

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE



TRADUCCIÓN COMENTADA DEL INGLÉS AL ESPAÑOL DE UN FRAGMENTO DEL
TEXTO HOW TO READ A FILM

Proyecto de Titulación para optar al Grado Académico de
Licenciado en Lengua Inglesa y al Título
Profesional de Traductor Inglés-Español

Estudiante: Fernando López Misseroni
Profesora Guía: Marcela Cuadra Silva
2016

Resumen

El presente trabajo consiste en una traducción comentada de un texto del área cinematográfica titulado *How to read a film*, creado por el profesor Michael Goldberg de la Universidad de Washington.

Junto con el texto fuente y el texto meta, se presenta un comentario crítico en el que se analizan diversos aspectos del texto, como la terminología especializada encontrada y la manera en que el autor creó su texto: la puntuación, la estructura textual, entre otros factores.

Además, se detallan todos los pasos que el traductor tuvo que seguir para poder producir un texto meta adecuado para sus destinatarios. Dichos pasos incluyen la planificación de la traducción, la confección de un glosario de términos en Microsoft Excel 2007, el proceso de documentación y la confección de un cuadro con los textos que sirvieron para informarse sobre campo del cine, las consultas a un profesional del campo cinematográfico y, finalmente, la traducción del documento, con sus respectivas fases de revisión y edición.

Abstract

This project consists of the translation and commentary of a cinematographic text titled *How to read a film*, which was written by Michael Goldberg, a teacher from the University of Washington.

Along with the source text and the target text, there is a critical commentary that deals with different aspects of the text, such as the specialized terminology, and the way in which the author created the text: the punctuation, the structure, etc.

In addition, the commentary details every step that the translator took in order to produce a suitable target text that could meet the requirements of the target audience. Those steps include the planning of the translation, the creation of a terminological glossary in Microsoft Excel 2007, the documentation process and the creation of a chart with all the texts that helped in this process, the consults made to a professional in the field, and finally, the translation itself, with the respective stages of revision and editing.

Índice

Listado de anexos.....	4
Agradecimientos.....	5
Traducción comentada del inglés al español de un fragmento del texto	
<i>How to read a film</i>	6
Texto fuente.....	6
Texto meta.....	15
Introducción.....	28
Capítulo 1: Elección del texto y elaboración del encargo de traducción.....	28
Capítulo 2: Análisis del texto.....	29
2.1.- Tipología textual.....	29
2.2.- Estructura.....	30
2.3.- Puntuación.....	30
2.4.- Terminología y sintaxis.....	31
2.5.- Referencias extratextuales.....	32
Capítulo 3: Proceso de traducción.....	32
3.1.- Lectura del texto y planificación.....	33
3.2.- Elaboración de un glosario y documentación temática y terminológica.....	33
3.3.- Consultas a especialistas y elaboración del primer borrador.....	34
3.4.- Revisión y edición.....	35
3.5.- Problemas de traducción y soluciones aplicadas.....	35
3.5.1.- Problema de coherencia.....	36
3.5.2.- Problema de no equivalencia.....	37
3.5.3.- Problema estructural.....	38
Conclusión.....	39
Bibliografía.....	40

Listado de anexos

Anexo 1: Encargo de Traducción

Anexo 2: Glosario (este anexo se encuentra en un archivo de Microsoft Excel 2007, por lo que no se encuentra en el presente documento)

Anexo 3: Textos paralelos

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia, en especial a mi madre, Flavia Misseroni, y a mis tíos, Marina Misseroni y Enrique López. Además, no puedo dejar de agradecer a dos profesores que me ayudaron en la realización de este trabajo: Marcela Cuadra, profesora guía del trabajo, y Javier Zoro, profesor de cine del Instituto de Arte de la universidad.

Por último, quisiera agradecer a aquellos profesores que, a lo largo de la carrera, me han formado como persona y profesional: Roxana Henríquez, María Cristina Valderrama, Jorge Fernández, Marcela Cordero, Marisol Velásquez, Marcela Dálbora, Stephanie Díaz, Alejandra Herrera, Carolina López, Sonia del Real, Olaya Vásquez, Raquel Rubio y María Isabel Peñailillo.

Traducción comentada del inglés al español de un fragmento del texto *How to read a film*

Texto fuente

Some suggestions on “how to read a film”

The film critic Christian Metz has written "A film is difficult to explain because it is easy to understand." We are used to sitting back in the dark and viewing a film uncritically; indeed, most Hollywood films are constructed to render “invisible” the carefully constructed nature of the medium. Further, because a film is constructed of visual, aural, and linguistic components that are manipulated in numerous ways, it is a challenge to take apart the totality of the film experience and to interpret how that experience was assembled.

