

---

This is the **published version** of the text:

Villán Gómez, Marta; Berenguer i Estellés, Laura, dir. Análisis de los referentes culturales en la película 'Barbara' y su traducción del alemán al castellano. 2016.  
(1202 Grau en Traducció i Interpretació)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/160624>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

# **FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ**

**GRAU DE ESCRIURE EL NOM DEL GRAU**

**TREBALL DE FI DE GRAU**

**Curs 2015-2016**

**Análisis de los referentes culturales en la película  
*Barbara* y su traducción del alemán al castellano**

**Marta Villán Gómez  
1334199**

**TUTOR/A  
LAURA BERENGUER ESTELLÉS**

**Barcelona, Juny de 2016**



## Dades del TFG

---

### Anàlisis de los referentes culturales en la pel·lícula *Barbara* y su traducción al español

**Autor/a:** Marta Villán Gómez

**Tutor:** Laura Berenguer Estellés

**Centre:** Facultat de Traducció i Interpretació

**Estudis:** Grau de Traducció i Interpretació

**Curs acadèmic:** Quart

### Paraules clau

---

Traducció, cultura, traducció audiovisual, doblatge, referents culturals, culturema, anàlisi descriptiu, tècniques de traducció.

Traducción, cultura, traducción audiovisual, doblaje, referentes culturales, culturema, análisis descriptivo, técnicas de traducción.

Translation, culture, audiovisual translation, dubbing, cultural references, cultureme, descriptive analysis, translation technique.

### Resum del tfg

---

El present treball presenta una part teòrica que resumeix les característiques de la traducció audiovisual (i més detingudament el doblatge), així com la importància indiscutible dels estudis culturals en aquesta modalitat de traducció. En la part pràctica es realitza l'objectiu principal del treball: l'anàlisi del doblatge de la pel·lícula alemanya *Barbara*, sobre les tècniques de traducció que s'han emprat per traduir els diferents referents culturals que apareixen, així com aquelles tècniques utilitzades per vetllar la coherència i naturalitat lingüística del doblatge. L'anàlisi es realitza mitjançant la selecció de fragments de diàleg de la pel·lícula que es consideren importants des de el punt de vista traductològic i que més tard s'estructuren en dues àrees d'interès: àmbit culturals i àmbit del doblatge. En cada fragment, constituït per el text original i el text traduït, s'hi senyala quina ha sigut la tècnica de traducció que s'ha dut a terme, la seua funcionalitat, comentaris al respecte i, si s'escau, es proposen possibles alternatives.

El presente trabajo presenta una parte teórica que resume las características de la traducción audiovisual (y más concretamente el doblaje), así como la importancia indiscutible de los estudios culturales en esta modalidad de traducción. En la parte práctica se realiza el objetivo principal del trabajo: el análisis del doblaje de la película alemana *Barbara*, sobre las técnicas de traducción que se han utilizado para traducir los diferentes referentes culturales que aparecen, así como aquellas técnicas empleadas para asegurar la coherencia y naturalidad lingüística del doblaje. El análisis se realiza mediante la selección de fragmentos de dialogo de la película que se consideran relevantes desde la perspectiva de la traducción y que más tarde se estructuran en dos áreas: la lingüística y las técnicas para el doblaje. En cada fragmento, formado por el texto original y el traducido, se señala cuál ha sido la técnica de traducción llevada a cabo, su funcionalidad, comentarios al respecto y, en determinadas ocasiones, se proponen también posibles alternativas.

This thesis presents a theoretical part which englobes the characteristics of audiovisual

translation - more precisely dubbing , as well as the remarkable importance of cultural studies in the translation studies field. In the practical part, the main objective of the work is carried out: the dubbing analysis of the German film Barbara. The translation techniques that have been used to translate the different cultural references are approached, as well as those techniques used to ensure consistency and a natural oral language in dubbing. Such analysis is done by selecting dialogue fragments from the film that are considered relevant. They are then divided into two areas: language and techniques for dubbing. In each fragment, consisting of the original and translated text, it is said what has been the translation technique performed, its functionality, comments about each technique and, when necessary, a possible alternative is suggested.

---

### **Avís legal**

© Marta Villán Gómez, Barcelona, 2016 . Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora

---

### **Aviso legal**

© Nombre y apellidos del estudiante, lugar, año. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

---

### **Legal notice**

© Student's name and surname(s), place, year. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the autho

## ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN .....	1
2.	OBJETIVOS, DESARROLLO Y JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA .....	3
3.	APARTADO TEÓRICO.....	4
3.1.	LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	4
3.1.1.	DEFINICIÓN, CLASIFICACIÓN Y RASGOS CARACTERÍSTICOS .....	4
3.1.2.	MODALIDADES EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	5
3.1.3.	EL DOBLAJE.....	8
3.1.3.1.	Aspectos técnicos: el proceso, las fases y los profesionales .....	8
3.1.4.	ASPECTOS FUNDAMENTALES.....	11
3.2.	REFERENTES CULTURALES EN EL PROCESO DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	12
3.2.1.	EL CONCEPTO DE CULTURA.....	12
3.2.2.	LOS REFERENTES CULTURALES.....	13
3.2.2.1.	Elementos culturales y realias .....	13
3.2.2.2.	Culturema .....	14
3.3.	LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN .....	15
4.	APARTADO PRÁCTICO.....	17
4.1.	BARBARA: LA PELÍCULA.....	17
4.1.1.	ARGUMENTO.....	17
4.1.2.	INFORMACIÓN TÉCNICA Y CRÍTICA .....	17
4.1.3.	BARBARA: DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TRADUCCIÓN .....	18
4.2.	METODOLOGÍA: ESTRUCTURA DEL CORPUS.....	19
4.3.	ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN Y DOBLAJE DE BARBARA .....	20
4.3.1.	TÉCNICAS PARA LA COMPRENSIÓN LINGÜÍSTICA .....	20
4.3.1.1.	Formas de tratamiento .....	20
4.3.1.2.	Lenguaje coloquial.....	21
4.3.1.3.	Fenómenos léxicos y morfosintácticos divergentes .....	22
4.3.1.4.	Tratamiento de topónimos y nombres propios.....	27
4.3.1.5.	Culturemas .....	29
4.3.1.6.	Términos especializados en el ámbito de la medicina .....	30
4.3.2.	TÉCNICAS PARA EL DOBLAJE .....	32
4.3.2.1.	Explicitación del mensaje .....	33
4.3.2.2.	Traducción de efecto .....	36
4.3.2.3.	Ajuste de tiempo .....	38
5.	CONCLUSIONES.....	40
6.	BIBLIOGRAFIA .....	42

# 1. INTRODUCCIÓN

El doblaje es sin duda una trampa: un efecto de los muchos que utiliza el cine para que su obra sea universalmente creíble. Al fin y al cabo, ¿qué es el cine sino otra trampa realizada con sonidos, luces y sombras?<sup>1</sup>

Vivimos en un mundo cada vez más globalizado y los productos multimedia, así como las redes sociales, no conocen ni fronteras ni límites y son cada vez más importantes en nuestra vida cotidiana, en nuestra sociedad. En este amplio mercado, la exportación e importación de productos audiovisuales es constante: películas realizadas en cualquier parte del mundo, documentales narrados en cualquier idioma, cortometrajes colgados en plataformas online, anuncios televisivos, *reality shows*... todo a nuestro alcance, disponible allá donde estemos y, es más, en nuestro propio idioma. Ante esta situación no hay duda de la importancia y del protagonismo de la traducción audiovisual y su papel como herramienta imprescindible para conseguir esta mediación lingüística y cultural.

Uno de los objetivos por los que estudié Traducción e Interpretación es el juego constante que te permite saltar de una a otra lengua. Es más, en el aprendizaje de una lengua extranjera hay un punto crucial en el que te das cuenta que eres capaz de sumergirte en esta: de leer, de escuchar e incluso de reír los chistes en ese idioma. Llega un momento en el que no solamente sabes comunicarte, sino que entiendes los dobles sentidos y los referentes culturales que puedan aparecer. Todo estudiante de alemán que lleve años con el idioma recuerda haber visto por primera vez *Goodbye Lenin!* en versión original. Los estudiantes de inglés que ven por primera vez los capítulos de *Friends* en versión original descubren un sinfín de juegos de palabras en este idioma y un sinfín de referencias culturales propias de la cultura estadounidense de la época. ¿Dónde estaban estos chistes cuando veían el mismo capítulo en español? ¿En qué se han «convertido» en la versión doblada? Como estudiante de traducción siempre me ha interesado el proceso, todos los mecanismos y dificultades que se esconden detrás de un doblaje que llega a las grandes pantallas y que es visto y disfrutado por millones de espectadores. ¿Acaso no goza la traducción (el doblaje) del mismo éxito y recepción que su original? Mediante el análisis del doblaje de una película pretendo encontrar y comentar dichos mecanismos escondidos y analizar si el producto traducido puede gozar o no de la misma recepción y comprensión que el original.

---

<sup>1</sup> ÁVILA, Alejandro, *El doblaje*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005

El presente trabajo pretende pues profundizar en esta variedad de traducción, sobre todo en el doblaje, siendo esta práctica de traducción audiovisual la más utilizada en España, uno de los países europeos con un volumen de productos audiovisuales doblados más grande. De esta manera, el trabajo consta de un apartado teórico donde se analiza y desarrolla esta doble mediación (lingüística y cultural) y el carácter híbrido de la traducción audiovisual, donde se une la lingüística con la imagen, la traducción con el cine y donde los referentes culturales (frecuentes en la mayoría de productos multimedia) ocupan una relevancia destacable en el proceso y en las estrategias y técnicas de traducción. Además, también consta de un apartado práctico donde se realiza el análisis de la traducción audiovisual: los elementos culturales que aparecen, las estrategias seguidas, la sincronización imagen-voz y otros aspectos lingüísticos y traductológicos. En definitiva, este trabajo pretende analizar el original y su traducción, las técnicas que se han utilizado para conseguir que el producto final (la versión doblada) sea comprendida y disfrutada por el espectador hispanohablante. Intentar ser capaces de responder al objetivo del doblaje: ¿es importante el doblaje en un idioma lejano como el alemán? ¿Puede el espectador hispanohablante comprender *Barbara*?

Para la realización de este análisis se ha elegido la película *Barbara*<sup>2</sup> porque, pese a no tener quizá un éxito internacional tan grande como otras películas alemanas como *Goodbye Lenin!* o *La vida de los otros*, está situada también en el contexto histórico de la Alemania dividida, siempre interesante desde el punto de vista del estudio de la cultura contrastiva. Además, aunque la mayoría de productos audiovisuales sean traducidos del inglés, siempre es interesante tratar el doblaje de otro idioma como el alemán, más lejano.

---

<sup>2</sup> *Barbara*, DVD (2012) Deutsch

## **2. OBJETIVOS, DESARROLLO Y JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA**

Como ya se ha indicado en la introducción, este trabajo consta de dos apartados principales: el apartado teórico sobre la traducción audiovisual y las referencias culturales y el apartado práctico (objetivo principal del trabajo) donde se analiza de manera detallada la traducción audiovisual de una película alemana (*Barbara*) teniendo en cuenta los elementos desarrollados en el apartado anterior.

Los objetivos del apartado teórico son presentar de manera ordenada qué es la traducción audiovisual: su definición, los rasgos, los códigos, su clasificación y sobre todo en qué consiste el doblaje. Dado que en el análisis de la película se hace especial hincapié en los referentes culturales, en este primer apartado se trata también la relevancia de los estudios contrastivos culturales en la concepción de la traducción como un acto comunicativo y de referentes culturales como uno de los problemas más frecuentes en la traducción de los productos multimedia. En este apartado es importante el proceso de documentación previo, la gestión del volumen de información, la estructuración y desarrollo de este y la relevancia y conexión con el siguiente apartado.

