] <i>Nu Moja, mamu</i> (Meiner Mutter Russischsprache Lehrerin Urlaub... Ferien ich nach Moskau oft, weißt du?)</p> | <p>[N] ¿Te gusta? ¿Quieres que te diga el precio por tenerlo?</p> <p>[MS] <i>βto, dwejehβti, triβhta, tschettyresta Mark</i> (100, 200, 300, 400 DM)</p> <p>[N] <i>Ti shto Po Russki Goworisch?</i> (¿Hablas ruso?)</p> <p>[MS] <i>Ja, panimaju. Schut, Schut</i> (Entiendo un poco)</p> <p>[N] <i>Ti Gde Russki Utschild, du GDR?</i> (¿Dónde aprendiste rusot? ¿RDA?)</p> <p>[MS] <i>Nu Moja, mamu</i> (Mi madre, ruso, profesora... Vacaciones en Moscú, mucho, ¿sabes?)</p> | <p>Dialecto</p> | <p>Equivalente cultural</p> |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|---|---|
| BIG15 | 24:52 25:14 | [Journalistin] Guten Tag Herr Schulz, Entschuldigung. Haben wir Sie geweckt? [MS] Ja ... [Journalistin] wir sind von der Zeitung Berlin News und haben Ihre Adresse durch Zufall erfahren. Wir möchten ganz gerne ganz kurz Interview mit Ihnen machen. Dürfen wir rein? [MS] Ja [MS] Danke schön. | [Journalistin] Buenos días señor Schulz, ah, disculpe, ¿le hemos despertado? [MS] Sí.. [Journalistin] Somos del periódico Berlin News. Venimos a verle porque nos gustaría hacerle una entrevista relativa a la RDA y a la caída del muro. ¿Podemos pasar? [MS] Mmm [MS] Gracias | Dialecto | Omisión |
| BIG16 | 25:20 25:21 | Bundesrepublik Deutschland Reisepass Passport Passeport | <i>Se ve el pasaporte de la Alemania unificada.</i> Bundesrepublik Deutschland Reisepass Passport Passeport | Icono y texto diegético | Omisión |
| BIG17 | 25:24 25:50 | [Bewährungshelferin] Das ist Informationsbroschüre der (A) <u>Berliner Sparkasse</u> zur Eröffnung eines Bankkontos, das ist die Hilfsbroschüre der (B) <u>Wohnungsbaugesellschaften</u> zur Wohnungssuche, das sind die Adressen der (C) <u>Arbeitsämter</u> , das ist das Informationsblatt der gesetzlichen Kranken- und Rentenversicherung und das ist ihre neue (D) <u>Lohnsteuerkarte</u> , Herr Schulz. Das ist das Formblatt zum Antrag auf Sozialhilfe. Ein Jobtrainingprogramm wäre auch möglich. Und außerdem habe ich noch einen Antrag zur Bewilligung eines Platzes für (E) <u>betreutes Wohnen</u> vorbereitet. | [Asistente] Información de la (A) <u>caja de ahorros de Berlín</u> para poder abrir una cuenta. Una guía de (B) <u>inmuebles de alquiler</u> , el listado de las (C) <u>oficinas de empleo</u> de la ciudad, un folleto informativo de la mutua médica que incluye sus papeles de pensiones. Y esta es nueva (D) <u>cartilla</u> , señor Schulz. Un formulario de solicitud de prestación social, un programa de formación profesional que le aconsejo y también le he preparado una solicitud para la concesión de una (E) <u>vivienda de protección oficial</u> . | (A) Alusión (B) Alusión (C) Alusión (D) Alusión (E) Alusión | (A) Trad. literal (B) Adaptación (C) Adaptación (D) Generalizac. (E) Equivalente cultural |
| BIG18 | 26:08 | 325 bitte im Raum 234 | ----- | Texto diegético | Omisión |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|----------------|--|--|--|--|
| BIG19 | 26:23 27:06 | <p>[MS] Guck mal, hier ist (A) <u>die Zeitung Berliner News</u>. die haben mich gefragt, wo ich zur (B) <u>Wende</u> war. Hier.</p> <p>[P] Die hätten mich mal fragen. Denen hätte ich was erzählt. Weißt wo ich gewesen bin zur (C) <u>Wende!</u> – habe ich dir das nicht geschrieben?</p> <p>Im Panzer habe ich gegessen bei (D) <u>der NVA!</u> Im (E) <u>T 72!</u> Bist kein Mensch, bist kein Tier, du bist ein Panzergrenadier, verstehst du? Oktober 89 war das. Da (F) <u>war die Hölle los</u> mit Demonstrationen (G) <u>am Alex</u>. Wir sind im Panzer gehockt und alle, alle haben gewusst was los ist. Du musstest ja Blut geben. Ist einer vorbeigekommen und hatnach der Blutgruppe gefragt. Dann musstest Du Blut geben und in die Panzer. Und der (H) <u>Alex</u> war voll! Ich sage dir, ich hätte nicht gewusst, was ich hätte tun sollen, wenn wir hätten ausrücken müssen. Reden hast auch nicht können, weil immer einer dabei war von (I) <u>der Firma</u>.</p> | <p>[MS] Los del (A) <u>Berlin News</u> me preguntaron dónde estaba durante la (B) <u>caída del muro</u>.</p> <p>[P] Tendrían que habérmelo preguntado a mí. ¿Sabes dónde estuve yo? (C)</p> <p>[MS] No.</p> <p>[P] ¿No te lo conté?</p> <p>[MS] No.</p> <p>[P] Metido en un (D) <u>carro de combate</u>, en un (E) <u>T72</u>. Te gustara o no te mentían en un trasto de aquellos. ¿Sabes? Octubre del 89. Había manifestaciones (F) (G) por todas partes. Nos metieron en un tanque y a cumplir órdenes. Había que dar sangre. Todos los del regimiento teníamos que dar sangre. Dabas sangre y de vuelta al tanque. (H) <u>La plaza</u> estaba llena y no podías hablar porque siempre había un (I) <u>oficial</u> vigilando.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> <p>(D) Alusión</p> <p>(E) Alusión</p> <p>(F) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(G) Alusión</p> <p>(H) Alusión</p> <p>(I) Alusión</p> | <p>(A) Adaptación</p> <p>(B) Descripción</p> <p>(C) Omisión</p> <p>(D) Adaptación</p> <p>(E) Préstamo</p> <p>(F) Generalizac.</p> <p>(G) Omisión</p> <p>(H) Generalizac.</p> <p>(I) Generalizac.</p> |
| BIG20 | 32:33 32:50 | <p>[MS] (A) <u>Wo der Tisch voll Speisen war, dort steht ein Sarg</u>. Alexander Sergejewitsch Puschkin!</p> <p>[M] (B) <u>Zum Wohl</u>.</p> <p>[Alle] (C) <u>Prost</u>.</p> | <p>[MS] (A) <u>Donde hubo una mesa llena de viandas, sólo queda un ataúd</u>. Alexander Sergejewitsch Puschkin!</p> <p>[M] (B) <u>Salud</u>.</p> <p>[Todos] (C) <u>Salud</u>.</p> | <p>(A) Coloquialismo (paremia)</p> <p>(B) Coloquialismo (form. rutinaria)</p> <p>(C) Coloquialismo (form. rutinaria)</p> | <p>(A) Trad. literal</p> <p>(B) Equivalente cultural</p> <p>(C) Equivalente cultural</p> |
| BIG21 | 34:27 34:33 | <p>[Petra] Jetzt möchte ich Sie auch nochmal etwas fragen. Sie sind doch aus dem Osten, was haben sie eigentlich zur <u>Wendezeit</u> gemacht?</p> | <p>[Petra] Me gustaría preguntarte otra cosa. Tú, que eres del Este, ¿qué hiciste durante la <u>caída del muro?</u></p> | <p>Alusión</p> | <p>Descripción</p> |
| BIG22 | 34:46 35:35 | <p>Ich war bei der Armee, (A) <u>NVA Panzerbataillon</u>. Bist kein Mensch, bist kein Tier, du bist ein Panzergrenadier, verstehst du? Alle meine (B) <u>Kumpels</u> waren auf der Strasse zur Zeit... meine Frau war schwanger, mit meinem Sohn...</p> | <p>Estaba en el ejército. (A) <u>En un batallón de carros de combate</u>. Te gustara o no te metían en un trasto de aquellos. Todos mis (B) <u>amigos</u> se manifestaban por las calles. Mi mujer estaba embarazada de nuestro hijo, y yo dentro de un</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(C) Coloquialismo</p> | <p>(A) Adaptación</p> <p>(B) Adaptación</p> |

Anexos

| | | | | | |
|-------|----------------|--|---|----------------------------------|--------------------------------------|
| | | Und ich saß im Panzer und habe auf den Einsatzbefehl gewartet. (C) <u>Das war vielleicht eine Scheiße</u> . Blutkonserven haben sie gestapelt im Krankenhaus. Wir Soldaten haben Blut geben müssen. Und reden konntest du auch nicht, war immer einer von (D) <u>der Stasi</u> dabei. Und dann bin ich aufgestanden und habe gesagt: ... | tanque esperando la orden de atacar. (C) <u>Una auténtica mierda</u> . En todos los hospitales recogían sangre. Los soldados teníamos que donar sangre y no podías quejarte. Siempre (D) <u>te estaban vigilando</u> . Y me levanté y dije: ... | (l. pop y vulgar) (D) Alusión | (C) Adaptación (D) Modulación |
| BIG23 | 37:58 38:11 | Schon immer. er ist im Juli 1989 ins Gefängnis gekommen ... zu DDR-Zeiten. | [M] Yo estaba con él. Entró en prisión en julio del 89. <u>Antes de caer el muro</u> . | Alusión | Modulación |
| BIG24 | 38:38 39:00 | [Hausbuchverwalter] Frau Schulz, ich habe hier eine Unregelmäßigkeit gefunden im (A) <u>Hausbuch</u> , die ich gerne mit Ihnen klären würde. Sie hatten doch vor zwei Wochen Besuch aus der BRD. Leider haben Sie es versäumt Ihre Gäste im <u>Hausbuch</u> ordnungsgemäß einzutragen. [M] Aber wieso denn. Das waren Freunde, von Bekannten von uns, und wir sind extra mit denen zur Volkspolizei gegangen, damit sie sich anmelden können. [Hausbuchverwalter] Wie Sie bitte hier Namen und Adresse Ihres Besuchs auch im <u>Hausbuch</u> eintragen würden. | [Administrador] Señora Schulz he encontrado una irregularidad en el (A) <u>libro de visitas</u> del edificio y querría aclararlo. Hace dos semanas recibieron visita de alguien del oeste y me temo que olvidaron dejar constancia de ello en el <u>libro de visitas</u> . [M] Pero si eran unos amigos y fuimos expresamente con ellos a la policía para que pudieran notificarlo. [Administrador] Tenga usted la bondad de escribir sus nombres y direcciones en el <u>libro de visitas</u> . | Alusión | Descripción |
| BIG25 | 38:57 38:59 | [Schrift] Hausbuch | [Texto] --- | Texto diegético | Omisión |

| | | | | | |
|-------|----------------|---|---|--|---|
| BIG26 | 40:29 41:01 | <p>[MS] Wo sind meine Sachen?</p> <p>[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, Sie wissen doch, dass es schlimme Folgen für Sie haben kann, wenn Ihre Utensilien in die falschen Hände geraten...</p> <p>[MS] Ich will meine Sachen!</p> <p>[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, ich glaube es wäre besser, wenn Sie das mir und den dafür zuständigen Stellen überlassen...</p> <p>[MS] Geben Sie mir meine Sachen!</p> <p>[Hausbuchverwalter] Herr Schulz, ich will Ihnen doch nur helfen... ich habe doch das vertraute Gespräch mit Ihrer Frau gesucht... Wir haben uns doch über Ihren (A) <u>Klassenstandpunkt</u> unterhalten...</p> <p>[MS] Geben Sie mir meine Sachen und dann können wir uns über alles unerhalten. Über den (B) <u>Klassenstandpunkt</u>, über (C) <u>Volks-solidarität</u>, über alles... aber geben Sie mir meine Sachen!</p> | <p>[MS] ¿Y mis cosas?</p> <p>[Administrador] Señor Schulz, ya sabe que podría acarrearle graves consecuencias que esos utensilios cayeran en malas manos.</p> <p>[MS] Déme mis cosas</p> <p>[Administrador] Señor Schulz es preferible que yo las deje en un lugar adecuado y en manos responsables.</p> <p>[MS] ¡Que me dé mis cosas!</p> <p>[Administrador] Sólo pretendo ayudarle. He tenido una conversación sincera con su señora. Hemos hablado sobre el (A) <u>problema</u> y del mejor modo de resolverlo.</p> <p>[MS] Déme mis cosas de una vez. Hable con quien quiera de mí, de (B) <u>mi situación</u>, (C) <u>de lo que hago</u>, de todo. ¡Pero déme mis cosas!</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión</p> <p>(C) Alusión</p> | <p>(A) Generalizac.</p> <p>(B) Generalizac.</p> <p>(C) Generalizac.</p> |
| BIG27 | 41:35 41:47 | <p>[Schrift und off] My name is Rokko Schulz. I am a boy from Berlin. Berlin is in Germany.</p> | <p>[Texto y voz en off de MS] My name is Rokko Schulz. I am a boy from Berlin. Berlin is in Germany.</p> | <p>Texto y voz en off.</p> | <p>No se traduce. Se mantiene el idioma extranjero.</p> |
| BIG28 | 43:42 43:53 | <p>[Moderator] 1974 Sieger beim - Wolfgang?</p> <p>[Kandidat] Waterloo. <u>Grand Prix de Eurovision</u> mit Waterloo.</p> <p>[Moderator] Nach welchem Schriftsteller ist der Literaturpreis benannt, den die Stadt Köln seit 19 <unverständlich> verleiht - Andreas?</p> <p>[Kandidat] Heinrich Böll</p> | <p>[Moderator] ¿Cuál era el título de la canción, Wolfgang?</p> <p>[Participante] Waterloo. Ganaron <u>Eurovision</u> con Waterloo.</p> <p>[Moderator] ¿Con el nombre de qué escritor se conoce el importante premio literario que se celebra cada año en Colonia, Andreas?</p> <p>[Participante] Heinrich Boll.</p> | <p>Alusión</p> | <p>Compresión lingüística</p> |

