

*La escritura de guiones: una asignatura a tener en cuenta para la enseñanza de la traducción audiovisual*

**Jordi Mas López**

**Posgrado presencial de traducción audiovisual, Universitat Autònoma de Barcelona**

**Pilar Orero**

**Posgrado online de traducción audiovisual, Universitat Autònoma de Barcelona**

**Resumen**

El conocimiento de las técnicas de escritura de guiones puede resultar de inestimable utilidad a los profesionales que se enfrentan a la traducción de un producto audiovisual. Los autores señalan de qué modo estas técnicas pueden contribuir a salvar las dificultades que plantean las restricciones características del medio audiovisual en el momento de acometer su traducción, y exponen de qué modo se han introducido en el programa de Master de Traducción Audiovisual que la Universitat Autònoma de Barcelona ofrecerá a partir del curso 2004-2005.

**1. Introducción<sup>1</sup>**

El objetivo de la presente ponencia es apuntar la importancia y utilidad de la escritura de guiones en la labor del traductor audiovisual, ya traduzca en la modalidad de doblaje o subtitulación o en otras modalidades no asociadas habitualmente en nuestra tradición al género de ficción, como son la traducción con la técnica de voces superpuestas o la de productos informáticos y multimedia en general. De la utilidad de la escritura de guiones para el traductor audiovisual se deduce la necesidad de incluirla en los programas de formación de traductores que pretendan especializarse en este medio.

Para ello partimos de la consideración de la especificidad de los

textos audiovisuales, que imponen al proceso traductor una serie de constricciones adicionales ausentes en general de otros tipos de traducción, en particular del tradicional texto impreso en papel, independientemente de cuáles sean su temática y su fin comunicativo. A partir de esta consideración, planteamos la utilidad que posee la disciplina de la escritura de guiones para salvar los escollos característicos de la traducción del texto audiovisual. Finalmente, exponemos en qué modo la escritura de guiones se ha incorporado al programa de master de traducción audiovisual que la Universitat Autònoma de Barcelona ofrecerá a partir del curso académico 2004-2005 con el fin de proporcionar una formación lo más completa posible a los futuros traductores.

## **2. Las constricciones impuestas por el medio audiovisual: la sincronía**

El texto audiovisual se caracteriza por el uso simultáneo de signos de diferente naturaleza: en él conviven signos lingüísticos, signos puramente sonoros y signos visuales o icónicos (HOCHÉL 1986, CHAUME en prensa). El espectador de una película, por ejemplo, no puede limitarse a prestar atención al material lingüístico — hablado o escrito en pantalla, en este caso— como haría el lector de una novela: tanto la banda sonora —música y efectos sonoros— como las imágenes aportan un caudal significativo que en ningún caso resulta prescindible. Para hacerse una idea de la complejidad de un producto audiovisual sólo hace falta pensar en la enorme cantidad de profesionales que aparecen en la lista de créditos al final de una película, un documental o un programa de televisión: la labor de un *attrezzista*, de un maquillador o de un iluminador puede parecer insignificante comparada con la del guionista, el director o los actores, pero sin embargo contribuye al significado final del producto. En ocasiones, el atuendo, la decoración del piso o los movimientos corporales de un personaje pueden decirnos tanto como el contenido de sus réplicas.

La relación entre los diferentes modos de significación de estos textos, que deben describirse como multimodales (Rémale en prensa), no es de mera coexistencia: si bien hay ocasiones en que

el texto es redundante y el espectador recibe la misma información a través de canales diferentes —por ejemplo, un personaje queda descrito tanto por su apariencia física como por sus intervenciones habladas—, en otras, los signos de modos diferentes aportan información complementaria o, aún, contradictoria. Por este motivo, el traductor, al afrontar la traducción del texto audiovisual, deberá considerar en cada caso cuál es la relación que los diversos signos de diferentes modalidades mantienen entre ellos en el original y de qué modo cabe verter este conglomerado significativo a la lengua meta. En ocasiones, cuando la conjunción de signos tenga un nivel suficiente de redundancia, el traductor puede optar, si es necesario, por eliminar información lingüística en la versión final, pero en otros casos, cuando esta información sea indispensable, este recurso le estará vedado. Para ello, el profesional de esta modalidad de traducción deberá ser capaz de desentrañar la construcción del texto audiovisual para optar por la estrategia óptima en cada ocasión. Por supuesto, su objetivo debe ser siempre el de mantenerse en lo posible fiel al texto de partida, pero una defensa a ultranza del principio de fidelidad nos conduciría a actitudes dogmáticas que con frecuencia resultan inoperantes y poco realistas en la práctica. Habrá momentos en que el traductor se verá obligado a apartarse del texto original y aportar soluciones diferentes, creativas, para obtener un resultado equivalente en la lengua meta.

