

#07

LA TRADUCCIÓN EN RIESGO: LA LISTA DE DIÁLOGOS COMO CONTROL HERMENÉUTICO

Mabel Richart Marset

Universitat de València / Estudi General

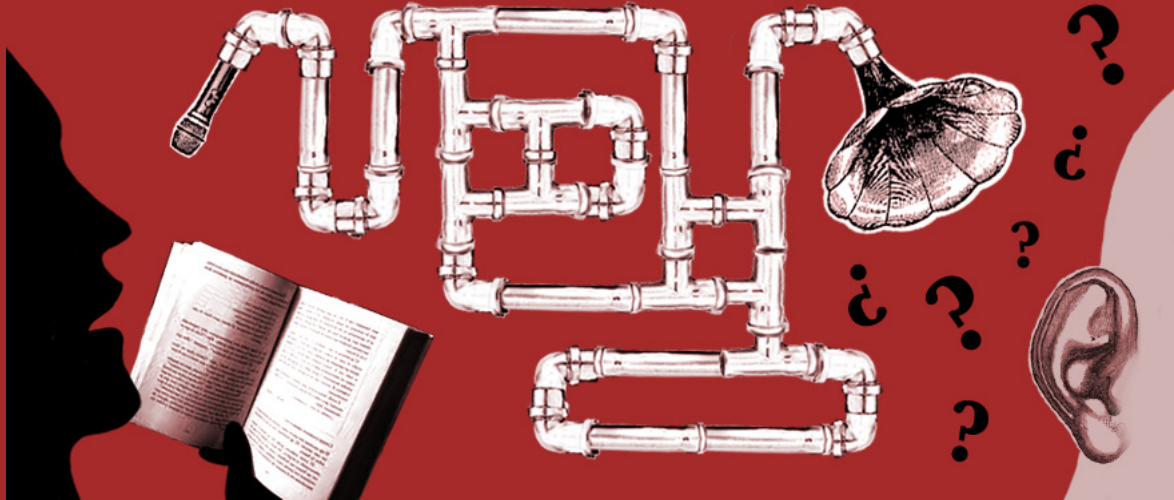
Mabel.Richart@uv.es

Cita recomendada || RICHART MARSET, Mabel (2012): "La traducción en riesgo: la lista de diálogos como control hermenéutico" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 72-90, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-mabel-richart-marset-orgnl.pdf>

Ilustración || Paula Grande

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este trabajo se propone llevar a cabo una descripción y análisis de uno de los primeros elementos en todo proceso de doblaje: la lista de diálogos que una empresa entrega a un estudio para su traducción. Ello se hace con un doble fin: ofrecer una caracterización de un documento que no suele incluirse en los estudios de la traducción audiovisual; y presentarlo como uno de los síntomas del riesgo que comporta toda traducción, la mala interpretación y la manipulación. Al mismo tiempo, ofrece unos documentos en los que se apoyan los análisis.

Palabras clave || traducción audiovisual | doblaje | estudios culturales | análisis genético.

Abstract || This paper intends to carry out a description and analysis of one of the first elements in any dubbing process: the script list delivered by a film distribution company to a dubbing studio for its translation. This is done with a twofold purpose: first, to offer a close description of a document that is not normally included in audiovisual translation studies, and second, to present it as one of the symptoms of the risks involved in any translation: misinterpretation and manipulation. At the same time, this paper provides some documents that support the analysis.

Keywords || audiovisual translation, dubbing | Cultural Studies | genetic analysis.

1. Introducción

Podría decirse que uno de los síntomas relacionados con el riesgo de una mala interpretación en el proceso de una traducción se detecta claramente en un material muy concreto: la «lista de diálogos» o material verbal que una empresa propietaria de un film envía a un estudio de doblaje con el fin de que sea traducido y adaptado. Dado que no se trata de un objeto de análisis habitual en los estudios de traducción en el campo audiovisual, este trabajo se propone aportar un conocimiento de un elemento fundamental de todo doblaje con el fin de dar a conocer sus características (ofreciendo una serie de ejemplos inéditos), y de poner de relieve la movilidad del signo escrito que siempre pone en riesgo la posibilidad de la traducción. Ello se hace desde la perspectiva de lo que en otro lugar hemos denominado «análisis genético» del doblaje (Richart, 2009), cuyo objetivo es hacer la genealogía documental de todos los pasos posibles que han conducido hasta las soluciones conocidas al final de la cadena por los espectadores.

Se trata, pues, de partir de la labor realizada sobre el guión original con el fin de preparar el trabajo de los futuros traductores. Esta mediación no carece de interés en lo que al proceso de doblaje se refiere, pues suele suceder que la empresa extranjera propietaria del texto audiovisual envíe un guión comentado con la intención de dar indicaciones para la traducción. Tal comentario suele ir a cargo de una empresa de postproducción contratada a ese efecto, lo cual confirma que el doblaje es una mediación más de las muchas realizadas para hacer que el producto llegue al máximo número posible de espectadores.

A efectos prácticos, esto significa que los estudios de doblaje y la traductora o el traductor reciben no sólo un texto audiovisual, sino también una interpretación, hecho que reviste una gran importancia en lo que se refiere a la traducción propiamente dicha del texto verbal del film.

Más exactamente, podemos decir que la lista de diálogos enviada por la empresa vende su film, y entrega un texto con el fin expreso de que se inicie la traducción, siquiera en lo que al nivel lingüístico se refiere. La modalidad retórica que sigue ese texto es lo que en la antigua retórica se denominaba *amplificatio* (Lausberg, 1975: 178). En efecto, se trata de un discurso, como veremos de inmediato, plagado de comentarios, anotaciones y glosas, cuya intención es tratar de controlar, en la medida posible, aquellos fragmentos del universo lingüístico susceptibles de ser malinterpretados.

Sin ningún género de dudas, se puede decir que ese texto enviado

para el doblaje es un texto diferente del guión literario o técnico que se empleó para la filmación del film en cuestión. Es un documento de trabajo no destinado en absoluto al conocimiento del público, jamás será publicado. De ahí la dificultad de investigadores e investigadoras a la hora de acceder a él. Ello alude al problema del archivo en el estudio del doblaje, problema que a nuestro juicio ha lastrado el análisis completo y en profundidad de dicho fenómeno. En un cierto sentido, los investigadores de esta modalidad de «traducción audiovisual», se han tenido que conformar con el análisis de lo que podríamos denominar «superficies textuales».

2. Un documento relativo al film *Shrek*

Veamos un ejemplo extraído de la escena inicial del guión tal y como fue recibido por la empresa encargada del doblaje de *Shrek*:

BOOK READS:

wedding day

SHREK (face off)
(chuckling) Yeah, like that's ever gonna happen.

(that: a princess rescued by her true love)
(gonna: going to)
(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to believe— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])
144-14

SHREK (off)
What a load of sh--

(sh--: note that Shrek stops himself before saying the vulgar word «shit», which would have a sardonic double meaning - [1] vulgar slang for, «nonsense», relating to the fairy tale; and [2] vulgar slang for, «excrement», as it is revealed that Shrek is sitting in an outhouse)

SMASH MOUTH (voice over)
(sings «All-Star» — continues under following scenes and dialogue)

SHREK
(groans) (sighs)
165-04

MAIN TITLE:

SHREK
182-10

SHREK (face off)

Oh!

Este es, en efecto, un ejemplo de la lista de diálogos que recibieron la empresa de doblaje elegida y la traductora de *Shrek*. Insistamos en que en él se ve con claridad que, desde el primer momento, la productora estadounidense creó ese film con la intención expresa de que fuera doblado a otras lenguas. Acierta Pommier (1988: 21) cuando ve en el doblaje una solución comercial que permite una amplia difusión entre un público internacional, algo que de otro modo sería imposible. Y esta es la razón por la que no se trata únicamente de un guión literario, sino que en él se aúnan lo literario (el texto de los diálogos), lo técnico (las marcas de duración temporal de las escenas en negrita) y el comentario encargado de hacer más comprensible el texto al traductor (en cursiva tras el diálogo).

Se considera, por ejemplo, que el adjetivo de relativo «that» en la expresión «Yeah, like that's ever gonna happen» puede resultar ambiguo en cuanto al antecedente al que se refiere. A fin de cuentas, es la primera frase de Shrek en todo el film después de que una voz ha leído las páginas de un libro de cuentos que van pasando lentamente.

¿A qué se puede referir Shrek con ese «that»? Por si el traductor experimenta alguna dificultad al leer esta expresión, el texto del guión aclara entre paréntesis y en cursiva: «*(that: a princess rescued by her true love)*. No es la historia de cómo una bruja encerró a la princesa en un castillo bajo la custodia de un dragón lo que ese «that» representa, sino el hecho de que una princesa haya sido rescatada por su verdadero amor.

La pregunta es: ¿debemos dar, debe la traductora dar, como segura, cierta y definitiva esta interpretación? O planteado de otro modo: ¿qué es lo que Shrek no cree, la historia como tal que cuenta el libro o sólo el detalle de que fuera rescatada por su verdadero amor? Si interpretamos la frase ateniéndonos a su literalidad se trata de lo segundo, si la interpretamos tropológicamente, esto es, como una sinécdoque de la parte por el todo, entonces se refiere a lo primero. Claro que las cosas no acaban ahí: casi de inmediato el guión de partida introduce otra aclaración precisamente en la dirección que estamos mencionando:

(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to be believed— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])

Si el guionista aclara que esa primera expresión de Shrek está dicha de manera sarcástica es debido a que el proceso de doblaje debe tenerlo en cuenta y la voz que doble a Shrek deberá hacer algo semejante en español o en cualquiera de las lenguas a las que será doblado. Ahora bien, la aclaración advierte que el traductor, en este caso la traductora, ha de notar el humor de Shrek burlándose de la realidad de los cuentos de hadas que son evidentemente historias fantásticas que no pretenden ser creídas.

También resulta conveniente que la traductora perciba que, a pesar de ello, los incidentes narrados en el libro que acaba de leer forman parte de su realidad y, a pesar de ello, sigue diciendo la aclaración, Shrek encuentra improbable la historia que acaba de leer. Es el motivo por el que la nota concluye del siguiente modo: ello refleja su actitud cínica. Se trata de un manifiesto esfuerzo por controlar el sentido de las palabras, los diálogos y el texto completo. Un esfuerzo que aboca a la necesidad de una traducción en el interior de la propia lengua. ¿Qué demuestra todo esto? Demuestra que a la traducción intersemiótica que supone el tránsito desde el cómic de William Steig, *Shrek!* (1990) al film *Shrek* (2001), se añade ahora esa forma de traducción que es la paráfrasis interpretativa en el seno de una misma lengua, o traducción intralingüística, siguiendo a R. Jakobson.

Ello, por supuesto, afecta a aquellas partes que revisten una resistencia especial a la comprensión y a la traducción, por ejemplo las unidades fraseológicas. Tal y como puso de relieve Mona Baker: «As far as idioms are concerned, the first difficulty that a translator comes across is being able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious» (Baker, 1992: 65). La conciencia por parte del guionista de esa dificultad, así como la necesidad de controlar el sentido de las expresiones de su texto, lleva a que sus comentarios y sus avisos se centren de forma intensa en las unidades fraseológicas. Así, en la escena en que la vieja trata de vender al asno con el argumento de que éste habla y de que eso aumenta su valor de cambio, dice ante el silencio que el animal guarda ante los soldados:

OLD WOMAN

Oh! (chuckling) He's just, he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox. Talk, you bone-headed dolt!

(chatterbox: one who engages in much idle talk)

(bone-headed: slang for, «idiotic»)

Tanto «to be a chatterbox» como «bone-headed» corren el riesgo de no ser bien comprendidos debido a su componente figurado. Ni «chatterbox» ni «bone-headed» significan lo que literalmente significan («caja parlante» y «cabeza de hueso», respectivamente),

pues la primera unidad se refiere a alguien que habla mucho de forma hueca, y la segunda es un insulto del estilo «¡idiota!». Se corre el riesgo, por tanto, de que el traductor no comprenda bien el sentido de tales expresiones. En consecuencia, el guionista las acompaña de una paráfrasis de su significado real en el contexto en el que están siendo usadas por parte de la vieja: «one who engages in much idle talk» en lo que a «chatterbox» se refiere, e «idiotic» para «bone-headed».

En realidad, el control hermenéutico del texto de partida por parte de la productora del film no es sino la continuación en el plano textual de lo que sucede en el plano mercantil, es decir, el intento de controlar el producto hasta sus mínimos detalles, con el fin de que llegue en buenas condiciones hasta los destinatarios compradores. Una prueba fehaciente de ello es la existencia, en aquellos casos en que el film forma parte de una superproducción, de un supervisor o supervisora, que controla el texto después de su ajuste para asegurar que las frases y los pasajes, considerados importantes por la empresa propietaria, lleguen hasta el espectador tal y como fue planeado y diseñado en el momento de su gestación¹. Demuestra esto que la cuestión del control hermenéutico del texto resulta de primer orden en el proceso de doblaje. En tales ocasiones, la traducción es controlada en el inicio de la preparación del texto y en su final.

No obstante, el método que para ello siguen es paradójico: después de que el ajustador haya fijado el texto de la traducción para su pase al doblaje propiamente dicho en sala, el agente traductor ha de traducir ciertas frases seleccionadas de la versión ajustada a la lengua de partida (el inglés, por ejemplo) para que el supervisor compare el texto inglés correspondiente al ajuste con el texto inglés que sirvió para la traducción. Así pues, un agente traductor traduce un texto de la lengua de partida a la lengua de llegada, el ajustador lo moldea y el agente traductor traduce el texto en la lengua de llegada a la lengua de partida. Finalmente, la figura del supervisor compara las dos versiones en lengua de partida.

3. Otro documento relativo a la lista de diálogos y al control hermenéutico

En este otro ejemplo de lista de diálogos perteneciente al film *Anger Management* (Peter Segal, 2003) puede observarse la exhaustividad a la que puede llegar el intento de controlar la interpretación:

NOTAS

1 | Se trata del llamado «script as recorded».

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17				
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES					
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE	
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a... I'm in a mood, Dave... a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.	
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.	
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')	
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)	
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')	
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend. (CHUCK BECOMES INFURIATED)	
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now, Chuck.	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')	
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.	

(17)

Los focos de control hermenéutico en esta lista de diálogos son de tres tipos:

— El control de las alusiones culturales intraducibles.

Se refiere a las alusiones propias de la cultura de partida que no se encuentran en la cultura de llegada. Es el caso del helado denominado «fudgeicles», cuya significación depende, tal y como explica la nota entre paréntesis, del conocimiento de las palabras previas «fudge» y «popsicles». Esa nota explica con bastante detalle que «fudgeicles» es una palabra derivada y resultante de la unión de «fudge» (chuchería blanda hecha de azúcar y leche o crema) y «popsicle» (nuestro «polo», helado sobre una palito de madera

o plástico). El traductor deberá resolver el problema de buscar un «equivalente» que, en mayor o menor medida, cubra esa alusión. Pudimos comprobar que la agente traductora propuso traducir «No more fudgeicles» por «ni un magno más», y acompañó su traducción de una nota explicativa sobre la conveniencia o inconveniencia de emplear la marca «Magno » («no sé si hemos de mencionar la marca», le dice al ajustador). El agente ajustador, convierte los «fudgeicles» y el «Magno» en un «Se acabaron los almendrados», quizá por razones de sincronía o de inconveniencia de citar el nombre de una marca comercial. Por fin, el director de doblaje, en una última transformación, sustituye los «fudgeicles», los «Magnos» y los «almendrados» por «cucuruchos». La frase definitiva que en el doblaje español dice el personaje es «me he quedado sin cucuruchos».

— El control de las partículas catafóricas.

El segundo se refiere a las presuposiciones de las partículas catafóricas. La lista de diálogos considera que el «that» de la pregunta hecha por Chuck, el personaje que habla, puede resultar problemática en cuanto a su interpretación y su posible traducción. De ahí que aclare rápidamente que se refiere a la persona que está hablando: «Who's that?: i. e. "Who just Spoke"». En consecuencia, el agente traductor traduce no la expresión «Who's that», sino la explicación dada por el guión. «¿Quién habla?» es la traducción más o menos literal de «Who just spoke» en forma de pregunta. Estaremos de acuerdo que en aras de lograr una coherencia textual que sea evidente para el espectador, lo que la traductora ha hecho ha sido traducir precisamente la paráfrasis explicativa que acompaña el texto considerado ambiguo. Pero esta aclaración morfosintáctica alcanza incluso aquello que puede considerarse una incorrección gramatical del habla frecuente en el uso. Es el caso de la pregunta de Chuck «She making fun of me?» Como es una manera incorrecta, gramaticalmente hablando, de hacer una pregunta, el analista del guión despeja la duda que podría suscitar esa sintaxis y la aclara, siempre entre paréntesis «(She: i. e., "Is she")». En consecuencia, la traductora propone «¿se está burlando de mí?».

— El control de las unidades fraseológicas.

Este control se ejerce sobre aquellas expresiones idiomáticas, las unidades fraseológicas, que corren el riesgo de o bien no ser detectadas por el agente traductor, o bien malinterpretadas. Los autores del guión se sienten en la obligación de aclarar que la expresión «You tell her to put a sock in it» es un modo coloquial de decir «be quiet», que esté tranquila, literalmente «put a sock in her mouth to quiet herself», que se ponga un calcetín en la boca y que se quede calladita. La traductora halla que la expresión española «cerrar el pico» es equivalente a la inglesa.