Below you will find brief explanations of ways to analyze the language of film. While this list is not comprehensive, it does contain a lot of information. If film interpretation is new to you, you will not be able to keep track of all these elements while viewing the film—this is an acquired skill. Concentrate at first on a few things that seem to offer the most opportunity for critical reading.

If viewing the film only once, try to take notes in shorthand while watching the film. Arrows can be used to note camera angle and camera movement; quick sketches can be used to note shot composition and elements of mise-en-scene. As soon as possible after viewing the film, write out your impressions of the film, noting the most important elements. If you will be writing on the film and will be seeing it again, take minimal notes the first time through (although do note important scenes you will want to return to) but still maintain a critical distance.

BASIC ELEMENTS

- Title/opening credits—Titles are chosen carefully—consider alternatives and why this title was chosen; consider ambiguities in the title (“His Girl Friday,” a film with a strong, independent female protagonist). The opening credits establish a tone, and often are used to foreshadow events, themes, or metaphors—pay careful attention from the beginning.
- Story/Plot/Narrative—The narrative provides the basic structure by which a feature film is understood. (Most documentaries also have narratives.) The narrative consists of the story and the plot. The story consists of all of the information conveyed by the film (either directly or by inference) assembled in chronological order to communicate the overall sense of what occurred in the film. The *diegesis* is the entire world of the story. A film's diegesis may have a different logic than the "real" world, but as long as there is proper motivation (see below) it will make sense to the viewer. Diegetic elements are found explicitly or implicitly in the world of the story; non- or extra-diegetic elements (the soundtrack, the title, a voice-over, an audience's expectations of a star's persona) are outside the story. The plot provides the cause and effect relations that cue the audience and create suspense, surprise, and fulfill expectations. While dialogue provides a good deal of information, pay attention to all the other audio and visual clues that convey information about the narrative.. In considering the narrative structure, note whether the film follows a standard chronological narrative or not and how time is used. What are the key moments and how are they established? What are the climaxes and anticlimaxes? How far ahead is the audience in understanding what is happening to the characters than the characters themselves are? What propels the story forward? What is the pace of the narrative? How do earlier parts of the narrative set up later parts? Where are the key emotive moments when the audience is frightened, enraged, enraptured, feeling vindicated, etc., and how has the narrative helped to establish these feelings? Note when there is a *change of knowledge* (when characters or the audience become aware of new information) which shifts the *hierarchy of knowledge* (the relative amount of knowledge characters and the audience have). Does the narrative have a

coherent unity, or does it leave the audience feeling unfulfilled or confused? (Sometimes the latter is the mark of an unsuccessful film; sometimes its either an intentional effect to challenge the easy "Hollywood ending" or else the result of the mixed intentions of the various authors.)

- Motivation—"Justification given in the film for the presence of an element. This may appeal to the viewer's knowledge of the real world, to genre conventions, to narrative causality, or to a stylistic pattern within the film." (Bordwell, Thompson) Failure to provide proper motivation challenges the sense of "cinematic realism" in a film. (If a character's personal motivation is explained in a film as a reason for his/her action, that falls under "narrative causality." Do not confuse character motivation as revealed through narrative with your own expectations you bring to the film. Characters are not real people, and do not make choices outside of what is conveyed narratively.) Hollywood films tend to stress perfectly motivated narratives so that every element has a purpose. Discovering the underlying motivation of the narrative often helps explain why audience expectations are fulfilled (or if poorly motivated, unfulfilled.) For example, in the Western *Unforgiven*, the close-up, eerily lighted shot of Morgan Freeman's/Ned's scars from whipping by Gene Hackman/Little Bill motivates Clint Eastwood's/William Money's slaughter of Hackman and various townsfolk. The shot thus cues the audience's desire for revenge through violence (note the metonymic symbolism of the scarred black body and the whip), despite the supposedly anti-violent theme of the film.
- Motif—The repetition of an element in ways that acquire symbolic meaning for the element. An motif can be a technical feature (a shot angle, a lighting set up), a sound or piece of dialogue or music, or an object.
- Parallelism—Two or more scenes that are similar to each other but which gain meaning because of their differences.
- Characterization—Who are the central characters? How are minor characters used? Are characters thinly or fully drawn, and why? Who in the audience is meant to relate to which characters, and what sort of emotion (fear, pleasure, anxiety) are audience members meant to feel because of this identification? Is there a clear or ambivalent hero or villain? What values do the characters represent, and do they

change during the film? Are the characters meant to play a particular “type” and do they play against type at any time?

- Point of view—Is the film in general told from a particular character's point of view, or is it “objective”? Is the film's perspective primarily intellectual or emotional, visionary or “realistic”? Within the film, is a particular shot viewed from a character's point of view ("subjective shot"), and how does the camera technically reinforce the point of view? Who is the audience meant to be focusing on at a particular moment?