Como han comentado Javier Franco y Pilar Orero (en prensa) el estudio de la traducción ha presentado tradicionalmente un carácter epigónico, probablemente en consonancia con su percepción social tradicional como actividad secundaria y derivada, alejada del foco académico centrado en el estudio del canon y de lo original. La traducción audiovisual, que está basada no en textos escritos sino audiovisuales, está por lo tanto todavía más alejada que la traducción literaria del objeto de estudio, y es curioso que los propios especialistas del tema se han encargado de marginar la modalidad que se ha dado en llamar traducción *subordinada* (Titford 1982: 113, Mayoral 1984: 97, Rabadán 1991: 172, Mayoral 1993, Díaz Cintas 1998, Lorenzo & Pereira

2000, Lorenzo & Pereira 2001). Dadas las restricciones que el texto audiovisual impone en el proceso de traducción, algunos de los primeros investigadores que se interesaron por la traducción audiovisual utilizaron el término ligeramente peyorativo de "adaptación" para clasificar esta modalidad traductora (Díaz Cintas: 32-33). Sin embargo, superadas las reticencias iniciales, y aceptado el hecho de que la versión de textos audiovisuales y multimedia, por peculiar que pueda llegar a ser, constituye simplemente una modalidad de traducción más, se han buscado denominaciones que se refieran a ella de manera más adecuada. Así, por ejemplo, Tilford habla de "traducción restringida" (Tilford: 1982), y Mayoral, Kelly y Gallardo optan por la de "traducción subordinada" (Mayoral, Kelly y Gallardo: 1986); Frederic Chaume hace un recuento muy completo de cuáles son las denominaciones utilizadas hasta el momento (2003: 15-16), entre las cuales la que parece ganar terreno en los últimos años, debido precisamente a su laxitud, es la de "traducción audiovisual y multimedia".

En la práctica, al enfrentarse a este tipo de traducción, el traductor debe tener en cuenta las restricciones sincrónicas descritas por Fodor (1986) en su texto ya clásico sobre el doblaje de películas. No podemos perder de vista que, especialmente en el complejo proceso del doblaje (Martínez en prensa), la labor de la traducción es llevada a cabo por una cadena de profesionales: el traductor que vierte el texto lingüístico original a la lengua meta; el ajustador, que se encarga de modificar el texto producido por el traductor para adecuarlo a las restricciones impuestas por el producto audiovisual; el director de doblaje, los actores y los técnicos de sonido, que interpretan el texto escrito para que sustituya el texto lingüístico original, y, con frecuencia en el caso del catalán, un lingüista que revisa el resultado final y solicita, en su caso, la repetición de los *takes* que considere de calidad insuficiente. Por supuesto, el traductor del texto original, realice o no el ajuste del texto meta, no puede controlar el conjunto del proceso, pero una comprensión de las restricciones que condicionan cada parte del mismo le permitirá ofrecer al estudio de doblaje un texto lo más adecuado posible para el proceso de doblaje.