| | | | | | |
|-------|----------------|--|--|----------------------------------|---|
| BIG29 | 44:43 44:52 | Der letzte <u>Ossi</u> . | El último <u>alemán del Este</u> . | Texto diegético Alusión | Subtítulo Descripción |
| BIG30 | 46:37 46:44 | [P] Nichts ... hat nichts gesagt. Vielleicht ist er in Urlaub gefahren. Bei Martin weißt ja nie, was ihm <u>im Kopf rumgeht</u> . | [P] No, no dijo nada. Quizá esté de viaje. Con Martin, la verdad, <u>nunca se sabe</u> | Coloquialismos (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| BIG31 | 46:57 47:11 | [V] Wie? Ich lege mich für dich krumm, ich besorg dir einen Job und der Herr will nicht oder was? Hast du was Besseres? Nicht überlegen was man nicht tun soll, Martini... Überlegen was man tun soll. | [V] Me pongo a tus pies, te procuro un trabajo y ¿el señorito no lo quiere? ¿Tienes algo mejor? No hay que pensar en lo que no quieres hacer, Martin, sino en lo que quieres hacer. | Quinésica | Igual |
| BIG32 | 47:17 47:59 | [V] Dolores aus Kuba, das ist Lee aus Hong Kong, Magda aus Tschechien, Asye aus der Türkei, Petra aus Lichtenberg und ... [N] Hallo. Was machst du da? [V] Martini arbeitet und wohnt hier. [MS] Na ja, ich helfe hier nur etwas aus. Du hast fast immer Spätschicht, was? [N] <u>Leiwand</u> . Schlaues Kerlchen bist du auch noch. [MS] Ich denke, dass sie ist eine Russin. [V] <u>Leiwand</u> is´, Martini. Alles total <u>Leiwand</u> ... So reden die Wiener Martini. [MS] <u>Leiwand</u> . | [V] Dolores la cubana, Lee de Hong Kong, Magda es checa, Asye de Turquía, Petra de Lichtenberg [N] Hola, ¿qué haces tú aquí? [V] Martin ahora trabaja y vive aquí. [MS] Sólo le echaré una mano. Tú siempre estás de noche, ¿no? [N] ¡ <u>Caray!</u> ¡Qué astuto es el muchacho! [MS] Yo creía que era rusa. [V] Bueno pues mira, ya ves cómo son las cosas. La chica es de Viena, Martin. [MS] ¡ <u>Caramba!</u> | Dialecto | Omisión y compensación en el texto. |
| BIG33 | 49:09 49:10 | [Lu] Du bist echt blöd ... | [Lu] Estás chiflado | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| BIG34 | 49:29 | Salsa-Lied auf Spanisch Oye camina/por lo bajito. Mira que tú/no puedes caminar. | Canción de salsa en español. Oye camina/por lo bajito. Mira que tú/no puedes caminar. | Canción | Se mantiene el original por estar en español. |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|-----------------|---|--|--|---|
| BIG35 | 49:53 50:01 | [E] Hola ¿que hay bolá? El jueves, entonces. Ok, ciao, viejo. | [E] Hola ¿que hay bolá? El jueves, entonces. Ok, ciao, viejo. | Dialecto | No se traduce |
| BIG36 | 50:27 51:02 | [E] Martin? Wie lange bist du schon draußen? Wie geht es dir denn? [MS] Ganz gut soweit! Und dir? [E] (A) <u>Kann nicht meckern</u> ... <sb>(B) <u>Junge</u> [MS] Und Gisela? Gibt´s die noch? [E] (C) <u>Na klar!</u> Hier mit meinem Jungen zusammen ... (D) Das ist ja <u>ein Ding</u> , dass ich dich noch einmal treffe! Nicht zu fassen, eh! Dann mach und gut! [MS] Tschüß. [E] Tschüß. [Lu] (E) <u>Servus</u> . | [E] ¿Martin? ¡Ya estás fuera, tío! ¿Qué tal te va? [MS] De momento bien. ¿Y a ti? [E] (A) <u>No me quejo</u> . (B) <u>Joder, tío</u> . [MS] ¿Y Gisela, sigues con ella? [E] (C) <u>Claro</u> , ahí está, con nuestro hijo. (D) ¡ <u>Qué casualidad</u> que nos encontremos aquí! ¡Es increíble! ¡Suerte, tío! [MS] Adiós. [E] Adiós. [Lu] (E) <u>Hasta otra</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (form. rutinaria) (D) Coloquialismo (form. rutinaria) (E) Dialecto | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural (C) Equivalente cultural (D) Equivalente cultural (E) No se traduce. Generalizac. |
| BIG37 | 55:55 56:08 | [P] (A) <u>Pass auf, Martin</u> . (B) <u>Ist das geil?</u> Höre dir das an! Martin. (C) <u>Das gibt ordentlich Tinte uff'n Füller!</u> | [P] (A) <u>Joder, Martin</u> . (B) ¡ <u>Esta musiquilla me encanta!</u> (C) <u>Esto me viene de perlas. Venid a casita</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Equivalente cultural (B) Omisión (C) Equivalente cultural |
| BIG38 | 56:48 56:49 | [E] Da wird schon wieder gemauert. | [E] Creo que os la voy a pegar | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| BIG39 | 56:54- 57:27 | [E] (A) Du wirst Soldat und du wirst auch Soldat. (B) <u>Wir spielen Grand</u> , Freunde. <i>Enrique coge dos cartas de la mesa y echa dos cartas de su baraja que no necesita.</i> [MS] (C) <u>Bei Grand spielt man Äße, oder hält man die Fresse</u> . <i>(D) Martin echa un caballo aparte de los dos que ya están sobre la mesa y se los lleva. Luego echa un as.</i> [P] <sb> (E) <u>Mann</u> . (F) <u>hat er ein Mehl!</u> <on> (G) <u>So</u> | [E] (A) Una sota y otra sota. (B) <u>Vamos a jugar fuerte</u> . <i>Enrique coge dos cartas de la mesa y echa dos cartas de su baraja que no necesita</i> [MS] (C) <u>Para jugar fuerte no hace falta ser fantasma</u> . <i>(D) Martin echa un caballo aparte de los dos que ya están sobre la mesa y se los lleva. Luego echa un as.</i> | (A) Iconografía (B) Alusión (C) Coloquialismo (paremia) (D) Iconografía (E) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Adaptación (B) Generalizac. (C) Adaptación (D) Omisión (E) Omisión |

| | | | | | |
|-------|-----------------|--|---|--|--|
| | | eine Oma möchte ich auch mal haben. [MS] Wenn das so weitergeht, machst du noch arm. | [P] <sb> (E) (F) <u>Menuda suerte que tienes.</u> <on> (G) <u>Con esas cartas cualquiera.</u> [MS] A este paso nos vas a arruinar. | (F) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (G) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (F) Adaptación (G) Equivalente cultural |
| BIG40 | 57: 32 57:52 | [E] Jungs schaut mal was ich mitgebracht habe. (A) <i>Muestra una fotografía de grupo antigua.</i> [E] Martin, das bist du, das ist Till, das ist Manfred, das bist du. [P] Was bin ich? [E] <out> Ja, und das bin ich, (B) <u>der Alibicubaner.</u> <i>Muestra otra foto donde aparece Enrique dando la mano a un hombre trajeado.</i> [MS] <out> Wie lange ist das her? 86-87? Mensch, da warst du noch jung und schön. (C) <u>Straße der Besten...</u> | [E] Chicos, mirad lo que os he traído. (A) <i>Muestra una fotografía de grupo antigua.</i> [E] Martin, este eres tú. Aquí están Till y Manfred. Y este, este eres tú. [P] ¿De veras? [E] <out> Sí, y este soy yo, (B) <u>el cubanito.</u> <i>Muestra otra foto donde aparece Enrique dando la mano a un hombre trajeado.</i> [MS] <out> De cuándo son del 86, no? <on> Ahí todavía eras guapo. (C) <u>El rey de la calle.</u> | (A) Iconografía (B) Alusión (C) Alusión | (A) No se añade nada especial (B) Adaptación (C) Adaptación |
| BIG41 | 58:01 59:08 | [K] <out> Peter ...! (A) <i>Kurt hace un gesto con la mano saludando con un tono de voz burlón.</i> [K] <on> Was macht denn (B) <u>der Negerfidschi</u> auf deinem Balkon, Peter? [P] Schrei doch nicht so rum, wir spielen (C) <u>Skat!</u> [K] Zeig dich doch mal, Negerfidschi! [MS] Sag mal, ist das nicht (D) <u>der Typ</u> aus der Kneipe? [P] Ja [MS] (E) <u>Pass mal auf</u> , wir kommen gleich rüber! [K + Freunde] Uuuuuuh, uuuuuuuuh ... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono.</i> [MS] Sag mal sind sie krank? [E] Ach lass sie doch. Sind nur Kinder. [K + Freunde] Uuuuuuh, uuuuuuuuh ... | [K] <out> Peter ...! (A) <i>Kurt hace un gesto con la mano saludando con un tono de voz amanerado.</i> [K] <on> ¿Qué hace (B) <u>un negrito</u> en tu terraza, Peter? [P] No gritéis que estamos jugando (C). [K] Eh, negrito, asómate. [MS] ¿No es aquel (D) <u>gilipollas</u> del bar? [P] Sí. [MS] ¡(E) <u>No nos jodáis</u> o voy a buscaros! [K + amigos] Uuuuuuh, uuuuuuuuh ... <i>Gesto con los brazos imitando a un mono</i> [MS] ¿Son retardados? [E] Bah, déjales, son críos. [K + amigos] Uuuuuuh, uuuuuuuuh ... | (A) Quinésica (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Alusión (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (E) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (F) Quinésica (G) Coloquialismo (u. fraseológica) (H) Coloquialismo | (A) Adaptación. (B) Adaptación (C) Omisión (D) Equivalente cultural (E) Equivalente cultural (F) Ninguna explicitación especial (G) Equivalente cultural |

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|--|---|
| | | <p>(F) Gesto con los brazos imitando a un mono [MS] (G) Wollen wir <u>uns das gefallen lassen</u>? [E] Eigentlich nicht. <i>Enrique hace un movimiento con la cabeza hacia un lado y se levantan.</i></p> <p>[P] (H) <u>Ich halt hier die Stellung</u>, (I) <u>wa</u>? [P] Jetzt werdet euch gleich (J) wundern, da drüben was nix mehr mit uuuhhh. Gute Aktion... Haut sie auf die Fresse, genau, ja. Pass auf Martin, ja gut Enrique.</p> | <p>(F) Gesto con los brazos imitando a un mono [MS] (G) <u>¿Vamos a permitirlo?</u> [E] Quizá no. <i>C Enrique hace un movimiento con la cabeza hacia un lado y se levantan.</i></p> <p>[P] (H) <u>Luego seguimos</u>, (I) <u>¿eh?</u> [P] Ahora os vais a enterar (J) <u>chavales</u>. Ya basta de uuuhhh. Sí, así aprenderán. Así estarán calladitos. Dale Martin, venga Enrique.</p> | <p>(u. fraseológica) (I) Coloquialismo (form. rutinaria) (J) ---</p> | <p>(H) Adaptación (I) Equivalente cultural (J) Adición de coloquialismo en V.D.</p> |
| BIG42 | 59:17 59:27 | <p>[E] Weißt du Martin? Da gibt's solche Typen, die laufen mit Kanonen rum. Als Taxifahrer musst du <u>auf der Hut sein</u>. Steig ein.</p> | <p>[E] ¿Sabes Martin? Hay tipos por ahí con pistola. Como taxista <u>hay que estar preparado</u>. Sube.</p> | <p>Coloquialismo (u. fraseológica)</p> | <p>Adaptación</p> |
| BIG43 | 1:00:52 1:00:59 | <p><i>Se observa una pintura de una sirena con símbolos de la cruz nazi, la bandera de Alemania y las siglas SED y PDS hecha por un chico en terapia.</i></p> <p>[Bewährungshelferin] Das ist mutig Herr Wenz! Sehr mutig!</p> | <p><i>Se observa una pintura de una sirena con símbolos de la cruz nazi, la bandera de Alemania y las siglas SED y PDS hecha por un chico en terapia.</i></p> <p>[Trabajadora social] Muy expresivo señor Wenz, mucho.</p> | <p>Iconografía Humor</p> | <p>Omisión</p> |
| BIG44 | 1:02:36 1:02:41 | <p>[V] Dort drüben standen die <u>Ostknastis</u> und Martini auch.</p> | <p>[V] Y allí estaban los <u>prisioneros del Este</u>. Martin entre ellos.</p> | <p>Alusión</p> | <p>Descripción</p> |
| BIG45 | 1:02:58 1:03:07 | <p>[MS] Das war der sogenannte Handtuchtest. Wenn du drauf getreten bist hattest du deine Ruhe und wenn nicht haben sie dich die ganze Zeit <u>auf dem Kieker gehabt</u>.</p> | <p>[MS] Lo llaman la prueba del pañuelo. Si lo pisas los demás te dejan en paz pero si no, <u>estás fichado para siempre</u>.</p> | <p>Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>Equivalente cultural</p> |
| BIG46 | 1:06:38 1:06:48 | <p>Ich meine, es gibt wie immer hier diese 30 Fragen über Straßen, Objekte, und soweit und sofort. Die Prüfung ist im <u>Landeseinwohnermeldeamt</u>.</p> | <p>Por supuesto están las 30 preguntas sobre calles, plazas y medios de transporte. La prueba es en la <u>oficina del registro civil</u>.</p> | <p>Alusión</p> | <p>Adaptación</p> |
| BIG47 | 1:07:07 1:08:11 | <p>[MS] Also, das ist wirklich schwer ... <u>Leninplatz</u>, <u>Platz der Vereinten Nationen</u> in die <u>Friedenstraße</u>, dann rechts die <u>Greifswalder</u> hoch, links in die <u>Dimitroffstraße</u>, aber die heißt nicht mehr so ... die heißt jetzt <u>Danzigerstraße</u> ... dann rechts die <u>Schönhauser Allee</u> und jetzt kommt eine Abkürzung</p> | <p>[MS] Menudo lío. Por la <u>Plaza Lenin</u> que ahora es la <u>Plaza de la ONU</u>, luego por la <u>Avenida de la Paz</u>, después la <u>Calle Greifswalder</u> hacia arriba, a la izquierda por la <u>Calle Dimitroff</u> que ahora se llama <u>Calle Danzinger</u>, luego a la derecha por la <u>Avenida Schönhauser</u>, y ahora hay un atajo a la</p> | <p>Alusiones (nombres)</p> | <p>Préstamo Trad. literal</p> |