Como comprobaremos en los apartados que siguen, el imaginario metafórico que ponen en juego las dos expresiones, la inglesa y la española, es muy diferente. En una (la inglesa) no se habla porque un objeto, el calcetín, lo impide. En la otra, no se habla a causa del acto voluntario de cerrar la boca. En la inglesa, la humanidad del destinatario se mantiene; en la española, el destinatario se animaliza. Sea como fuere, la lista de diálogos destinada al agente traductor hace todo lo posible por evitar las malas interpretaciones. Umberto Eco (1995), siempre muy preocupado por los problemas que puede causar la sobreinterpretación de los textos, ha formulado una serie de estrategias para evitarla, extraídas de una tradición hermenéutica que se remonta por lo menos hasta San Agustín. Así, afirma que «reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica [consistente en] cotejar [nuestras conjeturas] con el texto como un todo coherente» (Eco, 1995: 77). Tal y como él reconoce, se trata de una rehabilitación «del viejo y aún válido “círculo hermenéutico”», cuyo presupuesto fundamental afirma que «un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo» (Eco, 1995: 76).

Pues bien, resulta del todo evidente que los autores del guión del film *Anger Management* no acaban de tener del todo claro este punto, o por lo menos que no acaban de fiarse de él. Cuando lo que está en juego es algo más que una interpretación académica, los «autores» prefieren no arriesgarse en cuanto a la interpretación de sus textos. Del mismo modo que Dante acompañaba sus poemas de una serie de comentarios críticos que explicaban el sentido de sus poemas (y salvando todas las distancias), asimismo los autores del guión despejan las posibles dudas que puede suscitar su texto. No acaban de tener clara la capacidad de emplear el círculo hermenéutico por parte del traductor a la hora de «comprender» la *intentio operis*.

— El control de los juegos fónicos.

En este otro caso que vemos a continuación el intento de controlar el sentido del texto compromete la dimensión fónica del texto:

ANGER MANAGEMENT 4AB		P/35			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
ARNIE (grunts) I'll kill you! (grunts - continues under following scene and dialogue)	4-433	1493.07 (over scene end)	1494.15/	1.08	ARNIE TO DAVID) I'll kill you!
DAVID (face off) (yells) You want that (on) rake? You want that rake? You can't get that rake now.	4-434	/1496.06 (over scene end)	1499.04/	2.14	DAVID TO ARNIE) You want that rake?
MONKS (overlapping) (laugh - continues under following scenes and dialogue)	4-435	/1499.08	1503.07/	3.15	DAVID TO ARNIE) You can't get that rake from me!
DAVID You can't get that rake. (off) Look, everybody! (on) Pana Banana's got a heinie. (off) He's got a heinie.	*4-435A	/1503.11	1505.14/	2.03	DAVID TO MEN) Look, everybody!
BUDDY (overlapping) (laughs - continues under following dialogue)	4-436	/1506.02	1509.03/	3.01	DAVID TO MEN) Pana Banana's got a heinie. (Pana Banana : David's mocking nickname for Arnie - Note that 'Pana Kamanana' sounds similar to 'Pana Kamanana' - Also note that 'Pana' near rhymes with 'Banana') (a heinie : slang for 'buttocks')
ARNIE (off) I give! (face off) I give!	*4-437	1509.07	1512.15/	3.08	DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -He's got a heinie! -I give! (give : i.e., 'give up' - 'surrender')
DAVID (overlapping) You give?					
ARNIE (face off) I give!					
DAVID All right. I'm sorry.					
ARNIE (face off) (pants - continues under following scene and dialogue)	*4-438	/1513.03 (over scene end)	1515.12/	2.09	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-438 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID, THEN DAVID TO ARNIE) -I give! -All right. I'm sorry.
DAVID Friends?					
ARNIE You suck!	4-439	1516.06	1517.14	1.08	DAVID TO ARNIE) Friends?
DAVID (yells - continues under following scene and dialogue)					
ARNIE (grunts)	4-440	1518.03 (over scene end)	1521.03/	3.00	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-440 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID) You suck! (Vulgar slang dismissal)

(35)

En la situación que se está describiendo, el personaje llamado David y su terapeuta, Buddy, van a visitar a un excompañero de colegio del primero con el fin de arreglar cuentas con él por el maltrato al que lo sometió en la época de estudiantes. El aludido se llama Arnie, pero ahora vive retirado en un monasterio budista, y se ha cambiado el nombre por el de «Pana Kamana». Desde el instante en que se hacen las presentaciones, el nombre budista de Arnie será objeto de una constante reinterpretación fónica con un claro efecto humorístico. Ya anteriormente la lista de diálogos había señalado que era necesario advertir la rima entre «Pana» y «Kamana».

Así, la primera vez que David repite el nombre le llama «Pana Kamanana», la segunda emplea la expresión «Pana Manapia»; Buddy le llama tanto «peanuts» como «Pena». En el momento que refleja el ejemplo citado, David está burlándose de Arnie y en vez

de llamarle «Pana Kamana» le llama «Pana Banana». El escrutinio absoluto y casi obsesivo al que llegan los comentarios aclaratorios de la lista alcanza como podemos ver aquellos efectos humorísticos que están fundamentados en un juego fónico. En este caso, el agente traductor sólo tendrá que incorporar ese juego fónico, dado que en español el juego de palabras es idéntico. Otro tipo de problemas proviene del empleo de la palabra «heinie», cuyo sentido la lista se encarga también de dilucidar comentando que es un uso argótico para designar el trasero.

4. Características de la lista de diálogos

Veamos ahora un ejemplo extraído de una de las películas de Woody Allen, *Scoop* (2005). El guión o lista de diálogos que envía la productora y distribuidora estadounidense a la empresa de doblaje y al agente traductor es del siguiente tipo:

"SCOOP" R/4AB P/1

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. 11-15		LABORATORY: 0.00 AT START MARK			
					16.13 = 1 ST SCENE END
					24.9 = 2 ND SCENE END
SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD.					46.15 = 3 RD SCENE END
AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) 16-13					
SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE.					
SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name.	611	/17.0	21.8	4.8	SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him)
WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish.					
SID Wendy Beam--					
WENDY Yeah.					
SID STARTS TO APPLAUD.					
SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam--...	612	22.0	24.8/	2.8	SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause)
THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. 24-09					

Obsérvese cómo, a diferencia del guión de *Shrek*, éste está organizado de manera explícita en torno al hecho de que va a ser doblado y subtulado. En consecuencia, el espacio de la página de esta lista de diálogos está organizado de forma distinta. Observamos dos campos totalmente diferenciados

1. El de la izquierda (COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE), nos proporciona (SCENE 1, SCENE 2, etc.), las acotaciones técnicas (INT. VARIETY SHOW THEATER – NIGHT – MFS – CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD), las acotaciones referidas a la acción (WENDY (overlapping)), los diálogos propiamente dichos («SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name»), y las indicaciones de tiempo en negrita (11-15, 16-13, 24-09, etc.) Se trata, como podemos ver, de una lista que contiene la descripción de las tomas de cámara y los actores dentro de la toma, así como el diálogo hablado dentro de dicha toma.

2. El de la derecha (MASTER ENGLISH SUBTITLE / SPOTTING LIST) contiene la lista de los subtítulos reales y su duración calculada. Este modelo se convierte en la guía para las subtulaciones venideras en otras lenguas y para facilitar la división en «takes», esencial en lo que al doblaje se refiere. Este apartado es, además, el que contiene el análisis del sentido de las frases de los diálogos. Y ello puede referirse a comentarios referidos a la identidad de los personajes y a sus acciones (cuando, por ejemplo, tras las primeras palabras de Sid y de Wendy, leemos a renglón seguido: «that night, Sid is doing his magic show at the theatre –a woman named Wendy stands on the stage with him»); a los referentes («aftershave: lotion used by men after they have finished shaving, which usually contains alcohol, a perfume to enhance scent, and a moisturizer»); o al sentido cultural de los términos empleados. Véase la siguiente página donde el texto explica no sólo el sentido del término «narcissism», sino también el rasgo de humor presente en la frase de Sid.

5. Otros documentos relativos a la lista de diálogos

"SCOOP" R/4AB P/27

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 37 - (CONTINUED)					
SID You--					
MRS. QUINCY (overlapping) You mean my religion?					
SID Your, yeah, your persuasion.					
MRS. QUINCY Yes, yes. I'm a Christian. (light chuckle)					
SID (overlapping) Yes, are you?					
MRS. QUINCY (overlapping) What are you?					
SID GESTURES AT MRS. QUINCY.					
SID M-me? I, I, I, I was, I was, eh, born into the Hebrew persuasion...	711	639.8	643.8	4.0	SID TO MRS. QUINCY) I was born into the Hebrew persuasion...
MRS. QUINCY Oh.					
SID (overlapping) ...but, uh, when I got older, I (takes a quick breath) converted to narcissism.	712	643.14	648.0	4.2	SID TO MRS. QUINCY) ...but when I got older, I converted to narcissism. (narcissism : consuming self-absorption and self-love - note humor of Sid's acting as if this were a type of religion) (Sondra, now within hearing range of Sid, smiles tensely)

4AB - (177)

Obsérvese la definición, por una parte, de la palabra «narcissism» («consuming self-absorption and self-love») y la advertencia, por otra, referida al humor que se desprende de la forma como Sid trata el narcisismo como religión. Esto último pone de relieve cómo la lista de diálogos enviada a la empresa y al agente traductor funciona como una guía que controla el sentido y el efecto que las frases del film deben provocar en el espectador.

"SCOOP" R/4AB P/44		MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE				
SCENE 55 - (CONTINUED)					
SID LOOKS R AT A FRENCH HORN ON A COUNTER, THEN PICKS IT UP.					
SID (cont'd) Hey, you know the old dirty joke about how-how the French horn player sleeps with his wife at night?	765	1057.4	1063.12	6.8	SID TO SONDR You know the dirty joke about how the French horn player sleeps with his wife at night? (dirty : obscene - vulgar) (French horn : valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell)
SONDRA TURNS AND LOOKS AT SID, THEN GESTURES AT HIM.					
SONDRA Sidney, put that thing down!					
SID Oh, I...	766	1064.2	1067.2	3.0	SONDRA TO SID Sidney, put that down! (that : that French horn) (upstairs, Peter reacts to Sondra's prolonged absence)
SID PUTS THE FRENCH HORN BACK ON THE COUNTER.					
SONDRA (sighs)					
	1068-08				
SCENE 56 - INT. PETER'S HOUSE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - PETER LOOKS AT THE HUSBAND, WHO SITS L ON THE SOFA BESIDE HIM. OTHER PARTY GUESTS ARE AROUND THE ROOM.					
PETER Will you excuse me?	767	/1068.10	1070.12	2.2	PETER TO HUSBAND Will you excuse me? (he moves out of the room)
HUSBAND (low) Yeah.					
PETER STANDS UP AND WALKS R OUT OF FRAME.					
	1076-02				

4AB - (194)

En este ejemplo se ve de nuevo cómo el guión cree necesario establecer una aclaración en torno al adjetivo «dirty» («obscene / vulgar»), pero también despeja el sentido del término «French Horn» sobre el que se basa el chiste de Sid («valved brass wind instrument that produces a mellow tone form a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell»).

Como hemos visto unas líneas más arriba, las aclaraciones introducidas por la lista de diálogos pueden referirse —y esto reviste un especial interés— a las unidades fraseológicas, a las diferentes locuciones cuya presencia puede ser problemática para el traductor, hecho que prueba nuestra tesis acerca de la resistencia a la traducción de tales unidades. Véase el siguiente ejemplo y compruébese el tipo de alteración en la percepción del mundo fenoménico que ahí se produce:

la paráfrasis equivale a una «desverbalización», a la puesta en claro de una idea, que será vuelta a verbalizar en otra lengua por el intérprete, de forma que «búsqueda infructuosa» debe convertirse en la invariante de sentido entre el texto en una LO y el texto en una LT.

¿Cómo ha solucionado el doblaje español la traducción de esta unidad fraseológica en el texto final? Empleando la expresión «Estamos dando palos de ciego». Veamos la situación: Sid y Sondra se hallan en la habitación del sótano donde Peter guarda una colección de instrumentos de música, mientras éste y un grupo de gente permanecen en el piso superior donde se celebra una fiesta. Están buscando pruebas que inculpen a Peter en los asesinatos cometidos por el asesino del Tarot. Por el momento, no encuentran nada determinante, y es entonces cuando Sid dice: «Th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me». He aquí la imagen que corresponde al momento en que Sid le está diciendo a Sondra la mencionada frase:



Dado que se trata de un plano medio, el sincronismo labial no plantea grandes problemas, el doblaje debe de centrarse en el sincronismo temporal referido al momento en que empieza la secuencia lingüística y al instante en que acaba. El doblaje español dice: «Aquí no hay más que instrumentos musicales. Te aseguro, estamos dando palos de ciego, créeme». Ambas oraciones, la inglesa y la española, tienen un número de sílabas semejante (en torno a las dieciséis), y la versión española ajusta muy bien el comienzo del movimiento de los labios de Sid y su final.

La pregunta es: ¿tienen la misma invariante de sentido (es decir, «futile pursuit or search») las expresiones «we're on a wild goose chase» y «estamos dando palos de ciego?» No, de hecho la transformación-manipulación crea una escisión entre la idea de «perder el tiempo» o «hacer cosas tontas» y la de dar palos de ciego. La primera gira en torno al imaginario metafórico de estar haciendo algo improductivo, de perder el tiempo, y sugiere que aunque Peter pueda ser el asesino, probablemente allí no encontrarán nada (recuérdese que en esa fase de la historia, Sid defiende la culpabilidad de Peter y Sondra su posible inocencia). La segunda se construye según la metáfora de alguien que, por estar ciego, no acierta a darle al objetivo con el palo, y remite a la idea de causar un daño por desconocimiento o por irreflexión, tal y como puso de relieve Iribarren (1956: 82). El *Diccionario de español actual* da tres acepciones: «golpe dado sin mirar a quién o dónde», «medida o castigo que se aplica de manera arbitraria o irreflexiva» y, por último «acción que se realiza por puro tanteo, sin una visión clara de sus consecuencias» (Seco et al, 1999: 3360).

Así, pues, al margen de que el imaginario metafórico de las dos expresiones sea claramente distinto y de que ello implique un elemento cognitivo diferente, en el plano semántico describen ideas que no coinciden: la expresión española contiene el valor semántico de actuar sin tener en cuenta las consecuencias, el cual en la expresión inglesa no existe. En consecuencia, no dicen lo mismo. El intento de control por parte del guión inglés destinado al doblaje del film no evita la transformación-manipulación engendrada por el texto español.

Bibliografía

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Course Book on Translation*, London and New York: Routledge.
- CARRERA FERNÁNDEZ, J; RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): «La traducción de una película plurilectalmente marcada: el caso de amores perros», en Ordóñez López, P. y Conde, T. (eds.) *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. I, Perspectivas Transversales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 25-35.
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1995): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg: Buske.
- HOPKINS, J. (2004): *Shrek. From de Swamp to the Screen*, New York: Harry M. Abrams, Inc., Publishers.
- HUERTAS ABRIL, C. (2012): «Traducción, cine y literatura: análisis de los elementos culturales en la adaptación de Slumdog Millionaire», en Martí Ferriol, J. L. y Muños Miquel, A. (eds.), *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II, Entornos de especificidad*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 35-44.
- LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 33-38.
- PASCUA FEBLES, I. (2009): *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- POMMIER, CH. (1988): *Doblage et postsynchronisation*, Paris: Dujarric.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Publicaciones de la Universidad de León.
- RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

TRANSLATION AT RISK: THE DIALOGUE LIST AS A HERMENEUTIC CONTROL

Mabel Richart Marset

University of Valencia

Mabel.Richart@uv.es

Recommended citation || RICHART MARSET, Mabel (2012): "Translation at Risk: the Dialogue List as a Hermeneutic Control" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 7, 72-90, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-mabel-richart-marset-en.pdf >

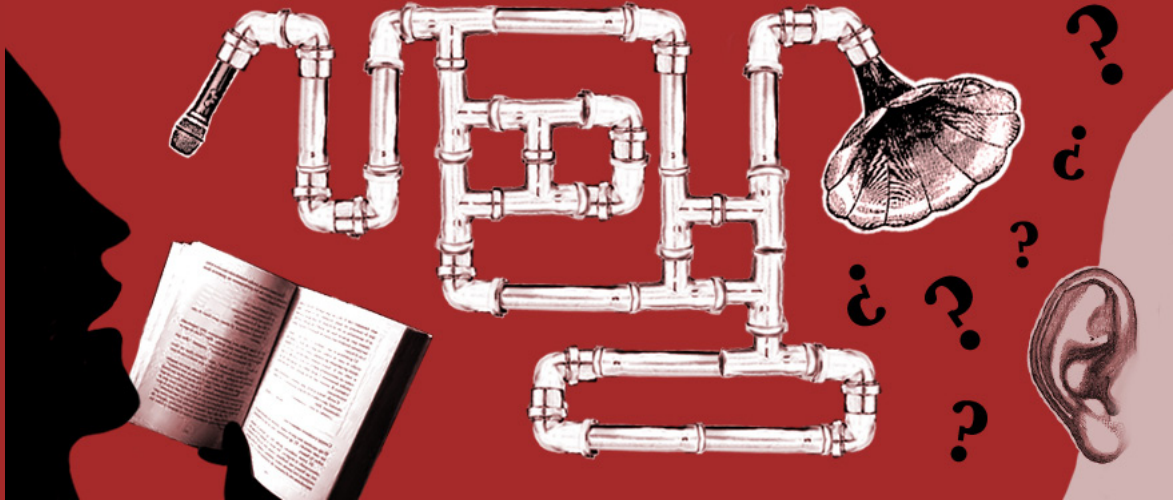
Illustration || Paula Grande

Translation || Jennifer Blundell

Article || Upon request | Published on: 07/2012

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License

452°F



Abstract || This paper intends to carry out a description and analysis of one of the first elements in any dubbing process: the script list delivered by a film distribution company to a dubbing studio for its translation. This is done with a twofold purpose: first, to offer a close description of a document that is not normally included in audiovisual translation studies, and second, to present it as one of the symptoms of the risks involved in any translation: misinterpretation and manipulation. At the same time, this paper provides some documents that support the analysis.