Para el análisis descriptivo de la película se ha realizado una doble visión: en versión original y en versión doblada. Como método referencial para el análisis posterior, a medida que se ha realizado la visión se han transcritos los diálogos en dos columnas (la versión original y al lado la doblada), se han dividido las escenas e indicado los minutos y finalmente se ha hecho una lectura conjunta de ambas columnas (el diálogo original y el traducido) y se ha resaltado los pasajes que pueden ser interesantes para el análisis del doblaje. En el apartado práctico, además de presentar el producto audiovisual, se listan todos los aspectos interesantes desde el punto de vista del estudio y finalmente se incluye la investigación mediante fichas, como corpus, que incluyen de manera organizada fragmentos en original extraídos del guión, su traducción y debajo de cada cuadro, los comentarios, la funcionalidad de la traducción o posibles propuestas donde se trata todo lo recogido en este trabajo.

Finalmente, se encuentran las conclusiones finales como resumen y reflexión de todo el trabajo. En este último apartado se pretende analizar el resultado de la práctica: tanto la relación con todo el volumen teórico visto, como las reflexiones personales y la visión global de todo el trabajo una vez finalizado este.

### **3. APARTADO TEÓRICO**

#### **3.1. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

##### **3.1.1. DEFINICIÓN, CLASIFICACIÓN Y RASGOS CARACTERÍSTICOS**

La traducción audiovisual (TAV) es la variedad de traducción que se caracteriza por la confluencia de mínimo dos códigos: el código visual y el código lingüístico. Es una traducción marcada por un carácter híbrido y pluridisciplinario, pues en la TAV se une la lingüística con lo visual; la teoría de la traducción se mezcla de esta manera con elementos cinematográficos y el texto audiovisual, difícil siempre de clasificar en género y tipología, se ve marcado constantemente por este entramado de códigos: de significado, sonoros, tecnológicos, lingüísticos, paralingüísticos... Malgorzata Korycnska habla de una especie de red donde se subordinan todos estos códigos (y señala también los no sonoros):

Eine audiovisuelle Mitteilung bildet ein diffiziles Netz verschiedener bedeutungstragender Elemente-u.a Sprache, Musik, Geräusche, Bilder, nonverbal Kommunikation samt allen der Filrsprache eigen Merkmalen und ihre Bedeutung ist, wie schon öfetrs betont, das Resultat einer semiotischen Verknüpfung aller Komponenten. (...) Auditive und visuelle Elemente schaffen ein bestimmtes Kolorit (Korycnska-Wegner, 2011:65)

También Amparo Hurtado, cuando habla sobre las diferentes modalidades de traducción, clasifica la traducción audiovisual como una variedad subordinada por estar esta condicionada siempre por la confluencia de códigos mencionada antes, especificando además que esta subordinación puede ser simple si se mantiene el original (doblaje) o complejo si cambia con respecto al del original (subtitulación) (Hurtado, 2004:77-79). La diferenciación entre estas dos modalidades, doblaje y subtítulo, aparece definida más adelante.

Pese a que en este trabajo esta variedad de traducción aparece siempre denominada como traducción audiovisual (por ser cómo más se conoce en España), cabe mencionar que la nomenclatura referente a esta es muy diversa. Chaume Varela enumera otros términos empleados por diversos autores para referirse a esta modalidad de traducción: *film dubbing* (Fodor, 1975), *film translation* (Snell-Hornby, 1988), *comunicación cinematográfica* (Lecuona), *traducción fílmica* (Díaz Cintas), *film and TV translation* (Delabastita, 1989), *constrained translation* (Titford, 1982), *multimedia translation* (Gambier & Gottlieb, 2001; Agost Canos, Chaume Varela, Díaz Cintas y

Zabalbeascoa, 2005) o *media translation* (Gambier, 1998). Es más, al tratarse de una modalidad estrechamente relacionada con la tecnología y el avance de esta y por tanto estrechamente relacionada con la actualidad, últimamente hay una tendencia cada vez mayor a utilizar la nomenclatura «traducción multimedia», englobando así no solo los productos audiovisuales, sino también todos los informáticos.

### **3.1.2. MODALIDADES EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

Como ya se ha dicho antes, las dos modalidades de TAV más conocidas y utilizadas son el doblaje y la subtitulación. Ahora bien, dependiendo del género, del objetivo o de la audiencia del producto audiovisual existen también otras, que De Linde y Kay (1999) denomina «subtipos» precisamente por ser menos frecuentes y utilizadas, y son: la subtitulación simultánea en tiempo real, la interpretación simultánea, *voice-over* o voces superpuestas, traducción en las artes (como ópera o teatro) y conforme avanza la tecnología, surgen también nuevas modalidades como el *fansubbing* o el *respeaking* y se estudian y desarrollan modalidades para las discapacidades auditivas o la ceguera total y parcial:

There is significant interest at this point in media accessibility for members of the audience suffering from hearing or visual impairments, and the forms of translation suitable for them: subtitling for the deaf and hard of hearing and audio description for the blind and partially sighted. (Serban, Matamala y Lavaur, 2012:80)

Para terminar con estos «subtipos» hemos añadido un cuadro-resumen de estos y sus características.

**Cuadro: Subtipos en la traducción audiovisual<sup>3</sup>**

Modalidad	Características	Uso
<i>Voice-over</i>	Superponer la traducción oral al texto oral original que se emite en un volumen inferior. Normalmente la traducción se inicia y se termina unos segundos (dos o tres) antes y después del original	Documentales
Interpretación simultánea	Traducción oral de los diálogos de forma simultánea a la proyección de la versión original. (Hurtado, 2012:78)	Festivales de cine
Subtitulación simultánea a tiempo real	Al mismo tiempo que se emite el discurso se transcribe o traduce en la pantalla.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Telenoticias</li> <li>• Teletexto</li> <li>• Emisiones en directo</li> <li>• Deficiencias</li> <li>• Ópera y teatro</li> </ul>
Audiodescripción	La descripción detalla de la trama y el contenido de un producto audiovisual para personas ciegas.	Cualquier producto audiovisual o en museos y exposiciones
<i>Fansubbing</i>	Subtitulación de productos audiovisuales, especialmente de <i>animes</i> , elaborada por los fans.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Series</li> <li>• Dibujos japoneses: anime</li> </ul>
<i>Respeaking</i>	Parecido a la subtitulación simultánea a tiempo real. El <i>respeaking</i> o rehablado consiste en la repetición a tiempo real del mensaje que se está emitiendo y la subtitulación de éste de manera simultánea.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Emisiones en directo</li> </ul>

Por otro lado, la subtitulación consiste en la inserción de un texto escrito, el subtítulo, en la pantalla de manera que el código oral queda inalterado. Para ello, el traductor se ve condicionado por unos logaritmos y una sincronía específica (velocidad que el ojo humano es capaz de leer y el número de caracteres por línea y segundos), sin olvidar la sincronía con los cambios de plano, las intervenciones de los personajes o las imágenes y gestos específicos. Pese a que no existen unas pautas marcadas y dependerá siempre del proyecto (del encargo, del cliente, si es para televisión, para cine, etc.), sí hay autores que aconsejan una serie de relación entre caracteres-línea-fotogramas por segundo como una extensión máxima de dos líneas, de entre 28 y 38 caracteres (Hurtado, 2004:80). La subtitulación también está marcada por una serie de etapas fundamentales como el visionado, la toma de notas, el pautado (segmentación mediante el guion original), la traducción y sincronía y la edición de los subtítulos.

---

<sup>3</sup> Elaboración propia

Además de todo esto, otra de las características de esta modalidad es el transvase del código oral al escrito y todo lo que ello conlleva: segmentación, capacidad de análisis, tratamiento de las palabras malsonantes y naturalidad, entre otras cuestiones, sin olvidar los elementos tipográficos (por ejemplo, los subtítulos deberán terminar con punto y éste cuenta también como un carácter). Por último, hay en la actualidad autores, como Ivarsson y Carroll, que estudian y resaltan el uso de la subtitulación en el ámbito de la docencia de lenguas extranjeras ya que optimiza la familiarización con estas:

When viewers see a translation into their own language of the foreign (or their own) language on the screen it consolidates over time their familiarity with the language (...) certain countries are building on this fact to increase literacy, teach and maintain minority language and consolidate official languages. (Ivarsson y Carroll, 1998:35)

Aunque España tiene una clara tendencia al doblaje, y en la actualidad el debate entre estas dos modalidades está abierto, es interesante la comparación que marca Silke Nagel (Nagel, 2009:41) entre los países europeos. A través de las siguientes tablas se puede observar la tendencia por esta modalidad en los países como Alemania y España frente la tendencia por la subtitulación en los países nórdicos. Cabe recalcar, como el mismo autor señala, que dichos porcentajes tienen más de quince años de antigüedad y sería interesante observar la tendencia en la actualidad. En España, por ejemplo, el número de cines en versión original con subtítulos se ha incrementado e incluso hay ya cines comerciales que ofrecen películas extranjeras en este formato.

Land	Untertitelung	Synchronisation	Voice Over
Niederlande	94%	1%	5%
Finnland	92%	8%	0%
Dänemark	77%	0%	23%
Schweden	71%	0%	29%

Tabelle 2.1 Typische europäische Untertitelungsländer (Vgl. Luyken 1999:33.)

Land	Untertitelung	Synchronisation	Voice Over
Italien	0%	100%	0%
Österreich	0%	97%	3%
Frankreich	8%	90%	2%
Deutschland	10%	80%	10%
Spanien	0%	80%	20%

### **3.1.3. EL DOBLAJE**

Una de las tantas definiciones posibles de esta modalidad de la traducción audiovisual que es además el centro de estudio del presente trabajo y que veremos detenidamente a continuación podría ser la proporcionada por Chaume:

Dubbing is a well-known example of the invisibility of translation, an artistic and technical exercise which consciously erases the original dialogue track and substitutes it for another track in which target language (TL) dialogue exchanges are recorded. (...) The result is that viewers watch and hear foreign actors speaking in their own domestic language, a paradox which has been naturally accepted in all dubbing countries.<sup>4</sup>

Como dice Federic Chaume, es importante que el traductor conozca bien todo el proceso del doblaje, pues en esta modalidad el resultado final suele variar de aquel que realiza el traductor, ya que en él intervienen otros profesionales y otras fases hasta que se logran el resultado y el objetivo final: el producto audiovisual traducido, adaptado, ajustado, interpretado, con el *soundtrack* y en definitiva, con la naturalidad y oralidad pertinentes para que el espectador pueda disfrutar de este.

De esta manera, antes de tratar los temas puramente traductológicos y antes del análisis de la película Bárbara, en este apartado aparecen todos los aspectos relacionados con el doblaje, desde un breve resumen de la historia de esta modalidad, hasta las características más técnicas y todos los componentes y personas que intervienen en el proceso.

#### *3.1.3.1. Aspectos técnicos: el proceso, las fases y los profesionales*

Como hemos dicho, una de las características principales del doblaje y que además condiciona todo el proceso, es la relación continua de la imagen con el sonido y el diálogo (el canal visual con el acústico), hasta el punto que a menudo sea la primera la que predomine en la toma de decisiones. El doblaje cuenta con muchas fases donde participan, como si fuera una cadena, distintos profesionales. A continuación veremos todos los aspectos técnicos, las fases de realización y los profesionales que participan en ella.