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|---|--|
| | | links in die <u>Schivelbeinerstraße</u> ... [M] warte mal, warte mal. [MS] Früher Mal die <u>Willi-Bredelstraße</u> war, <u>Schievelbeinerstraße</u> . Dann kommen wir raus auf die <u>Helmut-Just-Straße</u> , aber die heißt auch nicht mehr so. Die heißt jetzt. wie heißt sie? [M] <u>Behmstraße</u> . [MS] <u>Behmstraße</u> genau. Wer kommt denn auf so was? Na ja. Also. Auf jeden Fall dann die <u>Norwegerstraße</u> hoch dann bist du schon am S-Bahnhof <u>Bornholmerstraße</u> . | izquierda por la <u>Schivelbeiner</u> . [M] Espera, espera. [MS] Que antes se llamaba <u>Willi-Bredel</u> . <u>Calle Schivelbeiner</u> . Y vamos a salir a la <u>Calle Helmut-Just</u> , que ahora no se llama así. ¿Cómo se llama? [M] <u>Calle Behm</u> . [MS] Eso <u>Calle Behm</u> ¿De dónde habrán sacado ese nombre? Bien. Entonces tengo que girar por la <u>Calle de Noruega</u> hacia arriba hacia la estación de metro <u>Bornholmerbrücke</u> . | | |
| BIG48 | 1:09:22 1:09:30 | [M] Deine Taxe? [MS] Ja, na, fast, bald, habe ich mir von einem <u>Kumpel</u> geliehen aber bald habe ich ja ach eins. Ist Rokko da? | [M] ¿Es tu taxi? [MS] No aún no, pronto. Es de un <u>amigo</u> pero pronto tendré el mío. ¿Rokko está? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| BIG49 | 1:10:47 1:10:50 | [MS] Und das Ding hier ist auch <u>cool</u> , oder? | [MS] Esto de aquí también es guay, eh? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| BIG50 | 1:11:46 1:11:47 | [MS] Dann <u>mache ich mich mal wieder auf die Socken</u> . | [MS] Bueno, será mejor que me vaya. | Coloquialismo (u. fraseológica) | Modulación |
| BIG51 | 1:12:27 1:12:30 | [V] Ich war gerade in der Bank und ich sage dir das ist ein <u>Kinderspiel</u> . | [V] Oye hoy he estado en el banco y te aseguro que es <u>pan comido</u> . | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| BIG52 | 1:16:00 1:16:47 | [V] (A) <u>Mensch</u> Martini. Du Glaubst, du bist der Einzige, bei dem so was nicht klappt? Bist du ein (B) <u>Beißer</u> oder bist du kein Beißer? [MS] Victor, (C) <u>du nervst</u> . Du bist sowieso bald wieder (D) <u>im Knast</u> ! Du (E) <u>machst eine Scheiße</u> nach der anderen und bist auch noch stolz drauf! [V] Jetzt ist aber gut. [MS] (F) <u>Du sollst die Schnauze halten</u> ... denkst du denn ich weiß nicht was hier läuft? Denkst du ich habe nicht kapiert was du (G) <u>vertickst</u> die ganze | [V] (A) <u>Joder</u> , Martin ¿acaso crees que eres el primero que ha suspendido un examen? ¡Bah! ¿Eres un (B) <u>luchador</u> o no eres un luchador? [MS] Victor (C) <u>basta</u> . Tú pronto volverás (D) <u>a Chirona</u> . (E) <u>Haces gilipolleces</u> y estás orgulloso de ello. [V] Oye, ya es suficiente. [MS] (F) ¡ <u>Cierra el pico!</u> ¿Crees que no sé lo que ocurre aquí? ¿Crees que no sé lo que (G) <u>escondes</u> debajo del mostrador? ¿eh? Joder a los tíos como | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (E) Coloquialismo | (A) Equivalente cultural (B) Adaptación (C) Equivalente cultural (D) Modulación |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|-------|--------------------|--|---|--|---|
| | | <p>Zeit, hier unter dem Ladentisch. Mensch. So Leute wie du gehören aufgehängt, verstehst du? Aufgehängt!</p> <p>[V] Martini, (H) <u>reiß dich zusammen!</u></p> <p>[Lu] Tschüß!</p> <p>[MS] Ich würde solche Leute wie dich aufhängen. Einen schönen dicken Strick und fertig!</p> <p>[V] (I) <u>Lass den Laden heil.</u></p> | <p>tú deberían colgarles, deberían colgarles, ¿me oyes?</p> <p>[V] (H) <u>Contrólate, ¿quieres?</u></p> <p>[Lu] Adiós</p> <p>[MS] Yo os colgaba a los tíos como tú. Una buena cuerda y listo.</p> <p>[V] (I) <u>No te cargues el local.</u></p> | <p>(l. pop y vulgar)</p> <p>(F) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(G) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(H) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(I) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>(E) Equivalente cultural</p> <p>(F) Equivalente cultural</p> <p>(G) Generalizac.</p> <p>(H) Equivalente cultural</p> <p>(I) Modulación</p> |
| BIG53 | 1:22:28 1:22:34 | <p>[Policist] <sb> Was haben Sie denn... Machen Sie keine Sorge. Wir <u>haben alles im Griff</u></p> | <p>[Policía] <sb> ¿Qué hace aquí? Vaya dentro. <u>Todo controlado.</u></p> | <p>Coloquialismo (u. fraseológica)</p> | <p>Equivalente cultural</p> |
| BIG54 | 1:22:44 1:22:47 | <p>[Policist] <sb> Rolf, das ist wieder eine von den <u>Beziehungskiste</u>. Ich glaube wir sollten fahren.</p> | <p>[Policía] <sb> Rolf, otro <u>lío sentimental</u>. Será mejor largarse.</p> | <p>Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>Equivalente cultural</p> |
| BIG55 | 1:22:53 1:23:05 | <p>[M] Was ist denn jetzt los? Mach die Tür auf, lass ihn da raus. Mann, lass mich los, hau ab!</p> <p>[W] Sag mal, (A) <u>spinnst du?</u> Beruhige dich doch!</p> <p>[M] Martin, komm raus! (B) <u>Verdammte Bulle!</u></p> | <p>[M] ¿Qué están haciendo? Abran la puerta. Suéltene. No, suéltame, suelta.</p> <p>[W] (A) <u>Vamos no seas niña</u> y vuelve a casa ¡Cállate!</p> <p>[M] ¡Martin sal! (B) ¡<u>Malditos polis!</u></p> | <p>(A) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(B) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>(A) Equivalente funcional</p> <p>(B) Equivalente cultural</p> |
| BIG56 | 1:24:04 1:24:15 | <p>[MS] Das war noch zu DDR-Zeiten, vor der (A) <u>Wende</u>, im Sommer 1989 wurde ich vom Bezirksgericht Berlin verurteilt. Manuela und ich sollten abhauen, wir (B) <u>hatten die Schnauze voll von</u> der DDR. Wissen Sie die DDR war....</p> | <p>[MS] Fue antes de la (A) <u>caída del muro</u>, en el verano del 89. Me juzgaron en la circunscripción de Berlín. Manuela y yo queríamos irnos. (B) <u>Estábamos hartos de</u> la RDA. ¿Sabe qué era la RDA?</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> | <p>(A) Descripción</p> <p>(B) Equivalente cultural</p> |
| BIG57 | 1:24:29 1:24:41 | <p>[MS] Das Protokoll hat ja auch die Volkspolizei gemacht und die...</p> <p>[Kommissar] Der Obduktionsbericht der Ärzte bestätigt das Protokoll der Volkspolizei.</p> <p>[MS] Mann, die konnten doch mit uns machen, was sie wollten, <u>mit uns 213ern!</u> Das wissen Sie doch</p> | <p>[MS] La diligencia la redactó la policía y...</p> <p>[Comisario] El informe de la autopsia confirma la diligencia de la policía.</p> <p>[MS] Joder, aquellos tipos hacían las cosas como les daba la gana. Lo sabe tan bien como yo, usted</p> | <p>Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> | <p>Omisión</p> |

| | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|---|---|
| | | genauso gut wie ich! Sie waren doch einer von der Bande. Das sehe ich Ihnen doch an! | era uno de ellos, salta a la vista. | | |
| BIG58 | 1:25:35 1:25:50 | [Kommissar] Kann es sein, dass Sie Angst haben vor der Aussage des Herrn Valentin? [Martin] Ich sage es Ihnen zum letzten Mal, ich habe nichts gemacht. Wo haben Sie das denn gelernt, diese Frage zu stellen, bei der <u>Stasi</u> , Genosse? [Kommissar] Hören Sie. Es gibt Länder da werden solche Typen wie Sie aufgehängt | [Comisario] ¿Acaso le da miedo lo que declare el señor Valentin? [Martin] ¿Quiere que se lo repita? Yo no he hecho nada. ¿Dónde ha aprendido a hacer esas preguntas, en el <u>KGB</u> , camarada? [Comisario] Oiga, hay países en los que a los tipos como usted los cuelgan. | Alusión | Sustitución por otro elemento cultural |
| BIG59 | 1:27:13 1:27:24 | [MS] Sieht nicht so gut aus für mich. Die wollen mir einen <u>Strick drehen</u> . Noch mal halte ich das nicht durch. | [MS] Creo que no lo tengo muy bien. Quieren <u>hundirme</u> y esta vez no lo soportaré | Coloquialismo (u. fraseológica) | Adaptación |
| BIG60 | 1:28:24 1:29:13 | [Bewährungshelferin] Und dann die Geschichte mit dem Taxiführerschein. Ich hätte Ihnen sagen können, dass man in Ihrem Fall dazu spezielle Gutachten braucht. Sie können den Taxiführerschein machen, aber erst wenn Sie (A) <u>im Leben wieder Fuß gefasst haben</u> und wenn ein krimineller Rückfall nicht mehr anzunehmen ist. Ich kann veranlassen, dass ein spezielles Gutachten angefertigt wird, dass Sie zur Prüfung zugelassen werden. [V] Na, Martini, (B) <u>alter Ossi</u> , meinst du ich (C) <u>lass dich im Stich</u> ? Ich habe mich gestellt. Glaubst du bei mir kommt es auf 5 Jahre mehr oder weniger an? Bring mir mal meinen Fernseher, wenn du Zeit hast und sag einen schönen Gruß an deine Frau. Nicht überlegen, was man nicht tun soll, Martini. Überlegen, was man tun soll. | [Trabajadora social] Y en cuanto a la licencia del taxi, debería saber que en su situación debería andarse con especial cuidado. Podrá sacarse esa licencia pero sólo cuando (A) <u>vuelva a tener una vida estable</u> y sin ninguna reincidencia. Yo hablaré a su favor. Haré constar que su conducta es ejemplar y entonces le aseguro que podrá realizar esa prueba. [V] ¿Qué tal Martín (B)? ¿No pensarías que iba a (C) <u>dejarte colgado</u> ? Siento interrumpir. Piensas que a mí me viene de 5 años más o menos? Ah! Tráeme el televisor cuando tengas tiempo y dale un fuerte abrazo a tu mujer. No pienses nunca en lo que no hay que hacer, Martín, piensa en lo que sí hay que hacer. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Adaptación (B) Omisión (C) Equivalente cultural |

Observaciones:

Martin, y Peter tienen un fuerte acento berlinés. Ludmilla tiene dialecto austriaco y Víctor un fuerte acento de un país del Este.

GEGEN DIE WAND

Personajes y nomenclatura

| | |
|------|--------|
| [C] | Cahit |
| [Si] | Sibel |
| [Se] | Seref |
| [M] | Maren |
| [Y] | Yunus |
| [Yi] | Yilmaz |
| [B] | Birsen |
| [N] | Niko |
| [SM] | Selma |

| Ref | Tiempo | V.O. | V.D. | Tipo de referente cultural | Técnica de traducción |
|------|----------------|---|--|---------------------------------|-----------------------|
| GW01 | 01:05 01:46 | Am Bach entlang gehe ich spazieren./ sehe den Fischen im trüben Wasser zu./Betrübt bin ich aber deinetwegen./ meine geliebte Saniye mit den wehenden Haare./ Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern./ Betrübt bin ich aber deinetwegen./ meine geliebte Saniye mit den wehenden Haare./ Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern. | Paseo por la orilla del río./ contemplando los peces en el agua turbia./ Estoy triste por tu causa./ amada Saniye de larga melena. / Me entristece tu mirada que no corresponde a mi amor./ Estoy triste por tu causa./ amada Saniye de larga melena./ Me entristece tu mirada que no corresponde a mi amor. | Canción | Subtítulo. |
| GW02 | 02:16 02:19 | <i>Pizarra con bebidas como coca-cola, Tafelwasser, Tomatensaft, Red Bull, stilles Wasser, etc.</i> | Ninguna traducción | Texto diegético | Omisión |
| GW03 | 2:31 02:46 | <i>Diálogo en turco y subtítulos en alemán</i> [Se] Scheinst Durst zu haben heute, was? [C] Ja Kumpel [Se]Dann trink doch Wasser | [Se] Hoy tienes mucha sed. [C] Ni que lo digas, tío [Se] Pues bebe agua. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |

Anexos

| | | | | | |
|------|----------------|---|--|---|--|
| | | [C] <u>Ich bin doch kein Vieh.</u> | [C] <u>No soy un perro, no soy un perro</u> | | |
| GW04 | 03:20 04:04 | [C] (A) <u>Verswinde</u> Maren [M] (B) <u>Arschloch</u> [C] (C) <u>Verpiß dich.</u> [M] (D) <u>Wickser.</u> [Betrunkener] Ey du, (E) <u>Penner!</u> So eine geile Frau und du scheuchst sie raus? Bis du ein Schwuler oder was? Anschein bis du schwul. [N] (F) <u>Bist du bescheurt oder was?</u> Hau ab, Cahit ! Gehe nach Hause! Hau ab! (G) <u>Hör mit der Scheiße auf hier!</u> Geh nach Hause! Geh nach Hause! | [C] ¡(A) <u>Vete a la mierda, Maren!</u> [M] <u>Gilipollas</u> [C] (C) <u>Que te jodan.</u> [M] (D) <u>Cabronazo.</u> [Borracho]Tú (E) ¡ <u>Muerto de hambre!</u> ¿Una tía tan buena y la mandas a la mierda? ¿Eres maricón o qué? Seguro que eres maricón [N] (F) <u>¿Qué cojones estás haciendo?</u> Fuera de aquí Cahit. Vete a casa. (G) <u>Déjate de gilipollices!</u> Vete a casa ahora mismo, vete a casa. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (E) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (F) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (G) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equiv. cultural (B) Equiv. cultural (C) Equiv. cultural (D) Equiv. cultural (E) Adaptación (F) Equiv. cultural (G) Equiv. cultural |
| GW05 | 05:58 06:04 | [Patient] So eine falsche (A) <u>Fotze</u> ist das. Aber ich da Leude, ich sach es dir, ich (B) <u>mach die Torte fertig.</u> | [Paciente] (A) <u>Puta</u> mentirosa. Pero tengo amigos, ya verás. (B) <u>Le voy a dar una lección, joder.</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Equiv. cultural (B) Equiv. cultural |
| GW06 | 07:57 08:01 | [Schiller] Kennen Sie die Band <i>The The</i> ? Der der, die die , das das? | [Schiller] ¿Conoce el grupo The the? ¿Los los, les les, las las? | Alusión | Traducción literal |
| GW07 | 08:16 08:24 | [C] Darf ich noch was sagen, Herr Doktor? (A) <u>Sie haben voll den Knall</u> , (B) <u>oder?</u> | [C] ¿Sabe lo que le digo, doctor? (A) <u>Está chiflado</u> (B) <u>¿Lo sabía?</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (form.rutinaria) | (A) Equiv. cultural (B) Adaptación |
| GW08 | 09:51 09:53 | <i>Diálogo en turco</i> [Y] Hast du Schlüssel, Yilmaz? | [Y] ¿Tienes tú las llaves del Mazda? | Alusión | Adaptación |

| | | | | | |
|------|------------------|--|---|--|--|
| GW09 | 11:36 | [C] Waagrecht <u>ist Scheiße</u> . | [C]A lo ancho <u>no sirve para nada</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| GW10 | 11:52 11:58 | [C] Ich (A) <u>fick</u> nur Männer. [Si] (B) <u>Echt?</u> | [C] Sólo (A) <u>follo</u> con hombres. [Si] (B) <u>¿En serio?</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (form. rutinaria) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |
| GW11 | 13:20 13:25 | Die hat mir mein Bruder gebrochen, weil er mich <u>beim Händchenhalten</u> erwischt hat. | Mi hermano me la partió porque me sorprendió <u>haciendo manitas</u> . | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| GW12 | 13:30 13:32 | Hast du schon mal so geile <u>Titten</u> gesehen? | Has visto alguna vez unas <u>tetas</u> tan alucinantes? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Trad. literal |
| GW13 | 13:40 13:46 | Ich bin ja nicht taub Ein <u>Scheiß</u> verstehst du! | No soy tonto. No <u>entiendes una mierda!</u> | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Trad. literal |
| GW14 | 13:51 13:53 | Vergiß es! | Olvídalo! | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Trad. literal |
| GW15 | 14:40 14:45 | Und dann tun wir so, als wären wir Mann und Frau, oder wie <u>hast du dir das vorgestellt?</u> | Y fingir que somos marido y mujer, o qué? Tía tú <u>estás mal de la cabeza</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW16 | 14:52 14:54 | Du bist Türke, <u>Mann!</u> | Eres turco, ¡ <u>mierda!</u> | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| GW17 | 15:06 15:07 | Was soll das? | ¿Pero qué dice? | Coloquialismo (form. rutinaria) | Equivalente cultural |
| GW18 | 15:10 - 15:17 | <i>Diálogo en turco con subtítulos en alemán</i> [Busfahrer] Weil in meinem Bus für solche <u>gottlosen Hunde</u> , wie ihr seid, kein Platz ist! | [Conductor] Porque en mi autobús no hay sitio para unos <u>desgraciados</u> como vosotros ¡Fuera! | Alusión | Generalización |
| GW19 | 15:50 - 16:30 | <i>En turco con subtítulos en alemán.</i> Ihr Fenster geht zur Straße./ Ihr Verehrer werden | <i>En turco con subtítulos en español.</i> Su ventana da a la calle (bis)./ Sus pretendientes | Canción | subtítulos |