MISE-EN-SCENE—Everything going on within the frame outside of editing and sound

- Setting and sets—is the scene shot in a studio sound stage or “on location”? How is the setting integrated into the action, both the larger background and particular props? How is the setting used in composing the shot (verticals and horizontals, windows and doors, the ever popular slats of shades, mirrors, etc.)? How do particular settings (vast mountain ranges, cluttered urban setting) function as signs in order to convey narrative and ideological information? How are colors used?
- Acting style—more obviously mannered (“classical”); intense and psychologically driven (“method”); less affectations and more “natural”? Do particular actors have their own recognizable style or type, and how do the filmmakers use the audience's expectations, either by reaffirming or challenging these expectations? What expectations do "stars" bring to their roles? Do they fulfill or challenge these expectations (playing against type)?
- Costumes (or lack thereof)—note contrasts between characters, changes within film; use of colors. This also includes physiques, hair styles, etc.
- Lighting— Key Light: main lighting, usually placed at a 45 degree angle between camera and subject. Fill Light: Auxiliary lights, usually from the side of the subject, that softens or eliminates shadows and illuminates areas not covered by the Key Light. High Key Lighting is when all the lights are on (typical of musicals and comedies); Low Key Lighting is when one or more of the fill lighting is eliminated, creating more opportunity for shadows. High contrast lighting refers to sharp

contrast between light and dark; low contrast refers to shades of gray. Hard lighting creates a harsh light; soft lighting creates a muted, usually more forgiving lighting. "Hard" characters often get hard lighting, and visa versa. Highlighting or spotlighting: pencil-thin beams of light used to illuminate certain parts of a subject, often eyes or other facial features. Backlighting: placing the main source of light behind the subject, silhouetting it, and directing the light toward the camera. Toplighting: lighting from above. Lighting and camera angle are the key means of creating shadows and shadings in black and white films, which are important elements of the overall mise en scene when conveying meaning. All of the above terms are bipolar, when in fact many lighting setups lie somewhere in between.

- Diffuser/Filter: A gelatin plate that is placed in front of light to change the effect. (Whether to cast a shadow or soften the light, for instance.)

CINEMATOGRAPHY—The camera work that records the mise-en-scene between edits. Each shot represents many choices made by the film makers. Why have they made these choices? What do these choices represent?

- Tone—bright, sharp colors; grainy and black and white: hazy? If black and white when color was available, why would the film makers make this choice?
- Film speed—slow or fast motion used? film speed reversed?
- Camera Angle—The angle at which the camera is pointed at the subject: low (shot from below), high (shot from above), or eye-level (includes extreme low and high angle shots). This creates the angle of vision—the point of view—for the audience, and is often used to establish character's level of power and control (high angle shots can make character seem diminished), but there are many other uses as well.
- Tracking, Panning, and Tilt—Tracking shot moves the camera either sideways or in and out. The camera can be mounted on a "dolly," "handheld" to create a jerkier effect, mounted on a crane and moved in all directions within a limited range, or in a helicopter, train, car, plane, etc. for other effects. Panning swings the camera horizontally, tilt swigs it vertically. These effects are often used simultaneously.

- Angle of View/lens—The angle of the shot created by the lens. A wide angle lens presents broad views of subjects, and makes possible a large depth of field (many planes of action) as well as a deep focus shot. A normal lens (35 mm) can only focus on one plane at a time. A telephoto lens has a very narrow angle of views which acts like a telescope to focus faraway subjects and flattens the view.
- Focus—"Shallow focus" uses sharp focus on the characters or things in one area of the shot and soft (blurred) focus in the rest. "Deep focus" brings out the detail in all areas of the shot. "Focus In" gradually "zooms" in on the subject, "focus out" gradually "zooms" out (these are known as "focus pulls"). Rack focus is an extremely fast focus pull that changes focus from one image/character to another by changing the focus to a different plane.
- Shot distance—Full shot, three-quarters shot, mid- or half-shot, close-up and extreme close-up for shots of bodies; (extreme) long-shot, mid-shot, (extreme) close-up to describe more general. Can be used to create sense of isolation (extreme long shot of character in a desert) or great pain, anger or joy (extreme close-up of character's face). Choice of lens (see above) can create strange effects (wide angle close up extends and distorts image at the edges, like a funhouse mirror; telephoto lens used in long shots flatten distances and putting background out of focus.
- Frame—the border that contains the image. Can be "open" (with characters moving in and out); "moving" (using focus, tracking, panning); "canted" (at odd angles, unbalanced shot composition).
- Shot composition—The relation of the elements of mise-en-scene to the frame. Small frames used with close-ups can create sense of claustrophobia, often enhanced by the set (low ceilings, numerous props and furnishings) and lighting. The set can also be used to frame the shot in other ways (lamps, flags, etc. on either side; a bed out-of-focus at the bottom of the frame) as can characters (as signs of intimidation, marginality, support, etc.) These types of shots are unbalanced. Look also for shots that are perfectly symmetrical.