El primer paso es la compra del producto audiovisual (y por ende de sus derechos) por parte de una empresa de comunicación como una cadena de televisión o

---

<sup>4</sup> CHAUME, Frederic, "Teaching synchronisation in a dubbing course: some didactic proposals", *The Didactics of Audiovisual Translation* edited by Jorge Díaz Cintas, Benjamin Translation Library, 2008

una distribuidora. Esta empresa encarga el producto a un estudio de doblaje para que lo traduzca, ajuste, adapte, interprete y mezcle, es decir, para que realice todo el doblaje. En este proceso de participan: el director de doblaje, el traductor, el adaptador, los actores y el técnico de sonido. Es este estudio el que realiza el casting de actores que interpretarán los diálogos, quien encarga la traducción del guión a un traductor y quien reparte los guiones a todas las distintas partes.

En la fase de traducción, el traductor debe tener en cuenta siempre todas las características propias de la traducción audiovisual (la oralidad, el registro, el coloquialismo, la sincronía, los referentes culturas y demás que aparecen más detallados en el siguiente apartado del trabajo) y prestar especial atención a las instrucciones dadas, o que deberían darse, por parte del estudio para lograr siempre un mismo objetivo: la naturalidad. Whitman así señala todas las dificultades a las que se enfrenta el traductor de doblaje:

The translation must me chiseled and carved to cling convincingly to the visual image and still awaken the impression of authenticity. It thus requires a complex juggling of semantic content, cadence of language, technical prosody all the while bowing to the prosaic constraints of the medium itself. Add to the fact that the speech community of the source language also shares certain cultural connotations attached not only to the content of the text but also to dialects and accents, styles and vocabularies of those speaking it (Whitman, 1992:103-104)

Es decir, el traductor no solo se enfrenta a la transmisión del mensaje a otra lengua, sino que además dicho mensaje se ve condicionado por la imagen, por elementos culturales, por posibles dialectos, acentos... todo esto teniendo en cuenta el público.

En cuanto a los procedimientos, tanto Chaume, como Eugenia del Águila, Roder Antón y Whitman coinciden con que es importante el visionaje del producto junto a la lectura del guión antes de empezar con el proceso de traducción. Pues cabe señalar que el guión ofrecido por la distribuidora muchas veces no es fiel al diálogo en pantalla, así que es importante comparar ambos y quizás ir anotando en el mismo guión cuestiones relacionados con la sincronía, la imagen o cualquier otra característica y dificultad arriba mencionada, además de los mensajes escritos que pueden aparecer, aunque esta es la tarea específica del ajustador.

Así, tras la traducción del guión llega la adaptación o ajuste. El objetivo del ajustador es facilitar el máximo posible la lectura y la interpretación que realizarán los

actores en la siguiente fase y para ello presta especial atención a la sincronización visual entre los movimientos articulados y el habla. Para eso se señalan las pausas (breves y largas), las emociones de los personajes (risa, llanto, grito, etc), cualquier sonido que aparezca (alarmas, una canción, personajes que hablan de fondo...), todo esto lo indica el ajustador mediante una serie de símbolos en mayúscula y entre paréntesis como por ejemplo: (OFF)(ON) cuando el diálogo está fuera de plano o cuando vuelve, (LLORA), (RÍE), (G) cuando el personaje realiza algún gesto, (/) cuando hay una pausa, (//) cuando dicha pausa es más larga, entre muchos otros.

En resumen, tal y como dicen María Eugenia del Águila y Emma Rodero Antón, «el ajustador modificará algunos aspectos del guión traducido que son fundamentales para conceder credibilidad al producto final» (Águila y Rodero, 2005:58). En esta fase, también se persigue la sincronización labial (la concordancia entre los labios del personaje y la traducción) aunque de nuevo: el traductor debería haber tenido este factor también en cuenta. «La sincronización consiste en encajar las palabras y los silencios del guión a los movimientos de la boca y los gestos del actor de imagen». (Águila y Rodero: 2005:59).

Tras el ajuste, viene el *takeo*, pautado o marcaje que consiste en dividir el guión, ya traducido y pautado en los llamados *takes*, la unidad de trabajo en el doblaje utilizada para la división de los diálogos y que suele ser normalmente de cinco renglones por cada personaje o de ocho si interviene más de un personaje.

Con el guión ya traducido, ajustado y pautado, llega el momento de la dramatización en la sala de doblaje. El director dirige la interpretación y dirige a los actores. Chaume menciona también la figura del auxiliar lingüístico presente en la sala de doblaje con la finalidad de controlar la calidad y corrección idiomática de la interpretación, aunque señala también que cada vez es menos frecuente.

Por último, el técnico de sonido se encarga de las mezclas y de la creación del *soundtrack*, «una vez grabadas las voces, es necesario unirlas a la banda de efectos, que es lo que se denomina *soundtrack*» (Águila y Rodero, 2005:97). A veces incluyendo a la banda elementos que faltan como sonidos extras, conversaciones de fondo, instrumentos y demás.

En resumen, el proceso, una vez ha sido encargado a un estudio de doblaje, es el siguiente:

1. Traducción: el traductor recibe el encargo y el guión original. Junto al visionaje y teniendo siempre en cuenta la naturalidad, los elementos propios de la oralidad, realiza la traducción.
2. Ajuste: el adaptador o ajustador marca en el guión traducido cualquier elemento relacionado con la proyección y que ayude a la posterior dramatización.
3. Pautado o *takeo*: dividir el guión en *takes*.
4. Doblaje en sala: el director y los actores realizan la dramatización del guión.
5. Mezclas: se realiza el *soundtrack*.

Por último y antes de seguir con los aspectos más lingüísticos es importante señalar uno de los elementos más importantes en todo el proceso: el sincronismo. Rosa Agost resume así los tres tipos de sincronía:

- a) (...) sincronisme de caracterització (...) harmonia entre la veu d el'actor que dobla i l'aspecte i la gesticulació de l'actor o actriu. Aquesta és una tasca que li correspon al director de doblatge.
- b) (...) sincronisme de contingut, que tracta tots aquells problemes de la congruència entre la nova versió del text i l'argument de la pel·lícula. Aquesta és la tasca que li correspon al traductor.
- c) (...) sincronisme visual, que en línies generals engloba els problemes de l'harmonia entre els moviments articulatoris de la pala visibles i els sons que se senten. (...) Seria la tasca de l'adaptador. (Agost, 1996:2004-2005)

### **3.1.4. ASPECTOS FUNDAMENTALES**

- Una de las características más importantes y definitorias de la traducción audiovisual (TAV) es la confluencia de distintos códigos como el visual y el lingüístico, además del tecnológico, paralingüístico y musical, entre muchos otros posibles.
- Hay varias modalidades de TAV (*voice-over*, *respeaking*, traducción simultánea...) pero las más frecuentes son la subtitulación, que consiste en la inserción de texto en la pantalla, y el doblaje, que consiste en substituir el *track* original por el traducido.
- En el proceso de doblaje intervienen diversos y numerosos profesionales y las etapas son: la compra de derechos de la película, el encargo a un estudio de

doblaje, la traducción, el ajuste, el pautado, la dramatización y finalmente las mezclas y la realización del *soundtrack*.

- En el doblaje se persigue la naturalidad para el espectador.

### **3.2. REFERENTES CULTURALES EN EL PROCESO DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL**

En los años ochenta, y de manera pionera por parte sobre todo de los traductores bíblicos, la noción de cultura fue abordada dentro de las teorías de la traducción. En estas, se considera el proceso de traducción no solo como un proceso de transmisión entre dos lenguas, sino también entre dos culturas (Hurtado, 2004: 6007-611). De esta manera, los estudios culturales juegan un papel importante dentro de los estudios descriptivos y en el estudio de la traducción, considerada esta como un acto comunicativo e intercultural, donde se resalta además la importancia del traductor en conocer ambas culturas. Hurtado resume el enfoque del concepto cultura entre los distintos traductólogos de la siguiente manera:

Como hemos visto, todos los enfoques socioculturales que analizan la traducción desde un punto de vista contextual (...) hacen hincapiés en la importancia de los aspectos culturales a la hora de traducir: la traducción como *acción intercultural* que proponen los funcionalistas, la traducción como *ecuación cultural* de Hewson y Martin (1991), la definición del traductor como un mediador entre culturas y la importancia otorgada a la dimensión semiótica de Haim y Mason (1990), la inscripción de toda traducción en un *poisistema* que propone la escuela de manipulación, etc. (Hurtado, 2004:607-608)

#### **3.2.1. EL CONCEPTO DE CULTURA**

Hay muchas definiciones, estudios y discusiones referentes a la definición del concepto cultura y, de hecho, todavía no existe una definición consensuada. Para empezar y de manera más general, el diccionario de la Real Academia Española define «cultura» en la tercera acepción de la entrada como un «3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc». En esta definición ya se marca el carácter de «conjunto», a la que el teórico Newmark añade el concepto de comunidad y lo relaciona con la lengua: «the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language and its means expression» (Newmark, 1998:94). Humboldt ya planteó a principios del siglo XIX esta relación estrecha entre lengua y cultura. Y si

ambos conceptos están estrechamente relacionados, también lo estaría la traducción (como puente entre culturas).

Molina, en esta disyuntiva de encontrar una definición lo más completa del término posible, opta por la proporcionada por Edward W. Said en *Cultura e imperialismo*:

Según mi uso del término, “cultura” quiere decir específicamente dos cosas. En primer lugar, se refiere a todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen en forma estética, y cuyo principal objetivo es el placer. (...) En segundo lugar, cultura es, casi imperceptiblemente un concepto que incluye un elemento de refinada elevación, consistente en el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado (...). Con el tiempo, la cultura llega a asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que “nos” hace diferentes a “ellos”, casi siempre con algún grado de xenofobia. En este sentido la cultura es una fuente de identidad; una fuente bien beligerante, como vemos en recientes “retornos” a tal cultura o tal tradición (...) En este sentido, la cultura es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas (W. Said en Molina 2006:19).

Sin duda es una definición muy completa pues agrupa y profundiza más en el «conjunto de modos de vidas y costumbre» que habla la RAE y añade el concepto de tradición histórica de una sociedad. Además también define la visión del concepto de los últimos tiempos relacionada con la identidad distintiva de una sociedad.

### **3.2.2. LOS REFERENTES CULTURALES**

La aparición de elementos culturales, su tratamiento dentro del estudio de la traducción y su catalogación también han sido ampliamente estudiados. De manera general, Agost, define a los elementos culturales como todos aquellos que presentan problemas para traducir ya que son estos elementos los que hacen «que cada cultura tenga su idiosincrasia» (Agost, 1999:99-101).

#### *3.2.2.1. Elementos culturales y realias*

El primer teórico en estudiar estos elementos (y marcar su importancia traductológica) fue Nida, quien los clasificó en cinco ámbitos: ecología, cultural material, cultura social, cultura religiosa y cultura lingüística. Por su parte, el teórico Newmark habla de «palabras culturales extranjeras» y realiza una clasificación

semejante a la de Nida: ecología (flora, fauna, etc), cultura material (productos, artefactos), cultura social (trabajo, ocio), organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos (políticos, administrativos, religiosos y artísticos), hábitos y gestos (Hurtado, 609). Los teóricos Vlakhov y Florin acuñaron en los setenta el término *realia*: «elementos textuales que denotan color local e histórico» (Molina, 2006:64) y los clasifican en geográficos y etnográficos, folclóricos y mitológicos, objetos cotidianos y elementos sociohistóricos. Más tarde utilizarían también otros teóricos como Koller, Bödecker y Freese, el término *realia* en sus estudios aunque de manera más amplia y relacionada con los culturemas. Por último, Nord estudia «los indicadores culturales» o «puntos ricos», los define como «aquellos puntos en los que difieren las dos culturas y los que forman la barrera cultural» (Molina, 2006:65) y los relaciona con la funcionalidad de lenguaje catalogándolos en función fática, referencial, expresiva y apelativa.