Anexos

| | | | | | |
|------|---------------|--|---|---|---|
| | | Steinchen an die Scheibe./ Meine Geliebte ist die mit den schönsten Augenbrauen./ Such auch du deine Geliebte / und zähl dein Brautgeld zusammen./ | intentan verla (bis). Como yo a mi amada, la muchacha de hermosas cejas (bis)./ Busca y encuentra un amor./ despóstate con ella y hazla feliz. / Busca y encuentra un amor./ despóstate con ella y hazla feliz, | | |
| GW20 | | Bist du bescheuert oder was? | Te has vuelto loca, joder?a | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW21 | 17:58 - 18:18 | <i>Diálogo en turco con subtítulos en alemán.</i> [Se] (A) <u>Sag mal, bist du völlig bescheuert? Was bist du'n Schauspieler oder was?</u> (B) <u>Willst du den Oscar?</u> [C] Du verstehst das nicht: sie steckt in Schwierigkeiten. [Se] Was geht dich das an! [C] Was weiß ich. Sonst will sie sich umbringen. [Se] (C) <u>Einen Dreck wird sie tun!</u> Als ob das einfach wär. So sind die Weiber! Um einen einzuwickeln, erfinden sie Geschichten. Weißt du, was heiraten bedeutet? | <i>Conversación en español.</i> [Se](A) <u>¿Has perdido totalmente la cabeza?</u> ¿Crees que eres actor? (B) <u>¿Quieres un Óscar?</u> [C] No lo entiendes, la chica está hasta el cuello. Tiene un problema [Se] ¿Y a ti qué te importa? Te da igual. [C] Dice que se quitará la vida si no me caso con ella. No quiero ser responsable. [Se] (C) <u>Y una mierda. No te lo creas.</u> Te está engañando. Las mujeres son así. Se inventan historias para pescarte. Se hacen las víctimas. Te manejan como quieren y te comen el coco. ¿Si te casas sabes qué va a pasar? | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Trad. literal (C) Equivalente cultural |
| GW22 | 18:46 - 18:53 | [Se] Dann heirate doch, (A) <u>verdammte Scheiße.</u> (B) <u>Gott segnet euch!</u> Ich komm zur Hochzeit und tanz mit euch! | [Se] Hala, cástate <u>joder</u> , cástate, cástate. [C] <de>Lo haré, lo haré. [Se]<on> <u>Que Alá te bendiga.</u> Haz lo que te dé la gana. Cástate. Iré a bailar a tu boda. Cástate. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión religiosa Humor | (A) Equivalente cultural (B) Adaptación |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|------|----------------|---|--|--|--|
| GW23 | 19:53 20:07 | [Se] <out> <u>Du reitest uns beide in die Scheiße.</u> <on> Aus welcher Stadt kommen wir noch mal? [C] Aus <u>Mersin</u> . [Se] Nicht <u>Malatya</u> ? [C] Nein Mann, es war Mersin. [Se] Fick doch dein Mersin. | [Se] <out> <u>Me estás metiendo en la misma mierda que estás metido tú.</u> <on> ¿De qué ciudad has dicho que somos? [C] <u>Mersin</u> [Se] Mersin, no de <u>Malatya</u> . [C] No, dijimos de Mersin, tío, de Mersin. [Se] A la mierda tú y Mersin. | | |
| GW24 | 20:31 20:46 | [C] Ist kein Alkohol in den Pralinen, oder? [Se] Nein [C] Sicher? [Se] Willst du mich (A) <u>verarschen</u> ? [C] Wirklich [Se] <de>(B) <u>Verdamnte Scheiße</u> , da ist kein Alkohol drin! <on>(C) <u>Fick dein Alkohol</u> . Mit Alkohol sind sie ehe zu teuer! | [C] ¿Llevan licor los bombones? [Se] No [C] ¿Estás seguro? [Se] Pues claro que sí. (A) ¿ <u>Quieres sacarme de quicio</u> ? [C]¿Seguro? [Se] <de> (B) <u>Mierda</u> que no llevan licor. que te joda a ti y al licor. Los he comprado normales. <on> (C) <u>Los he pagado con mi dinero</u> . Los bombones con licor son mucho más caros. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) Humor | (A) Equivalente cultural (B) Adaptación (C) Adaptación |
| GW25 | 22:03 22:23 | <i>Diálogo en turco.</i> [B] Haben Sie keine Geschwister? [C] Ja, ich habe eine Schwester in Frankfurt. [B] Sehen Sie sich nie? [C] Hin und wieder. <i>Gesto con la mano.</i> <i>Diálogo en alemán.</i> [Yi] Dein türkisch ist aber ganz schön im Arsch, Mann. Was hast du denn mit deinem Türkisch gemacht? [C] Weg geworfen. | <i>Diálogo en turco.</i> [B] ¿Tiene alguna hermana o algún hermano? [C] Bueno, sí, tengo una hermana. Vive en Frankfurt. [B] ¿Se ven a menudo? [C] Sí, poco, de vez en cuando. <i>Gesto con la mano.</i> <i>Diálogo en alemán.</i> [Yi] Si la familia es tan importante, ¿por qué no ve más a su hermana? | Quinésica Alusión cultural Humor | Equivalente funcional |

Anexos

| | | | | | |
|------|-----------------|---|--|--|--|
| | | <i>Diálogo en turco.</i> [Se] Das war ein Witz! | [C] Paso. <i>Diálogo en turco.</i> [Se] Es un bromista. | | |
| GW26 | 23:35- 23:52 | [Yi] Und du bist Geschäftsführer einer Fabrik? [C] Ja. Nein, ich bin der Geschäftsführer der Fabrik. Das ist ein Kultur- und Veranstaltungszentrum in <u>Altona</u> . <off> Da bin ich der Boss. [Yi] <on> Ich komm dich mal besuchen. [C] Ja gerne. | [Yi] Usted, ¿es gerente de una fábrica? [C] Si, Eh... No. Soy el gerente de la fábrica. Un local para conciertos y actos culturales. <off> Soy el gerente. [Yi] <on> Iré a verlo algún día. [C] Será un placer. | Alusión | Omisión |
| GW27 | 25:17 25:31 | <i>Diálogo en turco.</i> [Y] <u>Gott segnet euch</u> [Se] Danke. Cahit, küsst die Hand deines Vaters. <i>Cahit besa la mano del padre de Sibel al estilo turco.</i> [Y] Danke | <i>Diálogo en turco.</i> [Y] <u>Que Alá os bendiga.</u> [Se] Gracias. Cahit, bésale la mano a tu padre. <i>Cahit besa la mano del padre de Sibel al estilo turco</i> [Y] Gracias | (A) Alusión (B) Quinésica | (A) Adaptación (B) Elisión |
| GW28 | 26:11 26:26 | [Si] Hast du Kaffee hier? [C] Die Kaffeemaschine <u>ist im Arsch</u> . | [Si] ¿Tienes café? [C] La cafetera <u>se ha jodido</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW29 | 26:20 26:25 | Sag mal, eine türkische Hochzeit ist doch (A) <u>schweine teuer</u> , wer zahlt das? Ich habe (B) <u>die Kohle</u> . | Una boda turca (A) <u>cuesta mucha pasta</u> . ¿Quién la va a pagar? (B) <u>Yo tengo dinero</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Generalización |
| GW30 | 26:30 26:33 | [C] Und <u>verdammt doch mal</u> warum hast du es nicht getan? | ¿ <u>Se puede saber por qué</u> no te escapaste? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Generalización |
| GW31 | 26:38 26:44 | [Si] Kommt deine Schwester auch? [C] Nein [Si] Warum nicht? | [Si] Va a venir tu hermana [C] No [Si] ¿Por qué? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Generalización |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|------|----------------|---|---|---|--|
| | | [C] <u>Das geht dich ´n Scheißdreck an!</u> | [C] <u>No es asunto tuyo.</u> | | |
| GW32 | 26:52 26:57 | [C] <u>Das ist mir scheißegal.</u> Die bringt gleich einen Koffer voller Türken mit, oder was? | [C] <u>Me importa una mierda.</u> Seguro que con ella vendrán un montón de turcos. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| GW33 | 27:11 27:21 | [Si] Hier. <i>Le muestra una cajita tipo joyero.</i> [C] <u>Was ist das für ein Scheiß?</u> [Si] Ich hab geschätzt. Ich weiß nicht ob er dir passt. [C] Du hast gut geschätzt! <i>Simultáneamente Cahit estira el dedo corazón con el anillo y encoge el resto.</i> | [Si] Toma <i>Le muestra una cajita tipo joyero.</i> [C] <u>¿Qué coño es eso?</u> [Si] No sabía la medida. Espero que te valga. [C] Acertaste. <i>Simultáneamente Cahit estira el dedo corazón con el anillo y encoge el resto.</i> | Coloquialismo (l. pop y vulgar) Quinésica | Equivalente cultural El gesto es internacional y no se explica adicionalmente en V.D. |
| GW34 | 28:58 29:11 | [Si] Wie ist deine Frau gestorben? [C] (A) <u>Halt die Schnauze</u> , ist das klar? [SM] (türkisch) Was ist da los? [Se] (türkisch) Hab ich auch nicht verstanden. [SM] (türkisch) Kannst du kein Deutsch? [Se] (türkisch) Doch. (deutsch) (B) <u>Ich möchte fünf Köfte.</u> | [Si] ¿Cómo murió tu mujer, Cahit? [C] (A) <u>Cállate</u> , ¿está claro? [SM] ¿Qué les pasa? [Se] No tengo ni la menor idea. [SM] ¿Tú eres su tío, no? [Se] (B) <u>¡Claro, pero no estoy siempre con él!</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Alusión Humor | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente funcional |
| GW35 | 29:32 30:00 | [Si] Cahit, wir müssen jetzt tanzen. [C] Ich tanz nicht. [Si] Wir müssen aber [C] (A) <u>Das kommt nicht in die Tüte!</u> [Si] Bitte Cahit. (türkisch) Ich flehe dich an. [Se] Cahit, die Leute gucken. [C] <u>Du blöde Fotze!</u> [Si] Ja, das bin ich. | [Si] Cahit, ahora tenemos que bailar. [C] Yo no bailo. [Si] Tenemos que hacerlo. [C] (A) <u>¡Imposible! No sé bailar.</u> [Si] Por favor Cahit, te lo ruego, tenemos que bailar. [Se] Cahit, os están mirando todos, os están esperando. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) Humor | (A) Adaptación (B) Equivalente cultural |

Anexos

| | | | | | |
|------|----------------|---|---|--|--|
| | | | [C] <u>Eres una puta.</u> [Si] Sí, eso es lo que soy. | | |
| GW36 | 32:19 32:35 | [Si] Wie hieß deine Frau? (A) <u>Was soll das!</u> [C] Raus. (B) <u>Verpiss dich! Verdammte Scheiße!</u> | [Si] ¿Cómo se llamaba tu mujer? (A) <u>¡Qué coño pasa!</u> [C] Fuera (B) <u>¡He dicho que te largues, joder!</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |
| GW37 | 33:26 33:30 | [Si] Weiß du vielleicht, wo ich heute <u>pennen</u> kann? [Barkeeper] Wie wär's denn beim Bräutigam? [Si] Der hat mich rausgeschmissen. | [Si] ¿Sabes dónde puedo <u>pasar la noche</u> ? [Barman] ¿Qué tal con tu novio? [Si] Me ha echado de casa. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Generalización |
| GW38 | 35:27 35:36 | <i>Diálogo en turco.</i> [SM] Du hättest studieren können. In einer anderen Stadt. [Si] Als hätte ich (A) <u>Abitur.</u> [SM] Du hättest jemand anderen heiraten können. Nicht so einen (B) <u>Penner.</u> | <i>Diálogo en turco.</i> [SM] La universidad. Podrías haber ido en otra ciudad. [Si] Pero si (A) <u>no he terminado el instituto.</u> [SM] Estoy segura de que podrías haber encontrado a un hombre mejor que a ese (B) <u>vago</u> para casarte. | (A) Alusión (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Modulación (B) Generalización |
| GW39 | 36:18 36:46 | [C] Was hat das denn alles gekostet? [Si] So viel, (B) <u>dass ich jetzt pleite bin.</u> [C] Und wer zahlt die Miete jetzt? [Si] Weiß ich nicht. [C] Ja ich zahl dein Antrag nicht, damit es mal klar ist. [Si] Kannst du jetzt mal endlich still halten? [C] Laß doch mal jetzt. Willst du aus einem Bauer ein Model machen oder was?. | [C] ¿Cuánto te han costados todas estas (A) gilipolleces? [Si] Suficiente <u>para quedarme sin blanca.</u> [C] ¿Y quién pagará el alquiler? [Si] No lo sé [C] No pienso pagar tu parte, que te quede claro. [Si] ¿No te puedes quedar quieto? [C] Déjalo, no puedes convertir a un campesino en príncipe. | Coloquialismo (u. fraseológica) | |

| | | | | | |
|------|----------------|--|---|--|--|
| GW40 | 37:39 37:47 | [M] Hast du gute oder schlechte Laune? [C] <u>Solalá</u> . | [M] ¿Estás de buen humor o de mal humor? [C] <u>Más o menos</u> . | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW41 | 40:40 41:02 | [Si] Das sieht doch (A) <u>geil</u> aus! [C] Jo, (B) <u>Digge</u> , jo! [Si] Als nächstes mache ich mir ein Tattoo. So ein dickes Teil. [C] Jo. [Si] Maren ist (C) <u>voll die geile Frau</u> . (D) <u>Geilen Arsch</u> hat die, ne? [C] Jo, find ich auch! Sie hat echt einen geilen Arsch. | [Si] Me queda de (A) <u>puta madre</u> . [C] Sí, (B) <u>tía</u> , sí. [Si] También me voy a hacer un tatuaje. Así de grande. [C] Sí. [Si] Maren (C) <u>es alucinante</u> . Tiene un (D) <u>buen culo</u> . [C] Sí, yo opino lo mismo, yo opino lo mismo. Tiene un buen culo. | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural (C) Generalización (D) Generalización |
| GW42 | 46:06 46:20 | [C] Muss ich wirklich mitfahren? (A) <u>Scheiße!</u> [Si] Wir sind fast ein halbes Jahr verheiratet und waren noch nie da. [C] Ich hab kein Bock auf diese (<i>unverständlich</i>). (B) <u>Ich habe kein Bock drauf</u> . [Si] Bitte, Cahit. [C] (türkisch) (C) <u>Fick dein Bitte</u> [Si] (D) <u>Dein Türkisch macht ja echt Fortschritte</u> . | [C] ¿De verdad que tengo que ir contigo? (A) <u>¡Mierda!</u> [Si] Llevamos seis meses casados y todavía no has ido a verlos. [C] Odio todo este rollo turco. (B) <u>No podré ni tomarme una cerveza</u> . [Si] Por favor, Cahit. [C] (C) <u>Déjate de por favor, joder</u> . [Si] (D) <u>Tus modales están mejorando mucho</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Alusión Humor | (A) Adaptación (B) Equivalente funcional (C) Adaptación (D) Equivalente funcional |
| GW43 | 47:08 47:13 | [Shane] Kennst du den Bruder von Michael Jackson? Siki ceksin. (Untertitel: Du wirst ficken). | [Shane]¿Para qué va uno a un burdel? Para dar por culo. | Alusión (humor) | Equivalente funcional |