Keywords || Audiovisual translation | Dubbing | Cultural Studies | Genetic Analysis.

0. Introduction

It may be said that one of the symptoms related to the risk of misinterpretation during the translation process can be clearly observed in one concrete component: the “dialogue list” or verbal material sent by a film distribution company to a dubbing studio for its translation and adaptation. Given that it is not a usual subject of analysis in the field of audiovisual translation studies, this paper intends to provide an understanding of this fundamental element of any dubbing process, with the aim of making known its characteristics (using a series of previously unpublished examples), and of highlighting the mobility of the written sign which continually puts the possibility of translation at risk. This is done from the perspective of what elsewhere we have termed “genetic analysis” of the dubbing process (Richart, 2009), the objective of which is to create the documentary genealogy of all the possible steps that have led to the solutions seen by the audience at the end of the process.

This paper takes, therefore, the work carried out on the original script as a starting point, in order to prepare the work of the future translators. This mediation is in fact of interest with regards to the dubbing process, as the foreign company that owns the audiovisual text usually sends an annotated script in order to guide the translator during translation. This type of annotation is usually undertaken by a post-production company contracted to this effect, which confirms that the dubbing process is one mediation more out of the many that are carried out in order to ensure that the product reaches the maximum number of viewers possible.

In practical terms, this means that the dubbing studios and the translator receive not only the audiovisual text, but also an interpretation, a fact of great importance regarding the translation itself of the verbal text of the film.

More precisely, we can say that the dialogue list sent by the company sells the film, and provides a text with the express aim of initiating translation, at least with regards to the linguistic level. The rhetorical modality that follows this text is what was termed *amplification* in the old rhetoric (Lausberg, 1975: 178). In effect, it consists of a discourse, as we will soon see, riddled with comments, annotations and notes, with the intention of trying to control, as far as possible, those fragments of the linguistic universe which could be misinterpreted.

We can indisputably say that this text sent for dubbing is a different text from the literary or technical script that was used to shoot the film in question. It is a working document that is not at all intended for the public sphere, and which will never be published. Herein lies

the difficulty for investigators when it comes to getting access to the document. This refers to the problem of archiving in the dubbing studio, a problem which in our opinion has held back a full and in depth analysis of said phenomenon. In a sense, investigators into this form of “audiovisual translation” have had to content themselves with an analysis of what we could term “textual surfaces”.

1. A document from the film *Shrek*

Here we have an example taken from the first scene of the script exactly as received by the dubbing studio for *Shrek*:

BOOK READS:

wedding day

SHREK (face off)
(chuckling) Yeah, like that's ever gonna happen.

(that: a princess rescued by her true love)
(gonna: going to)
(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to believe— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])
144-14

SHREK (off)
What a load of sh--

(sh--: note that Shrek stops himself before saying the vulgar word “shit”, which would have a sardonic double meaning - [1] vulgar slang for, “nonsense”, relating to the fairy tale; and [2] vulgar slang for, “excrement”, as it is revealed that Shrek is sitting in an outhouse)

SMASH MOUTH (voice over)
(sings “All-Star” — continues under following scenes and dialogue)

SHREK
(groans) (sighs)
165-04

MAIN TITLE:

SHREK
182-10

SHREK (face off)
Oh!

This is an example of the dialogue list received by the chosen dubbing studio and the translator for *Shrek*. In this document it is clear to us that,

right from the start, the American production company made this film with the express intention of having it dubbed into other languages. Pommier (1988: 21) is correct when he sees in dubbing a commercial solution that allows for wide diffusion among an international public, something that would otherwise be impossible. This is the reason why it is not only a literary script, but rather one that unites literary aspects (the dialogue text), technical aspects (time markers for the scenes in bold), and those comments intended to make the text more comprehensible for the translator (in italics after the dialogue).

It is considered, for example, that the relative adjective “that” in the expression “Yeah, like that’s ever gonna happen” could be ambiguous with regards to the antecedent to which it refers. After all, it is the first of Shrek’s lines in the entire film after a voice has read aloud the slowly-turning pages of a story book.

To what could Shrek be referring with “that”? In case the translator has any difficulty in reading this expression, the script text clarifies it between brackets and in italics: “(*that: a princess rescued by her true love*)”. It is not the story of how a witch locked up a princess in a tower guarded by a dragon that is represented by “that”, but rather the fact that the princess was rescued by her true love.

The question is: should we present this interpretation, should the translator present it, as sure, certain and definitive? Or in other words: what is it that Shrek doesn’t believe, the story as it is told in the book or only the detail that the princess was rescued by her true love? If we interpret the phrase keeping to its literal meaning, then it is the latter; if we interpret it tropologically, that is, as a synecdoche of the part for the whole, then it refers to the former.

Obviously that is not the entire picture; almost immediately, the source script introduces another clarification regarding precisely the same topic:

(said sarcastically —note humor of Shrek’s mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to be believed— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he’s just read improbable [reflecting his cynical attitude])

If the scriptwriter clarifies that this first expression of Shrek’s is said in a sarcastic manner, it is because the dubbing process should take it into account. The dubbed voice of Shrek will have to do something similar in Spanish or in whichever language into which the film is to be dubbed. However, the explanation warns that the translator must take note of Shrek’s humour in laughing at the reality of fairy tales, which obviously are fantasy stories that are not meant to be believed.

Also, it is advisable for the translator to recognise that, despite this, the events in the book that have just been read are a part of Shrek's reality and that, the explanation adds, despite this, Shrek finds the story that has just been read unlikely. This is the reason why the note ends as it does, explaining that it reflects his cynical attitude. It is an obvious attempt to control the meaning of the words, the dialogues and the text as a whole; an attempt that raises the need for translation within the language itself. What does this demonstrate? It demonstrates that the process of adaptation from William Steig's comic *Shrek!* (1990) to the film *Shrek* (2001) involves not only intersemiotic translation but also that form of translation that is interpretive paraphrasing within the same language, or intralinguistic translation, according to R. Jakobson.

Of course, this affects those parts that are particularly resistant to being understood or translated, for example, phraseological units. Just as Mona Baker highlighted: "As far as idioms are concerned, the first difficulty that a translator comes across is being able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious." (Baker, 1992: 65). The scriptwriter's awareness of this difficulty, as well as the need to control the meaning of the expressions in the text, leads to his or her comments and advice being focused intensely on phraseological units. For example, in the scene where the old woman tries to sell Donkey with the argument that he can talk and that this raises his value, she says in the face of the silence that the animal keeps in front of the soldiers:

OLD WOMAN

Oh! (chuckling) He's just, he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox. Talk, you bone-headed dolt!

(chatterbox: one who engages in much idle talk)

(bone-headed: slang for, "idiotic")

Both "to be a chatterbox" and "bone-headed" run the risk of not being well-understood due to their figurative components. Neither "chatterbox" nor "one-headed" mean what they literally mean, but rather the first unit refers to someone who talks a lot on a superficial level, and the second is an insult similar to "idiot". There is a risk, therefore, that the translator will not fully understand the meaning of such expressions. Consequently, the scriptwriter accompanies the expressions with a paraphrase of their real meaning in the context in which they are being used by the old woman: "one who engages in much idle talk" for "chatterbox", and "idiotic" for "bone-headed".

In reality, the hermeneutic control of the source text by the film production company is nothing more than the continuation on the textual level of what happens on a commercial level, that is, an

attempt to control the product up to the very last detail, so that it reaches the consumer in good condition. An irrefutable piece of evidence for this is the existence, in those cases in which the film is part of a high-budget production, of a supervisor, who controls the text after its adjustment so as to ensure that the sentences and passages, considered important by the film distribution company reach the audience exactly as they were planned and designed originally¹. This shows that the question of hermeneutic control over the text is of utmost importance in the dubbing process. On such occasions, the translation is controlled at both the start and the end of its preparation.

However, the method followed to achieve this is paradoxical: after the translation text has been adjusted ready for studio dubbing proper, the company translator must translate certain sentences taken from the adjusted version into the target language (e.g. English) so that the supervisor may compare the English text of the adjusted version with the English text that was used for translation. Therefore, the translator translates the text from the source language into the target language, the agent in charge of adjustment alters it, and the translator translates the adjusted text from the target language into the source language. Finally, the supervisor compares the two versions in the source language.

2. Another document related to dialogue lists and hermeneutic control

In this second example of a dialogue list from the film *Anger Management* (Peter Segal, 2003) we can see the extent to which the company may try to control the interpretation of the text:

NOTES

1 | This is the so-called “script as recorded”.

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a.... I'm in a mood, Dave...a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend.
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now. Chuck.					(CHUCK BECOMES INFURIATED)
	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.

(17)

There are three types of hermeneutic control focuses in this dialogue list:

— Control over untranslatable cultural allusions.

This refers to allusions that belong to the source culture that are not found in the target culture. This is the case with “fudgeicles”, the meaning of which depends, as explained by the note between brackets, on knowledge of the previously existing words “fudge” and “popsicles”. The note explains in a fair amount of detail that “fudgeicles” is a derivation and the result of combining “fudge” (soft sweet made from sugar and milk or cream) and “popsicle” (ice cream on a wooden or plastic stick). The translator must deal with the problem of finding an “equivalent” that more or less covers this allusion.

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a... I'm in a mood, Dave...a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend.
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now, Chuck.					(CHUCK BECOMES INFURIATED)
	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.

(17)

We saw that the translator proposed translating “No more fudgeicles” as “Ni un magno más”, and accompanied this translation with an explanatory note about the convenience or inconvenience of using

the brand name “Magno”² (“I don’t know if we should use the brand name”, she says to the adjuster). The company adjuster changes “fudgeicles” and “Magno” to “Se acabaron los almendrados”, perhaps for reasons of synchrony or the inconvenience of mentioning the name of a commercial brand. Finally, the director of dubbing, in one final transformation, substitutes “fudgeicles”, “Magno” and “almendrados” for “cucuruchos”. The definitive line used by the character in the Spanish dub is “me he quedado sin cucuruchos”.

— Control over cataphoric particles.

The second focus refers to the presuppositions of cataphoric particles. The dialogue list considers that the “that” in Chuck’s question, the character speaking, could be difficult to interpret and later translate. So it is immediately clarified that it refers to the person that is speaking: “Who’s that?": *i.e.* “Who just spoke”. Consequently, the translator translates not the expression “Who’s that”, but rather the explanation given by the script. “¿Quién habla?” is the more or less literal translation of “Who just spoke” in question form. We agree that in order to achieve a textual coherence that would be clear to the audience, what the translator has done has been to precisely translate the explanatory paraphrase that accompanies the part of the text that is thought to be ambiguous. But these morphosyntactic explanations include even which could be considered as a grammatical mistake of common spoken usage. In the case of Chuck’s question “She making fun of me?”, as it is an incorrect way of forming a question, grammatically speaking, the script analyst clears up the doubt that this syntax could provoke and clarifies it, within brackets as always: “(She: *i.e.*, “Is she”)”. The translator therefore proposes “¿Se está burlando de mi?”

— Control over phraseological units.

This control is exercised over those idiomatic expressions, phraseological units, run the risk of being left unnoticed or misinterpreted by the translator. The scriptwriters feel obliged to clarify that the expression “You tell her to put a sock in it” is a colloquial way of saying “be quiet”, literally “put a sock in her mouth to quiet herself”. The translator finds that the Spanish expression “cerrar el pico” is equivalent to the English expression.

As we will see in the following sections, the metaphoric imagery that the two expressions, the English and the Spanish version, bring into play are very different. In one (the English expression) she doesn’t speak because an object, a sock, stops her from doing so; in the other, she doesn’t speak because of the voluntary act of shutting her mouth. In the English expression, the humanity of the addressee is maintained; in the Spanish version, the addressee is animalised. Whatever it is, the dialogue list intended for the translator’s use does everything possible in order to avoid misinterpretation.

NOTES

2 | In this article we have continued to use the name “Magno”, which is the term used by the translator, although we believe that it actually refers to the popular ice cream by Frigo, “Magnum”.

Umberto Eco (1995), forever preoccupied by the problems that overinterpretation of texts can cause, formulated a series of strategies to avoid it, taken from a hermeneutic tradition that goes back at least to the time of St. Augustin. He states that “reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica [consistente en] cotejar [nuestras conjeturas] con el texto como un todo coherente” (Eco, 1995: 77). Just as is recognised by Eco, this involves the rehabilitation “del viejo y aún válido “círculo hermenéutico”, the fundamental assumption of which states that “un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (Eco, 1995: 76).

It is evident, therefore, that the scriptwriters for the film *Anger Management* did not clearly understand this idea, or at least they did not put much trust in it. When it is more than just an academic interpretation that is involved, the “authors” prefer not to take any risks with regards to the text’s interpretation. In the same way that Dante accompanied his poems with a series of critical comments that explained their meaning, differences in circumstance aside, so the scriptwriters dispel any possible doubts that the text could provoke. They do not recognise the ability of the translator to use the hermeneutic circle when it comes to “understanding” the *intentio operis*.

— Control over phonic wordplays.

In the following example, the attempt to control the meaning of the text compromises its phonic dimension:

ANGER MANAGEMENT 4AB		P/35			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
ARNIE (grunts) I'll kill you! (grunts - continues under following scene and dialogue)	4-433	1493.07	1494.15/ (over scene end)	1.08	ARNIE TO DAVID) I'll kill you!
DAVID (face off) (yells) You want that (on) rake? You want that rake? You can't get that rake now.	4-434	/1496.06	1499.04/ (over scene end)	2.14	DAVID TO ARNIE) You want that rake?
MONKS (overlapping) (laugh - continues under following scenes and dialogue)	4-435	/1499.08	1503.07/	3.15	DAVID TO ARNIE) You can't get that rake from me!
DAVID You can't get that rake. (off) Look, everybody! (on) Pana Banana's got a heinie. (off) He's got a heinie.	*4-435A	/1503.11	1505.14/	2.03	DAVID TO MEN) Look, everybody!
BUDDY (overlapping) (laughs - continues under following dialogue)	4-436	/1506.02	1509.03/	3.01	DAVID TO MEN) Pana Banana's got a heinie. (Pana Banana : David's mocking nickname for Arnie - Note that 'Pana Kamanana' sounds similar to 'Pana Kamanana' - Also note that 'Pana' near rhymes with 'Banana') (a heinie : slang for 'buttocks')
ARNIE (off) I give! (face off) I give!	*4-437	1509.07	1512.15/	3.08	DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -He's got a heinie! -I give! (give : i.e., 'give up' - 'surrender')
DAVID (overlapping) You give?					
ARNIE (face off) I give!					
DAVID All right. I'm sorry.					
ARNIE (face off) (pants - continues under following scene and dialogue)	*4-438	/1513.03	1515.12/ (over scene end)	2.09	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-438 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID, THEN DAVID TO ARNIE) -I give! -All right. I'm sorry.
DAVID Friends?					
ARNIE You suck!	4-439	1516.06	1517.14	1.08	DAVID TO ARNIE) Friends?
DAVID (yells - continues under following scene and dialogue)					
ARNIE (grunts)	4-440	1518.03	1521.03/ (over scene end)	3.00	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-440 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID) You suck! (Vulgar slang dismissal)

(35)

In the situation described, the characters of David and his therapist, Buddy, are going to visit a former schoolmate of David's with the aim of settling the score with him for the way he mistreated David when they were at school together. The bully's name is Arnie, but now he lives in a secluded Buddhist monastery and has changed his name to "Pana Kamana". From the moment that they are introduced to each other, Arnie's Buddhist name is the object of a constant phonic reinterpretation with a clearly humorous effect. The dialogue list had previously noted that it was necessary to avoid rhyming "Pana" and "Kamana".

So, the first time that David repeats the name he calls him "Pana Kamanana", and the second he used the expression "Pana Manapia"; Buddy calls him both "peanuts" and "Pena". In the moment reflected

in the cited example, David is teasing Arnie and instead of calling him “Pana Kamana” he calls him “Pana Banana”. The absolute and almost obsessive scrutiny of the dialogue list’s explanatory notes includes, as we can see, those humorous effects that are fundamental in a phonic wordplay. In this case, the translator only has to include this phonic wordplay, given that it is identical in Spanish. Another type of problem stems from the use of the word “heinie”, the meaning of which the dialogue list also chooses to clarify, noting that it is a slang term for the buttocks.