### 3.2.2.2. *Culturema*

Los culturemas son los elementos característicos, especializados, de cada cultura. Vermeer los define como «un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por 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, 1997:34). Nord añade que dichos fenómenos culturales pueden ser diferentes en la forma pero similares en función (trenes vs. Coches. vs. Bicicletas) o lo contrario, similares en forma pero diferentes en función (*to have a coffee* por la mañana en Inglaterra y «tomar un café» en España después de comer).

Vista toda la teoría, en este trabajo se analizan los referentes culturales en una película alemana (*Barbara*). La traducción de referentes culturales es uno de los problemas de traducción más frecuentes en la traducción audiovisual, dado que muchos de los productos multimedia pretenden representar situaciones reales, y sobre todo, escenifican la naturalidad del lenguaje oral. Dado que en este trabajo se ha utilizado sobre todo el estudio realizado por Molina, se añade a continuación la definición de «culturema» aportada por esta teórica:

Entendemos por culturema un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta (Molina, 2006:79).

### **3.3. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN**

Muchas de las técnicas utilizadas en este trabajo las resume la autora Lucía Molina en su obra *El otoño del pingüino*, quien define además este término, y distingue así entre «técnica» y «estrategia de traducción» de la siguiente manera:

(...) definimos la técnica de traducción como un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora, con cinco características básicas:

- 1) afectan resultado de la traducción,
- 2) se catalogan en comparación con el original,
- 3) se refieren a microunidades textuales,
- 4) tienen un carácter discursivo y contextual, y
- 5) son funcionales.

Entre las muchas, quizá por ser las más habituales en la práctica del doblaje, en este trabajo en concreto, se listan las siguientes:

*Las modulaciones:* Consisten en «efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural». (Molina, 2006:102).

*Traducción de efecto:* guarda relación con los subtextos y normalmente es tarea del ajustador o del responsable del *soundtrack*, ya que tienen relación con los ambientes del filme.

*Compensación:* consiste en introducir un elemento, como por ejemplo añadir palabras de un argot, para apoyar la intención del texto y darle verosimilitud.

*Préstamo:* es el uso de extranjerismos dentro del discurso, por ejemplo palabras procedentes del inglés en un personaje que esté hablando en castellano. El préstamo además puede ser puro si no hay ningún cambio en la ortografía o naturalizado si se ha adaptado en la grafía, aunque la distinción entre ambas solo sería perceptible en el caso de la subtitulación.

*Descripción:* consiste en sustituir el elemento por una explicación de este.

*Equivalente acuñado:* buscar un equivalente en la cultura meta, sin olvidar que el espectador está condicionado por la imagen y también por el contexto donde se desarrolla la historia (por ejemplo si todo sucede en Alemania).

*Amplificación:* consiste en «introducir precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas» (Molina, 2006:102). Esta técnica, en la que se incluyen por ejemplo las notas de páginas o aposiciones, resulta útil en los textos escritos pero es de difícil aplicabilidad en los multimedia.

*Generalización:* utilizar un término más general.

*Particularización:* más o menos, es lo contrario que la técnica de «generalización».

*Amplificación lingüística:* añadir elementos lingüísticos, hay que vigilar en este caso con la sincronía labial y sería muy difícil pues en primeros planos.

*Comprensión lingüística:* técnica utilizada sobre todo en la subtitulación, consiste en sintetizar el mensaje, reducir el número de elementos lingüísticos.

*La adaptación:* consiste en remplazar el elemento de la cultura de llegada por un elemento del de meta.

*Transposición:* Cuando se produce un cambio gramatical, por ejemplo traducir un adjetivo por una perifrasis.

*Variación:* cambio de registro, entonación, dialecto y demás. Sobre todo se producen cambios paralingüísticos.

*Traducción literal:* traducir palabra por palabra, respetando también la estructura del original.

## **4. APARTADO PRÁCTICO**

### **4.1. BARBARA: LA PELÍCULA**

#### **4.1.1. ARGUMENTO**

Verano 1980, la doctora especializada en cirugía pediátrica Barbara es traslada del prestigioso hospital *La Charité* de Berlín Este a uno situado en un pequeño pueblo de Provincias, cerca del mar Báltico, como castigo por haber solicitado el *Ausreisenantrag*, un permiso para salir de la República Democrática Alemana (RDA). Allí, Barbara es constantemente vigilada por la *Stasi*, el órgano de inteligencia del gobierno. En su nuevo destino, se muestra distante con sus compañeros y frustrada por su nueva situación, aunque es especialmente cercana y atenta con los pacientes, sobre todo con una joven llamada Stella, una presa de un campo de trabajos forzados, embarazada y que sueña con huir de la RDA. Por otro lado, Barbara consigue verse a escondidas con su pareja, Jörg, que vive en Alemania Occidental, quien le planea y ayuda en su posible escapada de Alemania Oriental. Sin embargo, Barbara empieza poco a poco a llevarse cada vez mejor y de manera especial con André, el amable, dedicado y optimista jefe de planta. Finalmente decide quedarse y, en su lugar, que sea Stela quien huya de Alemania Oriental por mar.

#### **4.1.2. INFORMACIÓN TÉCNICA Y CRÍTICA**

*Barbara* fue estrenada en Alemania en 2012. Christian Petzold, el director, ganó el Oso de plata a mejor dirección en el Festival internacional de cine de Berlín del mismo año. El drama fue además nominado al Oscar a mejor película extranjera. El papel principal fue interpretado por la aclamada actriz nacida en Stuttgart: Nina Hoss, con quien el director ha contado en numerosas ocasiones.

Uno de los aspectos más destacables de *Barbara* es la sutileza, delicadeza o incluso ambigüedad con la que el director alemán consigue transmitir sentimientos y sensaciones a través de silencios, miradas y situaciones con la intención de dibujar un lienzo global de nostalgia y esperanza. Pues, tal y como señala el artículo del periódico alemán *Zeit*, el director Christian Petzold presenta una historia de amor, esperanzadora y delicada, dentro del contexto histórico de la Alemania Occidental pero sin olvidar el género dramático. De esta manera, por ejemplo, los personajes de Barbara y André se tratan de usted durante toda la película, y sin embargo el espectador percibe cómo la

frialdad inicial de la doctora se va transformando poco a poco en una afectividad tímida hacia este.

El periódico *Spiegel* también señala que la «Tristesse» habitual en las producciones de Petzold se ve en *Barbara* acompañada sin embargo de una particular historia de amor, en cierta manera feliz, y que muestra además los dos ideales de la Alemania oriental: la persecución y censura política pero también gente viviendo sus vidas de manera normal. En este artículo, como en el anterior de *Zeit*, se habla de la esperanza que también trasmite este psicodrama con crítica política incluída: «*Barbara* ist Psychodrama, Systemkritik und gleichzeitig so etwas wie Christian Petzolds erster Liebesfilm - einer der nicht nur das Unglück sieht und sich immer auch ein Stück Hoffnung wahrt».

#### **4.1.3. BARBARA: DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TRADUCCIÓN**

Precisamente una de las complicaciones que pueden surgir a la hora de traducir y analizar esta película es saber contextualizar bien el argumento y ver todo lo que esconden los diálogos y escenas que se producen. Hay mucha información que no se da explícitamente en esta historia que empieza in media res. Por ejemplo, es el espectador quien debe interpretar que el vigilante de Barbara es un agente de la *Stasi*, que esta fue seguramente severamente castigada en Berlín o que todo se produce en los años ochenta en la Alemania oriental. De esta manera, desde el punto de vista de la traducción, es importante también documentarse previamente sobre la época histórica para poder entender mejor el argumento y la terminología que pueda surgir como, por ejemplo, la situación en la República Democrática Alemana (la Alemania oriental o la Alemania Comunista) en los años ochenta y la relación de esta con la República Federal Alemana (la Alemania occidental). Otro ejemplo de esta falta de explicitación histórica es la escena en que Barbara se encuentra a escondidas con su pareja Jörg en medio del bosque mientras el compañero de este último se queda vigilando junto al coche en la carretera, entonces aparece un ciudadano quien para de conducir y empieza a hacer preguntas movido por la curiosidad que suscita el coche tan lujoso de Jörg, que tiene hasta calefacción, por lo que el espectador tiene que relacionar la escena con la censura o las dificultades de intercambio comercial de la Alemania Oriental de entonces y el peligro de exponerse el encuentro de Jörg y Barbara solo por un coche que nadie en la RDA podría permitirse, ni conseguir.

También es interesante la terminología médica que surge a lo largo de los diálogos, dado que muchas escenas ocurren en el hospital y que uno de los temas principales que unen a los protagonistas es su pasión y dedicación por la medicina.

Como en cualquier traducción, también pueden surgir problemas de traducción propiamente lingüísticos, culturales y sobre todo en este caso concreto en que se analiza el doblaje, es importante siempre conseguir una naturalidad lingüística, una sincronía perfecta con la imagen que se proyecte y, en definitiva, la mayor comprensión posible para el espectador.

## 4.2. METODOLOGÍA: ESTRUCTURA DEL CORPUS

Para el análisis de la película, es decir, el análisis de las técnicas de traducción utilizadas, se ha estructurado el volumen de información en dos bloques principales: el lingüístico y el audiovisual. En el ámbito lingüístico se tratan todas aquellas técnicas que tienen como objetivo principal hacer que el mensaje traducido sea coherente, comprensible e idiomáticamente natural. Por otro lado, en el audiovisual se analizan todas aquellas que pretenden asegurar el seguimiento visual-sonoro de la trama. En cada apartado, antes de presentar los cuadros del corpus, se explica más detalladamente las siguientes divisiones:

- TÉCNICAS PARA LA COMPRENSIÓN LINGÜÍSTICA
  - Formas de tratamiento
  - Lenguaje coloquial
  - Fenómenos léxicos y morfosintácticos divergentes
  - Tratamiento de topónimos y nombres propios
  - Culturemas
  - Términos especializados en el ámbito de la medicina
- TÉCNICAS PARA EL DOBLAJE
  - Explicitación del mensaje
  - Traducción de efecto
  - Ajuste de tiempo

Para el análisis se han utilizado unos cuadros con tres columnas: el texto origen en la izquierda, su traducción en el centro y en la última columna aparece la técnica de traducción que se ha empleado. Las frases o palabras concretas que se analizan aparecen tipográficamente resaltadas con el uso de negrita. La justificación de la técnica, los

comentarios y el análisis (la funcionalidad, posibles alternativas, la cohesión con el producto final y demás) se desarrollan debajo de cada cuadro. Además, en dos ocasiones, estos cuadros cuentan en la columna del texto origen con una imagen concreta de la escena que resulta relevante para el análisis de la traducción.