| | | | | | |
|------|----------------|---|---|--|--|
| GW44 | 47:53 48:00 | <i>Se oyen voces simultáneamente en turco que no se entienden.</i> [Untertitel] Galatasaray wird Meister. [Sly] Die fliegen raus. | <i>Se oyen voces simultáneamente en turco que no se entienden</i> Va a ganar Galatasaray. De eso nada, seguro que pierde. Viste e partido de la semana pasada. Fue un desastre. Cuatro de sus jugadores. Les pasó lo mismo el año pasado. | Alusión | Equivalente funcional |
| GW45 | 48:13 48:17 | [Shane] <u>Ich hau dir die Fresse rein.</u> [Sly] Setz dich hin! | [Shane] <u>¡Te voy a partir la cara, joder! ¡Te voy a partir la cara!</u> [Sly] ¡Siéntate! ¡Sientate! | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW46 | 52:57 53:00 | <i>Sibel sirve Raki.</i> | <i>Sibel sirve Raki</i> | Iconografía | Omisión |
| GW47 | 53:46 53:53 | [Si] Wollen wir heute Abend in <u>Taksim</u> ? | [Si] ¿Quieres ir a <u>Taksim</u> esta noche? | Alusión | Préstamo con elisión |
| GW48 | 55:18 55:46 | [C] Was guckst du denn so? [M] Ich denke, ihr <u>fickt</u> nicht. [C] Wir ficken auch nicht. [M] Wieso fickt ihr nicht, wenn ihr Mann und Frau seid? | [C] Qué estás mirando? [M] Creía que no <u>fallabais</u> . [C] No follamos [M] ¿Por qué no folláis si sois marido y mujer? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| GW49 | 56:00 56:01 | [Schild] Super Taksim Club. | [Cartel] Super Taksim Club | Texto diegético | Omisión |
| GW50 | 56:02 56:34 | [C] Ich will darein [Türsteher] Es tut mir leid, aber ohne Frau kommst du nicht rein. [C] Ahhh, Digger, du wirst lachen, meine Frau, ich | [C] Quiero entrar [Türsteher] Lo siento, no pueden entrar hombres solos. [C] Escúchame, te parecerá gracioso pero mi | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |

El doblaje del nuevo cine alemán desde un punto de vista lingüístico y traductológico con especial atención a los elementos culturales

| | | | | | |
|------|--------------------|---|--|--|---|
| | | <p>bin nämlich verheiratet, ist da drin.</p> <p>[Türsteher] Du wirst auch lachen, (A) <u>das interessiert mich ein Scheißdreck.</u></p> <p>[C] Ach so.</p> <p>[Türsteher] Genau.</p> <p>[C] (B) <u>Fick dich, Digger.</u></p> <p>[Türsteher] Eh, (C) <u>bleib mal locker.</u></p> <p>[Si] (türkisch) Moment mal. Das ist mein Mann.</p> <p>[Türsteher] (türkisch) Okay, das ist dein Mann, aber beruhige dich. (deutsch) Reg dich ab, (D) <u>ganz easy, okay?</u> (E) <u>Kein Stress machen da drin, ja?</u> Okay?</p> <p>[Si] Ja</p> <p>[Türsteher] Alles klar, es ist okay, (F) <u>jungs.</u></p> <p>[C] (G) <u>Peace. Gesto con la mano de la paz. Muestra el dedo índice y el del medio y el resto lo recoge.</u></p> | <p>mujer está dentro.</p> <p>[Türsteher] Te parecerá gracioso pero (A) <u>me importa una mierda.</u></p> <p>[C] ¿Sí?</p> <p>[Türsteher] Así es.</p> <p>[C] (B) <u>Que te den por culo.</u></p> <p>[Türsteher] (C) <u>¿Qué has dicho?</u></p> <p>[Si] Quietos, quietos, quietos por favor. Es mi marido.</p> <p>[Türsteher] De acuerdo, es tu marido, pero que se calme. Tranquilo (D) <u>calmate un poco, ¿de acuerdo?</u> (E) <u>No quiero follones ahí dentro.</u> ¿Vale?</p> <p>[Si] Sí</p> <p>[Türsteher] De acuerdo. Está bien (F) <u>tíos.</u></p> <p>[C] (G) <u>Paz. Gesto con la mano de la paz. Muestra el dedo índice y el del medio y el resto lo recoge.</u></p> | <p>(C) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(D) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(E) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(F) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(G) Iconografía</p> | <p>(C) Equivalente funcional</p> <p>(D) Equivalente cultural</p> <p>(E) Equivalente cultural</p> <p>(F) Equivalente cultural</p> <p>(G) Trad. literal</p> |
| GW51 | 56:56 56:58 | [C] Ich hab´n Knall, weiß du? | [C] Soy un enfermo mental, ¿sabes? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente funcional |
| GW52 | 58:26 58:30 | [C] (A) <u>Scheiß</u> (B) <u>Cannar.</u> | [C] (A) <u>Putos</u> (B) <u>turcos.</u> | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural |
| | | [Si] Wieso? Du bist selber einer. | [Si] Qué, tu eres uno de ellos. | (B) Alusión | (B) Adaptación |
| GW53 | 1:04:09 1:04:24 | [Si] Niko, hör zu. Wir haben (A) <u>gebumpst.</u> Ich wollte wissen wie du im Bett bist. Jetzt weiß ich es. (B) <u>Geh du mir aus dem Weg</u> und ich gehe dir aus den Weg. Okay? | [Si] Escúchame Niko, (A) <u>follamos</u> una noche. Quería saber qué tal eras en la cama. Ya lo sé. (B) <u>No te acerques a mí</u> y yo no me acercaré a ti. Vale? | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Equivalente cultural |
| | | [N] (C) <u>Wass soll die Scheiße?</u> | [N] (C) <u>¿Qué dices, Sibel?</u> | (B) Coloquialismo (u. fraseológica) | (B) Equivalente cultural |
| | | [Si] (D) <u>Lass die Finger von mir!</u> Ich bin eine verheiratete Frau. Ich bin ´ne verheiratete türkische Frau und wenn du mir zu nahe kommst, bringt mein | [Si] (D) <u>Déjame en paz,</u> no quiero volver a verte. Soy una mujer turca casada. Intenta algo y mi | (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (C) Generalización |
| | | | | (D) Coloquialismo | (D) Equivalente cultural |

Anexos

| | | Mann dich um, kapiert? | marido te matará. ¿Te enteras? | (u. fraseológica) | |
|------|--------------------|--|--|--|---|
| GW54 | 1:05:34 1:05:42 | <i>Se visualiza corazones comestibles de Leberkuchen con mensajes como Gruß vom Hamburger Dom, Du bist mein Typ, Dem Besten Vater der Welt. Ich liebe dich. Elige el corazón con el mensaje Ich liebe Dich y lo coloca sobre la cama como regalo para Cahit.</i> | <i>Se visualiza corazones comestibles de Leberkuchen con mensajes como Gruß vom Hamburger Dom, Du bist mein Typ, Dem Besten Vater der Welt. Ich liebe dich. Elige el corazón con el mensaje Ich liebe Dich y lo coloca sobre la cama como regalo para Cahit.</i> | Iconografía y texto diegético | Omisión |
| GW55 | 1:05:53 1:06:43 | [N] (A) <u>Fickst</u> du sie überhaupt? Ah, du bis Ihr Zuhälter. (B) <u>Fick dich</u> . [C] Niko, du quatschst zu viel. [N] Bringt ihre Fotze genug Geld? Sag mal, was kostet es, wenn ich ihr (C) <u>in den Arsch ficken</u> will? Reicht das 50 Euro. In pub heißt das doch griechisch, oder? Ich (D) <u>will die Türkin griechisch ficken</u> . | [N] (A) <u>¿Te acuestas con ella?</u> Ah, ya, eres su chulo, verdad? (B) <u>Que te den</u> . [C] Niko, hablas demasiado. [N] Ganarás buena pasta con su coño. Dime, ¿cuánto cuesta (C) <u>darle por culo?</u> ¿Basta con 50 euros? Se llama un griego en los burdeles, ¿no? Quiero (D) <u>follarme a tu turca como los griegos</u> . | (A) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (D) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Generalización (B) Equivalente cultural (C) Equivalente cultural (D) Trad. literal |
| GW56 | 1:08:40 1:08:48 | <i>Se visualiza un artículo de periódico con la fotografía de Niko y con los titulares.</i> [Kopftitel] Eifersuchtsdrama in <u>St Pauli</u> . <i>De fondo se oye una canción de dolor en turco.</i> | <i>Se visualiza un artículo de periódico con la fotografía de Niko y con los titulares.</i> [Título del artículo] Crimen pasional en el <u>barrio de St Pauli</u> . <i>De fondo se oye una canción de dolor en turco.</i> | Texto diegético Alusión (nombre) | Trad.lit Subt Amplificación |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|--|-----------------|-----------|
| GW57 | 1:12:13 1:13:32 | <i>Canción original en turco con subtítulos en alemán.</i> Warum weinst du / meine schwarzhaarige Schöne? / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. Weine nicht. / Auch wenn dein Klagen / bis zum Himmel steigt. / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. Weine nicht. / Was immer auch geschieht / auf jeden Winter folgt ein Frühling. / Alles, was kommt / vergeht auch wieder. Weine nicht. | <i>Canción original en turco con subtítulos en alemán</i> Hermosa mía / de cabello color azabache / ¿Por qué lloras? (bis) / Todo tiene un principio / todo tiene un fin. / No llores más. / Pase lo que pase / la primavera siempre sigue / al invierno. / Todo tiene un principio / todo tiene un fin / No llores más. | Canción | Subtítulo |
| GW58 | 1:30:10 1:30:12 | <i>Se visualiza el escaparate de un restaurante de comida rápida turco</i> [Text].Dürüm Döner. Türkische Pizza mit Döner. | <i>Se visualiza el escaparate de un restaurante de comida rápida turco</i> [Texto].Dürüm Döner. Türkische Pizza mit Döner. | Texto diegético | Omisión |
| GW59 | 1:33:30 1:34:02 | <i>Diálogo en turco con subtítulos en alemán.</i> [Taxifahrer] Wo soll es den hingehen? [C] Weiß nicht. [Taxifahrer] Wen du es nicht weiß, woher soll ich es wissen? [C] Fahr geradeaus [Taxifahrer] Okay. Woher kommst du denn? [C] Hamburg <i>Diálogo en alemán.</i> [Taxifahrer] Hamburg. Du bist aus Hamburg oder was? [C] Jo [Taxifahrer] Ich bin aus München! [C] Oh Gott bist du Bayer oder was? [Taxifahrer] Ja im meinem letztem Leben war ich Bayer, aber jetzt bin ich hier. Die haben mich | <i>Diálogo en español.</i> [Taxista] ¿Adónde quiere ir? [C] No lo sé. [Taxista] Si usted no lo sabe, ¿cómo voy a saberlo yo? [C] Siga conduciendo, de frente. [Taxista] ¿De frente? [C] Sí. [Taxista] De acuerdo. Oiga, ¿de dónde es usted? [C] De Hamburgo [Taxista] ¿De Hamburgo? ¿Es usted de Hamburgo? [C] Sí. [Taxista] Hombre, yo soy de Munich [C] Madre mía, eres bávaro, [Taxista] En mi anterior vida era bávaro, ahora | Dialecto | Omisión |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|--|---|--|
| | | abgeschoben. Die Schweine. | estoy aquí. Esos cabrones me echaron. | | |
| GW60 | 1:37:13 1:39:54 | <p><i>Diálogo en turco con subtítulos en alemán.</i></p> <p>[C] Wo ist Sibel? [SM] Sie ist hier, in Istanbul. [C] Bring mich zu ihr. Bitte. [SM] Das geht nicht [C] Warum nicht? [SM] Sie hat ein neues Leben. Sie ist glücklich. Sie hat einen Freund. Sie hat eine Tochter. Sie braucht dich nicht.</p> <p><i>Diálogo en inglés con subtítulos en alemán.</i></p> <p>[C] How do you know that? When I met Sibel the first time I was dead. (Als ich Sibel das erste Mal traff war ich tot) I was even dead even a long before I met her. (Ich hatte mich vor lange Zeit verloren) (Türkisch) Ich war schon lange vorher gestorben. Then she came and gave me life. (dann kam sie und trat in mein Leben). She gave me love (Sie gab mir Liebe) And she gave me power. (Sie gab mir Kraft) (Türkisch) Verstehst du? Do you understand that? (Verstehst du?) How strong you are, Selma? (Wie stark bist du, Selma?) Are you strong enough to stand between me and her? (Bist du stark genug, um dich zwischen mich und sie zu stellen?) [SM] Are you strong enough to destroy her life? (Bist du stark genug, um ihr Leben zu zerstören?) [C] (türkisch) Nein. Das bin ich nicht.</p> | <p><i>Diálogo en español.</i></p> <p>[C] ¿Y Sibel? [SM] Está aquí, en Estambul. [C] Llévame hasta ella, por favor. [SM] No puedo. [C] ¿Por qué? [SM] Tiene una nueva vida. Es feliz. Tiene novio, tiene una hija. No te necesita. [C] ¿Tú cómo lo sabes? Cuando vi a Sibel por primera vez estaba muerto. Llevaba muerto desde mucho antes de conocerla. Me había perdido la vida desaparecido. Entonces ella irrumpió en mi vida. Me dio amor ... y me dio poder. ¿Lo entiendes? ¿Lo entiendes? ¿Eres fuerte Selma? ¿Eres lo bastante fuerte para interponerte entre nosotros? [SM] ¿Eres lo bastante fuerte para arruinar su vida? [C] No, no lo soy</p> | <p>Variedades lingüísticas (cambio de idioma)</p> | <p>Omisión Se traducen los dos idiomas al español.</p> |