3. The characteristics of dialogue lists

We have here an example taken from one of Woody Allen’s films, *Scoop* (2005). The script or dialogue list that was sent by the American and distribution company to the dubbing company is as follows:

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE		TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. 11-15			LABORATORY: 0.00 AT START MARK 16.13 = 1 ST SCENE END 24.9 = 2 ND SCENE END 46.15 = 3 RD SCENE END			
SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) 16-13						
SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE.						
SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name.	611	/17.0	21.8	4.8	SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him)	
WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish.						
SID Wendy Beam--						
WENDY Yeah.						
SID STARTS TO APPLAUD.						
SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam--...	612	22.0	24.8/	2.8	SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause)	
THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. 24-09						

Note how, unlike the script for *Shrek*, this one is explicitly organised around the fact that it will be dubbed and subtitled. The page space in this dialogue list is therefore organised in a different way. We can see two completely different fields:

1. The one on the left (COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE) provides us (SCENE 1, SCENE 2, etc.) with technical annotations (INT. VARIETY SHOW THEATER – NIGHT – MFS – CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD), annotations regarding the action (WENDY (overlapping)), the dialogues themselves (“SID What’s, what’s your name, sweetheart? Tell me your name”), and time indicators in bold (11-15, 16-13, 24-09, etc.) It is, as we can see, a list containing descriptions of the shots and the actors within the shot, as well as the spoken dialogue within said shot.
2. The one on the right (MASTER ENGLISH SUBTITLE / SPOTTING LIST) is a list of the real subtitles and their calculated duration. This model becomes the guide for future subtitles in other languages and to help their division into “takes”, which is essential for dubbing. Furthermore, this is the section that contains the analysis of sentence meaning within the dialogues. This may include comments that refer to the identity of characters and their actions (when, for example, after Sid and Wendy’s first words, we immediately read: “that night, Sid is doing his magic show at the theatre –a woman named Wendy stands on the stage with him”); to referents (“aftershave: lotion used by men after they have finished shaving, which usually contains alcohol, a perfume to enhance scent, and a moisturizer”); or to the cultural meaning of the terms used. Note the following page in which the text explains not only the meaning of the term “narcissism”, but also the element of humour present in Sid’s line.

4. Other documents related to dialogue lists

"SCOOP" R/4AB P/27

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 37 - (CONTINUED)					
SID You--					
MRS. QUINCY (overlapping) You mean my religion?					
SID Your, yeah, your persuasion.					
MRS. QUINCY Yes, yes. I'm a Christian. (light chuckle)					
SID (overlapping) Yes, are you?					
MRS. QUINCY (overlapping) What are you?					
SID GESTURES AT MRS. QUINCY.					
SID M-me? I, I, I, I was, I was, eh, born into the Hebrew persuasion...	711	639.8	643.8	4.0	SID TO MRS. QUINCY) I was born into the Hebrew persuasion...
MRS. QUINCY Oh.					
SID (overlapping) ...but, uh, when I got older, I (takes a quick breath) converted to narcissism.	712	643.14	648.0	4.2	SID TO MRS. QUINCY) ...but when I got older, I converted to narcissism. (narcissism : consuming self-absorption and self-love - note humor of Sid's acting as if this were a type of religion) (Sondra, now within hearing range of Sid, smiles tensely)

Note on the one hand the definition of the word “narcissism” (“consuming self-absorption and self-love”) and the warning, on the other hand, regarding the humour that comes from the way Sid treats narcissism like a religion. This second item highlights how the dialogue list sent to the company and the translator works as a guide that controls the meaning and the effect that lines in the film should provoke in the audience.

"SCOOP" R/4AB P/44		MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE				
SCENE 55 - (CONTINUED)					
SID LOOKS R AT A FRENCH HORN ON A COUNTER, THEN PICKS IT UP.					
SID (cont'd) Hey, you know the old dirty joke about how-how the French horn player sleeps with his wife at night?	765	1057.4	1063.12	6.8	SID TO SONDR You know the dirty joke about how the French horn player sleeps with his wife at night? (dirty : obscene - vulgar) (French horn : valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell)
SONDRA TURNS AND LOOKS AT SID, THEN GESTURES AT HIM.					
SONDRA Sidney, put that thing down!					
SID Oh, I...	766	1064.2	1067.2	3.0	SONDRA TO SID) Sidney, put that down! (that : that French horn) (upstairs, Peter reacts to Sondra's prolonged absence)
SID PUTS THE FRENCH HORN BACK ON THE COUNTER.					
SONDRA (sighs)					
					1068-08
SCENE 56 - INT. PETER'S HOUSE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - PETER LOOKS AT THE HUSBAND, WHO SITS L ON THE SOFA BESIDE HIM. OTHER PARTY GUESTS ARE AROUND THE ROOM.					
PETER Will you excuse me?	767	/1068.10	1070.12	2.2	PETER TO HUSBAND) Will you excuse me? (he moves out of the room)
HUSBAND (low) Yeah.					
PETER STANDS UP AND WALKS R OUT OF FRAME.					
					1076-02
4AB - (194)					

In this example we can see again how the script believes it necessary to provide a clarification for the adjective “dirty” (“obscene” / “vulgar”), but also clarifies the meaning of the term “French Horn” on which Sid bases his joke (“valved brass wind instrument that produces a mellow tone form a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell”).

As we have seen just above, the explanations introduced by the dialogue list may refer - and this is of particular interest - to the phraseological units, to the different locutions whose presence may be problematic for the translator, a fact that proves our thesis on the resistance of such units to translation. If we look at the following example, we can see the type of change in perception of the phenomenal world that is produced:

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 57 - INT. PETER'S HOUSE/ MUSIC ROOM - NIGHT - MFS - SID STANDS RBG AND GESTURES LBG AT SONDRÁ, WHO LOOKS AROUND THE ROOM.					
SID Th-th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me.	768	/1076.4	1080.0	3.12	SID TO SONDRÁ) There's nothing but instruments in here.
PETER (off) (overlapping) (low and muffled) Jade?	769	1080.6	1085.2	4.12	SID TO SONDRÁ) We're on a wild goose chase. (wild goose chase : colloquial for, 'futile pursuit or search') (Peter can be heard calling 'Jade' - Sondra freezes)
SONDRÁ, HEARING O.S. PETER, LOOKS UP WITH SURPRISE.					
SID What's the matter?	770	1085.8	1088.4	2.12	SID TO SONDRÁ, THEN SONDRÁ TO SID) -What's wrong? -Did you hear that? (that : that voice)
SONDRÁ LOOKS AT SID.					
SONDRÁ Did you hear that?					
SID I thought I heard something, yeah.	771	1089.0	1092.0	3.0	SID TO SONDRÁ, THEN SONDRÁ TO SID) -I thought I heard something. -Come on. (Come on : Let's go)
SONDRÁ GESTURES AT SID AND STARTS TO HURRY FG.					
SONDRÁ (overlapping) Oh, come on, come on.					
4AB - (195)					

In effect, “We’re on a wild goose chase” is an attributive nominal locution in which idiomacy or its figurative character plays an essential role. The literal meaning of the expression is obviously not the one used by the character of Sid. Therefore, faced with the translator misinterpreting the text, the script chooses to clarify its meaning. In reality, this means that this type of expression is explained as followed: “(wild goose chase: colloquial for, “futile pursuit or search”)”, or in Spanish, “búsqueda infructuosa”.

The purpose, therefore, of this type of comment is to make clear what may at first sight be ambiguous and lead to mistranslation. This type of comment works according to the phenomenological logic that is upheld by interpretative theory:

the paraphrase is equal to a “deverbalisation”, that is, the clarification of an idea, which is reverballed in another language by the interpreter, so that “búsqueda infructuosa” must become invariant in meaning between the text in an SL and the text in a TL.

Which was the final translation solution for this phraseological unit in the Spanish dub?: the use of the expression “estamos dando palos de ciego”. Let us take a look at the situation: Sid and Sondra are in the basement room where Peter keeps a collection of musical instruments, while Peter himself and a group of people remain in the flat above where a party is taking place. They are looking for evidence that Peter was involved in the murders committed by the Tarot murderer. For the moment, they are failing to find anything decisive, and this is when Sid says: “Th-th-there’s nothing but musical instruments in here. I’m telling you, we’re on a wild goose chase, eh, believe me”. I have here the image that corresponds to the moment in which Sid says the aforementioned line to Sondra:



Given that it is a middle distance shot, labial synchronism does not cause too many problems. The dub should focus on the temporal synchronism with regards to the moment when the linguistic sequence begins and starts. The Spanish dub says: “Aquí no hay más que instrumentos musicales. Te aseguro, estamos dando palos de ciego, créeme”. Both lines, the English version and the Spanish, have a similar number of syllables (around sixteen). The Spanish version also fits well to the beginning and end of Sid’s lip movement.

The question is: Do the expressions “we’re on a wild goose chase” and “estamos dando palos de ciego” have the same invariant meaning (i.e. “futile pursuit or search”)? No, in fact the transformation-manipulation creates a split between the idea of “wasting time” or “doing stupid things” and that of “dar palos de ciego”. The first expression centres on the metaphoric imagery of doing something unproductive, or wasting time, and suggests that although Peter could be the murderer, they will probably not find anything there (remember that at this stage of the story, Sid is insisting on Peter’s guilt and Sondra on his possible innocence). The second is constructed according to the metaphor of someone who, because of being blind, cannot manage to hit the target with a stick. It refers to the idea of causing harm through ignorance or rashness, as highlighted by Iribarren (1956: 82). The *Diccionario de español actual* gives three meanings: “golpe dado sin mirar a quién o dónde”, “medida o castigo que se aplica de manera arbitraria o irreflexiva” and, lastly “acción que se realiza por puro tanteo, sin una visión clara de sus consecuencias” (Seco et al, 1999: 3360).

Therefore, as well as the metaphoric imagery of the two expressions being clearly different and the different cognitive element that this implies, on the semantic level they also describe ideas that do not coincide: the Spanish expression has a semantic value of acting without taking the consequences into account, which does not exist in the English expression. Consequently, they do not say the same thing. The attempt to impose control by the English script intended for dubbing does not prevent the transformation-manipulation caused by the Spanish text.

Bibliography

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Course Book on Translation*, London and New York: Routledge.
- CARRERA FERNÁNDEZ, J; RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): «La traducción de una película plurilectalmente marcada: el caso de amores perros», en Ordóñez López, P. y Conde, T. (eds.) *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. I, Perspectivas Transversales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 25-35.
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1995): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg: Buske.
- HOPKINS, J. (2004): *Shrek. From de Swamp to the Screen*, New York: Harry M. Abrams, Inc., Publishers.
- HUERTAS ABRIL, C. (2012): «Traducción, cine y literatura: análisis de los elementos culturales en la adaptación de Slumdog Millionaire», en Martí Ferriol, J. L. y Muñoz Miquel, A. (eds.), *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II, Entornos de especificidad*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 35-44.
- LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 33-38.
- PASCUA FEBLES, I. (2009): *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- POMMIER, CH. (1988): *Doblage et postsynchronisation*, Paris: Dujarric.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Publicaciones de la Universidad de León.
- RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

LA TRADUCCIÓ EN PERILL: LA LLISTA DE DIÀLEGS COM A CONTROL HERMENÈUTIC

Mabel Richart Marset

Universitat de València / Estudi General

Mabel.Richart@uv.es

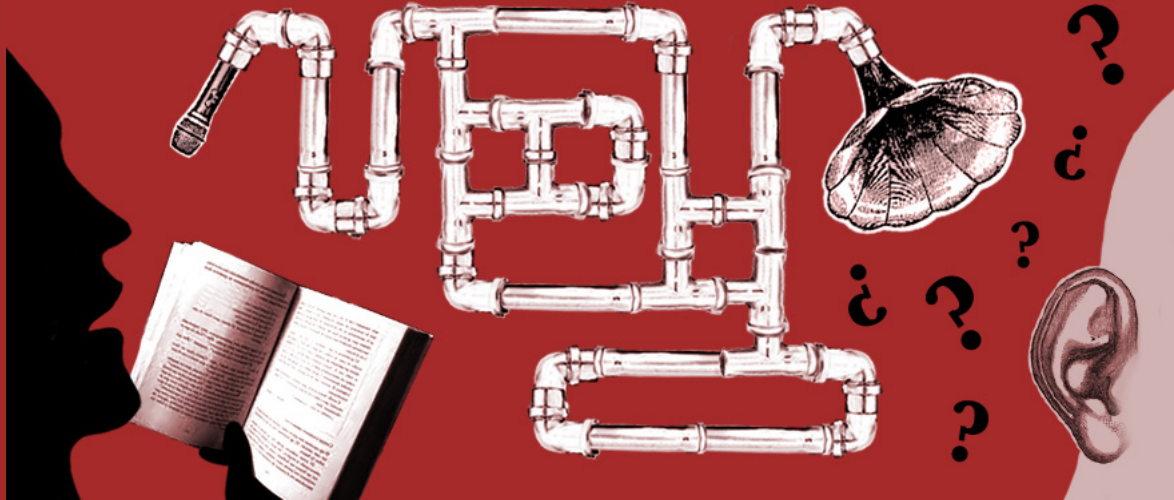
Cita recomanada || RICHART MARSET, Mabel (2012): "La traducció en perill: la llista de diàlegs com a control hermenèutic" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 72-90, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-mabel-richart-marset-ca.pdf>

Il·lustració || Paula Grande

Traducció || Josep Bou

Article || Encarregat | Publicat: 07/2012

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Aquest treball es proposa dur a terme una descripció i anàlisi d'un dels primers elements en tot procés de doblatge: la llista de diàlegs que una empresa entrega a un estudi per a la seva traducció. Això es fa amb una doble finalitat: oferir una caracterització d'un document que no acostuma a incloure's en els estudis de la traducció audiovisual; i presentar-lo com un dels símptomes del perill que comporta tota traducció, la mala interpretació i la manipulació. Al mateix temps, ofereix uns documents en els quals es recolza l'anàlisi.

Paraules clau || traducció audiovisual | doblatge | estudis culturals | anàlisi genètic.

Abstract || This paper intends to carry out a description and analysis of one of the first elements in any dubbing process: the script list delivered by a film distribution company to a dubbing studio for its translation. This is done with a twofold purpose: first, to offer a close description of a document that is not normally included in audiovisual translation studies, and second, to present it as one of the symptoms of the risks involved in any translation: misinterpretation and manipulation. At the same time, this paper provides some documents that support the analysis.

Keywords || audiovisual translation, dubbing | Cultural Studies | genetic analysis.

1. Introducció

Podria dir-se que un dels símptomes relacionats amb el risc d'una mala interpretació en el procés d'una traducció es detecta clarament en un material molt concret: la «llista de diàlegs» o material verbal que una empresa propietària d'un film envia a un estudi de doblatge amb la finalitat d'ésser traduït i adaptat. Atès que no es tracta d'un objecte d'anàlisi habitual en els estudis de traducció en el camp audiovisual, aquest treball es proposa aportar un coneixement d'un element fonamental en qualsevol doblatge amb la finalitat de donar a conèixer les seves característiques (oferint una sèrie d'exemples inèdits), i posar de relleu la mobilitat del signe escrit, el qual sempre posa en perill la possibilitat de la traducció. Això es fa des de la perspectiva del que en un altre lloc hem anomenat «anàlisi genètica» del doblatge (Richart, 2009), l'objectiu del qual és fer la genealogia documental de tots els passos possibles que han conduït fins a les solucions conegudes al final de la cadena pels espectadors.

Es tracta, doncs, de partir de la tasca realitzada sobre el guió original amb la finalitat de preparar el treball dels futurs traductors. Aquesta mediació no està mancada d'interès quant al procés de doblatge, ja que acostuma a succeir que l'empresa estrangera propietària del text audiovisual envii un guió comentat amb la intenció de donar indicacions per a la traducció. Tal comentari sol anar a càrrec d'una empresa de postproducció contractada a aquest efecte, la qual cosa confirma el doblatge com a una mediació més de les moltes realitzades per a fer que el producte arribi al màxim nombre possible d'espectadors.

A efectes pràctics, això significa que els estudis de doblatge i la traductora o traductor reben no només un text audiovisual, sinó també una interpretació, fet que revesteix una gran importància pel que fa a la traducció pròpiament dita del text verbal del film. Més exactament, podem dir que la llista de diàlegs enviada per l'empresa ven el seu film, i entrega un text amb la finalitat expressa que s'iniciï la traducció, tan sols pel que fa al nivell lingüístic. La modalitat retòrica que segueix aquell text és el que en l'antiga retòrica es denominava *amplificatio* (Lausberg, 1975:178). Efectivament, es tracta d'un discurs, com veurem immediatament, ple de comentaris, anotacions i glosses, la intenció de les quals és tractar de controlar, en la mesura possible, aquells fragments de l'univers lingüístic susceptibles d'ésser malinterpretats.

Sense cap mena de dubte, es pot dir que aquell text enviat per al doblatge és un text diferent del guió literari o tècnic que s'emprà per a la filmació del film en concret. És un document de treball no destinat en absolut al coneixement del públic, mai serà publicat. D'aquí la

dificultat dels investigadors i investigadores a l'hora d'accedir-hi. Això al·ludeix al problema de l'arxiu en l'estudi del doblatge, problema que al nostre judici ha llstat l'anàlisi completa i en profunditat d'aquest problema. En un cert sentit, els investigadors d'aquesta modalitat de «traducció audiovisual», s'han hagut de conformar amb l'anàlisi del que podríem anomenar «superfícies textuales».

2. Un document relatiu al film *Shrek*

Vegem un exemple extret de l'escena inicial del guió tal com fou rebut per l'empresa encarregada del doblatge de *Shrek*:

BOOK READS:

wedding day

SHREK (face off)
(chuckling) Yeah, like that's ever gonna happen.

(that: a princess rescued by her true love)
(gonna: going to)
(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to believe— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])
144-14

SHREK (off)
What a load of sh--

(sh--: note that Shrek stops himself before saying the vulgar word «shit», which would have a sardonic double meaning - [1] vulgar slang for, «nonsense», relating to the fairy tale; and [2] vulgar slang for, «excrement», as it is revealed that Shrek is sitting in an outhouse)

SMASH MOUTH (voice over)
(sings «All-Star» — continues under following scenes and dialogue)

SHREK
(groans) (sighs)
165-04

MAIN TITLE:

SHREK
182-10

SHREK (face off)
Oh!