Las restricciones apuntadas por Fodor son de tres tipos: fonéticas, de caracterización y de contenido. Las fonéticas se subdividen, a su vez, en fonéticas —el texto meta debe situar, en lo posible, sonidos labiales y vocales abiertas en los mismos puntos que el original—, isocrónicas —las intervenciones de los personajes deben locutarse en el mismo período de tiempo que en el original— y las cinéticas —las réplicas de los personajes deben ser coherentes con los movimientos corporales que realizan—. En principio, la sincronización fonética es responsabilidad del ajustador y de los profesionales que trabajan en la sala de grabación, pero es aconsejable que el traductor las tenga en cuenta al realizar su tarea. Por ejemplo, es obvio que una réplica que en el original tiene dos o tres sílabas no debe traducirse por un número de sílabas muy superior, puesto que el ajustador se verá obligado a modificarla, muchas veces sin poder consultar el original, cuya lengua puede desconocer. Asimismo, cuando en una réplica un personaje realiza algún gesto llamativo que debe sincronizarse el texto lingüístico, es aconsejable, por la misma razón, que sea el mismo traductor quien genere un texto adecuado en ese contexto, especialmente cuando las lenguas de trabajo estén muy alejadas entre sí, como es el caso de la traducción de series de animación japonesas, tan en boga últimamente en España.

La sincronía de caracterización hace referencia a la adecuación del tipo de voz o la actuación de los actores en la versión final; por lo tanto, es fundamentalmente en la sala de doblaje donde debe trabajarse este aspecto. Sin embargo, el traductor debe tener en cuenta que los usos lingüísticos son una parte esencial de la caracterización de un personaje, o de la delimitación de un género audiovisual, y por lo tanto debe ajustar su traducción a las necesidades del texto final en función de las del original. Por otra parte, en el caso de lenguas distantes o poco conocidas, como podrían ser las orientales o, incluso, las del norte o el este de Europa, podría ser de utilidad que el traductor colaborara con el director de doblaje para proporcionar orientaciones sobre la caracterización de las voces en el producto objeto de la

traducción.

La sincronía de contenido, a su vez, exige que el texto traducido se corresponda con el del original y conviva armoniosamente con los otros sistemas semióticos presentes en el texto audiovisual. Así, en una obra de ficción, los diálogos, además de resultar coherentes, deben servir para describir los personajes y para trazar la debida progresión del argumento o la acción. Esta sincronía es responsabilidad, fundamentalmente, del traductor. En el caso de una película o un programa televisivo su tarea es más fácil porque tiene la posibilidad de analizar todo el texto antes de empezar a traducirlo, pero en el caso de series de televisión de una extensión considerable, muchas veces es necesario contar con más de un traductor para poder cumplir los plazos impuestos por el cliente, y entonces el profesional debe traducir algunos episodios sin haber visto otros. En estos casos, es fundamental la coordinación entre los diversos traductores; en el caso de las series que deben ser emitidas en Televisió de Catalunya, es de inestimable utilidad la figura del lingüista que revisa el producto final, pues puede actuar como supervisor y corregir las incoherencias que puedan existir entre episodios traducidos por personas diferentes.

Nuestra descripción de las restricciones sincrónicas se ha basado en el doblaje, pero por supuesto también son aplicables a la subtitulación, que cumple una función equivalente a la del doblaje y debe tratar de proporcionar la misma información al espectador, e incluso a la traducción con voces superpuestas, en la que la sincronía fonética debe mantener, igualmente, la de caracterización y contenido con el mismo rigor que debe esperarse de un producto doblado o subtulado (Orero 2004).

Al hablar de textos multimodales, en que conviven signos de naturaleza visual, sonora y lingüística, existe la tentación de considerar su traducción como intersemiótica, pero como apunta Remael (2001: 13), la traducción de productos audiovisuales y multimedia es en realidad interlingüística, pues el traductor tiene sólo libertad para operar sobre los signos lingüísticos y

paralingüísticos del original. Sin embargo, y esta es la característica que hace de la audiovisual una modalidad de traducción peculiar, al hacer el transvase lingüístico debe tener en cuenta las restricciones impuestas por los otros sistemas de signos, que a veces también juegan en su favor. El traductor debe negociar continuamente el significado del texto traducido con las imágenes y los efectos sonoros y musicales con que tendrá que coexistir. En sus esfuerzos por producir siempre una traducción lo más equivalente posible al original, podrá, en ocasiones, seguir su formulación lingüística muy de cerca, pero en otras deberá alejarse de ella y aportar traducciones altamente creativas. Al fin y al cabo, el texto traducido deberá funcionar por sí mismo, como si se tratara de un texto original. Es en este proceso de negociación del significado (Eco 2003) en el que el conocimiento de las técnicas de escritura de guiones puede resultar de inestimable utilidad para el traductor.