DAS LEBEN DER ANDEREN

Personajes y nomenclatura

| | |
|-------|-----------------------|
| [GD] | Georg Dreyman |
| [CMS] | Christa-Maria Sieland |
| [PH] | Paul Hauser |
| [AJ] | Albert Jerska |
| [BH] | Ministro Bruno Hempf |
| [GW] | Gerd Wiesler |
| [AG] | Anton Grubitz |
| [KW] | Karl Wallner |
| [GH] | Gregor Hessenstein |
| [ES] | Empleado de la Stasi |
| [V] | Vigilante |

| Ref. | Tiempo | V.O. | V.D. | Tipo de referente cultural | Técnica de traducción |
|------|----------------|---|---|---------------------------------|-----------------------------|
| LA01 | 00:48 00:55 | Untersuchungsgefängnis des Ministeriums der Staatssicherheit. | Centro de detención provisional/ Ministerio para la seguridad del Estado. | Texto extradiegético Alusión | Adaptación Trad. literal |
| LA02 | 1:00 1:05 | <i>Se visualiza el cuadro de Honecker.</i> | <i>Se visualiza el cuadro de Honecker.</i> | Iconografía | Omisión |
| LA03 | 01:43 01:53 | [W] Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Permasens Dieter am 28 September <u>Republikflucht</u> begangen und wir haben einen Grund zu der Annahme, dass ihm geholfen wurde. | [W] Dieter Pirmasens, amigo y vecino suyo <u>huyó al Oeste</u> el 28 de septiembre y tenemos motivos para pensar que le ayudaron. | Alusión política | Modulación |
| LA04 | 02:07 02:18 | [Gefangener] Ich war mit meinen Kindern im <u>Treptow Park</u> spazieren nach Ehrenmahl. Dort traf ich meinen | [Detenido] Fui a pasear con mis hijos al <u>parque Triptof</u> . Allí me encontré con un amigo del | Alusión | Trad. literal con préstamo |

| | | | | | |
|------|----------------|--|---|---|---|
| | | alten Schulfreund Max Kirchner Wir gingen zusammen nach Hause und wir haben bis in die späten Abendstunden Musik gehört. | colegio Max Kijnar. Fuimos a su casa y estuvimos escuchando música hasta tarde. | | |
| LA05 | 02:31 02:32 | Stasi Hochschule Postdam-Eiche | Academia de la Stasi Postdam-Eiche (debajo del otro) | Texto extradiagético | Adaptación |
| LA06 | 04:38 04:40 | [GW] <u>Jan und Nadja</u> kommen in eine staatliche Erziehungsanstalt. | [GW] El Estado se hará cargo de <u>Jan y Nadia</u> . ¿Es eso lo que quiere? | Alusión (nombre) | Préstamo |
| LA07 | 04:50 05:02 | [GW] Wie heißt der Fluchthelfer? Wer war's? [Gefangener] <u>Gláske</u> [W] Nochmal, deutlicher! [Gefangener] <u>Gláske, Werner Gláske</u> | [GW] ¿Quién le ayudó a huir? ¿Quién fue? [Detenido] <u>Gláske</u> [W] Repítalo, más claro [Detenido] <u>Gláske, Werner Gláske</u> | Alusión (nombre) | Préstamo |
| LA08 | 06:20 06:27 | [AG] Ich habe gehört, dass Minister <u>Bruno Hempf</u> heute Abend ins Theater geht. Da sollte ich als Leiter der Abteilung für Kultur Präsenz zeigen. | [AG] He oído que el ministro <u>Bruno Hempf</u> irá esta noche al teatro y como jefe del departamento de cultura debería acudir. | Alusión (nombre) | Préstamo |
| LA09 | 09:14 09:24 | [AG] (A) <u>Die OPK</u> würde ich sogar selbst übernehmen. Aber ich sage dir doch, der (B) <u>ist sauberer als sauber</u> , sogar Hempf kommt zu seiner Premiere. Wenn man so einen überwacht, dann_ (C) <u>schneidet man sich ins eigene Fleisch</u> | [AG] Yo mismo podría (A) <u>supervisarlo</u> . No, (B) <u>ese hombre está limpio</u> . Le gusta hasta a Hempf. Sería como (C) <u>tirar piedras contra nuestro propio tejado</u> . | (A) Alusión (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) (C) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Adaptación (B) Adaptación (menos intensidad) (C) Equivalente cultural |
| LA10 | 09:29 | Gesichter der Liebe | Rostros de amor | Texto diegético | Trad. literal |
| LA11 | 09:54 10:03 | [BH] Ich höre viel über Ihre Arbeit. Kultur (A) <u>ist in guten Händen</u> , sagt man. Der eine Name fällt oft in der Partei. [AG] (B) <u>Wir sind Schild und Schwert der Partei</u> , (C) <u>Genosse Minister</u> . Das ist mir zu jeden Augenblick bewusst. | [BH] Me han hablado muy bien de usted. Dicen que la cultura (A) <u>está en buenas manos</u> . Su nombre se menciona a menudo en el partido. [AG] (B) <u>Somos su escudo y su espada</u> , (C) <u>camarada ministro</u> . Lo tengo muy en cuenta. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Coloquialismo (paremia) (C) Alusión social | (A) Equivalente cultural (B) Traducción literal (C) Traducción literal |
| LA12 | 10:15 11:30 | [BH] Was halten Sie von ihm? | [BH] ¿Qué piensa de él? | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |

| | | | | | |
|------|----------------|---|---|--|--|
| | | <p>[AG] Georg Dreyman? Vielleicht...</p> <p>[BH] Vielleicht was?</p> <p>[AG] Vielleicht ist er nicht so sauber wie es scheint.</p> <p>[BH] Grubitz, deshalb sind Männer wie Sie und ich an der Spitze. (Ein) (A) <u>normaler Stasi-Trottel</u> hätte jetzt gesagt: "Einer der Besten unseres Landes, linientreu..."; (B) <u>den ganzen Käse</u>, aber wir sehen mehr. Sie werden´s ganz nach oben schaffen, Grubitz. Jaja, bei (C) <u>dem ist was faul. Das sagt mir mein Bauch, und der lügt nicht</u>. Nächste Woche Donnerstagabend ist bei Dreyman eine Feier, da kommen einige dubiose Leute: Hauser und (D)<u>das ganze Gesockse</u>, versuchen Sie bis dahin was aufzubauen. (E) <u>Diskreten, kleine UV</u>, Maßnahmen A und B. Nur in seinen Räumen. Nichts auffälliges, er hat mächtige Freunde. Es darf niemand was von dem (F) <u>UV</u> mitbekommen, bis wir was gefunden haben.</p> <p>-- Wenn Sie gegen den was finden, dann haben Sie einen ganz dicken Freund im (G) <u>ZK</u>, verstehen (Sie) was ich meine?</p> | <p>[AG] ¿Georg Dreyman? Quizá...</p> <p>[BH] Quizá, ¿qué?</p> <p>[AG] Quizá no esté tan limpio como parece.</p> <p>[BH] Grubitz Por eso los hombres como usted llegan lejos.(A) <u>Cualquier idiota de la stasi</u> hubiera dicho, uno de nuestros mejores camaradas (B) <u>y todo el cuento</u>. Pero usted va más allá. Le espera una excelente carrera. Si sii. (C) <u>Hay algo raro en él. Mi instinto no me engaña</u>.</p> <p>El jueves, Dreyman da una fiesta en su casa. Ha invitado a algunos sujetos sospechosos. Jauser y (D) <u>toda esa chusma</u>. Coloque (E) <u>escuchas discretas</u>. Medidas A y B, sólo en las habitaciones. Y no llame la atención. Tiene amigos poderosos. Nadie debe enterarse de (F) <u>la operación</u> hasta que descubramos algo. Pero si averigua algo, se habrá hecho un buen amigo en el (G) <u>comité central</u>. ¿Entiende lo que le digo?</p> | <p>(A) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(B) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(C) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(D) Coloquialismo (l. pop y vulgar)</p> <p>(E) Alusión</p> <p>(F) Alusión</p> <p>(G) Alusión</p> | <p>(A) Equivalente cultural</p> <p>(B) Equivalente cultural</p> <p>(C) Equivalente cultural</p> <p>(D) Equivalente cultural</p> <p>(E) Generalización</p> <p>(F) Generalización</p> <p>(G) Trad. literal</p> |
| LA13 | 12:23 12:40 | <p>[BH] Ich kann es mir nicht nehmen lassen, heute Abend noch auf das Wohl unserer Kulturschaffenden zu trinken. Ein großer Sozialist, ich weiß nicht mehr genau wer, hat einmal gesagt: „<u>Der Dichter ist der Ingenieur der Seele</u>“. Und Georg Dreyman ist einer der bedeutendsten Ingenieure unseres Landes.</p> | <p>[BH] Quiero aprovechar esta velada para hacer un brindis por nuestros artistas. Un gran socialista cuyo nombre no recuerdo dijo una vez: «<u>el poeta es el ingeniero del alma</u>». Así que Georg Draimam es uno de nuestros mejores ingenieros.</p> | <p>Coloquialismo (paremia)</p> | <p>Trad. literal</p> |
| LA14 | 12:54 13:01 | <p>[BH] Also erheben wir alle unsere Gläser auf Christa Maria Sieland, <u>sie lebe hoch, hoch, hoch</u>.</p> | <p>[BH] Bien, brindemos por Christa Maria Sieland. <u>Tres vivas por ella. Viva, viva, viva</u>.</p> | <p>Coloquialismo (u. fraseológica)</p> | <p>Equivalente cultural</p> |
| LA15 | 13:30 13:33 | <p>[PH] Ingenieur der Seele. Das war <u>Stalin</u>, den Sie zitiert haben.</p> | <p>[PH] "Ingeniero del alma". Eso era una cita de <u>Stalin</u>.</p> | <p>Alusión</p> | <p>Préstamo</p> |
| LA16 | 14:01 14:07 | <p>[BH] Wissen Sie, ich <u>verfolge</u> ja die Entwicklung unseres Theaters schon seit langem.</p> | <p>[BH] Hace tiempo que <u>sigo</u> con interés la evolución de nuestro teatro.</p> | <p>Humor</p> | <p>Adaptación No se mantiene el juego de palabras</p> |

| | | | | | |
|------|----------------|--|---|--|--|
| | | [PH] Ja, früher haben Sie sie ja beruflich <u>verfolgt</u> , nicht? | [PH]Sí, antes se <u>dedicaba a perseguirlo</u> , ¿no? | | |
| LA17 | 14:17 14:21 | [BH] Dreyman, ich bin zufrieden, dass Sie jetzt mit solchen Regisseuren arbeiten. Es hat auch andere Zeiten gegeben. | [BH] Dreyman, me alegra que trabaje con directores como él. No siempre ha sido así. | Quinésica (Gesto con el dedo) | Omisión |
| LA18 | 14:48 15:06 | [GD] Genosse Hempf, der Mann konnte im Westen in jedem Theater arbeiten. Aber er will ja nicht weg, weil er fest an den Sozialismus glaubt und an dieses Land. Sein <u>Berufsverbot</u> ist absolut... [BH] Wer redet denn von Berufsverbot? So was gibt's doch gar nicht bei uns. Sie sollten vorsichtiger sein in Ihrer Wortwahl. | [GD]Ese hombre podría trabajar en cualquier teatro occidental, pero prefiere quedarse porque es un partidario leal del socialismo y cree en este país. Está en la <u>lista negra</u> . [BH] ¿Quién habla de lista negra? Esas cosas no existen. Debería elegir sus palabras con más cuidado. | Alusión | Adaptación |
| LA19 | 15:59 16:11 | [GD] Natürlich darf er hoffen. Solange er lebt. Und sogar noch länger. Denn Sie wissen ja Dreyman, <u>die Hoffnung stirbt immer zuletzt</u> . | [GD] Por supuesto que sí, mientras viva, incluso más tiempo. Ya sabe, <u>la esperanza es lo último que se pierde</u> . | Coloquialismo (paremia) | Equivalente cultural |
| LA20 | 20:32 20:36 | <i>Hauptmann registra los cajones de Dreyman. Se visualiza los periódicos de la RFA Frankfurter Allgemeine Zeitung y Der Spiegel con un título: "Stoppt Carter die Russen?"</i> | <i>Hauptmann registra los cajones de Dreyman. Se visualiza los periódicos de la RFA Frankfurter Allgemeine Zeitung y Der Spiegel con un título: "Stoppt Carter die Russen?"</i> | Iconografía Texto diegético | Omisión |
| LA21 | 23:32 23:55 | [AJ] Das klingt nicht mir, wirst du sagen, (A) <u>was</u> ? Aber vielleicht klingt gerade das nach mir, vielleicht war das damals der falsche Jerska. Freundlich und menschenlieb durch das Kraftfutter des Erfolges, den ich der Gnädigkeit der (B) <u>Bonzen</u> zu verdanken hatte. | [AJ] ¿Te extraña que lo diga yo? Pero es muy probable que éste sea mi verdadero y o y no el Jerska de antes. El era amable y cariñoso alimentado por el éxito. Todo eso gracias a esos (B) <u>peces gordos</u> . | (A) Coloquialismo (form. Rutinaria) (B) Coloquialismo (l. pop y vulgar) | (A) Omisión (B) Adaptación (con pérdida) |
| LA22 | 26:22 26:25 | [CMS] Bonne anniversaire. | [CMS] Feliz cumpleaños | Idioma extr. | Equivalente cultural |
| LA23 | 29:17 29:19 | [CMS] Wollt ihr was trinken? [Gast] Gerne ´ne <u>Selters</u> . [Gast2] Für mich Wodka. | [CMS] ¿Qué queréis beber [invitado1] <u>Agua con gas</u> [invitado2] Para mí vodka | Alusión | Generalización |
| LA24 | 30:10 30:12 | [AJ] Ich komm mir vor wie ein <u>Hochstrampler</u> unter all diesen Leuten. | [AJ] Me siento como un <u>farsante</u> en medio de esta gente. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |

| | | | | | |
|------|----------------|---|--|---|---|
| LA25 | 30:53 30:55 | [PH] Das du <u>Nichtskönner</u> bei der Stasi bist das weiß doch jeder. | [PH] Todo el mundo sabe que estuvo en la Stasi, confíeselo[...] | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Omisión |
| LA26 | 31:28 31:32 | [PH] Du bist so ein jämmerlicher Idealist, dass du schon fast ein <u>Bonze</u> bist. | [PH] Eres tan idealista que parece un <u>pez gordo</u> del partido. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Adaptación |
| LA27 | 33:00 33:06 | Sonate vom Guten Menschen | Sonata para un buen hombre | Texto diegético | Adaptación <i>En off mientras se visualiza el libro. También aparece el subtítulo</i> |
| LA28 | 33:30 33:37 | [GW] Lazlo y CMS packen die Geschenke aus. Danach vmtl.Geschlechtsverkehr. | [GW] Lazlo y CMS abren los regalos. Luego por los ruidos es de suponer que mantienen relaciones sexuales. | Texto diegético | Trad. literal y adición lingüística. <i>Voz en off mientras se visualiza la máquina de escribir.</i> |
| LA29 | 35:23 | [AG] Wir helfen also einem (A) <u>ZK-Mitglied</u> seinen Rivalen (B) <u>aus dem Weg zu schaffen</u> . | [AG] Estamos ayudando a un miembro del (A) <u>comité</u> a (B) <u>deshacerse de</u> sus rivales. | (A) Alusión política (B) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Compresión (B) Equivalente cultural |
| LA30 | 35:42 | [GW] Sind wir dafür angetreten? Weißt du noch unseren Eid, damals? <u>Schild und Schwert der Partei zu sein</u> ? [AG] Was ist denn die Partei anderes als ihr Mitglieder? | [GW] ¿Para eso ingresamos? ¿Recuerdas nuestro juramento? <u>Ser el escudo y espada del partido</u> . [AG]¿Qué es el partido sino sus miembros? | Coloquialismo (paremia) | Trad. literal |
| LA31 | 36:28 37:09 | [Mitarbeiter] Also, Honecker, also, der Genosse Generalsekretär, sieht die Sonne und sagt: „Guten Morgen, liebe Sonne“. [ES] „Guten Morgen, liebe Sonne,, so! [Mitarbeiter] Und die Sonne antwortet: „Guten Morgen, lieber Erich,, Und am Mittag geht Erich wieder zum Fenster, macht es auf, sieht die Sonne und | [Empleado] Bueno, Honecker, quiero decir, el camarada secretario general ve el sol y dice: «Buenos días querido sol». [ES] «Buenos días querido sol», así. Y el sol contesta: «Buenos días querido Erik. Y a mediodía Erik abre de nuevo la ventana ve el sol y le dice: «Buenas tardes querido sol». Y el | Humor con alusión política Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Trad. literal Equivalente cultural |