Aquest és, efectivament, un exemple de la llista de diàlegs que van rebre l'empresa de doblatge escollida i la traductora de *Shrek*.

Insistim que s'hi observa amb claredat que, des del primer instant, la productora estatunidenca creà aquest film amb la intenció expressa d'ésser doblat a altres llengües. L'encerta Pommier (1988: 21) quan veu en el doblatge una solució comercial, la qual permet una àmplia difusió entre un públic internacional, cosa que d'una altra forma seria impossible. I aquesta és la raó per la qual no es tracta únicament d'un guió literari, sinó que s'hi troba allò literari (els textos dels diàlegs), allò tècnic (les marques de duració temporal de les escenes, en negreta) i el comentari encarregat de fer més comprensible el text al traductor (en cursiva, després del diàleg).

Es considera, per exemple, que l'adjectiu de relatiu "that" en l'expressió «Yeah, like that's ever gonna happen» pot resultar ambigu quant a l'antecedent al qual es refereix. Al cap i a la fi, és la primera frase de Shrek en tot el film després que una veu ha llegit les pàgines d'un llibre de contes que van passant lentament.

A què es pot referir Shrek amb aquest «that»? Per si el traductor experimenta alguna dificultat al llegir aquesta expressió, el text del guió aclareix entre parèntesi i en cursiva: (*that: a princess rescued by her true love*). No és la història de com una bruixa va tancar la princesa en un castell sota la custòdia d'un drac el que aquest «that» representa, sinó el fet que una princesa hagi sigut rescatada pel seu veritable amor.

La pregunta és: hem de donar, ha de donar la traductora, com a segura, certa i definitiva aquesta interpretació? O plantejat d'altra forma: què és el que Shrek no creu, la història com a tal que explica el llibre o només el detall que fos rescatada pel seu veritable amor? Si interpretem la frase atenint-nos a la seva literalitat es tracta de la segona, si la interpretem tropològicament, això és, com una sinècdoc de la part pel tot, llavors es refereix a la primera.

És clar que les coses no es queden aquí: gairebé immediatament el guió de partida introdueix un altre esclariment precisament en la direcció que estem mencionant:

(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to be believed— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])

Si el guionista esclareix que aquella primera expressió de Shrek està dita de forma sarcàstica és degut al fet que el procés de doblatge ha de tenir-lo en compte i la veu que dobli Shrek haurà de fer quelcom semblant en espanyol o en qualsevol de les llengües a les quals serà doblat. Ara bé, l'esclariment adverteix que el traductor, en aquest cas la traductora, ha de notar l'humor de Shrek burlant-se de la realitat dels contes de fades, els quals són evidentment històries

fantàstiques que no pretenen ser cregudes.

També resulta convenient que la traductora percebi que, tot i això, els incidents narrats en el llibre que acaba de llegir formen part de la seva realitat i, tanmateix, segueix dient l'aclariment, Shrek troba improbable la història que acaba de llegir. És el motiu pel qual la nota conclou de la següent manera: això reflecteix la seva actitud cínica. Es tracta d'un esforç manifest per controlar el sentit de les paraules, els diàlegs i el text complet. Un esforç que aboca a la necessitat d'una traducció a l'interior de la pròpia llengua. Què demostra tot això? Demostra que a la traducció intersemiòtica que suposa el trànsit des del còmic de Willam Steig, *Shrek!* (1990) al film *Shrek* (2001), s'hi afegeix ara aquella forma de traducció que és la paràfrasi interpretativa en el si d'una mateixa llengua, o traducció intralingüística, seguint R. Jakobson.

Això, per descomptat, afecta aquelles parts que revesteixen una resistència especial a la comprensió i traducció, per exemple les unitats fraseològiques. Com posa de relleu Mona Baker: «As far as idioms are concerned, the first difficulty that a translator comes across is being able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious» (Baker, 1992: 65). La consciència per part del guionista d'aquesta dificultat, així com la necessitat de controlar el sentit de les expressions del seu text, porta al fet que els seus comentaris i avisos se centrin de forma intensa en les unitats fraseològiques. Així, en l'escena on la vella tracta de vendre l'ase amb l'argument de què parla i que això augmenta el seu valor de canvi, diu davant el silenci que l'animal manté davant els soldats:

OLD WOMAN

Oh! (chuckling) He's just, he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox. Talk, you bone-headed dolt!

(chatterbox: one who engages in much idle talk)

(bone-headed: slang for, «idiotic»)

Tant «to be a chatterbox» com «bone-headed» corren el risc de no ésser ben compresos a causa del seu contingut figurat. Ni «chatterbox» ni «bone-headed» signifiquen el que literalment signifiquen («caixa parlant» i «cap d'ós», respectivament), ja que la primera unitat es refereix a algú que xerra molt..., i la segona és un insult de l'estil «idiota!». Es corre el risc, per tant, que el traductor no compregui bé el sentit de tals expressions. En conseqüència, el guionista les acompanya d'una paràfrasi del seu significat real en el context en el qual estan sent utilitzades per part de la vella: «one who engages in much idle talk» pel que fa a «chatterbox», i «idiotic» per «bone-head».

En realitat, el control hermenèutic del text de partida per part de la productora del film no és sinó la continuació en el vessant textual del que succeeix en el vessant mercantil, és a dir, l'intent de controlar el producte fins al mínim detall, amb la finalitat que arribi en bones condicions fins als destinataris compradors. Una prova fefaent d'això és l'existència, en aquells casos en què el film forma part d'una superproducció, d'un supervisor o supervisora, el qual controla el text després del seu ajust per tal d'assegurar que les frases i passatges, considerats importants per l'empresa propietària, arribin fins a l'espectador tal com fou planejat i dissenyat en el moment de la seva gestació¹. Això demostra que la qüestió del control hermenèutic del text resulta de primer ordre en el procés de doblatge. En tals ocasions, la traducció és controlada en l'inici de la preparació del text i en el seu final.

No obstant, el mètode seguit per tal d'aconseguir-ho és paradoxal: després que l'ajustador hagi fixat el text de la traducció per al seu pas al doblatge pròpiament dit en sala, l'agent traductor ha de traduir certes frases seleccionades de la versió ajustada a la llengua de partida (l'anglès, per exemple) per tal que el supervisor compari el text anglès corresponent a l'ajust amb el text anglès que va servir per a la traducció. Així doncs, un agent traductor tradueix un text de la llengua de partida a la llengua d'arribada, l'ajustador el modela i l'agent traductor tradueix el text en la llengua d'arribada a la llengua de partida. Finalment, la figura del supervisor compara les dues versions en la llengua de partida.

3.Un altre document relatiu a la llista de diàlegs i al control hermenèutic

En este otro ejemplo de lista de diálogos perteneciente al film *Anger Management* (Peter Segal, 2003) puede observarse la exhaustividad a la que puede llegar el intento de controlar la interpretación:

NOTES

1 | Se trata del llamado «script as recorded».

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17				
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES					
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE	
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a... I'm in a mood, Dave... a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.	
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.	
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')	
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)	
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')	
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend.	
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now, Chuck.					(CHUCK BECOMES INFURIATED)	
	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')	
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.	

(17)

Els focus de control hermenèutic en aquesta llista de diàlegs són de tres tipus:

-El control de les al·lusions pròpies de la cultura de partida que no es troben en la cultura d'arribada. És el cas del gelat anomenat «fudgeicles», el significat del qual depèn, tal com explica la nota entre parèntesis, del coneixement de les paraules prèvies «fudge» i «popsicles». Aquesta nota explica amb bastant detall que «fudgeicles» és una paraula derivada i resultant de la unió de «fudge» (llaminadura tova de sucre i llet o crema) i «popsicle» (el nostre “polo”, gelat sobre un pal de fusta o plàstic). El traductor haurà de resoldre el problema de buscar un «equivalent» que, en major o menor mesura, cobreixi aquesta al·lusió.

NOTES

2 | Respectem en aquest article el nom «Magno» que és el terme emprat per la traductora, tot i que creiem que es refereix al popular gelat de Frigo, «Magnum».

TITLE & REEL		SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES			
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
ANGER MANAGEMENT 4AB	P/35				
ARNIE (grunts) I'll kill you! (grunts - continues under following scene and dialogue)	4-433	1493.07 (over scene end)	1494.15/	1.08	ARNIE TO DAVID) I'll kill you!
DAVID (face off) (yells) You want that (on) rake? You want that rake? You can't get that rake now.	4-434	/1496.06 (over scene end)	1499.04/	2.14	DAVID TO ARNIE) You want that rake?
MONKS (overlapping) (laugh - continues under following scenes and dialogue)	4-435	/1499.08	1503.07/	3.15	DAVID TO ARNIE) You can't get that rake from me!
DAVID You can't get that rake. (off) Look, everybody! (on) Pana Banana's got a heinie. (off) He's got a heinie.	*4-435A	/1503.11	1505.14/	2.03	DAVID TO MEN) Look, everybody!
BUDDY (overlapping) (laughs - continues under following dialogue)	4-436	/1506.02	1509.03/	3.01	DAVID TO MEN) Pana Banana's got a heinie. (Pana Banana : David's mocking nickname for Arnie - Note that 'Pana Banana' sounds similar to 'Pana Kananana' - Also note that 'Pana' near rhymes with 'Banana') (a heinie : slang for 'buttocks')
ARNIE (off) I give! (face off) I give!	*4-437	1509.07	1512.15/	3.08	DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -He's got a heinie! -I give! (give : i.e., 'give up' - 'surrender')
DAVID (overlapping) You give?					
ARNIE (face off) I give!					
DAVID All right. I'm sorry.					
ARNIE (face off) (pants - continues under following scene and dialogue)	*4-438	/1513.03 (over scene end)	1515.12/	2.09	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-438 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID, THEN DAVID TO ARNIE) -I give! -All right. I'm sorry.
DAVID Friends?					
ARNIE You suck!	4-439	1516.06	1517.14	1.08	DAVID TO ARNIE) Friends?
DAVID (yells - continues under following scene and dialogue)					
ARNIE (grunts)	4-440	1518.03 (over scene end)	1521.03/	3.00	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-440 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID) You suck! (Vulgar slang dismissal)

(35)

Podem comprovar que l'agent traductora va proposar traduir «No more fudgeicles» per «ni un magno más», i acompanyà la seva traducció d'una nota explicativa sobre la conveniència o inconveniència d'emprar la marca «Magno²» («no sé si hemos de mencionar la marca», li diu a l'ajustador). L'agent ajustador converteix els «fudgeicles» i el «Magno» en un «Se acabaron los almendrados», potser per raons de sincronia o d'inconveniència de citar el nom d'una marca comercial. Finalment, el director de doblatge, en una última transformació, substitueix els «fudgeicles», els «Magnos» i els «almendrados» per «cucurucho». La frase definitiva que en el doblatge espanyol diu el personatge és «me he quedado sin cucurucho».

-El control de les partícules catafòriques.

El segon es refereix a les pressuposicions de les partícules

catafòriques. La llista de diàlegs considera que el «that» de la pregunta feta per en Chuck, el personatge que parla, pot resultar problemàtica respecte a la seva interpretació i la seva possible traducció. D'aquí que aclareixi ràpidament que fa referència a la persona que està parlant: «Who's that?: i.e. "Who just Spoke"». En conseqüència, l'agent traductor no tradueix l'expressió «Who's that», sinó l'explicació donada pel guió. «¿Quién habla?» és la traducció més o menys literal de «Who just spoke» en forma de pregunta. Estarem d'acord que per tal d'aconseguir una coherència textual que sigui evident per a l'espectador, el que la traductora ha fet ha sigut traduir precisament la paràfrasi explicativa que acompanya el text considerat ambigu. Però aquest aclariment morfosintàctic inclou fins i tot allò que pot considerar-se una incorrecció gramatical de la parla freqüent en l'ús. És el cas de la pregunta d'en Chuck «She making fun of me?». Com que és una forma incorrecta, gramaticalment parlant, de fer una pregunta, l'analista del guió escampa el dubte que podria suscitar aquesta sintaxi i l'aclareix, sempre entre parèntesis («(She: i.e., "Is she")»). En conseqüència, la traductora proposa «¿se está burlando de mí?».

-El control de les unitats fraseològiques.

Aquest control s'exerceix sobre aquelles expressions idiomàtiques, les unitats fraseològiques, les quals corren el risc de, o bé no ésser detectades per l'agent traductor, o bé d'ésser malinterpretades. Els autors del guió se senten amb l'obligació d'aclarir que l'expressió «You tell her to put a sock in it» és una forma col·loquial de dir «be quiet», que s'estigui tranquil·la, literalment «put a sock in her mouth to quiet herself», que es posi un mitjó a la boca i es quedi calladeta. La traductora troba que l'expressió espanyola «cerrar el pico» és equivalent a l'anglesa.

Com comprovarem en els apartats que segueixen, l'imaginari metafòric posat en joc per les dues expressions, l'anglesa i l'espanyola, és molt diferent. En una (l'anglesa) no es parla perquè un objecte, el mitjó, ho impedeix. En l'altra, no es parla a causa de l'acte voluntari de tancar la boca. En l'anglesa, la humanitat del destinatari es manté; en l'espanyola, el destinatari s'animalitza. Sigui com sigui, la llista de diàlegs destinada a l'agent traductor fa tot el possible per evitar les males interpretacions.

Umberto Eco (1995), sempre molt preocupat pels problemes que pot comportar la sobreinterpretació dels textos, ha formulat una sèrie de propostes per evitar-la, extretes d'una tradició hermenèutica que es remunta com a mínim fins a San Agustí. Així, afirma que «reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica [consistente en] cotejar [nuestras conjeturas] con el texto como un todo coherente» (Eco, 1995: 77). Tal com ell reconeix, es tracta de la rehabilitació «del viejo y aún válido "círculo hermenéutico"», la pressuposició principal

del qual afirma que « un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo» (Eco, 1995: 76).

Doncs bé, resulta del tot evident que els autors del guió del film *Anger Management* no acaben de tenir del tot clar aquest punt, o com a mínim no acaben de refiar-se'n. Quan el que està en joc és quelcom més que una interpretació acadèmica, els «autors» prefereixen no arriscar-se pel que fa a la interpretació dels seus textos. De la mateixa manera que Dante acompanyava els seus poemes d'una sèrie de comentaris crítics que explicaven el sentit dels seus poemes (i salvant les distàncies), així mateix els autors del guió escampen els possibles dubtes que pugui suscitar el seu text. No acaben de tenir clara la capacitat d'emprar el cercle hermenèutic per part del traductor a l'hora de «comprendre» la *intentio operis*.

-El control dels jocs fònics.

En aquest altre cas que veiem a continuació l'intent de controlar el sentit del text compromet la dimensió fònica del text:

“SCOOP” R/4AB P/1

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. 11-15		LABORATORY: 0.00 AT START MARK 16.13 = 1 ST SCENE END 24.9 = 2 ND SCENE END 46.15 = 3 RD SCENE END			
SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) 16-13					
SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE. SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name. WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish. SID Wendy Beam-- WENDY Yeah. SID STARTS TO APPLAUD. SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam--... THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. 24-09	611	/17.0	21.8	4.8	SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him)
	612	22.0	24.8/	2.8	SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause)

En la situació que s'està descrivint, el personatge anomenat David i el seu terapeuta, Buddy, van a visitar un excompany d'escola del primer amb la finalitat de passar comptes amb ell pel maltractament al qual l'havia sotmès en l'època d'estudiants. L'al·ludit es diu Arnie, però ara viu retirat en un monestir budista, i s'ha canviat el nom pel de «Pana Kamana». Des del moment en què es fan les presentacions, el nom budista d'Arnie serà objecte d'una constant reinterpretació fònica amb un clar efecte humorístic. Ja anteriorment la llista de diàlegs havia assenyalat que era necessari advertir la rima entre «Pana» i «Kamana».

Així, la primera vegada que en David repeteix el nom li diu «Pana Kamanana», la segona empra l'expressió «Pana Manapia»; en Buddy li diu tant «peanuts» com «Pena». En el moment que reflecteix l'exemple citat, en David s'està burlant de l'Arnie i en comptes de dir-li «Pana Kamana» li diu «Pana Banana». L'escrutini absolut i gairebé obsessiu on arriben els comentaris aclaridors de la llista arriba, com podem veure, fins a aquells efectes humorístics que estan fonamentats en un joc fònic. En aquest cas, l'agent traductor només haurà d'incorporar aquest joc fonètic, atès que en espanyol

el joc de paraules és idèntic. Un altre tipus de problemes prové d'emprar la paraula «heinie», el sentit de la qual la llista s'encarrega també de dilucidar comentant que és un ús argòtic per denominar el darrere.

4. Característiques de la llista de diàlegs

Vegem ara un exemple extret d'una de les pel·lícules de Woody Allen, *Scoop* (2005). El guió o llista de diàlegs que envia la productora i distribuïdora estatunidenca a l'empresa de doblatge i a l'agent traductor és del següent tipus:

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. 11-15		LABORATORY: 0.00 AT START MARK 16.13 = 1 ST SCENE END 24.9 = 2 ND SCENE END 46.15 = 3 RD SCENE END			
SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) 16-13					
SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE.					
SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name. WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish. SID Wendy Beam-- WENDY Yeah. SID STARTS TO APPLAUD. SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam--... THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. 24-09	611	/17.0	21.8	4.8	SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him)
	612	22.0	24.8/	2.8	SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause)

Observeu com, a diferència del guió de *Shrek*, aquest està organitzat de forma explícita al voltant del fet que serà doblat i subtitulat. En conseqüència, l'espai de la pàgina d'aquesta llista de diàlegs està organitzat de forma diferent. Observem dos camps totalment diferenciats

1. El de l'esquerra (COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE), ens proporciona (SCENE 1, SCENE 2, etc.) les acotacions tècniques (INT.VARIETY SHOW THEATER – NIGHT – MFS – CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD), les acotacions referents a l'acció (WENDY (overlapping)), els diàlegs pròpiament dits («SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name»), i les indicacions de temps en negreta (11-15, 16-13, 24-09, etc.). Es tracta, com podem veure, d'una llista que conté la descripció de les preses de càmera i els actors dins de la presa, així com el diàleg parlat dins d'aquesta presa.