Por último, las abreviaturas que se han utilizado han sido las siguientes:

- TO: Texto origen
- TM: Texto meta

### **4.3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN Y DOBLAJE DE BARBARA**

#### **4.3.1. TÉCNICAS PARA LA COMPRENSIÓN LINGÜÍSTICA**

##### *4.3.1.1. Formas de tratamiento*

En este apartado aparecen las técnicas que se han utilizado relacionadas con las formas de tratamiento, en especial el tratamiento de usted.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Und <b>Sie</b> sind ganz sicher?	Barbara: ¿ <b>Usted</b> está seguro?	Traducción literal

En alemán tratarse de usted es lo más habitual, también en la actualidad y sobre todo si los interlocutores no tienen un alto grado de confianza. En los últimos años, en el caso del español peninsular, es bastante distinto, incluso entre profesores y alumnos o entre diferentes cargos administrativos. Sin embargo, mantener el tratamiento de usted en la traducción es un acierto porque respeta el ambiente de pasado histórico de la película y porque, sobre todo, es una de las características principales de la relación entre los personajes de André y Barbara, quienes se tratan de usted como distanciamiento y al mismo tiempo se van acercando sentimentalmente cada vez más. Hay por ejemplo una escena en que un personaje se sorprende de que Barbara le trate de usted a André:

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Ich hab' Ihren Wagen gesehen. Ich muss	Barbara: He visto su coche, tengo que hablar con usted.	Equivalente acuñado

Sie sprechen. Enferma: Sie <b>siezen</b> sich? Machen das die Ärzte so?	Enferma: ¿Se tratan de <b>usted</b> ?, los médicos son tan formales.	
---	--	--

En este último caso además se usa el equivalente acuñado de *siezen* porque en español no existe un único verbo que signifique «tratar de usted».

#### 4.3.1.2. Lenguaje coloquial

Uno de los casos más habituales cuando hablamos de registro coloquial es el caso del lenguaje vulgar o soez: los insultos, las palabrotas y disfemismos. En el lenguaje audiovisual, que al fin y al cabo intenta imitar o proyectar una imagen creíble, este lenguaje natural y espontáneo de la vida cotidiana es también muy frecuente. Lo más común es mantener el mismo registro del original y en este caso, la mayoría de traducciones de las palabrotas o de las palabras malsonantes que aparecen han sido equivalentes acuñados, es decir, el insulto que equivaldría en castellano.

TO	TM	Técnica de traducción
Stella: Nein. Nicht so. Weg von hier. Von Torgau, weg aus diesem <b>Scheißland</b> .	Stella: No, eso no. Fuera de aquí, de Torgau, fuera de este <b>país de mierda</b> .	Equivalente acuñado y transposición.

Es una transposición porque de la palabra compuesta alemana *Scheißland* que es un sustantivo, se traduce por un adjetivo y un sustantivo y además es un equivalente acuñado porque se opta por el equivalente castellano. Otros tres ejemplos de palabrotas que se han traducido por sus equivalentes acuñados son:

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Danke. <b>Mist!</b> Entschuldigung. André: Kommen Sie. Sie legen sich jetzt erst mal 'ne Stunde hin.	Barbara: Gracias. <b>¡Mierda!</b> Lo siento André: Venga, vaya a dormir una hora.	Equivalente acuñado

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Ach, <b>Scheisse!</b>	Barbara: ¡ <b>Mierda!</b>	Equivalente acuñado

TO	TM	Técnica de traducción
André: <b>Verdammst.</b> Barbara: Ich bin gleich wieder da. Es wird alles gut werden.	André: <b>Maldita sea.</b> Barbara: Enseguida vuelvo. No te pasará nada.	Equivalente acuñado

En este último caso, se ha traducido «maldita sea», más leve y neutral que un posible «joder» y de esta manera se respeta exactamente el mismo registro e intención de tonalidad que en el original.

Los equivalentes acuñados permiten mantener el mismo registro lingüístico que el original y aportan así naturalidad y espontaneidad al lenguaje hablado.

#### 4.3.1.3. Fenómenos léxicos y morfosintácticos divergentes

Este apartado engloba todos los casos léxicos y morfosintácticos que son relevantes desde la perspectiva de la traducción, como por ejemplo expresiones típicas, locuciones, dobles sentidos, metáforas, frases hechas o refranes. Es decir, todas aquellas que pueden presentar un problema de traducción y cuya solución es muy importante si se quiere conseguir un lenguaje natural.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: <b>Mahlzeit.</b> Médica: Mahlzeit.	Barbara: <b>que aproveche.</b> Médica: que aproveche.	Equivalente acuñado.

Se traduce *Mahlzeit* en su exacto equivalente español. En realidad, en español peninsular, tampoco hay muchas otras alternativas.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Passiert Ihnen das oft? Barbara: Ich war für <b>ein paar Stunden</b> nicht auffindbar.	André: ¿Le pasa a menudo? Barbara: He estado ilocalizable <b>durante varias horas</b> .	Modulación y amplificación.

El original dice «un par de horas». En alemán, la expresión *ein Paar* tiene muchas veces una connotación más amplia y general, y así lo refleja la traducción con «durante varias horas» que además refleja más la realidad que ha visto el espectador cuando Barbara coge hasta un barco para ir a por el dinero.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: <b>Es geht schon.</b>	Barbara: <b>Estoy bien.</b>	Equivalente acuñado y transposición.

Se busca el equivalente natural y se cambia el sujeto como consecuencia. Otra opción podría haber sido «todo bien», pero hubiese sido demasiado general. Aquí se enfatiza correctamente que es el personaje.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Schon wieder Pudding. Médica: <b>Bis später.</b>	Barbara: Otra vez pudding. Médica: <b>Hasta luego.</b>	Equivalente acuñado

Otra expresión común en el lenguaje oral, la traducción con el equivalente acuñado respeta la naturalidad del discurso (mucho mejor que una traducción más literal como «hasta después» o «hasta más tarde»).

TO	TM	Técnica de traducción
André: Wann? Barbara: Um 11? André: <b>Gute Nacht.</b> Barbara: <b>Ihnen auch.</b>	André: ¿A qué hora? Barbara: ¿A las 11? André: <b>Buenas noches.</b> Barbara: <b>Que descansen.</b>	Equivalente acuñado y transposición

Se sustituye la expresión que literalmente sería «usted también» y que en este caso se podría traducir también como «igualmente» por la expresión «que descansen». Igual que el caso anterior, es muy buena decisión para respetar la oralidad del mensaje.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: (hablando por teléfono) Doktor Wolff. Ich muss dringend Doktor Reiser sprechen. <b>Ach so?</b> Und wo ist das?	Barbara: (hablando por teléfono) Soy la doctora Wolff, debo hablar con el doctor Reiser. <b>Ah, vale.</b> ¿Y dónde está eso?	Equivalente acuñado

«Ach, so» es una expresión discursiva muy común en el alemán oral (y coloquial) y puede traducirse de muchas maneras según el contexto. Aquí, acertadamente, se traduce por «ah, vale» cuando representa que le han contestado a la pregunta por el otro lado de la línea.

TO	TM	Técnica de traducción

André: <b>Die feinen Herren</b> boten mir an, die Geschichte <b>im Sande verlaufen</b> zu lassen. Ich könnte in ein Provinzkrankenhaus.	André: <b>Los mandamases</b> me ofrecieron <b>correr un tupido velo</b> sobre la historia y trasladarme a provincias.	Particularización y modulación. Equivalente acuñado.
---	---	---

En el primer caso la traducción literal de *feinen Herren* sería «los selectos hombres», en castellano se especifica más y además cambia ligeramente el tono o la connotación del mensaje con «mandamases». Esta expresión refleja más el intento de André en ese momento de darle a entender a Barbara que él tampoco se identifica del todo con los «peces gordos» que mandan, es decir, con los mandamases del sistema. Para la expresión *die Geschichte im Sande verlaufen* (literalmente: dejar correr la arena) se ha recurrido al equivalente reconocido en castellano «correr un tupido velo». Además, con esta expresión queda más clara la historia de André: que hicieron la vista gorda, lo dejaron correr.

TO	TM	Técnica de traducción
<p>Jörg: Ist doch egal. Ich kann auch hier glücklich mit dir werden.</p> <p><b>Und die nehmen mich mit Handkuss.</b></p> <p>Barbara: Du spinnst! Hier kann man nicht glücklich werden.</p>	<p>Jörg: Que más da. Podría ser feliz aquí contigo y <b>me recibirían con los brazos abiertos.</b></p> <p>Barbara: Estás loco, aquí nadie puede ser feliz.</p>	Equivalente acuñado.

Un caso parecido al anterior, *nehmen mich mit Handkuss* es literalmente «coger con besos en las manos», en castellano se opta por la expresión equivalente de «recibir a alguien con los brazos abiertos» y se esta manera se mantiene la naturalidad, hace el lenguaje más cercano al espectador.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Haben Sie deshalb ' <b>separieren</b> ' gesagt? Weil Sie nicht wie zweite Klasse klingen wollen?	Barbara: ¿Por eso dice que <b>no sea distante</b> ? ¿Porque no quiere parecer de segunda clase?	Ampliación lingüística.

Se añade toda una perífrasis verbal (ser distante) para traducir *separieren*. Otra opción podría haber sido «isolarse» aunque es cierto que el personaje, Barbara, es distante con los demás y así, esta sería la mejor manera de expresar su personalidad.

TO	TM	Técnica de traducción
Vecina: <b>Feucht</b> . Im Winter trocken.	Vecina: <b>con agua</b> . Pero en invierno no.	Modulación y explicitación.

El original *feucht* se traduciría literalmente como «húmedo», en cambio la traducción cambia el léxico (y además se realiza una transposición, dado que se pasa de un adverbio a un complemento preposicional). En español, decir «húmedo» hubiese tenido menos sentido que señalar directamente

TO	TM	Técnica de traducción
Hombre: Haben Sie nicht gelesen? Sie werden platziert. Barbara: Darf ich die Toilette benutzen? Hombre: Gang runter, links. (...) Camarera: <b>Toiletten sind vorne</b> .	Hombre: ¿No lo ha leído? Espere a que la sienten. Barbara: ¿Puedo pasar al cuarto de baño? Hombre: Por el pasillo a la izquierda. (...) Camarera: <b>El servicio está al fondo</b> .	Modulación

Se podría haber optado más por el término plural de «servicios», dado que en realidad no es un solo cuarto de baño. Además normalmente decimos «puedo ir al servicio» o «utilizar los servicios». Este es un ejemplo de traducción paradigmático para conseguir la naturalidad para el espectador. Aunque en el original diga que los servicios están enfrente (*vorne*) en español dice que están «al fondo», pues normalmente cuando se pregunta por la ubicación de estos, lo más típico, es que la respuesta inmediata sea al «fondo».

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Was waren 'n das für Apparate? André: Die aus Neuseeland? Zu lang, die Geschichte? Zu <b>rund</b> ?	Barbara: ¿Qué tipo de aparatos eran? ¿Los de Nueva Zelanda? André: ¿La historia ha sido demasiado larga, demasiado <b>perfecta</b> ?	Particularización.

Del adjetivo *rund* (literalmente: redondo) se especifica la intención del original y se opta por «perfecto». «Una historia demasiado redonda» no hubiese tenido sentido.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Ich glaub', ich bin eingeschlafen. Jörg: Wenn du drüben bist, dann kannst du immer <b>ausschlafen</b> . B: Wieso?	Barbara: No, creo que voy a dormir. Jörg: Cuando estés allí podrás <b>levantarte tarde</b> Barbara: ¿Por qué?	Modulación y particularización.