| | | | | | |
|------|----------------|--|--|---------------------------------|----------------------|
| | | sagt: „Guten Tag, liebe Sonne,, Und die Sonne sagt: „Guten Tag, lieber Erich,, Und abends nach Feierabend geht Honecker wieder ans Fenster und sagt: „Guten Abend, liebe Sonne,, Und die Sonne sagt nichts. Also fragt er nochmal: "Guten Abend, liebe Sonne. Was hast du?,, Und dann sagt die Sonne: „ <u>Ach leck mich doch am Arsch</u> , ich bin jetzt im Westen,, | sol contesta: «Buenas tardes querido Erik». Por la noche Erik vuelve a abrir la ventana y dice « Buenas noches querido sol». Y el sol no contesta. E insiste: «Buenas noches sol. ¿Por qué no contestas?» Y entonces el sol dice: « <u>Que te den</u> . Ahora estoy en occidente». | | |
| LA32 | 38:09 38:16 | [AG] Was ist der Unterschied zwischen Erich Honecker und ´nem Telefon? Hm? Na? Na, keiner! Aufhängen, neuwählen! | [AG]¿Cuál es la diferencia entre Honecker y un teléfono? ¿Lo saben? Ninguna. A los dos hay que colgarlos. | Humor juego de palabras | Adaptación |
| LA33 | 38:44 38:55 | <i>CMS, Schlafen, Flur, Bad</i> | Aparece la planta del piso donde pone CMS, Schlafen, Flur, Bad | Texto diegético | Omisión |
| LA34 | 41:35 41:39 | [GW] Zeit für bittere Wahrheiten. | [GW] Ha llegado el momento de las amargas verdades | Coloquialismo (u. fraseológica) | Trad. literal |
| LA35 | 41:55 41:58 | Bad, Diele, etc. | Bad, Diele, etc. | Texto diegético | Omisión |
| LA36 | 42:05 42:07 | [GD] Diese Idioten! | [GD] Serán estúpidos | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |
| LA37 | 42:27 42:31 | [BH] Nächsten Donnerstag in Metropol. | [BH] El jueves que viene en el Metropol | Alusión social (nombre) | Préstamo |
| LA38 | 47:02 47:05 | [Prostituierete] Ich arbeite nach Terminen. | [Prostituta] Tengo un horario que cumplir | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| LA39 | 48:27 | [CMS] Georg, hast du schon gehört wegen Hauser? [GD] Nein, was denn? [CMS]Seine Vortragsreihe für den Westen <u>fällt flach</u> , er kriegt keinen Reisepass. [GD] Wundert dich das? Wenn er sich so arrogant verhält, dann muss er mit so was rechnen. <off> Würdest du den ausreisen lassen an deren Stelle? | [CMS] Georg. ¿Te has enterado de lo de Hauser? [GD] ¿Qué ha pasado? [CMS] No le dan el visado para ir a occidente a dar conferencias. [GD] ¿Te sorprende? Con un comportamiento tan arrogante era de esperar. <off> ¿Tú le hubieras dejado salir? | Coloquialismo (u. fraseológica) | Omisión |

| | | | | | |
|------|--------------------|---|--|--|--|
| LA40 | 48:52 49:02 | CMS kommt nach Hause. Lazlo befürwortet <u>Ausreiseverbot</u> für Hauser. | CMS llega a casa Lazlo aprueba que hayan denegado a Hauser el <u>visado de salida</u> | Texto diegético. Alusión | Trad. literal <i>En off mientras se visualiza el texto en la máquina de escribir.</i> Adaptación |
| LA41 | 51:00 | Sonate vom Guten Menschen | Sonata para un buen hombre | Texto diegético. | Subtítulo. Adaptación |
| LA42 | 52:11 52:22 | [GD] Muss immer daran denken, was Lenin über (A) <u>Apassionata</u> gesagt hat: (B) „ <u>Ich kann sie nicht hören, sonst bring ich die Revolution nicht zu Ende.</u> “ | [GD] Siempre recuerdo las palabras de Lenin sobre la (A) <u>Apassionata</u> . (B) « <u>Si sigo escuchándola nunca acabaré la revolución.</u> » | (A) Alusión (B) Coloquialismo (paremia) | (A) Préstamo (B) Adaptación |
| LA43 | 56:43 56:51 | [CMS] Nein? Brauch ich ihn nicht? Brauch ich dieses ganze <u>System</u> nicht? | [CMS] ¿No? ¿No le necesito? ¿No necesito este <u>sistema</u> ? | Alusión | Trad. literal |
| LA44 | 59:32 59:32 | [GW] ^N Selters. | [GW] Agua con gas. | Alusión | Generalización |
| LA45 | 1:03:35 1:04:33 | Bei meiner Übernahme streiten sich Lazlo und CMS darüber, ob CMS zu dem Treffen mit der Klassenkameradin gehen soll. Schließlich geht sie. "Lazlo" scheint hierüber unglücklich. Nach etwa 20 Minuten kehrt CMS aber schon zu "Lazlo" zurück, zu seiner und meiner Überraschung. Er scheint hierüber sehr glücklich. Heftige Intimitäten folgen. Sie sagt, sie würde jetzt nie mehr weggehen. Er sagt wiederholte Male: Jetzt werde ich die Kraft haben. Ich werde etwas tun." Hiermit ist vermutlich gemeint, dass er ein neues Theaterstück schreiben wird. Die Stückproduktion von "Lazlo" war nämlich über die letzten Wochen von Schwierigkeiten geplagt. Was sie mit ihren Äußerungen meint, ist unklar. Vielleicht, dass sie sich mehr um Lazlos Haushalt kümmern will als zuvor. Der Rest der Nacht verläuft friedlich. | [Vigilante] Cuando empiezo mi turno Lazslo y CMS están discutiendo sobre si CMS debería ir a ver a su compañera de clase. Finalmente ella se va. Lazslo no parece contento. Pero al cabo de veinte minutos, sobre las 23:30 CMS regresa, lo cual sorprende a Lazslo y a mí. Él parece alegrarse mucho. Siguen enérgicos actos íntimos. Ella le dice que no se volverá a ir. Él repite varias veces: "Ahora tengo fuerzas. Ahora haré algo." Debe de referirse al hecho de escribir una nueva obra. Estas últimas semanas a Lazslo le ha costado mucho escribir. El significado de lo que ha quedado claro. Quizás se refiera a ocuparse mejor de la casa como hacía antes. El resto de la noche fue tranquilo. | Texto diegético | <i>En off mientras se visualiza el texto en la máquina de escribir.</i> |
| LA46 | 1:05:18 1:06:53 | [GD] Von einem der rüber machte. Die (A) <u>staatliche Zentralverwaltung für Statistik</u> in der (B) <u>Hans-Beimler-Straße</u> , zählt alles, weiß alles. Wie viel Schuhe | [GD] Sobre alguien que se fue al otro lado. En el (A) <u>departamento de estadística</u> de la (B) <u>calle Hans Beimler</u> lo cuenta todo. Lo sabe todo. | (A) Texto diegético | <i>En off mientras se visualiza cómo escribe Georg</i> |

| | | | | | |
|------|--------------------|---|---|---|--|
| | | <p>ich im Jahr kaufe: 2,3. Wie viele Bücher ich im Jahre lese: 3,2. Und wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0 ihr Abitur machen: 6347. Aber eine zählbare Sache wird dort nicht erfasst. Vielleicht weil solche Zahlen selbst Bürokraten wehtun, und das ist der Freitod. Sollten Sie in der Beimler-Straße anrufen und fragen, wie viele Menschen die Verzweiflung zwischen (C) <u>Elbe und Oder, zwischen Ostsee und dem Erzgebirge</u>, in den Tod getrieben hat, dann schweigt unser Zahlenorakel und notiert sich vermutlich genau Ihren Namen für die (D) <u>Staatssicherheit</u>. Jene (E) <u>grauen Herren</u>, die für Sicherheit sorgen in unserem Land und für Glück. 1977 hörte unser Land auf Selbstmörder zu zählen. (F) „<u>Selbstmörder</u>“, so nannten sie sie. Dabei hat diese Tat mit Mord doch gar nichts zu tun. Sie kennt keinen Bluttausch, sie kennt keine Leidenschaft, sie kennt nur das Sterben. Das Sterben der Hoffnung. Als wir vor neun Jahren aufhörten zu zählen, gab es nur ein Land in Europa, das mehr Menschen in den Freitod trieb: Ungarn. Danach kamen gleich wir, danach kam das Land (G) <u>des real existierenden Sozialismus</u>. Einer dieser Ungezählten ist Albert Jerska, der große Regisseur. Von ihm will ich heute erzählen.</p> | <p>Cuántos zapatos me compro al año: 2,3; cuántos libros leo al año: 3,2 y cuántos alumnos de primaria aprueban con sobresaliente al año: 6347. Pero hay una cosa que no cuentan, porque incluso a los burócratas les resulta dolorosa: los suicidios. Si llamas a la calle Beimler para preguntar a cuánta gente (C) <u>en todo el país</u> la desesperación llevó al suicidio, nuestro oráculo calla y probablemente apunte tu nombre y apellidos para la (D) <u>seguridad del Estado</u>. Esos (E) <u>hombres grises</u> que en nuestro país salvaguardan la seguridad y la felicidad. En 1977 nuestro país dejó de contar la muertes por (F) <u>suicidio</u>, los llamaron (F) <u>autoasesinatos</u> pero no son en absoluto asesinatos. No tienen que ver con el gusto por la sangre ni con la pasión desatada sino con la muerte. La muerte de toda esperanza. Cuando dejamos de contar hace nueve años, sólo había un país en Europa con mayor índice de suicidios: Hungría. Detrás íbamos nosotros, la tierra del (G) <u>socialismo real</u>. Uno de los no contabilizados es Albert Jerska, el gran director. De él quiero hablar hoy.</p> | <p>(B) Alusión (institución) Alusión (nombre) (C) Alusión (D) Alusión (E) Alusión (F) Alusión (G) Alusión</p> | <p><i>Dreyman</i> (A) Compresión (B) Préstamo (C) Generalización (D) Trad. literal (E) Trad. literal (F) Generalización (G) Compresión lingüística</p> |
| LA47 | 1:05:18 1:06:04 | 15 Uhr Ehrenmal Pankow | A las quince horas en el monumento a Pankow | Texto diegético | <i>Voz en off de Georg Dreyman. Subtítulo adicional.</i> |
| LA48 | 1:07:07 1:07:24 | Lied „Kommst du runter ...“ | «Kommst du runter...?» | Canción | Omisión. No traducción |
| LA49 | 1:08:30 | [PH] Das wär was für den „ <u>Spiegel</u> “. Mit einem der Redakteure bin ich ganz gut befreundet: Gregor Hessenstein, kennst du ihn? | [PH] Sería un buen artículo para « <u>Der Spiegel</u> ». Soy amigo del editor, Gregor Hessenstein. ¿Le conoces? | Alusión (nombre) | Préstamo con elisión |
| LA50 | 1:08:52 1:09:03 | [GD] Bei mir ist keine (A) <u>Staatssicherheit</u> . Persönlicher Freund von (B) <u>Margot Honecker</u> , Nationalpreisträger, wenn ich daran erinnern darf. [PH] Zweiter Klasse. | [GD] Vamos, (A) <u>mi piso no lo vigilan</u> . Soy amigo de (B) <u>Margot Honecker</u> . Soy premio nacional, si no te importa. [PH] De Segunda clase | (A) Alusión (B) Alusión (nombre) | (A) Modulación (B) Préstamo con elisión |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|--|--------------------------------|--|
| | | [GD] Meine Wohnung ist sauber, ich sag´s euch. | [GD] Os aseguro que mi piso está limpio. | | |
| LA51 | 1:09:14 1:09:20 | [PH] Ihr kennt doch meinen Onkel Frank, der jeden Samstag aus Westberlin zu Besuch kommt mit seinem dicken, goldenen <u>Mercedes</u> . | [PH] Ya conocéis a mi tío Frank. El que nos visita cada sábado desde Berlín Oeste con su gran <u>Mercedes</u> dorado. | Alusión (marca) | Préstamo |
| LA52 | 1:09:49 1:09:55 | [GD] An welchem Grenzübergang fahren Sie denn immer rüber? <u>Heinrich-Heine-Straße</u> , immer Heinrich-Heine-Straße. | [GD] ¿Por qué control va a cruzar? Por la calle <u>Heinrich Heine</u> . Siempre paso por allí. | Alusión (nombre) | Préstamo |
| LA53 | 1:10:10 | [GD] Was ist eigentlich mit Pauls <u>Stasi-Mann</u> ? | [GD] ¿Y el de la Stasi que vigila a Paul? | Alusión | Préstamo |
| LA54 | 1:10:35 1:10:37 | Straßengrenzübergangstellen Heinrich-Heine-Straße. | Straßengrenzübergangstellen Heinrich-Heine-Straße. | Texto diegético | Omisión |
| LA55 | 1:12:03 1:12:25 | [KW] Und was machen wir wenn einer fragt, was wir eigentlich zusammen machen? [Georg] Na, dann sagen wir, also wir, wir sagen ihr helft mir ein Stück zu schreiben, ein Theaterstück. Zum <u>40. Jahrestag der DDR</u> | [KW] ¿Y qué decimos si alguien nos pregunta qué hacemos juntos? [Georg] Bueno... dieremos que ... me estáis ayudando a escribir una obra, una obra de teatro. Para el <u>cuarenta aniversario de la RDA</u> . | Alusión | Trad. literal |
| LA56 | 1:12:58 1:13:09 | 19:32 Keine weiteren berichtenswerten Vorkommnisse | Las diecinueve y treinta y dos. No hay incidentes que mencionar. | Texto diegético | <i>Voz en off mientras se visualiza la máquina de escribir.</i> |
| LA57 | 1:13:18 1:13:28 | [V] Judn Tach, Jenosse Hauptmann. Hörn se sich det mal an. | [V] Buenos días camarada capitán. Escuche esto. | Dialecto | No se reproduce el dialecto. |
| LA58 | 1:13:24 1:13:37 | [GH] <u>Warum gerade 67 am höchsten war</u> , das ist für uns (B) <u>Westler</u> verständlich. Aber 1977, das müssen Sie schon erklären. Sie müssen noch die sozialen Umstände deutlicher machen. | [GH] Los (B) <u>germanooccidentales</u> podemos entender por qué (A) <u>hubo muchos suicidios en 1967</u> . Pero ¿por qué los hubo en 1977? Debe explicarlo. Tiene que describir con más claridad las circunstancias sociales. | (A) Alusión (B) Alusión | (B) Modulación (B) Descripción |
| LA59 | 1:13:48 1:13:54 | [GW] Das ist Hauser! [V] Na klar, ist das Hauser. [GW] Der ist <u>gar nicht</u> im Westen. | [GW] Es Hauser! [V] Claro que es Hauser [GW] No está en el oeste. | Entonación junto con partícula | <i>En esp no muestra sorpresa sino una afirmación. En alemán sí muestra sorpr.</i> |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|--|---|--|
| LA60 | 1:15:22 1:15:43 | <p>[CMS] Und, was macht ihr hier so verschwörerisch?</p> <p>[GD] Wir wollen, Hauser und ich, wir wollen zusammen ein Theaterstück zum (A) <u>vierzigsten Jahrestag der Republik</u> schreiben.</p> <p>[CMS] Ein Stück zu zweit?</p> <p>[GD] (B) <u>Der Spiegel</u> will vielleicht vorab darüber berichten, vielleicht.</p> <p>[CMS] Und wer spielt die Hauptrolle?</p> <p>[PH] Ja, das wollten wir dich sowieso fragen: Christa, wen würdest du lieber spielen? Lenin oder seine liebe alte Mutter? Du kannst es dir aussuchen.</p> | <p>[CMS] ¿Qué estáis tramando?</p> <p>[GD] Hauser y yo estamos escribiendo una obra de teatro para el (A) <u>cuarenta aniversario de la (off) república</u>.</p> <p>[CMS] ¿Una obra entre los dos?</p> <p>[GD] (B) <u>Der Spiegel</u> quiere hacer un artículo sobre ella.</p> <p>[CMS] ¿Y quién hará el papel principal?</p> <p>[PH] Íbamos a pedirte a ti. Christa, quién prefieres ser? ¿Lenin o su anciana madre? Puedes elegir.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Alusión (nombre)</p> | <p>(A) Trad. literal</p> <p>(B) Préstamo con elisión</p> |
| LA61 | 1:16:00 1:16:03 | [GH] Mit der Stasi ist nicht zu scherzen. | [GH] Con la Stasi no se juega | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| LA62 | 1:16:20 1:16:32 | [GH] ...deren Schriftbild längst von der Stasi erfasst ist. Wenn dieser Text an der Grenze abgefangen wird, mit ihrer Maschine geschrieben, dann sind Sie am nächsten Tag in (A) <u>Hohenschönhausen</u> und dass das nicht gerade viel Spaß macht, davon (B) <u>kann Paul ein Lied singen</u> , (C) <u>was</u> ? | [GH] La Stasi puede identificar la letra. Si interceptaran el texto en la frontera escrito con su máquina acabaría en (A) <u>Hohenschönhausen</u> y le aseguro que no es muy divertido. (B) <u>Pregúnteselo a Paul</u> . | <p>(A) Alusión (nombre)</p> <p>(B) Coloquialismo (u. fraseológica)</p> <p>(C) Coloquialismo (form. rutin)</p> | <p>(A) Préstamo con elisión</p> <p>(B) Adaptación</p> <p>(C) Omisión</p> |
| LA63 | 1:16:47 | [GH] Nehmen Sie das nicht auf die leichte Schulter. | [GH] No se lo tome a la ligera. | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| LA64 | 1:17:13 1:17:34 | <p>[GH] Die Flasche ist nämlich echt. Auf dass sie Gesamtdeutschland das wahre Gesicht der (A) <u>DDR</u> zeigen.</p> <p>[Alle] <off> (B) <u>Zum Wohl!</u></p> <p>[GH] <off> Na, ist doch besser als <u>russischer</u>.</p> <p>(C) <u>Auf gutes Gelingen!</u></p> | <p>[GH] La botella sí que es de verdad. Por que ustedes muestren a toda Alemania el verdadero rostro de la (A) <u>RDA</u>.</p> <p>[Todos] <off> (B) <u>Salud</u>.</p> <p>[GH] <off> Es mejor que el <u>ruso!</u> (C) <u>Por su éxito</u>.</p> | <p>(A) Alusión</p> <p>(B) Coloquialismo (form. rutin.)</p> <p>(C) Coloquialismo (form. rutin.)</p> | <p>(A) Trad. literal</p> <p>(B) Equivalente cultural</p> <p>(C) Adaptación</p> |