2. El de la dreta (MASTER ENGLISH SUBTITLE / SPOTTING LIST) conté la llista dels subtítols reals i el càlcul de la seva durada. Aquest model es converteix en la guia per a les properes subtitulacions en altres llengües i per a facilitar la divisió en «takes», essencial pel que fa al doblatge. Aquest apartat és, a més a més, el que conté l'anàlisi del sentit de les frases dels diàlegs. I això pot referir-se a comentaris referents a la identitat dels personatges i a les seves accions (quan, per exemple, després de les primeres paraules de Sid i de Wendy, llegim tot seguit: «that night, Sid is doing his magical show at the theatre –a woman named Wendy stands on the stage with him»); als referents («aftershave: lotion used by men after they have finished shaving, which usually contains alcohol, a perfume to enhance scent, and a moisturizer»); o al sentit cultural dels termes emprats. Vegeu la següent pàgina on el text explica no només el sentit de la paraula «narcissism», sinó també el tret humorístic present en la frase d'en Sid.

5. Altres documents relatius a la llista de diàlegs

"SCOOP" R/4AB P/27

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 37 - (CONTINUED)					
SID You--					
MRS. QUINCY (overlapping) You mean my religion?					
SID Your, yeah, your persuasion.					
MRS. QUINCY Yes, yes. I'm a Christian. (light chuckle)					
SID (overlapping) Yes, are you?					
MRS. QUINCY (overlapping) What are you?					
SID GESTURES AT MRS. QUINCY.					
SID M-me? I, I, I, I was, I was, eh, born into the Hebrew persuasion...	711	639.8	643.8	4.0	SID TO MRS. QUINCY) I was born into the Hebrew persuasion...
MRS. QUINCY Oh.					
SID (overlapping) ...but, uh, when I got older, I (takes a quick breath) converted to narcissism.	712	643.14	648.0	4.2	SID TO MRS. QUINCY) ...but when I got older, I converted to narcissism. (narcissism : consuming self-absorption and self-love - note humor of Sid's acting as if this were a type of religion) (Sondra, now within hearing range of Sid, smiles tensely)

4AB - (177)

Observeu la definició, per un costat, de la paraula «narcissism» («consuming self-absorption and self-love») i l'advertència, per l'altre, referida a l'humor que es desprèn de la forma com Sid tracta el narcisisme com a religió. Això últim posa de relleu com la llista de diàlegs enviada a l'empresa i a l'agent traductor funciona com una guia que controla el sentit i l'efecte que les frases del film han de provocar en l'espectador.

"SCOOP" R/4AB P/44		MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE				
SCENE 55 - (CONTINUED)					
SID LOOKS R AT A FRENCH HORN ON A COUNTER, THEN PICKS IT UP.					
SID (cont'd) Hey, you know the old dirty joke about how-how the French horn player sleeps with his wife at night?	765	1057.4	1063.12	6.8	SID TO SONDR You know the dirty joke about how the French horn player sleeps with his wife at night? (dirty : obscene - vulgar) (French horn : valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell)
SONDRA TURNS AND LOOKS AT SID, THEN GESTURES AT HIM.					
SONDRA Sidney, put that thing down!					
SID Oh, I...	766	1064.2	1067.2	3.0	SONDRA TO SID) Sidney, put that down! (that : that French horn) (upstairs, Peter reacts to Sondra's prolonged absence)
SID PUTS THE FRENCH HORN BACK ON THE COUNTER.					
SONDRA (sighs)					
	1068-08				
SCENE 56 - INT. PETER'S HOUSE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - PETER LOOKS AT THE HUSBAND, WHO SITS L ON THE SOFA BESIDE HIM. OTHER PARTY GUESTS ARE AROUND THE ROOM.					
PETER Will you excuse me?	767	/1068.10	1070.12	2.2	PETER TO HUSBAND) Will you excuse me? (he moves out of the room)
HUSBAND (low) Yeah.					
PETER STANDS UP AND WALKS R OUT OF FRAME.					
	1076-02				

4AB - (194)

En aquest exemple veiem altra vegada com el guió creu necessari donar un aclariment al voltant de l'adjectiu «dirty» («obscene/vulgar»), però també aclareix el sentit de «French Horn», sobre el qual es basa l'acudit d'en Sid («valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell»).

Com hem vist unes ratlles més amunt, els aclariments introduïts per la llista de diàlegs poden referir-se —i això revesteix d'un especial interès— a les unitats fraseològiques, a les diferents locucions la presència de les quals pot ésser problemàtica per al traductor, fet

que prova la nostra tesi sobre la resistència a la traducció de tals unitats. Vegeu el següent exemple i comproveu el tipus d'alteració en la percepció del món fenomènic que s'hi produeix:

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE		TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 57 - INT. PETER'S HOUSE/ MUSIC ROOM - NIGHT - MFS - SID STANDS RBG AND GESTURES LBG AT SONDRAS, WHO LOOKS AROUND THE ROOM.						
SID Th-th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me.	768	/1076.4	1080.0	3.12	SID TO SONDRAS There's nothing but instruments in here.	
PETER (off) (overlapping) (low and muffled) Jade?	769	1080.6	1085.2	4.12	SID TO SONDRAS We're on a wild goose chase. (wild goose chase : colloquial for, 'futile pursuit or search') (Peter can be heard calling 'Jade' - Sondra freezes)	
SONDRAS, HEARING O.S. PETER, LOOKS UP WITH SURPRISE.						
SID What's the matter? SONDRAS LOOKS AT SID. SONDRAS Did you hear that?	770	1085.8	1088.4	2.12	SID TO SONDRAS, THEN SONDRAS TO SID) -What's wrong? -Did you hear that? (that : that voice)	
SID I thought I heard something, yeah. SONDRAS GESTURES AT SID AND STARTS TO HURRY FG. SONDRAS (overlapping) Oh, come on, come on.	771	1089.0	1092.0	3.0	SID TO SONDRAS, THEN SONDRAS TO SID) -I thought I heard something. -Come on. (Come on : Let's go)	
4AB - (195)						

Efectivament, «We're on a wild goose chase» és una locució nominal de tipus atributiu en la qual la idiomàtica o el caràcter figuratiu hi juga un paper primordial. En el seu sentit literal significa «caza del ganso salvatge», però òbviament no és aquest el sentit en el qual l'empra el personatge d'en Sid. D'aquí que, davant la possibilitat d'una mala interpretació de l'agent traductor, el guió opti per esclarir el seu sentit. El que, en realitat, vol dir tal expressió s'explica de la següent manera: «(wild goose chase: colloquial for, "futile pursuit or search")», o dit en espanyol, «búsqueda infructuosa».

La finalitat, per tant, d'aquest tipus de comentari és esclarir el que en una primera aproximació pot resultar ambigu i donar lloc a una mala interpretació. Aquest tipus de comentari funciona seguint la lògica fenomenològica per la qual aposta la teoria interpretativa: la paràfrasi equival a una «desverbalización», a clarificar una idea, tornada a verbalitzar en una altra llengua per l'interpret, de manera que «búsqueda infructuosa» ha de convertir-se en la invariant de sentit entre el text en una LO i el text en una LT.

Com ha solucionat el doblatge espanyol la traducció d'aquesta unitat fraseològica en el text final? Utilitzant l'expressió «Estamos dando palos de ciego». Vegem la situació: en Sid i la Sondra es troben a l'habitació del soterrani on en Peter guarda una col·lecció d'instruments de música, mentre aquest i un grup de gent romanen al pis superior, on se celebra una festa. Estan buscant proves que inculpin en Peter dels assassinats comesos per l'assassí del Tarot. De moment, no troben res determinant, i és llavors quan en Sid diu: «Th-th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me». Heus aquí la imatge que correspon al moment en què en Sid li està dient a la Sondra la mencionada frase:



Atès que es tracta d'un pla a mitja alçada, el sincronisme labial no planteja grans problemes, el doblatge ha de centrar-se en el sincronisme temporal referit al moment en què comença la seqüència lingüística i a l'instant en què acaba. El doblatge espanyol diu: «Aquí no hay más que instrumentos musicales. Te aseguro, estamos dando palos de ciego, créeme». Ambdues oracions, l'anglesa i l'espanyola, tenen un nombre de síl·labes semblants (al voltant d'unes setze) i la versió espanyola ajusta molt bé el principi del moviment dels llavis d'en Sid i el seu final.

La pregunta és: tenen la mateixa invariant de sentit (és a dir, «futile pursuit or search») les expressions «we're on a wild goose chase» i «estamos dando palos de ciego»? No, de fet la transformació-manipulació crea una escissió entre la idea de perdre el temps o fer coses ximples i la de «dar palos de ciego». La primera gira al voltant de l'imaginari metafòric d'estar fent quelcom improductiu, de perdre el temps, i suggereix que tot i que en Peter pugui ésser l'assassí, probablement allà no hi trobaran res (recordeu que en aquesta fase de la història, en Sid defensa la culpabilitat d'en Peter i la Sondra la seva possible innocència). La segona es construeix seguint la metàfora d'algú que, a l'estar cec, no encerta a tocar l'objectiu amb un pal, i remet a la idea de causar un dany per desconeixement o per irreflexió, tal com va indicar Iribarren (1956: 82). El *Diccionario de español actual* dona tres accepcions: «golpe dado sin mirar a quién o a dónde», «medida o castigo que se aplica de manera arbitraria o irreflexiva» i, per últim, «acción que se realiza por puro tanteo, sin una visión clara de sus consecuencias» (Seco et al, 1999: 3360).

Així doncs, al marge que l'imaginari metafòric de les dues expressions sigui clarament diferent i que això impliqui un element cognitiu diferent, en la vessant semàntica descriuen idees no coincidents: l'expressió espanyola conté el valor semàntic d'actuar sense tenir en compte les conseqüències, el qual no existeix en l'expressió anglesa. En conseqüència, no diuen el mateix. L'intent de control per part del guió anglès destinat al doblatge del film no evita la transformació-manipulació engendrada pel text espanyol.

Bibliografía

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Course Book on Translation*, London and New York: Routledge.
- CARRERA FERNÁNDEZ, J; RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): «La traducción de una película plurilectalmente marcada: el caso de amores perros», en Ordóñez López, P. y Conde, T. (eds.) *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. I, Perspectivas Transversales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 25-35.
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1995): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg: Buske.
- HOPKINS, J. (2004): *Shrek. From de Swamp to the Screen*, New York: Harry M. Abrams, Inc., Publishers.
- HUERTAS ABRIL, C. (2012): «Traducción, cine y literatura: análisis de los elementos culturales en la adaptación de Slumdog Millionaire», en Martí Ferriol, J. L. y Muños Miquel, A. (eds.), *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II, Entornos de especificidad*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 35-44.
- LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 33-38.
- PASCUA FEBLES, I. (2009): *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- POMMIER, CH. (1988): *Doblage et postsynchronisation*, Paris: Dujarric.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Publicaciones de la Universidad de León.
- RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

ITZULPENA ARRISKUAN: ELKARRIZKETA- ZERRENDA KONTROL HERMENEUTIKO GISA

Mabel Richart Marset

Universitat de València / Estudi General

Mabel.Richart@uv.es

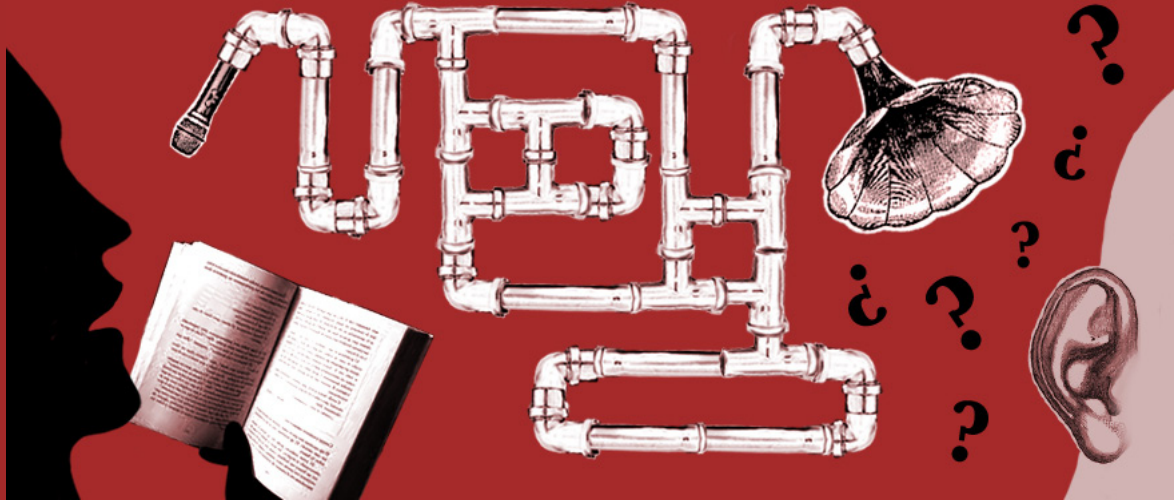
Aipatzeko gomendioa || RICHART MARSET, Mabel (2012): "Itzulpena arriskuan: elkarrizketa-zerrenda kontrol hermeneutiko gisa" [artikulu linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 7, 72-90, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-mabel-richart-marset-eu.pdf >

Ilustrazioa || Paula Grande

Itzulpena || Iraitz Urkulo

Artikulu || Jasota | Argitaratuta: 07/2012

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Lan honek bikoizketa prozesu ororen lehen osagaietako baten analisi eta deskribapena burutzea bilatzen du: enpresa batek estudio bati haren itzulpenerako entregatzen dion elkarrizketa-zerrenda. Hura helburu bikoitzarekin egiten da: ikus-entzunezko itzulpenetan aintzat hartu ohi ez den dokumentu baten karakterizazioa eskaintzea; eta itzulpen orok, interpretazio okerrek eta manipulazioek eragiten duten arriskuaren sintometako bat gisa aurkeztea. Era berean, analisiak oinarritzen diren dokumentu batzuk eskaintzen ditu.

Hitzak || ikus-entzunezko itzulpena | bikoizketa | ikasketa kulturalak | analisi genetikoak.

Abstract || This paper intends to carry out a description and analysis of one of the first elements in any dubbing process: the script list delivered by a film distribution company to a dubbing studio for its translation. This is done with a twofold purpose: first, to offer a close description of a document that is not normally included in audiovisual translation studies, and second, to present it as one of the symptoms of the risks involved in any translation: misinterpretation and manipulation. At the same time, this paper provides some documents that support the analysis.

Keywords || Audiovisual translation | Dubbing | Cultural Studies | Genetic Analysis.

1. Sarrera

Esan daiteke itzulpen prozesuan zeharreko interpretazio okerraren arriskuarekin lotutako sintometako bat argi detektatzen dela material oso konkretu batean: «elkarrizketa-zerrenda» edo itzulia eta moldatua izateko helburuarekin film bateko jabe-enpresak bikoizketa-etxe batera bidaltzen duen ahozko materiala. Material hori ikus-entzunezko eremuko itzulpen ikasketetako ohiko analisi objektua ez denez, lan honen proposamena bikoizketa ororen oinarrizko osagai baten gaineko ezagutza gehitzea da, haren ezaugarriak ezagutzera emateko helburuarekin (adibide argitaragabe batzuk eskainiz), eta itzulpenaren aukera beti arriskuan jartzen duen zeinu idatziaren mugikortasuna nabarmentzeko helburuarekin. Hori beste leku batean bikoizketaren «analisi genetikoa» (Richart, 2009) izendatu dugun ikuspegitik egiten da, zeinaren helburua katearen amaieran ikusleek ezagutzen dituzten irtenbideetara bideratu duten urrats posible guztien genealogia dokumentala egitea den.

Analisia gidoi orijinalaren gainean burututako zereginetik abiatzean datza, etorkizuneko itzultzaileen lana prestatzeko helburuarekin. Bitartekaritza honek badu interesik bikoizketa prozesuari dagokionez, ikus-entzunezko testuaren jabe den atzerriko enpresak itzulpenarako argibideak emateko asmoz gidoi komentatu bat bidali ohi duelako. Komentario hura horretarako kontrataturiko ekoizpen ondoko enpresa baten ardurapean geratu ohi da, bikoizketa produktua ahalik eta ikusle kopuru handienara irits dadin burututako bitarteko lan anitzetako bat dela baieztatzen duena.

Efektu praktikoetarako, honek esan nahi du bikoizketa ikasketek eta itzultzaileek ez dutela soilik ikus-entzunezko testu bat jasotzen, interpretazio bat ere baizik, filmaren ahozko testuaren itzulpenari dagokionez garrantzi handia duen ekintza dena.

Hain zuzen, esan dezakegu enpresak bidalitako elkarrizketa-zerrendak haien filma saltzen duela eta testu bat entregatzen duela itzulpenari hasiera emateko helburu zehatzarekin, maila linguistikoari baino ez badagokio ere. Testu horrek jarraitzen duen modalitate erretorikoa erretorika zaharrean *amplificatio* (Lausberg, 1975: 178) izendatzen zena da. Noski, berehala ikusiko dugun bezala, glosa, ohar eta komentarioz beteriko diskurtso bat da, gaizki ulertuak izateko aukera handiak dituzten unibertso linguistikoaren pasarteak, ahal den neurrian, kontrolatzeko intentzioa duena.