En el diccionario monolingüe se define el verbo *ausschlafen* como dormir hasta que se haya superado el cansancio, es decir, más o menos, dormir hasta que uno quiera. En castellano se especifica más y cambia también un poco el tono con simplemente «levantarse tarde». La traducción «ideal» hubiese sido «dormir todo lo que quieras» o incluso «levantarse a la hora que te dé la gana», pero es demasiado larga y entorpecería la sincronía. Con la expresión más corta «levantarte tarde» ya se entiende el significado.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Wissen Sie, wo ich Dr. Reiser finden kann? Vecino André: Der Doktor ist nicht da. Barbara: Ja, ich weiß. Wo ich ihn finden kann? Vecino André: Ja, beim Schütz ist der. Brbara: <b>Wo ist denn der Schütz?</b> Vecino André: Das Café am Markt. Barbara: Ach so, Danke!	Barbara: ¿Sabe dónde puedo encontrar al doctor Reiser? Vecino André: El doctor no está aquí. Barbara: Sí, lo sé, ¿pero dónde puedo encontrarle? Vecino André: Estará con los Schütz. Barbara: <b>¿Y dónde viven los Schütz?</b> Vecino André: Junto al café del mercado. Barbara: Ah, vale, ¡gracias!	Transposición y particularización.

Se cambia el verbo «ser» por «vivir», además, aunque podría traducirse por «¿Dónde está Schütz?» en realidad antes dice *Beim Schütz* una preposición alemana que aquí se usa para decir «en casa de», aunque en la traducción aparece «estará con los Schütz», por eso mismo no hay otra mejor traducción que especificar en la pregunta «dónde viven».

#### 4.3.1.4. Tratamiento de topónimos y nombres propios

En este apartado se tratan las técnicas de traducción utilizadas para el tratamiento de los topónimos y de los nombres propios que aparecen en la película.

- Topónimos:

TO	TM	Técnica de traducción
André: Ich würde gerne mal nach <b>Den Haag</b> .	André: Me gustaría ir a <b>La Haya</b> alguna vez-	Equivalente acuñado

Como es habitual, la tendencia en la mayoría de traducciones al español es traducir los topónimos cuando sea posible. Así, *New York* suele ser Nueva York o la ciudad alemana *Mainz* suele traducirse por su equivalente en español: Maguncia. En *Barbara* se sigue la misma estrategia y *Den Haag* se traduce por su equivalente: La Haya. Las traducciones de los topónimos facilitan siempre la comprensión al lector (en este caso espectador).

TO	TM	Técnica de traducción
André: Ich war in einem Krankenhaus in <b>Eberswalde</b> . Da wurden Geräte <b>neuseeländischer</b> Herkunft angeliefert.	André: Estuve en un hospital en <b>Eberswalde</b> , habían traído lo último en aparatos fabricados en <b>Nueva Zelanda</b> .	Adaptación fonética Transposición

En este caso no existe en castellano la traducción de la ciudad alemana de «Ebersewalde» y por tanto no se traduce. Sí se podría hablar quizá de adaptación fonética pues, como es normal, el doblador de André no lo pronuncia igual que el original. Por otro lado, sí se traduce el gentilicio alemán *neuseeländischer* («neozelandés» en castellano) mediante una trasposición, cambiando el gentilicio por el sustantivo Nueva Zelanda, más natural en el lenguaje hablado.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Wissen Sie, was <b>Torgau</b> ist? Der <b>Werkhof</b> Torgau? In sowas seid ihr gut, in Euphemismen. Der Werkhof ist eine <b>Vernichtungsanstalt</b> , ist eine <b>sozialistische</b> ...	Barbara: Sabes cómo es <b>Torgau</b> , el centro de <b>trabajo</b> de Torgau, se les da muy bien los eufemismos. Torgau es un <b>campo de exterminio</b> , un <b>campo socialista</b> .	Equivalente acuñado  Amplificación

André: Ich habe Sie was gefragt!	André: Le he hecho una pregunta.	
----------------------------------	----------------------------------	--

En este diálogo hay varios aspectos interesantes desde la perspectiva del análisis. En primer lugar, Torgau, como en el caso anterior de Eberswalde, no tiene traducción oficial en español, así que no se traduce. Sin embargo, lo más posible es que el espectador no supiese qué es Torgau, de hecho, se hace referencia a este en la escena anterior: cuando Stella le confiesa a Barbara que está embarazada y que no quiere el hijo en Torgau («Nicht so. Weg von hier. Von Torgau, weg aus diesem Scheißland»). En un caso así sería necesario una amplificación o explicitación explicativa. Y justamente en esta escena se produce esta explicitación cuando Barbara dice que es un campo de trabajo y, según ella, un campo de exterminio. Ambas traducciones son en este caso equivalentes acuñados. Por último, y siguiendo con los referentes históricos de este fragmento, en el doblaje se añade una amplificación final «un campo socialista», pues en el original André corta a Barbara cuando esta dice «eine sozialistische». Esta amplificación funciona para ayudar a la comprensión del mensaje y además quizás era la única solución dado que, en este caso, el sustantivo tiene que ir delante y lo importante de este mensaje era recalcar el componente ideológico.

- Nombres propios:

TO	TM	Técnica de traducción
André: Ja. Ist Ihnen nichts aufgefallen? Das Bild. Der da liegt, ist <b>Aris Kindt</b> . Ist wenige Stunden zuvor wegen Diebstahls gehängt worden. Die Anatomie leitet <b>Dr. Tulp</b> .	André: ¿No ha notado nada? En el cuadro. El que está tumbado se llama <b>Aris Kindt</b> lo ahorcaron un par de horas antes por robar. La clase de anatomía la imparte el <b>doctor Tulp</b> .	No se traducen

Estos dos personajes de la historia del arte tampoco se traducen (ni se adaptan). En cuanto a los otros nombres propios que aparecen en la película (es decir, los personajes) no se traducen, aunque sí se produce una especie de «adaptación fonética», pues por ejemplo, Stella se pronuncia como «Estela» o en Jörg no se pronuncia la metafonía de la vocal.

#### 4.3.1.5. Culturemas

Como se ha dicho en el apartado teórico, los culturemas son elementos culturales específicos de la cultura. En los siguientes cuadros se analizan cuáles han sido las técnicas que se han llevado a cabo en estos casos.

TO	TM	Técnica de traducción
Médica: Sturz aus dem dritten Stock, lag circa 20 Minuten im Hinterhof. Der <b>Hausmeister</b> hat ihn gefunden.	Médica: Se cayó desde un tercero, estuvo unos 20 minutos en el patio, lo encontró el <b>portero</b> .	Generalización

La figura del *Hausmeister* es un trabajador común en los pisos y en residencias de estudiantes. Sus tareas se corresponden también, más o menos, a los de un conserje. Así pues, utilizar un término general (podría ser también conserje) es muy buena decisión y más si solo hay espacio para una palabra, pues la amplificación (añadir por ejemplo una frase explicativa del término) en traducción audiovisual es realmente difícil, dado que dificulta la sincronía.

TO	TM	Técnica de traducción
Mario: <b>Vierfruchtmarmelade</b> , Brot, Käse. André: Was denn für 'n Käse? Mario: <b>Schmierkäse</b> . André: Magst du den? Mario: Nee. André: Und gestern? Mario: Zum Frühstück? André: Mittags. Mario: <b>Frikassee</b> . André: Stimmt. Hatten wir auch. Aber das <b>Rhabarberkompott</b> war lecker. Mario: Ich hatte <b>Pudding</b> . André: Hatten wir auch Pudding?	Mario: <b>Mermelada de cuatro frutas</b> , pan y queso. André: ¿Qué clase de queso? Mario: <b>Queso de untar</b> . André: ¿Te gusta? Mario: No. André: ¿Y ayer? Mario: ¿Para desayunar? André: Para comer. Mario: <b>Carne en salsa</b> . André: Vaya nosotros también, la <b>compota de ruibarbo</b> estaba muy rica. Mario: Yo tomé <b>pudín</b> . André: ¿Nosotros tomamos pudding?	Equivalentes acuñados Generalización Adaptación

En los casos de «mermelada de cuatro frutas», «queso de untar» y «compota de ruibarbo» son equivalentes acuñados y también traducciones literales de cada alimento. Aunque, como en la mayoría de palabras compuestas, también se produce una

transposición ya que de un sustantivo en el TO se traducen a más de uno en el TM. Del plato concreto *Frikassee* se traduce un término más general «carne en salsa», lo que tampoco tiene demasiado sentido ya que sí existe el término «fricasé», que la RAE define como «guisado de la cocina francesa, cuya salsa se bate con huevos». Por último, «Puding» se adapta ortográficamente (aunque esto no se detecte en la película) y también fonéticamente ya que se omite la terminación «-ing» en el oral.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Tomaten, Zucchini, Auberginen, Zwiebeln. André: Mögen Sie <b>Ratatouille</b> ?	Barbara: Tomates, calabacines, berenjenas, cebollas. André: ¿Has comido alguna vez <b>Ratatouille</b> ?	Adaptación fonética

El mismo plato adaptado a la fonética española. Como dato curioso, en los subtítulos y seguramente para acortar número de caracteres, se ha traducido por «pisto», un plato más tradicional de la cocina española y cuyos ingredientes también son verduras.

#### 4.3.1.6. Términos especializados en el ámbito de la medicina

Como se ha dicho dentro de la información técnica de la película, en *Barbara* aparece bastante terminología médica (más o menos especializada, dependiendo de la escena), ya que muchas escenas tienen lugar dentro del hospital o tratan sobre los diferentes casos clínicos que tratan el equipo médico de André.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Gut. Wir machen weiter mit dem <b>Weber-B.</b> / Die Schwellung ist vollständig abgeklungen. Wir werden gleich die Drainage ziehen.	André: Bien, seguiremos con el caso de <b>Weber-B.</b> La inflamación ha remitido por completo. Podemos retirar los drenajes.	Variación

El término se escribe igual pero la pronunciación en castellano se hace como si fuera inglesa: «Wiber-B». Se trata de un término médico, sobre la clasificación de las fracturas según Danis-Weber. Hubiese sido quizá mejor utilizar una técnica de particularización o amplificación y poner directamente «el tobillo fracturado», como

bien aparece en los subtítulos. Cambiar la pronunciación del alemán al inglés no tiene demasiado sentido (o adaptar la pronunciación al castellano).

TO	TM	Técnica de traducción
André: <b>Hirnhautentzündung?</b> Zecken? Barbara: Wahrscheinlich.	André: ¿Meningitis? ¿Garrapatas? Barbara: Probablemente.	Equivalente acuñado.

Este es el término técnico correspondiente en español (y también el más común). Aunque también existe «Meningitis» en alemán, André habla aquí de *Hirnhautentzündung*. La traducción literal descomponiendo la palabra no tendría ningún sentido. Además traducir «inflamación de las meninges» no sonaría ni técnico, ni natural idiomáticamente hablando. Por otro lado, en el argot médico alemán es más habitual (y también más conocido por el hablante común) las palabras de origen germánico, como *Hirnhautentzündung*, que las derivadas del griego antiguo o del latín (como meningitis).

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Wir müssen <b>eine Liquorentnahme</b> vorbereiten.	Barbara: tenemos que preparar <b>una punción lumbar.</b>	Equivalente acuñado y transposición.

Este es otro caso parecido al anterior, la palabra más técnica en alemán para punción lumbar es *Lumbalpunktion*, sin embargo Barbara habla aquí de *Liquorentnahme* (extracción de líquido cefalorraquídeo), la más corriente entre el hablante alemán común. Traducirlo por «punción lumbar», además de ser más corto, también permite la comprensión del espectador hispanohablante. Es también una transposición porque se pasa de un sustantivo en alemán a dos en español.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Kann ich das Wochenende frei haben und dafür <b>Nachtschicht</b> machen? Es wär' mir wichtig.	Barbara: ¿Puedo cogerme el fin de semana y hacer <b>una guardia</b> a cambio? Es importante.	Generalización.