| | | | | | |
|------|---------------------|--|--|--|---|
| LA65 | 1:21:47 1:23:55 | <p>Stell Dich mitten in den Regen, glaub an seinen Tropfensegen, spinn Dich in das Rauschen ein und versuche, gut zu sein!</p> <p>Stell Dich mitten in den Wind, glaub an ihn und sei ein Kind - lass den Sturm in Dich hinein und versuche, gut zu sein!</p> <p>Stell Dich mitten in das Feuer - glaub an dieses Ungeheuer in des Herzens rotem Wein und versuche, gut zu sein!</p> | <p><i>Mientras se escucha la canción se ven imágenes de cómo Georg Dreyman escribe el artículo y lo lee a sus compañeros. Simultáneamente se visualiza el texto en alemán cuya traducción aparece en voz en off del personaje.</i></p> | Canción | Omisión. No traducción |
| LA66 | 1:22:23 1:22:38 | <p>17 Uhr "Lazslo" liest Hauser und Wallner den ersten Akt Jubiläumsstück vor</p> | <p>A las 17, Lazslo lee a Hauser y Wallner el primer acto de su obra de conmemoración del aniversario.</p> | Texto diegético | <i>Voz en off mientras se visualiza la máquina de escribir.</i> |
| LA67 | 1:23:12: 1:23:15 | Zahnarztpraxis | Dentista | Texto diegético | Trad. literal Subtítulo |
| LA68 | 1:26:31 1:26:46 | <p>Und so komme ich zu dem Schluss, dass die Schreibmaschine nur eine für den Export bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine mit ernster Ausführung sein kann. Mit größter Wahrscheinlichkeit das <u>Modell Kolibri der VEB Groma Büromaschinen</u>. Wäre die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnt ich´s noch bestimmter sagen.</p> | <p>Y mi conclusión es que se trata de una máquina de escribir nacional producida para la exportación. Probablemente una <u>cólibri portátil</u> fabricada por <u>VEB Groma</u>. Si se hubiera escrito el texto con tinta negra podría ser más preciso.</p> | Alusión (nombre) | Préstamo |
| LA69 | 1:26:51 1:27:17 | <p>[AG] (A) <u>Was soll'n das heißen?</u> Worauf schreibt denn zum Beispiel Hauser?</p> <p>[Kalligraph] Der Journalist Paul Hauser schreibt auf dem (B) <u>Modell Valentino des Olivetti-Betriebes</u>. Bei diesem Modell wäre der Anschlagswinkel wesentlich horizon-...</p> <p>[AG] Ja, ja, ja, und Wallner?</p> | <p>[AG] (A) Bien dígame, ¿con qué máquina escribe Hauser?</p> <p>[Calígrafo] El periodista Paul Hauser escribe con una (B) <u>Valentino de la marca Olivetti</u>, esa máquina tiene un tipo de letra más horizontal...</p> <p>[AG] Sí y Wallner?</p> | <p>(A) Coloquialismo</p> <p>(B) Alusión (nombre)</p> | <p>(A) Equivalente cultural</p> <p>(B) Préstamo</p> |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|--|------------------------------------|--|
| | | [Kalligraph] Schreibt auf einer heimischen (B) <u>Optima Elite</u> . [AG] Georg Dreyman? [Kalligraph] Georg Dreyman schreibt seine ersten Entwürfe per Hand und die Reinschrift dann auf einer original (B) <u>Wanderer Torpedo</u> . Er hat noch nie auf irgendwas anderem geschrieben. | [Calígrafo] Utiliza una (B) <u>Optima Elite nacional</u> [AG] Y Georg Dreyman? [Calígrafo] Georg Dreyman escribe su primera versión a mano la pasa a limpio con una (B) <u>Wanderer Torpedo</u> . Nunca ha utilizado otra cosa | | |
| LA70 | 1:27:51 1:27:52 | DDR Die geheime Selbstmord-Statistik | Las estadísticas secretas de suicidios. | Texto diegético | Subtítulo |
| LA71 | 1:28:00 1:28:08 | 16:00 Uhr Die Gruppe ist sehr ermüdet vom vielen Schreiben. Dienst int. | A las dieciséis. El grupo está agotado de tanto escribir. En off pero con pausas haciendo que lo lee según lo va escribiendo. Línea interna | Texto diegético Texto diegético | <i>Voz en off con pausas haciendo que lo lee según lo va escribiendo.</i> Subtítulo |
| LA72 | 1:29:17 1:29:20 | Hal die Ohren offen. | Aguza bien el oído. | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |
| LA73 | 1:35:55 1:36:02 | „Alexander Solschenizym. Der erste Kreis der Hölle“. Der Band gerade ist ein Geschenk von Margot Honnecker. | «Alexander Solschenizym. Der erste Kreis der Hölle». Mucha literatura occidental. Ese libro es un regalo de Margot Honecker | Texto diegético | Omisión |
| LA74 | 1:36:36 1:36:44 | [ES] Hier die Adresse des Ministeriums. Sollte wider Erwarten etwas beschädigt worden sein, können Sie Vergütung verlangen. [GD] Ich bin sicher, <u>es ist alles in bester Ordnung</u> . | [ES] La dirección del ministerio. Si por algún caso improbable ha sufrido algún desperfecto tiene derecho a reclamar. [GD] <u>Creo que no será necesario</u> . | Coloquialismo (u. fraseológica) | Adaptación |
| LA75 | 1:39:32 1:39:43 | [AG] Bist du noch auf der richtigen Seite? [GW] Ja. [AG] Dann <u>versau</u> es nicht noch einmal. | [AG] ¿Sigues apoyando al bando correcto? [GW] Sí [AG] Pues no vuelvas a cagarla. | Coloquialismo (l. pop y vulgar) | Equivalente cultural |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|---|--|--|
| LA76 | 1:40:18 | [CMS] Sie sind also mein <u>Führungsoffizier</u> ? [GW] Schreib auf. [CMS] <u>Dann führen Sie mich!</u> | [CMS] Así que usted es mi <u>superior</u> . [GW] Escriba [CMS] Dígame lo que tengo que hacer. | Alusión Coloquialismo (juego de palabras) | Generalización Equivalente cultural (pérdida del juego de palabras) |
| LA77 | 1:44:14 1:44:26 | [AG] Sie (A) <u>sehn</u> ´n bisschen <u>mitgenommen</u> aus. Vergessen Sie nicht, Sie sind jetzt (B) <u>IM</u> , das bedeutet Pflichten wie Konspiration, vollkommene Verschwiegenheit, aber auch Privilegien. | [AG] (A) <u>Parece agotada</u> . Recuerde que ahora es una (B) <u>confidente</u> . Eso implica responsabilidades como la conspiración pero también privilegios. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Alusión | (A) Equivalente cultural (B) Adaptación |
| LA78 | 1:52:21 1:52:39 | [AG] Über eines solltest du dir (A) <u>keine Illusionen machen</u> , Wiesler. Deine Karriere (B) <u>ist vorbei</u> . Auch wenn du natürlich zu schlaue warst um Spuren zu hinterlassen. Du wirst höchstens noch in irgend einem Kellerloch Briefe aufdampfen bis zu deiner Rente, Das sind die nächsten 20 Jahre | [AG] Es mejor que (A) <u>no te hagas ilusiones</u> Wiesler. Tu carrera (B) <u>ha terminado</u> . Aunque hayas tenido la inteligencia de no dejar huellas. Como mucho acabarás en un sótano abriendo cartas con vapor en un sótano hasta que te jubiles. Es decir, los próximos veinte años. | (A) Coloquialismo (u. fraseológica) (B) Coloquialismo (u. fraseológica) | (A) Equivalente cultural (B) Equivalente cultural |
| LA79 | 1:52:54 1:52:57 | ail Gorbatschow <u>Generalsekretär</u> des <u>ZK</u> <u>KPdSU</u> gewählt | Gorbachov, elegido <u>secretario general</u> del <u>partido comunista</u> de la <u>URSS</u> | Texto diegético Alusión | Subtítulo Trad. literal omisión Trad. literal |
| LA80 | 1:53:01 | 4 Jahre und 7 Monate später | 4 años y 7 meses después | Subtítulo | Subtítulo |
| LA81 | 1:53:23 1:53:27 | Die <u>Mauer</u> ist offen! Die Mauer ist offen! | El muro ha caído El muro ha caído! | Alusión | Trad. literal |
| LA82 | 1:53:32 1:53:48 | Die Grenze öffnet tatsächlich die Tore. Die Freude ist unermesslich, hören Sie den Jubel. Die Menschen stürmen zu tausenden heraus, es ist unglaublich. Ja, liebe Zuhörer, der neunte November 1989 wird <u>in die Geschichte eingehen</u> . Vor mir steht eine junge Familie... | Los guardias fronterizos han abierto las puertas. La emoción es indescriptible. Miles de personas están cruzando. Es increíble. Queridos oyentes, el nueve de noviembre de 1989 <u>pasará a la historia</u> . | Coloquialismo (u. fraseológica) | Equivalente cultural |

| | | | | | |
|------|--------------------|--|---|---------------------------------|-----------------------------------|
| LA83 | 1:53:12 | 2 Jahre später | Dos años después. | Subtítulo | Subtítulo |
| LA84 | 1:55:27 1:55:36 | [BH] Aber was höre ich von Ihnen? Nicht mehr geschrieben seit der <u>Wende</u> ? Das find ich nicht gut. | [BH] ¿Es cierto que no ha escrito nada desde la <u>caída del muro</u> ? Eso no está bien | Alusión | Descripción |
| LA85 | 1:55:39 1:55:45 | [BH] Aber im Grunde versteh ich Sie, Dreyman. Was soll man noch schreiben in dieser <u>BRD</u> ? | [BH] Pero le comprendo, Dreyman. ¿De qué se puede escribir en la <u>nueva Alemania</u> ? | Alusión | Generalización |
| LA86 | 1:58:16 | Forschungs- und Gedenkstätte In der Normannenstrasse | Archivos | Texto diegético | Generalización omisión |
| LA87 | 1:58:19 | Besucher Willkommen | Visitantes, bienvenidos | Subtítulo | Subtítulo. Trad. literal |
| LA88 | 1:59:20 | Alle Achtung! | Mis respetos | Coloquialismo (form. rutin.) | Equivalente cultural |
| LA89 | 1:59:42 1:59:43 | Reg.Nr Mfs / V 153/84 OV "Lazlo" | ----- | Texto diegético | Omisión |
| LA90 | 1:59:44 1:59:53 | <i>Se visualiza la primera página del acta</i> Übersichtsbogen zur operativen Personalkontrolle ... "Lazlo". | <i>Se visualiza la primera página del acta</i> "Operación Lazlo contra Georg Dreyman" Nombre en clave Lazlo Iniciada por orden del ministro Bruno Hempf. | Texto diegético | Omisión y voz en <i>off</i> |
| LA91 | 2:06:23 2:06:26 | HGW XX/7 gewidmet, in Dankbarkeit | Dedicada a HGW XX/7 Con mi agradecimiento | Texto diegético | Voz en <i>off</i> y subtítulos |

Observaciones:

El ministro Hempf y el vigilante que acompaña a Wiesler tienen un fuerte dialecto berlinés.