Inolako zalantzarik gabe, esan daiteke bikoizketara bidalitako testu hori eta filmean erabili zen gidoi literario edo teknikoa desberdinak direla. Publikoak ezagutua izatekoa ez den lan-dokumentu bat da, inoiz ez da argitaratua izango. Horra ikerlarien zailtasuna hura

eskuratzeko orduan. Horrek bikoizketa estudioaren artxiboaren arazoari egiten dio erreferentzia, gure iritzian fenomeno horren analisi osoa eta sakona zamaratu duen arazoa. Zentzu batean, «ikus-entzunezko» modalitate honetako ikerlariek, konformatu behar izan dute «testu-azalak» izendatu ditzakegun analisiarekin.

2. *Shrek* filmari dagokion dokumentu bat

Ikus dezagun gidoiaren hasierako eszenatik ateratako adibide bat *Shrek*-en bikoizketaz arduratu zen enpresak jaso zuen gisa:

BOOK READS:

wedding day

SHREK (face off)
(chuckling) Yeah, like that's ever gonna happen.

(that: a princess rescued by her true love)
(gonna: going to)
(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to believe— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])
144-14

SHREK (off)
What a load of sh--

(sh--: note that Shrek stops himself before saying the vulgar word «shit», which would have a sardonic double meaning - [1] vulgar slang for, «nonsense», relating to the fairy tale; and [2] vulgar slang for, «excrement», as it is revealed that Shrek is sitting in an outhouse)

SMASH MOUTH (voice over)
(sings «All-Star» — continues under following scenes and dialogue)

SHREK
(groans) (sighs)
165-04

MAIN TITLE:

SHREK
182-10

SHREK (face off)
Oh!

Hori da, hain zuzen, aukeratutako bikoizketa-enpresak eta *Shrek*-en itzultzaileak jaso zuten elkarrizketa-zerrendaren adibide bat.

Esan dezagun berriz, hasiera batetik, argi ikusten dela ekoizpen-
etxe estatubatuarrak filma sortu zuela beste hizkuntza batzuetara
bikoiztua izateko asmo zehatzarekin. Pommierrek (1988:21) asmatu
egiten du bikoizketan nazioarteko publiko baten arteko difusio zabala
ahalbidetzen duen irtenbide komertziala ikusten duenean. Eta hori da
gidoi literario huts ez izatearen arrazoia, izan ere, bertan literarioa
dena (elkarrizketen testua) eta tekniko dena (eszenen iraupenaren
markak, beltzez) bai eta itzultzaileari testua ulergarriagoa egiteaz
arduratzen diren iruzkinak (elkarrizketaren ondoren, letra etzanez)
ere batzen dira.

Adibidez, «Yeah, like that's ever gonna happen» espresioan «that»
erlatibozko adjektiboa aurrekariari dagokionez anbigua gerta
daitekeela kontsideratzen da. Azken finean, film osoko Shrek-en
lehenengo esaldia da ahots batek astiro-astiro pasatzen doazen
ipuin liburu bateko orrialdeak irakurri ondoren.

Zeri egiten dio erreferentzia «that» horrekin Shrek-ek? Itzultzaileak
inongo zailtasunik badu espresio hau irakurtzean, gidoiaren testuak
parentesi artean eta letra etzanez argitzen du: «(*that: a princess
rescued by her true love*) ». Ez da dragoi baten zaintzapean gaztelu
batean sorginak printzesa nola giltzapetu zueneko istorioa «that»
horrek irudikatzen duena, baizik eta printzesa bat bere benetako
maitaleak erreskatatu izana.

Galdera honakoa da: itzultzaileak ziurtzat, egiazkotzat eta behin-
betikotzat hartu behar du (dugu) interpretazio hau? Edo beste modu
batez planteatuta: zer da Shrek-ek sinesten ez duena, liburuak
kontatzen duen istorioa ala soilik benetako maitaleak erreskatatua
izanaren nabardura? Bere literaltasunera mugatuko bagenu
interpretazioa, bigarrena litzateke tropologikoki interpretatzen
badugu, hau da, zatia osotasunagatiko *sinecdoque* gisa, orduan
lehenengoari egiten dio erreferentzia. Baina gauzak ez dira hor
amaitzen: ia berehala hasierako gidoiak aipatzen ari garen bide
beretik beste argibide bat txertatzen du:

(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy
tale, which is clearly a fantastical story and not meant to be believed—
however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in
such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just
read improbable [reflecting his cynical attitude])

Gidoilariak argitzen badu Shrek-en lehendabiziko espresio hori era
sarkastikoan esana dagoela bikoizketa prozesuak kontuan hartu
behar duelako da eta Shrek bikoizten duen ahotsak antzeko zerbait
egin beharko duelako espainieraz edo bikoiztua izango den beste
edozein hizkuntzatan. Argibideak oharitzen du itzultzaileak Shrek-en
umorea nabaritu behar duela maitagarrietako ipuinen errealitateaz
trufatzen, sinetsiak izatea bilatzen ez duten istorio fantastikoak

direnak argi eta garbi.

Komenigarria da itzultzaileak irakurri berri duen liburuan narraturiko gertaerak bere errealitatearen parte gisa antzematea, nahiz eta halere, Shrek-ek irakurri berri duen istorioa probabilitate gutxikotzat jotzen duen, azaltzen du argibideak. Oharra hurrengo moduan amaitzeko arrazoia da: horrek haren jarrera zinikoa islatzen du. Hitzen, elkarrizketen eta testu osoaren zentzua kontrolatzeko esfortzu argia da. Hizkuntza beraren baitako itzulpen baten beharrera daraman esfortzua. Zer frogatzen du honek guztiak? William Steig-en *Shrek!*-etik (1990) *Shrek* filmera bitarteko itzulpen intersemiotikoari orain hizkuntza beraren baitako interpretaziozko parafrasia den itzulpen moldea, edo itzulpen intralinguistikoa gehitzen zaiola frogatzen du, R. Jakobson jarraituz.

Horrek, noski, itzulpen eta ulermenerako erresistentzia berezia suposatzen duten zatiei eragiten die, esate baterako esaldiaren unitateei. Mona Bakerrek nabarmendu bezala: «As far as idioms are concerned, the first difficulty that a translator comes across is being able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious» (Baker, 1992: 65). Gidoilariak zailtasun horren jabe izateak, bai eta testuaren espresioen zentzua kontrolatzeko beharrak ere, iruzkin eta oharrek esaldiaren unitateetan modu indartsuan zentratzera daramate. Horrela, astoa hitz egiten duela eta horrek balioa gehitzen diolako argumentuarekin, hura saltzen saiatzen den eszenan, animaliak soldaduen aurrean isilik dagoela atsoak esaten du:

OLD WOMAN

Oh! (chuckling) He's just, he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox. Talk, you bone-headed dolt!

(chatterbox: one who engages in much idle talk)

(bone-headed: slang for, «idiotic»)

«To be a chatterbox» zein «bone-headed»-ek gaizki uler daitezke, beren osagai asmatua dela eta. «Chatterbox» eta «bone-headed»-en esanahia ez da literalki esan nahi dutena («kutxa hiztuna» eta «hezur-burua», hurrenez hurren), lehenengoak modu azalezkoan asko hitz egiten duen norbaiti egiten baitio erreferentzia, eta bigarrena irain bat da. Hortaz, itzultzaileak espresio horien zentzua ondo ez ulertzeko arriskua dago. Ondorioz, gidoilariak beren egiazko esanahiaren parafraasi batez laguntzen ditu atsoak erabiltzen dituen testuinguruan: «one who engages in much idle talk» «chatterbox»-i dagokionez, eta «idiotic» «bone-headed»-erako.

Egiazki, filmaren ekoizpen etxearen parteko hasierako testuaren kontrol hermeneutikoa merkatu mailan gertatzen denaren maila testualaren jarraipena baino ez da, hau da, produktua

azken nabardura txikienetaraino kontrolatzeko saiakera, erosle hartzaileetara baldintza onetan irits dadin. Horren froga garbia, filma superproduktzio bat den kasuetan, gainbegirale baten existentzia da, testuaren moldapenaren ondoko esaldiak eta pasarteak kontrolatzen dituenak, horiek, jabe-enpresak garrantzitsutzat joak, ikusleari sorreraren momentuan¹ pentsatu eta diseinatu bezala irits dakizkion. Egoera horietan, itzulpena testuaren prestaketaren hasieran eta amaieran kontrolatzen da.

Halere, horretarako darabilten metodoa paradoxikoa da: moldatzaileak bikoizketara pasatzeko itzulpen-testua zehaztu ondoren, itzultzaileak aukeraturiko hainbat esaldi itzuli behar ditu zehazturiko bertsiotik iturri-hizkuntzara (ingeleza, adibidez) gainbegiraleak moldapena jasandako ingelesezko testua itzulpenerako balio izan zuen ingelesezko testuarekin konpara dezan. Horrela beraz, itzultzaile batek testu bat itzultzen du iturri-hizkuntzatik xede-hizkuntzara, moldatzaileak forma ematen dio eta itzultzaileak testua itzultzen du xede-hizkuntzatik iturri-hizkuntzara. Azkenik, gainbegiralearen irudiak iturri-hizkuntzako bi bertsiotik konparatzen ditu.

3. Elkarrizketa-zerrendari eta kontrol hermeneutikoari dagokien beste dokumentu bat

Anger Management (Peter Segal, 2003) filmari dagokion elkarrizketa-zerrendako beste adibide honetan ikus daiteke interpretazioa kontrolatzeko saiakerak lortu dezakeen zehaztasuna:

OHARRAK

1 | «Script as recorded» deitutakoa.

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a.... I'm in a mood, Dave...a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend.
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now. Chuck.					(CHUCK BECOMES INFURIATED)
	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.

(17)

Kontrol hermeneutikoko fokuak elkarrizketa-zerrenda honetan hiru motatakoak dira:

— Erreferentzia kultural itzulezinen kontrola

Xede-kulturaren ez dauden iturri-kulturaren berezko erreferentziei dagokie. «Fudgeicles» izendaturiko izozkiaren kasua da, zeinaren esanahia, parentesi arteko oharrak azaltzen duenez, «fudge» eta «popsicles» hitzen ezagutzaren araberakoa den. Ohar horrek detaile handiz azaltzen du «fudgeicles» hitz eratorria dela eta «fudge» (azukre eta esne edo kremaz eginiko goxoki biguna) eta «popsicles» (gure «poloa», plastiko edo egurrezko makilatxo baten gaineko izozkia) batuketaren emaitza. Itzultzaileak konpondu beharko du, neurri batean, erreferentzia hori aseko duen «egokitzapena» bilatzearen arazoa.

ANGER MANAGEMENT 2AB		P/17				
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES					
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE	
CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a... I'm in a mood, Dave...a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles.	2-64	/588.14	593.06/	4.08	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood.	
LINDA What's an anger (chuckling) ally?	2-65 ITAL	/593.10	595.10/	2.00	CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood.	
CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me?	2-66	/595.14	601.07/	5.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgeicles')	
LINDA (gasps)	2-67	602.06	605.14/	3.08	LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS)	
DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend.	2-68	/606.02	607.11/	1.09	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she')	
CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now!	2-69	609.06	612.10/	3.04	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend.	
DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now, Chuck.					(CHUCK BECOMES INFURIATED)	
	2-70	/612.15	619.02/	6.03	CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself')	
	2-71	619.15	622.11/	2.12	DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck.	

(17)

OHARRAK

2 | Artikulu honetan «Magno» izena errespetatzen dugu, itzultzaileak erabiliako terminoa dena, nahiz eta Frigo-ko polo ezagunari, «Magnum»-i, erreferentzia egiten diola uste dugun.

Konprobatu genuen itzultzaileak «No more fudgeicles» «ni un magno más» bezala itzultzea proposatu zuela, eta bere itzulpena «Magno²» marka erabiltzearen komenigarritasuna edo komenigarritasun

ezari buruzko azalpen-ohar batez lagundu zuen («no sé si hemos de mencionar la marca», esaten dio moldatzaileak). Moldatzaileak «fudgeicles» eta «Magno» «se acabaron los almendrados» bihurtzen ditu, agian sinkroniazko edo marka komertzial baten izena aipatzearen komenigarritasun ezaren arrazoiengatik. Azkenik, bikoizketaren zuzendariak, azken eraldaketa batean, «fudgeicles», «Magnos» eta «almendrados» «cucuruchos»-engatik ordezkatzeko ditu. Pertsonaiak esaten duen espainierazko bikoizketaren behinbetiko esaldia «me he quedado sin cucuruchos» da.

— Partikula kataforikoen kontrola

Bigarrenak partikula kataforikoen auresuposizioei egiten die erreferentzia. Elkarrizketa-zerrendak kontsideratzen du, hitz egiten duen pertsonaiak, Chuck-ek egindako galderaren «that»-a arazotsua gerta daitekeela bere interpretazioarekiko eta balizko itzulpenarekiko. Horra ari den pertsonari buruz berehala argitzea: «Who’s that?: i. e. “Who just Spoke”». Ondorioz, itzultzaileak ez du «Who’s that» espresioa itzultzen, gidoiak emandako azalpena baizik. «¿Quién habla?» da Who just spoke»-ren gutxi gorabeherako itzulpen literala, galdera moduan. Ados egongo gara ikuslearentzat agerikoa den koherentzia testual bat lortzearen, itzultzaileak egin duena hain zuzen anbiguo kontsideratua den testua laguntzen duen azalpenezko parafrasia itzultzea izan dela. Baina argibide morfosintaktiko hau hizkeraren erabileran ohikoa den akats gramatikala kontsideratu daitekeena ere besarkatzera iristen da. Chuck-en «She making fun of me?» galderaren kasua da. Galdera bat egiteko modu okerra denez, gramatikalki hitz eginez, gidoiaren analistak sintaxi honek eragin dezakeen zalantza uxatu eta argitzen du, parentesi artean betiere «(She: i. e., “Is she”)». Ondorioz, itzultzaileak «¿se está burlando de mí?» proposatzen du.

— Esaldi-unitateen kontrola

Kontrol hau gaizki interpretatuak, edo itzultzaileak detektatuak ez izateko arriskua duten hizkuntza-espresioen, esaldien unitateen gainean gauzatzen da. Gidoiaren autoreak «You tell her to put a sock in it» espresioa «be quiet» esateko lagunarteko forma dela argitzeko beharrez sentitzen dira, lasai egon dadila, literalki «put a sock in her mouth to quiet herself», ahoan galtzerdi bat jar dezala eta isilik geratu dadila. Itzultzaileak ulertzen du espainierazko «cerrar el pico» espresioa ingelesaren baliokidea dela.

Jarraian datozen ataletan frogatuko dugunez, bi espresioek, ingelesak eta espainierazkoak, jokoan jartzen duten iruditeri metaforikoa oso ezberdina da. Batean (ingelesezkoan) ez da hitz egiten objektu batek, galtzerdiak, eragozten duelako. Bestean, ez da hitz egiten ahoa ixtearen ekintza boluntarioa dela kausa. Ingelesezkoan, hartzailearen humanitateari eusten zaio; espainierazkoan, hartzailea animala bilakatzen da. Edozelan delarik ere, itzultzaileari zuzendutako

NOTES

2 | In this article we have continued to use the name “Magno”, which is the term used by the translator, although we believe that it actually refers to the popular ice cream by Frigo, “Magnum”.

elkarrizketa-zerrendak interpretazio okerrak saihesteko ahal duen guztia egiten du.

Umberto Eco (1995), testuen gain-interpretazioak sor ditzakeen arazoez oso kezkatuta beti, horiek ekiditeko, gutxienez San Agustinetiko tradizio hermeneutikotik ateratako estrategia multzoa formulatu du. Horrela, «*intentio operis*-a onartzea [gure usteak] testuarekiko osotasun koherente gisa erkatzean [datzan] estrategia semiotikoa onartzea da» (Eco, 1995: 77). Berak onartzen duen moduan, «“zirkulu hermeneutiko” zahar eta oraindik baliagarriaren» errehabilitazioa da, zeinaren oinarritzko aurrebaldintzak «testu bat irakurle eredu jakin bat ekoizteko helburuarekin pentsatutako osagaia dela» adierazten duen (Eco, 1995: 76).

Bada, erabat agerikoa da *Anger Management* filmeko gidoiaren autoreek puntu hau ez dutela guztiz argi, edo behintzat ez direla hartaz fio. Jokoan dagoena interpretazio akademiko bat baino zerbait gehiago denean, «autoreek» nahiago dute besteek haien testuak interpretatzean arriskurik ez hartzea. Dantek bere poemak haien zentzua azaltzen zuten iruzkin kritiko multzo batez laguntzen zituen era berean, gidoiaren autoreek beren testuak sor ditzakeen balizko zalantzak uxatzen dituzte. Ez dute erabat argi *intentio operis*-a «ulertzeko» orduan zirkulu hermeneutikoa baliatzeko gaitasuna itzultzailearen partez.