*Nachtsich* (turno de noche) se traduce por un término más general como «guardia». En la traducción se pierde el hecho de que sea una guardia nocturna. No es muy relevante en el mensaje global, pero sí podría haberse expresado dicho matiz.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Ich hab' studiert bei ihm. Er kommt heute Abend. Er wird operieren. <b>Und Sie machen die Anästhesie.</b> Barbara: Was? André: Können Sie doch. Stand in Ihrer Akte.	André: Estudié con él, va a venir esta tarde. Le operará él. Usted le <b>anestesiará</b> . Barbara: ¿Qué? André: Sabe hacerlo. Lo pone en su expediente	Compresión lingüística

Se acorta el mensaje: de hacer o realizar la anestesia («machen die Anästhesie») al verbo «anestesiár», que significa exactamente lo mismo. Es la mejor solución, pues era necesario acortar la frase para poder cumplir la sincronía temporal de la escena.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Professor Fabricius ist schon im <b>OP</b> . Ich komme gleich nach. Médica: Schon rasiert?	André: El doctor Fabricius ya está en el <b>quirófano</b> , yo iré enseguida. Médica: ¿Ya le han afeitado?	Equivalente acuñado y transposición

La abreviatura OP en alemán es *Operatioonsal* que es un palabra compuesta que significa literalmente «sala de operaciones», en castellano se cambia de la abreviatura a un sustantivo (transposición) que es además su equivalente acuñado (quirófano). Al no existir una abreviatura en español para «sala de operaciones» y ser esta posible traducción demasiado larga, es una buena estrategia traducir por «quirófano», más común en castellano.

#### 4.3.2. TÉCNICAS PARA EL DOBLAJE

En este apartado se tratan todas las técnicas para conseguir el objetivo principal del doblaje: la sincronía y, consecuentemente, la naturalidad necesaria para que el espectador pueda seguir la trama visual y pueda disfrutar del resultado final sin interrupciones. Como por ejemplo, eliminar posibles ambigüedades del mensaje y añadir *soundtrack* adicional.

#### 4.3.2.1. Explicitación del mensaje

TO	TM	Técnica de traducción
Médico: Berlin. <b>Aber sowas von.</b>	Médico: <b>Es de Berlín, allí son así.</b>	Ampliación lingüística y explicitación

Cambia ligeramente el mensaje en la traducción para que el receptor (el espectador) pueda entender por completo la connotación: los de Berlín, la capital, tienen grandes humos. Es una buena traducción para que no se pierda el objetivo principal del mensaje y a la vez para que el espectador comprenda qué quiere decir. Al añadir el pronombre anafórico «allí», además del tono que utiliza el personaje, se enfatiza el objetivo despectivo y se acorta el texto.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Guten Morgen. Barbara: Ich weiß, <b>ich bin zu spät.</b>	André: Buenos días Barbara: <b>Iré más tarde, estoy cansada.</b>	Modulación.

En el original, Barbara le dice a André «lo sé, llego tarde» (*Ich weiß, ich bin zu spät*), sin embargo, en la traducción se cambia el significado completamente. La modulación no tiene mucho sentido, a no ser que guarde relación con dos escenas posteriores de la película, cuando André le dice que se tumbe a descansar y la despertará más tarde.

TO	TM	Técnica de traducción
Hombre: Was macht der so? Compañero: <b>200.</b> Hombre: Aber nicht hier. Auf <b>unseren</b> Straßen.	Hombre: ¿Y a cuanto se pone? Compañero: <b>A 200.</b> Hombre: Pero no aquí, en <b>estas</b> carreteras.	Transposición.

Se cambia la categoría gramatical de *unseren* (nuestras) por el determinante demostrativo «estas». En castellano, para enfatizar que se trata de las carreteras de la Alemania comunista (RDA) se expresa mejor mediante el determinante demostrativo «estas» que por el pronombre *unseren*.

TO	TM	Técnica de traducción
Steffi : <b>Ja, der ist schön.</b> <b>Sag mal, wenn der</b>	Steffi: <b>¿Oye si se casa conmigo, me dejarán</b>	Compresión lingüística.

<b>mich heiratet, ja, lassen die mich dann hier raus?</b> Barbara: Glaub' nicht.	<b>salir de aquí?</b> Barbara: Creo que no.	
---	--	--

Se expresa lo mismo pero con menos palabras. Buena estrategia para condensar información y asegurar así la sincronía.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Eines Tages, als ich so müde war wie jetzt, brachte sie mir eine Decke und sagte, ich soll mich schlafen legen, <b>sie macht das schon.</b>	André: Un día que estaba tan cansado como ahora, me trajo una manta y me dijo que me echase a dormir <b>que ella haría mi turno.</b>	Amplificación

Se produce una explicitación y se cambia el pronombre neutro *das* por «turno». Suena más natural que decir «ya lo haría ella», cuando en castellano se explica que ese *das* es el turno, al espectador le queda más claro y además no se rompe el discurso.

TO	TM	Técnica de traducción
André: Wollen Sie nach Berlin zur Parade? Barbara: Nein, ich möchte <b>renovieren</b> . A: Dann machen Sie das.	André: ¿Quiere ir al desfile de Berlín? Barbara: No, quiero <b>arreglar mi casa</b> . A: Pues adelante.	Particularización y ampliación lingüística.

Del verbo más general alemán *renovieren* se especifica y clarifica más en la traducción «arreglar mi casa». La traducción literal hubiese sido aquí inteligible. Tanto esta solución como cualquier otra posible (como hacer reformas, o mejorar mi casa) es más precisa.

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Er kann sich ja an alles erinnern, nur nicht an seine Gefühle, die sind weg. Ich weiß, was Sie sagen wollen, dann könnte ich mich ja auch gleich operieren lassen, <b>weil meine Gefühle auch...</b>	Barbara: Se acuerda de todo excepto de sus sentimientos, han desaparecido. Me va a decir que yo también podría operarme <b>porque no tengo sentimientos...</b>	Amplificación

De nuevo, para explicitarle al espectador el mensaje, se añade directamente la subordinada causal «porque no tengo sentimientos» que en alemán queda cortada «porque mis sentimientos también...».

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Stella, Stella. Bleib hier stehen. <b>Hier ist das Geld. Komm.</b> Komm mit. <b>Leg dich dahin. Halt dich fest.</b> Stella: Was? Barbara: Halt dich fest! Stella: Barbara!	Barbara: Estela, Estela. <b>Quédate aquí. El dinero que pidió.</b> Vamos, ven conmigo. <b>Pon aquí las manos. Agárrate fuerte.</b> Stella: ¿Qué? Barbara: Agárrate fuerte. Stella: ¡Bárbara!	Transposición y ampliación lingüística.

En vez de utilizar el complemento circunstancial *hier* (aquí) y ser el sujeto *Geld* (dinero), en la traducción se marca el sujeto, que es el hombre que viene a recoger a Stela. Con sintonía con lo que se está reproduciendo en la escena (Barbara coge los brazos de Stella y los coloca en las asas de la especie de bote que la llevará a Dinamarca por mar), en la traducción se especifica la orden de Barbara a la joven: «Pon aquí las manos».

TO	TM	Técnica de traducción
André: (...)Ja, der Sturm, das Unwetter, er kann nicht weg, muss bleiben. <b>Aderlass, der ganze Unsinn.</b>	André: (...) hay una tormenta, un temporal, y no se puede ir, tiene que quedarse. <b>La sangra y esas tonterías.</b>	Ampliación lingüística y transposición.

Se añade el pronombre personal de complemento directo (la) y convierte el sustantivo *Unsinn* en plural con un demostrativo delante «esas». Esta traducción permite seguir mejor el discurso largo que está realizando André sobre el argumento de la novela que sostiene Barbara en sus manos en esa escena.

TO	TM	Técnica de traducción
Jörg: Hast du das Geld bekommen? Barbara: Ja. <b>Jörg: Du musst es wasserdicht einpacken.</b> Barbara: <b>Übers Wasser?</b> Wann?	Jörg: ¿Te han dado el dinero? Barbara: Sí <b>Jörg: Guárdalo impermeabilizado.</b> Barbara: ¿Será por mar?	Modulación. Modulación y particularización.

--	--

En el primer caso es una modulación porque en el original, la pareja de Barbara le indica que debe ser ella quien impermeabilice el dinero, sin embargo, esta acción agente se debilita con el verbo «guardar». «Por mar» se cambia el término general de *Wasser* (agua) por el «mar» en castellano. Haber optado por la traducción literal «tienes que empaquetarlo impermeabilizado» hubiese sido demasiado largo y el texto está sujeto a la imagen y movimientos proyectados. El espectador sabe que el pueblo donde trabaja Barbara es costanero, o más bien lo sabrá, porque André lo dice en escenas posteriores y porque cuando la pareja de Barbara planifica su huida, es también por mar. Así que cuando el original dice *übers Wasser* se sobreentiende que será por mar.

TO	TM	Técnica de traducción
Jörg : Na, hier. Wär' doch 'ne Möglichkeit. <b>Sollen schon einige gemacht haben.</b> Barbara: Wer denn?	Jörg: Pues aquí. Sería una posibilidad, <b>ya hay quien lo ha hecho.</b> Barbara: ¿Si, quién?	Modulación.

En español directamente se afirma que hay gente que se ha ido del oeste al este. Queda más corto (ora vez la dependencia visual-auditivo-temporal) y aunque se pierda el conjunto de posibilidad alemán, la traducción queda bien.

#### 4.3.2.2. Traducción de efecto

La técnica de traducción de efecto es cuando se añade o se modifica el *soundtrack* de la película. El objetivo principal es que el espectador comprenda la escena, que de otra manera, sin modificar el *soundtrack*, no podría entenderla o perdería parte de la información. Algunos ejemplos de modificación o adición de pistas de audios son los siguientes:

TO	TM	Técnica de traducción
André: [habla de fondo en alemán]	André: <b>Hay un sitio que me gusta mucho, voy algunas veces, es muy tranquilo.</b>	Traducción de efecto

En la escena en alemán no se llega a escuchar qué dice exactamente André, sin embargo sí que se sobreentiende que es alemán. De esta manera, en la traducción se

añade un *soundtrack* en el que se entiende completamente qué dice el personaje. Este *soundtrack* probablemente se lo hayan inventado en la sala de doblaje, con cierta coherencia.

TO	TM	Técnica de traducción
André: [habla de fondo en alemán]	André: <b>Le haremos las pruebas. Lo mejor que podemos hacer es operar.</b>	Traducción de efecto

Este es otro caso igual que el anterior, en el original se escucha a André hablando de fondo, y en español se inserta una traducción posible (y hasta cierta medida libre).

TO	TM	Técnica de traducción
	Barbara: (lee) <b>La chica del jersey rojo. Las aventuras de Huckeberry Finn.</b>	Traducción de efecto
		

Esta clase de inserto es muy común también cuando en la pantalla sale alguna información escrita en el idioma de origen. Se añade un *soundtrack* con la voz del personaje (en este caso de Barbara) leyendo en voz alta esta información. Sin embargo solo se añaden los títulos de los dos libros que el personaje sospesa más detenidamente.

Por otro lado aunque no sea el caso, en otras películas en vez de esta técnica, se añade un subtítulo en mayúsculas.