### **3. Pertinencia de la escritura de guiones en la traducción audiovisual**

La existencia de restricciones específicas de la traducción audiovisual y multimedia condicionan efectivamente la tarea del traductor, pero también deben ser vistas como un aviso de gran utilidad: le recuerdan continuamente que su aproximación al texto lingüístico nunca puede ser inocente. A cada paso, el traductor deberá preguntarse por qué un personaje dice, o deja de decir, algo, por qué utiliza una determinada palabra y no otra, para quién habla en cada momento. Todo producto audiovisual ha sido concebido con un fin determinado, y la lengua que utiliza va encaminada, con mayor a menor fortuna, a conseguir ese fin. El traductor es responsable de rescribir el texto original en función de su fin comunicativo.

Al reelaborar el guión de un producto audiovisual, ya se trate de una película o un texto de otro género, el profesional de la traducción debe partir del análisis de su construcción narrativa. La lengua de una película no es nunca lineal como la de los diálogos que se escuchan en la calle. En algunas ocasiones, las réplicas de

los personajes tendrán solamente un valor denotativo, y podrán traducirse de manera más o menos literal, pero en muchas otras, a este valor denotativo se añadirán otros: por ejemplo, lo que dice un personaje puede servir para caracterizarlo, para explicar cuál es su relación con otros personajes, para hacer progresar el argumento, para hacer alusión a una película anterior, para hacer explícito el subtexto de la película... En el original, el guionista ha utilizado la lengua de partida para conjugar los diferentes niveles de significación, dando prioridad a alguno de ellos sobre los otros; el traductor, en la lengua de llegada, deberá intentar reproducir este conjunto significativo, y tendrá que decidir, en el caso de que no sea posible mantener todas las capas de significado, a cuál debe darse prioridad. No existen fórmulas mágicas: en cada caso, el traductor deberá valorar, en función de la escena concreta, el género al que pertenece el producto a traducir y sus características específicas, qué elementos pueden sacrificarse y a cuáles debe darse prioridad.

Pongamos, por ejemplo, el caso de una escena humorística en dos contextos muy diferentes: la serie de animación *Shinchan* y una película de Pedro Almodóvar. *Shinchan* es un *anime* dirigido a un público adulto —aunque también tiene mucho éxito entre el infantil— que satiriza la vida de una familia típica del Japón actual. El humor es su baza principal, y los creadores de la serie introducen frecuentes guiños de complicidad dirigidos a los espectadores; estos guiños, a veces, llegan al extremo de quebrar la ilusión de realidad de las historias en su afán de provocar la risa de los televidentes. La serie también combina un realismo a veces despiadado con una tendencia muy marcada al surrealismo. Por todo ello, al verter a otra lengua una escena cómica de *Shinchan*, el traductor puede optar, si es necesario, por dar prioridad a la faceta humorística por encima de la narratividad de la historia como sucede en ocasiones en la misma serie original.

El caso de los filmes de Almodóvar es bien diferente: el director manchego es un experto en introducir pinceladas cómicas en contextos dramáticos, sin menoscabar la trabazón del argumento. Por desternillantes que puedan ser las réplicas de sus personajes



en algunas escenas, dudamos de que sea aconsejable, al verter sus guiones a otras lenguas, priorizar el humor por encima de la construcción de la historia. El traductor tenderá, probablemente, a respetar al máximo la información que la escena aporta al conjunto de la película, aunque sin dejar, por supuesto, de intentar reproducir al máximo su carga humorística. Por fortuna, muchas veces el humor es consustancial a los personajes almodovarianos que protagonizan estas escenas, lo cual supone una ayuda para el traductor.