— Jolas fonikoen kontrola

Jarraian ikusiko dugun beste kasu honetan testuaren zentzua kontrolatzeko saiakerak testuaren dimentsio fonikoa konprometitzen du:

ANGER MANAGEMENT 4AB		P/35			
TITLE & REEL	SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES				
COMBINED DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	SUBTITLE
ARNIE (grunts) I'll kill you! (grunts - continues under following scene and dialogue)	4-433	1493.07 (over scene end)	1494.15/	1.08	ARNIE TO DAVID) I'll kill you!
DAVID (face off) (yells) You want that (on) rake? You want that rake? You can't get that rake now.	4-434	/1496.06 (over scene end)	1499.04/	2.14	DAVID TO ARNIE) You want that rake?
MONKS (overlapping) (laugh - continues under following scenes and dialogue)	4-435	/1499.08	1503.07/	3.15	DAVID TO ARNIE) You can't get that rake from me!
DAVID You can't get that rake. (off) Look, everybody! (on) Pana Banana's got a heinie. (off) He's got a heinie.	*4-435A	/1503.11	1505.14/	2.03	DAVID TO MEN) Look, everybody!
BUDDY (overlapping) (laughs - continues under following dialogue)	4-436	/1506.02	1509.03/	3.01	DAVID TO MEN) Pana Banana's got a heinie. (Pana Banana : David's mocking nickname for Arnie - Note that 'Pana Kamanana' sounds similar to 'Pana Kamanana' - Also note that 'Pana' near rhymes with 'Banana') (a heinie : slang for 'buttocks')
ARNIE (off) I give! (face off) I give!	*4-437	1509.07	1512.15/	3.08	DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -He's got a heinie! -I give! (give : i.e., 'give up' - 'surrender')
DAVID (overlapping) You give?					
ARNIE (face off) I give!					
DAVID All right. I'm sorry.					
ARNIE (face off) (pants - continues under following scene and dialogue)	*4-438	/1513.03 (over scene end)	1515.12/	2.09	LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #4-438 APPEARS AGAINST A LIGHT BACKGROUND. CHECK PRINT FOR PROPER POSITIONING. ARNIE TO DAVID, THEN DAVID TO ARNIE) -I give! -All right. I'm sorry.
DAVID Friends?	4-439	1516.06	1517.14	1.08	DAVID TO ARNIE) Friends?
ARNIE You suck!					
DAVID (yells - continues under following scene and dialogue)					
ARNIE (grunts)	4-440	1518.03 (over scene end)	1521.03/	3.00	ARNIE TO DAVID) You suck! (Vulgar slang dismissal)

(35)

Deskribatzen ari den egoeran, David deritzon pertsonaia eta bere terapeuta, Buddy, hurrenekoaren ikaskide izandakoari bisita egitera doaz, ikasle garaian gaizki tratatu izanagatik kontuak konpontzera. Bestea Arnie da ikaskidea, baina orain monasterio budista batean erretiraturik bizi da eta izena aldatu eta «Pana Kamana» deitzen da. Aurkezpenak egiten dituzten unetik, Arnieren izen budistak etengabeko berrinterpretazio fonikoa jasango du ageriko efektu umoretsuarekin. Lehenago ere elkarrizketa-zerrendak seinatzen zuen beharrezkoa zela «Pana» eta «Kamana»-ren arteko errimaz ohartzea.

Horrela, Davidek lehendabiziko aldiz izena errepikatzen duenean «Pana Kamanana» deitzen dio, bigarrenean «Pana Manapia» espresioa erabiltzen du; Buddyk «peanuts» zein «Pena» deitzen dio.

Aipatutako adibideak islatzen duen momentuan, David Arniez trufaka ari da eta «Pana Kamana» deitu beharrean «Pana Banana» deitzen dio. Zerrendako iruzkin argigarrien zehaztasun absolutu eta ia obsesiboak jolas fonikoan oinarriturik dauden efektu umoretsuak barne hartzen ditu. Kasu honetan, itzultzaileak jolas foniko hori jaso beharko du soilik, espainieraz hitz-jokoa berdina delako. Beste mota bateko arazoak «heinie» hitzaren erabileratik datoz, zeinaren zentzua argitzeaz zerrenda arduratzen den ere, ipurdia izendatzeko argot mailako erabilera dela komentatuz.

4. Elkarrizketa-zerrendaren ezaugarriak

Ikus dezagun orain *Scoop* (2005)-etik, Woody Allenen pelikuletako batetik ateratako adibide bat. Ekoizpen-etxe eta banatzaile estatubatuarrak bikoizketa-enpresari eta itzultzaileari bidaltzen dion gidoia edo elkarrizketa-zerrenda hurrengo motatakoa da:

"SCOOP" R/4AB P/1

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. 11-15		LABORATORY: 0.00 AT START MARK 16.13 = 1 ST SCENE END 24.9 = 2 ND SCENE END 46.15 = 3 RD SCENE END			
SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) 16-13					
SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE.					
SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name. WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish. SID Wendy Beam-- WENDY Yeah. SID STARTS TO APPLAUD. SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam-... THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. 24-09	611	/17.0	21.8	4.8	SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him)
	612	22.0	24.8/	2.8	SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause)

Ikus dadila nola, *Shrek*-en gidoia ez bezala, hau azpidatzia eta bikoiztua izango delako modu esplizituan antolatua dagoen. Ondorioz, elkarrizketa-zerrenda honetako orrialdearen espazioa beste era batean antolatuta dago. Bi eremu erabat ezberdinuak ikusten ditugu:

1. Ezkerrekoak (COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE), akotazio teknikoak (INT. VARIETY SHOW THEATER – NIGHT – MFS – CAMERA PANS SLIGHTLY AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD), ekintzari dagozkion akotazioak (WENDY (overlapping)), elkarrizketak («SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name»), eta denborazehaztasunak beltzez (11-15, 16-13, 24-09, etab.) eskaintzen dizkigu (SCENE 1, SCENE 2, etab.). Ikus dezakegun bezala, kamerako tomen eta tomaren barruan aktoreen deskribapena eta hitzezko elkarrizketa barne hartzen dituen zerrenda da.
2. Eskuinekoak (MASTER ENGLISH SUBTITLE / SPOTTING LIST) egiazko azpidatzien eta haien iraupen kalkulatu hartzen du barne. Ostean, eredu hau beste hizkuntzetako azpidatziatarako eta «take»-etako zatiketa errazteko gida bihurtuko da, oinarritzkoa bikoizketari dagokionez. Atal hau, gainera, elkarrizketetako esaldien zentzuaren analisia jasotzen duena da. Horrek erreferentzia egin diezaieke pertsonaien identitateari eta haien ekintzei buruzko iruzkinei (adibidez, Sid eta Wendyren lehenengo hitzen ondoren, hurrengo lerroan irakurtzen dugunean: «that night, Sid is doing his magic show at the theatre –a woman named Wendy stands on the stage with him»); erreferenteei («aftershave: lotion used by men after they have finished shaving, which usually contains alcohol, a perfume to enhance scent, and a moisturizer»); edo baliatutako terminoen zentzu kulturalari. Ikus dadila testuak, ez bakarrik «narcissism» terminoaren zentzua, baizik eta Siden esaldian presente dagoen umore ezaugarria azaltzen duen hurrengo orrialdea.

5. Elkarrizketa-zerrendari dagozkion beste dokumentu batzuk

"SCOOP" R/4AB P/27

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 37 - (CONTINUED)					
SID You--					
MRS. QUINCY (overlapping) You mean my religion?					
SID Your, yeah, your persuasion.					
MRS. QUINCY Yes, yes. I'm a Christian. (light chuckle)					
SID (overlapping) Yes, are you?					
MRS. QUINCY (overlapping) What are you?					
SID GESTURES AT MRS. QUINCY.					
SID M-me? I, I, I, I was, I was, eh, born into the Hebrew persuasion...	711	639.8	643.8	4.0	SID TO MRS. QUINCY) I was born into the Hebrew persuasion...
MRS. QUINCY Oh.					
SID (overlapping) ...but, uh, when I got older, I (takes a quick breath) converted to narcissism.	712	643.14	648.0	4.2	SID TO MRS. QUINCY) ...but when I got older, I converted to narcissism. (narcissism : consuming self-absorption and self-love - note humor of Sid's acting as if this were a type of religion) (Sondra, now within hearing range of Sid, smiles tensely)

Nabari bedi, alde batetik, «narcissism» hitzaren definizioa («consuming self-absorption and self-love») eta, bestalde, Siden nartzizismoa erlijio bezala tratatzeko formatik ondorioztatzen den umoreari erreferentzia egiten dion oharpena. Azken honek agerian jartzen du nola enpresari eta itzultzaileari bidalitako elkarrizketa-zerrendak filmeko esaldiek ikuslearen baitan eragin behar duten efektu eta zentzua kontrolatzen duen gida baten moduan funtzionatzen duen.

"SCOOP" R/4AB P/44		MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE				
SCENE 55 - (CONTINUED)					
SID LOOKS R AT A FRENCH HORN ON A COUNTER, THEN PICKS IT UP.					
SID (cont'd) Hey, you know the old dirty joke about how-how the French horn player sleeps with his wife at night?	765	1057.4	1063.12	6.8	SID TO SONDRAS You know the dirty joke about how the French horn player sleeps with his wife at night? (dirty : obscene - vulgar) (French horn : valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell)
SONDRA TURNS AND LOOKS AT SID, THEN GESTURES AT HIM.					
SONDRA Sidney, put that thing down!					
SID Oh, I...	766	1064.2	1067.2	3.0	SONDRA TO SID) Sidney, put that down! (that : that French horn) (upstairs, Peter reacts to Sondra's prolonged absence)
SID PUTS THE FRENCH HORN BACK ON THE COUNTER.					
SONDRA (sighs)					
	1068-08				
SCENE 56 - INT. PETER'S HOUSE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - PETER LOOKS AT THE HUSBAND, WHO SITS L ON THE SOFA BESIDE HIM. OTHER PARTY GUESTS ARE AROUND THE ROOM.					
PETER Will you excuse me?	767	/1068.10	1070.12	2.2	PETER TO HUSBAND) Will you excuse me? (he moves out of the room)
HUSBAND (low) Yeah.					
PETER STANDS UP AND WALKS R OUT OF FRAME.					
	1076-02				
4AB - (194)					

Adibide honetan berriro ikusten da nola gidoiak beharrezkoa uste duen «dirty» («obscene / vulgar») adjektiboaren inguruan argibide bat ezartzea, baina Siden txistea oinarritzen den «French Horn» terminoaren zentzia ere argitzen duen («valved brass wind instrument that produces a mellow tone form a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell»).

Lerro batzuk gorago ikusi dugun bezala, elkarrizketa-zerrendak txertatutako argibideek —eta honek interes berezia du— esaldiaren osagaiei, itzultzailearentzat haien presentzia arazotsua izan daitekeen lokuzio ezberdinei, egin diezaiekete erreferentzia, osagai horiek itzulpenarekiko erakusten duten erresistentziaren inguruko gure tesia frogatzen duena. Ikus bedi hurrengo adibidea eta froga bedi bertan gertatzen den mundu fenomenoaren pertzepzioaren aldaketa mota:

SCOOP" R/4AB P/45

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
SCENE 57 - INT. PETER'S HOUSE/ MUSIC ROOM - NIGHT - MFS - SID STANDS RBG AND GESTURES LBG AT SONDRÁ, WHO LOOKS AROUND THE ROOM.					
SID Th-th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me.	768	/1076.4	1080.0	3.12	SID TO SONDRÁ) There's nothing but instruments in here.
PETER (off) (overlapping) (low and muffled) Jade?	769	1080.6	1085.2	4.12	SID TO SONDRÁ) We're on a wild goose chase. (wild goose chase : colloquial for, 'futile pursuit or search') (Peter can be heard calling 'Jade' - Sondra freezes)
SONDRÁ, HEARING O.S. PETER, LOOKS UP WITH SURPRISE.					
SID What's the matter?	770	1085.8	1088.4	2.12	SID TO SONDRÁ, THEN SONDRÁ TO SID) -What's wrong? -Did you hear that? (that : that voice)
SONDRÁ LOOKS AT SID. SONDRÁ Did you hear that?					
SID I thought I heard something, yeah.	771	1089.0	1092.0	3.0	SID TO SONDRÁ, THEN SONDRÁ TO SID) -I thought I heard something. -Come on. (Come on : Let's go)
SONDRÁ GESTURES AT SID AND STARTS TO HURRY FG. SONDRÁ (overlapping) Oh, come on, come on.					

4AB - (195)

«We're on a wild goose chase» berezko hizkuntzaren ezaugarriek eta izaera irudikorrak lehen mailako papera betetzen jokaten modu atributiboko lokuzio nominala da. Plano literalean «caza del ganso salvaje» esan nahi du, baina agerikoa denez hori ez da Siden pertsonaiak baliatzen duen zentzua. Hortik, itzultzailearen parteko interpretazio oker baten aukeraren aurrean, gidoiak zentzua argitzearen alde egitea. Egiatan, espresio horrek esan nahi duena hurrengo moduan azaltzen da: «(wild goose chase: colloquial for, "futile pursuit or search")» edo, espainieraz esanda, «búsqueda infructuosa».

Era honetako iruzkinen helburua, hortaz, lehen hurbilketa batean anbigua izan daitekeena eta itzulpen oker baterako bidea eman dezakeena argitzea da. Era honetako iruzkinak teoria interpretatiboak haren alde egiten duen logika fenomenologikoaren arabera funtzionatzen du: parafraza «desverbalización» bati dagokio, ideia

baten azalpen argiari, interpreteak beste hizkuntza batean hitzetan jarriko duena berriro, «búsqueda infructuosa» jatorrizko hizkuntzaren testua eta xede hizkuntzarena arteko zentzu aldagaiztasuna bihurtu behar den forma batez.

Nola konpondu du espainierazko bikoizketak esaldi osagai honen itzulpena azken testuan? «Estamos dando palos de ciego» espresioa baliatuz. Ikus dezagun egoera: Sid eta Sondra Peterrek musika tresnen bilduma gordetzen duen sotoan daude, hau jende talde batekin jai bat ospatzen den goiko pisuan dauden bezala. Taroteko hiltzaileak buruturiko hilketetan Peter inkulpatuko luketen probak bilatzen ari dira. Momentuz, ez dute ezer esanguratsurik aurkitu eta, orduan, Sidek dio: «Th-th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me». Hona hemen Sidek Sondrari aipatutako esaldia esaten dion momentuari dagokion irudia:



Erdiko plano bat denez, ahozko sinkronismoa ez du arazo handirik planteatzen, bikoizketasekuentzia linguistikoa hasten den momentuari eta amaitzen den uneari dagokien denborazko sinkronismoan zentratu behar da. Espainierazko bikoizketak dio: «Aquí no hay más que instrumentos musicales. Te aseguro, estamos dando palos de ciego, créeme». Esaldi biek, ingelesak eta espainierazkoak, antzeko silaba kopurua dute (hamasei inguru), eta espainierazko bertsioak oso ondo egokitzen du Siden ezpain-mugimenduaren hasiera eta amaiera.

Galdera da: zentzu aldagaiztasun berbera dute (hau da, «futile pursuit or search») «we're on a wild goose chase» eta «estamos dando palos de ciego» espresioek? Ez, izan ere aldaketa-manipulazioak «perder el tiempo» edo «hacer cosas tontas» eta «dar palos de ciego»-ren arteko bereizketa sortzen du. Lehenengoa denbora galtzearen, emankorra ez den zerbaiten iruditeria metaforikoaren inguruan harilkatzen da, eta Peter hiltzailea izan daitekeen arren, ziurrenik han ezer ez dutela aurkituko iradokitzen du (gogora bedi istorioaren fase horretan, Sidek Peterren erruduntasuna defendatzen duela eta Sondrak haren errugabetasuna). Bigarrena, itsu egoteagatik, objektiboa makilaz jotzen asmatzen ez duen norbaiten metaforaren arabera eraikitzen da, eta gogoeta ezagatik edo ezagutza faltagatik min eragitearen ideiarra eramaten du, Iribarrenek (1956: 82) nabarmendu zuen bezala. *Diccionario de español actual*-ek hiru adiera ematen ditu: «golpe dado sin mirar a quién o dónde», «medida o castigo que se aplica de manera arbitraria o irreflexiva» eta, azkenik «acción que se realiza por puro tanteo, sin una visión clara de sus consecuencias» (Seco et al, 1999: 3360).

Horrela, bada, bi espresioen iruditeria metaforikoa argiki ezberdina izatea eta horrek osagai kognitibo ezberdina inplikatzeko albo batera, plano semantikoa bat egiten ez duten ideiak deskribatzen dituzte: espainierazko espresioak ekintza gauzatzearen balio semantikoa barne hartzen du ondorioak kontuan hartu gabe, ingelesezko espresioan existitzen ez dena. Ondorioz, ez dute gauza bera esaten. Filmaren bikoizketara zuzendutako ingelesezko gidoiaren kontrolatzeko saiakerak ez du espainierazko testuak eragindako aldaketa-manipulazioa ekiditen.

Aipatutako lanak

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Course Book on Translation*, London and New York: Routledge.
- CARRERA FERNÁNDEZ, J; RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): «La traducción de una película plurilectalmente marcada: el caso de amores perros», en Ordóñez López, P. y Conde, T. (eds.) *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. I, Perspectivas Transversales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 25-35.
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1995): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg: Buske.
- HOPKINS, J. (2004): *Shrek. From de Swamp to the Screen*, New York: Harry M. Abrams, Inc., Publishers.
- HUERTAS ABRIL, C. (2012): «Traducción, cine y literatura: análisis de los elementos culturales en la adaptación de Slumdog Millionaire», en Martí Ferriol, J. L. y Muños Miquel, A. (eds.), *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II, Entornos de especificidad*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 35-44.
- LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 33-38.
- PASCUA FEBLES, I. (2009): *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- POMMIER, CH. (1988): *Doblage et postsynchronisation*, Paris: Dujarric.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Publicaciones de la Universidad de León.
- RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main: Peter Lang.