TO	TM	Técnica de traducción
	Barbara: (lee) “ <b>Angy: no puedo vivir sin ti, Mario.</b> ”	Traducción de efecto

Otro ejemplo como el anterior, en la pantalla se ve qué le escribió Mario a la joven y en el doblaje se escucha a Barbara leyéndolo en voz alta. Este inserto por ejemplo es muy importante para que el espectador pueda seguir la trama.

#### 4.3.2.3. Ajuste de tiempo

TO	TM	Técnica de traducción
Barbara: Sie werden die Spur verfolgen, die ich mit dem Sack voll Steine gemacht habe. Werden zum Ufer kommen und im Wasser nach meiner Leiche suchen. Dann werden sie der Mehlspur folgen, bis zum Teich kommen und auf der anderen Seite auf dem schmalen Weg weitergehen, um die Räuber zu finden, die mich umgebracht haben. Den Fluss jedenfalls werden sie nach nichts anderem als nach meiner Leiche absuchen. Bald werden sie davon genug haben und werden sich nicht mehr um mich kümmern. Das geht also in Ordnung. Ich kann dann bleiben, wo ich will.	Barbara: Seguirá el rastro que he dejado con el saco lleno de piedra llegaran a la orilla y buscaran mi cadáver en el agua. Luego seguirán el rastro de arena hasta el lago y continuarán por el otro lado, por el camino pequeño para encontrar a los ladrones que me han matado. De esta manera, solo buscarán mi cuerpo en el rio. Enseguida se hartarán y no se molestarán más por mí. Así estará todo bien, entonces podré quedarme donde quiero.	Traducción literal.

Se ha traducido literalmente este fragmento del libro de Mark Twain. Este es un gran ejemplo para mostrar la subordinación de códigos de la traducción audiovisual. Esta misma situación (un fragmento original de una obra literaria) seguramente se hubiese traducido por su traducción existente. Así, el traductor hubiese consultado este fragmento en concreto de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que se tradujo así: «Van a seguir la pista de ese saco de piedras hasta la orilla y después dragarán el río para buscarme. Van a seguir la huella de harina hasta el lago, buscar por el arroyo que sale de él para encontrar a los ladrones que me mataron y se llevaron las cosas. No van a buscar en el río nada más que mi cadáver. Después se cansarán en seguida y ya no se preocuparán más por mí. Muy bien, puedo quedarme donde me apetezca». Sin embargo para respetar la sincronía labial (y visual) se ha optado por traducir literalmente la lectura que hace el personaje.

TO	TM	Técnica de traducción
Stella: Der Mond ist aufgegangen, die gold'nen Sternlein prangen am hohen Himmelszelt. (...) Der Wald steht schwarz und schweiget und aus den Wiesen steiget der weiße Nebel wunderbar.	Stella: La luna ha salido y las estrellas brillan, relucientes en el cielo. (...) El bosque está oscuro y la magia en los trazos, levanta la blanca niebla.	Traducción literal

Este es un caso parecido al anterior, aunque en este caso no existe una traducción del fragmento. En vez de quizás ser más creativos en la traducción de esta nana, o incluso como podría haber sido el caso en una traducción literaria, de buscar el equivalente y poner una nana propia de la cultura hispanohablante, el traductor se ha ceñido al original. Esto permite la sincronía, pues el mensaje traducido tiene aproximadamente la misma longitud que el original.

## 5. CONCLUSIONES

Como se ha dicho en la introducción, los productos multimedia son una de las fuentes de entretenimiento más importantes de este mundo globalizado, cuyos avances tecnológicos se producen a gran velocidad. En esta globalización, la traducción juega un papel crucial, pues permite el alcance de cualquier producto a millones y millones de personas. La industria cinematográfica es un ejemplo de ello: cualquier película, en cualquier idioma puede llegar a cualquier público... y esta transmisión intralingüística se produce gracias a la traducción audiovisual, sobre todo a través del doblaje y la subtitulación. Pero si hablamos de una industria tan grande, y con tanto éxito, es probablemente porque los productos traducidos (en este caso, las películas) transmiten la misma naturalidad que el original y pueden gozar del mismo éxito. En este trabajo, el objetivo principal era analizar detenidamente el doblaje de toda la película alemana *Barbara*: hacer un análisis descriptivo de todas las técnicas de traducción que se han utilizado para tratar los diferentes referentes culturales que se producen y aquellas técnicas que se han llevado a cabo para asegurar un buen doblaje. Pues como bien planteábamos en la introducción: ¿Puede el espectador entender completamente *Barbara*? ¿Es importante el doblaje en este caso que es una lengua y cultura más lejana? ¿Qué mecanismos, o más concretamente técnicas, utiliza el traductor para que el espectador pueda seguir la trama y que esta suene natural? A través del análisis, podemos ahora responder a tales cuestiones.

- Elegir *Barbara* como objeto de análisis ha sido interesante porque resalta la necesidad de la traducción audiovisual como puente entre culturas: quizá vivamos en la era de la globalización, donde el inglés parece la *lingua mater*, pero en este caso ha sido sin duda el doblaje lo que ha permitido que el público hispanohablante pueda tener acceso a *Barbara*.
- Los referentes culturales son, junto a la confluencia de códigos como el visual-sonoro, el principal problema de traducción en la TAV, y el éxito del producto final depende muchas veces de cómo se han solucionado. Casi todos los productos audiovisuales están culturalmente marcados y *Barbara* no ha sido la excepción.
- En el análisis del ámbito lingüístico de la traducción se puede concluir que en el caso de los referentes culturales, se ha utilizado sobre todo equivalentes acuñados. Estos naturalizan siempre el lenguaje y se «acercan» al espectador. Por ejemplo, en expresiones alemanas tan típicas en la oralidad como «ach, so!»

se ha buscado el equivalente en castellano como «ah, vale» y en frases hechas como «die Geschichte im Sande verlaufen» se ha traducido por equivalentes como «correr un tupido velo».

- El doblaje, por estar la escena sometida siempre a la imagen, no permite demasiadas amplificaciones o explicitaciones. Si bien Agost (Agost, 1999) argumenta que las principales técnicas para traducir los elementos culturales son las adaptación o la eliminación, no ha sido el caso en *Barbara*, que como se ha dicho en el punto anterior, se recurre siempre que es posible al equivalente.
- Ha sido interesante el contexto histórico concreto en que se desarrolla el argumento y la terminología médica que aparecen (de nuevo: la técnica de equivalencia acuñada ha sido la más utilizada). En el caso de la terminología especializada también se ha visto que en alemán es más común utilizar el término germánico (*Hirnhautentzündung*) que el latino (*Meningitis*).
- En cuanto a las técnicas de traducción para el doblaje, se ha visto que la más utilizada es la traducción de efecto: añadir *soundtrack*. Un caso de esto son los insertos que aparecen en pantalla en alemán (el título de dos obras literarias y una carta breve), en estos casos se ha añadido un *soundtrack* con la voz de la dobladora de *Barbara*, decisión acertada porque, por ejemplo, el caso de la carta era necesario para seguir la trama y sin ningún inserto el espectador no hubiese podido comprender absolutamente nada de la carta. También se ha añadido *soundtrack* en dos ocasiones más, cuando se oye en el original a André hablando muy de fondo. Además, en el caso del personaje de *Barbara* leyendo en voz alta un fragmento de *Huckleberry Field* y de Stella cantando una nana, se ha optado por traducir literalmente ya que el mensaje estaba sujeto a un corto intervalo de tiempo.
- En cuanto al hecho de tratarse de una traducción del alemán al español, es más fácil que se cumpla la sincronía con traducciones literales. Pues por ejemplo, el caso de inglés al español, la sincronía es más difícil ya que el español necesita de más palabras para expresarse. Sin embargo, también ha habido muchas transposiciones y ampliaciones lingüísticas por la enorme tendencia del alemán a utilizar palabras compuestas (*Komposita*).
- En el primer bloque teórico había quedado claro que uno de los objetivos principales que persigue el doblaje es conseguir dicha naturalidad (oral y visual) para que el espectador pueda disfrutar por completo del producto. Tras haber realizado la visión en original, la doblada y haber analizado muy detalladamente

qué técnicas emplea el traductor (y el porqué), una de las conclusiones más inminentes es que el doblaje de Barbara permite la comprensión lingüística absoluta por parte del espectador.

- Sin embargo, uno de los problemas principales que plantea la película es la cantidad de información que no se explicita y que el espectador debe sobrentender. Un ejemplo claro es la escena del coche (del mercedes) de alta gama y de Alemania Occidental que pone en peligro el encuentro secreto entre Jörg y Barbara, pues un ciudadano se para sorprendido ante tal lujo. En esta escena no se presenta ningún problema lingüístico y el mensaje traducido se entiende completamente, sin embargo, es el espectador quien tiene que deducir que un coche así en la RDA sería imposible de conseguir. Hay más ejemplos de referentes históricos explícitos a lo largo de la trama que no están ligados con el procedimiento de traducción y que muy probablemente un espectador hispanohablante que no haya estudiado la historia alemana no pueda comprender. Lo que lleva a la siguiente conclusión: las técnicas de traducción en el doblaje de Barbara permiten la comprensión del mensaje, pero aquellos referentes que se producen de manera implícita a lo largo de la trama hacen que el hispanohablante necesite conocimientos previos de historia alemana.

## 6. BIBLIOGRAFIA

AGOST, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999

ÁGUILA, María Eugenia del; RODERO, Emma, *El proceso de doblaje take a take*, Publicaciones Universidad Pontifica de Salamanca, 2005

ÁVILA, Alejandro, *El doblaje*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005  
Barbara der Film, <http://www.barbara-der-film.de/film.php> [Consulta: 06-05-2016].

*Barbara*, DVD (2012) Deutsch

CHAUME, Frederic, “Teaching synchronisation in a dubbing course: some didactic proposals”, *The Didactics of Audiovisual Translation* edited by Jorge Díaz Cintas, Benjamin Translation Library, 2008

CHAVES, María José. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva, 1999

HURTADO, Amparo, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid, Cátedram 2001, 2014

HUSSMAN, Wenken, „Liebe in Zeiten des Misstrauens“, *Zeit Online*, 13/02/2012 [en línea] <http://www.zeit.de/kultur/film/2012-02/berlinale-barbara-petzold> [Consulta: 06-05-2016].

KORYCNSKA-WEGNER, Małgorzata, *Übersetzer der bewegten Bilder: Audiovisuelle Übersetzung-ein neuer Ansatz*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011

MAYORAL, Roberto: «Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual». *Universidad de Granada* [en línea], <<http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Impura.pdf>>. [Consulta: 12-03-2016].

MOLINA, Lucía. El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.

NEWMARK, Peter. *Manual de traducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22 ed). Consultado en <http://www.rae.es/>

SANDER, Daniel, “DDR-Liebesdrama ‘Barbara’: Zärtlich in der Zone”, *Spiegel* , 11/02/2012 [en línea] <http://www.spiegel.de/kultur/kino/ddr-liebesdrama-barbara-zaertlich-in-der-zone-a-814597.html> [Consulta: 06-05-2016].

Sensacine, <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-200727/> [Consulta: 06-05-2016].

SERBAN, Adriana; MATAMALA, Anna; LAVAUR, Jean-Marc, *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*, Bern, Peter Lang, 2012

TWAIN, Mark, *Las aventuras de Hucklberry Finn*, Madrid: De bolsillo, 2014.

WHITMAN, Candace. *Through the Dubbing Glass*, Peter Lang, 1992.