De modo similar, un personaje puede repetir siempre unas palabras determinadas con el fin de caracterizarse a sí mismo, revelar su relación con otros personajes, dar cohesión a la historia... Este recurso es bastante frecuente en muchas series dedicadas al público infantil o juvenil, en las que el momento culminante de cada episodio se introduce mediante una fórmula estereotipada que los espectadores aprenden a conocer y a esperar. Es el caso, por ejemplo, de la serie infantil *Ojamaho Doremi*, cuyas protagonistas, unas aprendices de bruja, solucionan el conflicto planteado en cada episodio mediante el uso de magia. En ocasiones, la misma palabra o frase podría traducirse de modo diferente en cada aparición, y el traductor deberá considerar si es mejor mantenerla siempre igual o adaptarla en cada ocasión. Por ello, en el caso de las series de televisión, cuando se requiere la colaboración de diversos traductores es necesario que lleguen a un acuerdo para adoptar una solución coherente.

Evidentemente, el análisis del texto de partida no puede basarse únicamente en su componente lingüístico: cuando la información visual y sonora contribuye al desarrollo del argumento, el receptor de la versión traducida también debe poder recibir esta información y estar en situación de decodificarla. Esto no constituye ningún problema cuando esta información tiene un carácter universal, pero cuando no es así, el traductor puede tener que incluirla de algún modo en el texto traducido. Por ejemplo, en una serie japonesa, que refleja una cultura material muy alejada de la española, un particular utiliza un sello personal en lugar de firmar un recibo, quizás debe hacerse un esfuerzo para explicar de

algún modo que en Japón la firma no es un recurso habitual, y que lo común es utilizar el sello personal cuando en España se firmaría. O por qué, cuando se invita a alguien a comer en casa formalmente, no es muy adecuado servirle *oden*, una comida entrañable pero nada apta para agasajar a unos invitados.

Además de ser consciente de la medida en que las réplicas de los personajes sirven para vehicular la comunicación entre ellos en el marco ficcional y para aportar al espectador la información necesaria para una comprensión del producto audiovisual, el traductor también debe ser consciente del contexto en que se exhibirá el producto y de los espectadores a que va dirigido. Es decir, su traducción optará por un modelo lingüístico u otro en función de cuál sea su diseño de audiencia. En función de la franja horaria en que se exhibe un producto televisivo, el canal por el que se emite y el público específico para el que ha sido concebido, el traductor buscará la aceptabilidad mediante recursos diferentes. El uso de tacos, por ejemplo, puede atraer la complicidad de un sector concreto del público adulto que mire la televisión por la noche, pero será inaceptable en un programa que debe emitirse en horario infantil, aun cuando vaya destinado a un público adulto. Asimismo, un lenguaje demasiado elaborado puede resultar contraproducente en el caso de una serie infantil, cuyos espectadores pueden tener problemas para entenderlo.

El caso de la serie de animación *Shinchan* es muy revelador de la necesidad de realizar un estudio de audiencia adecuado. *Shinchan*, en su doblaje al catalán, ha tenido un gran éxito tanto en el público adulto como en el infantil. La serie se emite en horario de mediodía y tarde, y por lo tanto es seguido por un gran número de niños. Sin embargo, por su contenido, se trata más bien de una serie adulta. Lingüísticamente, esta duplicidad se ha reflejado en un modelo de lengua muy fiel al catalán coloquial y sin las marcas características del lenguaje infantil, aunque sin llegar a convertirse en un modelo adulto. El resultado es que los niños pueden seguir la serie sin ninguna dificultad, pues el catalán que oyen en ella es el que oyen a todas horas en la vida cotidiana, y los adultos pueden sentir un alto grado de complicidad con las situaciones

presentadas porque la lengua utilizada, no marcada como infantil, no constituye ningún obstáculo. Sin duda, el modelo lingüístico utilizado ha sido una baza importante en el éxito de la serie en Cataluña.

La cuestión del género de la producción audiovisual también es un elemento crucial a tener en cuenta al realizar la traducción. Así, por ejemplo, al traducir una película policíaca, se esperará del traductor que utilice los mismos clisés y usos lingüísticos de las películas policíacas producidas, o incluso dobladas, en la lengua meta, puesto que los espectadores esperarán encontrarse con ellos, y los reconocerán, consciente o inconscientemente, al disfrutar del producto. En cierto modo, como indica Cattrysse (1994), el texto meta no cuenta con un único texto de partida en otra lengua, sino que recoge, en mayor o menor medida, multitud de influencias de diversos textos, que han contribuido a crear el modelo genérico al que se adscribe. Una traducción no se crea nunca en el vacío: siempre deberá tener en cuenta los referentes que han modelado el género.

Nos estamos refiriendo continuamente a las películas y series de ficción, en las que la utilidad de la escritura de guiones es evidente, pero esta disciplina también resulta de utilidad en la traducción de otros géneros, como el documental, que en nuestro país se traduce generalmente con la técnica de las voces superpuestas. Tal como han argumentado Eliana Franco (2000), Matamala (en prensa) y Orero (2004) incluso el género documental implica ficcionalidad, y su construcción discursiva utiliza unas estrategias particulares para la aparente sensación de realidad como argumenta León (1999: 62):

No resulta sencillo, por tanto, definir con precisión el concepto de documental, a partir del análisis de sus diferencias respecto a otras categorías de enunciados audiovisuales basados en hechos reales. Además, en algunos casos, ni siquiera es fácil determinar si una obra pertenece al dominio de la ficción o puede ser considerada como de 'no ficción' o informativa. ¿Cómo clasificar, por ejemplo, las obras que utilizan actores para reproducir situaciones reales? Algunos autores consideran, incluso, que el documentalista no hace sino construir otro tipo de enunciado ficticio, aunque sea

utilizando materiales tomados de la realidad.

Otro elemento que el traductor audiovisual debe tener en cuenta es el de la naturaleza de los diálogos filmicos, que utilizan el modelo lingüístico denominado oral preparado: es decir, presentan una lengua que se supone refleja la lengua oral espontánea, pero que en realidad se aparta considerablemente de ella, puesto que cada intervención ha sido reescrita las veces necesarias para proporcionar al texto una economía y un grado de cohesión mucho mayor que los de los actos de habla espontáneos. El traductor, por lo tanto, deberá considerar, al verter la obra a la lengua meta, cuál es el registro lingüístico más idóneo para ello. La elección no es baladí: cada texto, en función del género al que se adscriba y de sus características propias, requerirá un tipo de lengua diferente. Televisió de Catalunya, por ejemplo, reclama para el doblaje un modelo oral preparado diferente del de las series de producción propia (1997: 11), a la vez que detalla normas específicas para el doblaje de documentales (1997: 29-30) y aplica criterios diferentes para los programas que requieren un modelo de lengua más formal, como informativos, reportajes, entrevistas, etc. (1995).

#### **4. La escritura de guiones en el programa del Master de Traducción Audiovisual ofrecido por la Universitat Autònoma de Barcelona**

Dada la utilidad que las técnicas de escritura de guiones tienen para el traductor de productos audiovisuales, al diseñar el currículo del programa de Master de Traducción Audiovisual que la Universitat Autònoma de Barcelona empezará a ofrecer en el curso 2004-2005 (<http://fti.uab.es/pg.audiovisual>) se ha considerado necesario introducir una asignatura centrada en esta cuestión. Dicha asignatura, que ha sido bautizada con el nombre de Introducción a los Estudios Cinematográficos para Traductores, tiene como objetivo introducir los mecanismos del guión cinematográfico, especialmente en lo que tienen de relevante para la traducción audiovisual. La idea fundamental de la asignatura es desarrollar en los estudiantes la habilidad para analizar los productos audiovisuales, especialmente filmicos, a partir del conocimiento de las maneras específicas en las que el cine transmite información al espectador. Los contenidos a tratar en el

aula son los siguientes: estructura narrativa, personaje y caracterización, oralidad y naturaleza y funciones del diálogo cinematográfico. Esta asignatura es optativa, puesto que la amplia oferta del Master así lo exige, pero constituye una pieza clave en el diseño del programa.

Por supuesto, en otras asignaturas se tratan aspectos relacionados con la escritura de guiones, de manera más o menos directa y más o menos aplicada. En Teoría de la Traducción Aplicada a los Medios, asignatura fundamental que hasta cierto punto puede considerarse una primera parte de la de escritura de guiones, se introducirán conceptos propios de la teoría de la traducción, la lingüística, la estética cinematográfica, etc., para abordar cuestiones como traducción y adaptación, aproximación funcional al doblaje del humor, canon e Intertextualidad, traducción entre culturas y performatividad y funcionalidad en traducción. Esta asignatura es obligatoria para todos los estudiantes del programa de Master.

Estas dos asignaturas proporcionan al estudiante herramientas teóricas para enfrentarse a la traducción del texto audiovisual, pero el Master tiene una vocación aplicada, puesto que sus estudiantes lo cursan con el deseo de desarrollar su actividad profesional en el campo de la traducción audiovisual, especialmente el del doblaje y la subtitulación. En las asignaturas de Doblaje, Subtitulación, Voces Superpuestas y Multimedia el trabajo es esencialmente práctico —las clases tienen lugar en aulas multimedia, y cada estudiante dispone de un ordenador para realizar los ejercicios propuestos por el profesor—. Esta aproximación práctica introduce en el aula, de manera totalmente natural, las restricciones propias de la traducción audiovisual y multimedia, así como las herramientas —programas informáticos específicos, recursos electrónicos, etc.— utilizadas en cada caso. Por ejemplo, en la asignatura de Doblaje se trabaja con considerable exhaustividad el proceso de ajuste, porque aunque el Master no pretende formar ajustadores, la comprensión de las restricciones que impone el ajuste aporta al alumno una perspectiva muy exacta de cuál será el contexto en el que tendrá que funcionar su traducción. En Subtitulación, el uso de un

programa informático de subtulado muy similar a los utilizados profesionalmente —el programa Subtitul@m, desarrollado en la Universitat Autònoma de Barcelona— también introduce a los alumnos en las restricciones que impone esta modalidad de traducción, y les permite desarrollar la habilidad para recoger en lo posible los matices del texto original mediante el uso de subtítulos (Bartoll, Mas Y Orero en prensa).

Los estudiantes pueden aplicar los conocimientos adquiridos en estas asignaturas en el Trabajo de Investigación obligatorio, por una parte, y en las prácticas en empresa optativas, por otro. El Trabajo de Investigación, que los estudiantes deben realizar de manera autónoma con la supervisión de un tutor, puede ser una traducción comentada, o bien el análisis de una traducción o un conjunto de traducciones ya realizadas disponibles en el mercado. El objetivo es que el alumno utilice tanto las habilidades prácticas como los conocimientos teóricos adquiridos, demostrando así su aprovechamiento de las materias cursadas. Las prácticas en empresa, que son optativas y se realizan fuera del programa, tienen como finalidad poner a los alumnos en contacto con el mundo laboral, y contribuir en su comprensión del proceso que implica la traducción —especialmente el doblaje, cuya producción es muy compleja, aunque el Master también cuenta con prácticas de subtitulación— de un producto audiovisual.

Finalmente, para aquellos alumnos que pretendan utilizar el catalán como lengua de traducción, también hay una asignatura específica, la de Catalán para Traductores Audiovisuales, donde se analiza cómo cuestiones como estándar y variación lingüística; oralidad, verosimilitud y convención; lenguajes de especialidad y argot, etc., quedan reflejadas exactamente en el caso del catalán, y qué obras de referencia y consulta puede —y debe— utilizar el traductor audiovisual que traduzca al catalán, ya sea para Televisió de Catalunya o para otro cliente.

Creemos que el fruto de los esfuerzos invertidos en la confección del currículo del Master de Traducción Audiovisual es que aquellos alumnos que cursen el programa con un buen aprovechamiento

contarán, al finalizar, con una sólida comprensión de la naturaleza y las características del producto audiovisual y un buen conocimiento de cuáles son los mecanismos teóricos y prácticos que debe utilizar para verterlo a la lengua meta; entre estos mecanismos, los técnicas de escritura de guiones le serán de una utilidad inestimable.

## **Bibliografía**

- AGOST, Rosa y CHAUME, Frederic (eds.) (2000) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BARTOLL, Eduard; MAS LÓPEZ, Jordi; ORERO, Pilar (en prensa) "Las nuevas tecnologías y su impacto en la enseñanza de la traducción audiovisual: Subtitul@m". Ponencia leída en el Congreso de Traducción Audiovisual en la Universidad Alfonso X en marzo 2004.
- CATTRYSSE, Patrick (1995) "The study of film adaptation: a state of the art and some new functional proposals" en F. Eguíluz *et al.* (ed.). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 37-55.
- CHAUME VARELA, Frederic (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic: Eumo Editorial.
- CHAUME VARELA, Frederic (en prensa) "Synchronization in Dubbing: a Translational Approach" en *Topics in Audiovisual Translation*, ORERO, Pilar (ed.) Amsterdam: Benjamins.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (1998) "La labor subtituladora en tanto que instancia de la traducción subordinada" en P. Orero (ed.), *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 83-90.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona: Ariel.
- DORADO, Carles y ORERO, Pilar (2004) *Posgrado online de Traducción Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Disponible en URL <http://www.fti.uab.es/onptav>. Fecha de consulta: 26 de abril de 2004.
- ECO, Humberto (2003) *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld & Nicolson.

- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing. Petic, Esthetic and Psychological Aspects*, Helmut, Hamburg: Buske Verlag.
- FRANCO, Eliana (2000) "Revoicing the Alien in Documentaries. Cultural Agency, Norms and the Translation of Audiovisual Reality" (tesis doctoral no publicada), Leuven: KUL.
- FRANCO AIXELÁ, Javier y Pilar ORERO (en prensa) "La reflexión sobre traducción audiovisual a lo largo de la historia". Ponencia leída en IV Congreso de Traducción: Doblaje y subtitulación. Universidad de Alicante 4-6 mayo, 2004.
- HOCHÉL, B. (1986) "Communicative Aspects of translation for TV" en *Nouvelles de la FIT*, 5 (3), 151-157.
- LEÓN, Bienvenido (1999): *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ, Xènia (en prensa) "Film Dubbing: Its Process and Translation" en *Topics in Audiovisual Translation*, RERO, Pilar (ed.) Amsterdam: Benjamins.
- LORENZO, L.; PEREIRA, A. M. (eds.) (2000) *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo.
- LORENZO, L.; PEREIRA, A. M. (eds.) (2001) *Traducción subordinada (II). El subtitulado*. Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo.
- MAS LÓPEZ, Jordi (2004), *Master y Posgrado en Traducción Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Disponible en URL <http://www.fti.uab.es/pg.audiovisual>. Fecha de consulta: 26 de abril de 2004.
- MATAMALA, Anna (2004): "Main challenges of documentary translation". Paper delivered at the International Conference *In So Many Words, Language Transfer on the Screen*. London: Federal University of Surrey. Manuscript.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1984) "Notas sobre la traducción de cómics" en *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, 1: 92-101.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1993) "La traducción cinematográfica: el subtitulado" en *Sendebarr*, 4, 45-68.
- MAYORAL, R.; KELLY, D.; GALLARDO, N. (1986) "Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)" en F. FERNÁNDEZ (ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística a*



- España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada.*  
Valencia: Universitat de Valencia, p. 95-105.
- ORERO, Pilar (2004) "The Pretended Easiness of Voice-over Translation of TV Interviews". *The Journal of Specialised Translation* 2. Disponible en URL <http://www.jostrans.org/>.  
Fecha consulta: 26 de abril de 2004.
- RABADÁN, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción*. León: Publicaciones de la Universidad de León.
- REMAEL, Aline (2001) "Some Thoughts on the Study of multimodal and multimedia translation" en Yves Gambier, Henrik Gottlieb (eds.), *(Multi)Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 13-22.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1995) *El català a TV3. Llibre d'estil*, Barcelona: Edicions 62.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997) *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*, Barcelona: Edicions 62.
- TITFORD, C. (1982) "Subtitling – Constrained Translation" en *Lebende Sprachen XXVII* (3), p. 113-116.

---

<sup>1</sup> Los autores desean agradecer la amabilidad con que Aline Remael respondió a sus consultas, así como manifestar su deuda con ella, al constituir su artículo "Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation" una referencia fundamental en la confección de la presente ponencia.