MONTAGE—Editing ("cuts") within scenes and in the film in general, creating continuities and discontinuities, juxtapositions, and narrative structure. The standard

Hollywood practice is to make cuts “invisible,” and thus they are often difficult to pick up within a scene. “Montage” is also the term used for a series of quick cuts from a variety of locations that cohere narratively or thematically (the baptism scene in *The Godfather I* is a good example). “Accelerated montage” is what it sounds like (the prison escape scene in *His Girl Friday*).

- Editing pace—within a sequence, from long takes (the opening credits of *The Graduate*) to “accelerated montage” (the chase scene of *Bullit*); within the film in general, to establish overall tone. Since the “natural” state of a Hollywood film movement, long takes coupled with a still camera can be used to increase intensity of a shot, make the audience uncomfortable, etc.
- Establishing shot—Initial shot in a scene that establishes location, characters, and purpose of the scene.
- Shot/counter shot—standard device used during dialogue between two characters; often starts with a “two-shot” of the two characters, then moves back and forth. Combined with camera angle, shot distance, and pace to establish point of view. Note when this standard device is not used, and for what purpose. Note when the person speaking is not viewed, or only back is viewed.
- Reaction shot—Quick cut to pick up character's reaction to an event. Lack of reaction shot when it seems logical should be noted.
- Jump Cut—A cut that occurs within a scene (rather than between scenes) that removes part of a shot. This shot is often done for effect by making the cut obvious and disrupting the invisible editing of Hollywood style.
- Freeze Frame—A freeze shot, which is achieved by printing a single frame many times in succession to give the illusion of a still photograph.
- Crosscutting—A shot inserted in a scene to show action happening elsewhere at the same time.
- Cutaway—A cut within a shot to a location that links the action of the shot and condenses time (for example, a reaction shot of a woman watching a man climb some stairs, cutting out a flight in between the shots).

- Match Cut—A cut in which two shots are linked by visual, aural, or metaphorical parallelism.
- Scenes—An end of a scene is usually marked by a number of possible devices, including fade-ins and fade-outs (which may include a quick cut or a fade to black—note the length of time the blackout is maintained, which often implies significance of preceding scene, or else a long passage of time); wipe (a line moves across the screen, usually used in older films); dissolve (a new shot briefly superimposed on an old shot), often used to express continuity or connections (for example, the “stump scene” in *Shane*).
- Sequence—A series of scenes that fit together narratively or representationally
- Accelerated montage—a series of quick cuts that relate a variety of shots from different locations into a coherent story or

SOUND—Sometimes non-dialogue sound is the hardest element to pick out and analyze, yet is often extremely important and subject to just as much of the film makers focus as other elements. Note how sound is used—to underscore emotions, to alert the audience to an upcoming event, as an ironic counterpoint, etc. Carefully created and edited sounds (including the use of silences) creates a rich aural images the same way that mise en scene, shot composition, and montage create visual images. Note that sound is both part of the mise-en-scene and is a separate category of editing (since the audio track is separate from the video track).

- Dialogue—Is it overlapping, mumbled, very soft or loud?
- Sound effects—both the effects themselves (a doorbell ringing) and the manipulation of the sound (stereo effects which move sounds across the sound spectrum, or balance sounds on one side or the other; filtering and manipulating sounds).
- Score—the background music used throughout the film. The score often maintains and manipulates a similar theme at various times (especially in older films), and is often used in relation to the narrative structure. Particular *motifs* or themes may be used in relation to particular characters.

- Sound Bridge—Connects scenes or sequences by a sound that continues through the visual transition.
- Direct sound refers to sound that is recorded at the time the scene is shot (usually dialogue, although audio inserts are possible. All audio inserts would be post-synchronous sound.).
- Postsynchronous sound refers to sound that is recorded and placed on the film audio track after the scene is shot (virtually all scores). Most non-dialogue sounds are inserted after production (for example, footsteps), as well as a fair amount of dialogue that is either inserted when characters are not shown speaking onscreen, or simply pasted over sections that they are deemed to need improvement.
- Diegetic sound is heard within the film's diegesis (dialogue, a shot from a gun on screen).
- Off-screen sound appears within the film's diegesis but not within the frame (extending off-screen space).
- Non-diegetic sound is heard outside of the film's diegesis (such as film scores and voice-overs). A pop song that seems to be part of the soundtrack but is found to be coming from, say, a car radio, is a diegetic sound and is an element worth noting.
- Simultaneous sound is heard at the same time the action happens on screen.
- Non-simultaneous sound is heard before or after the action happens on-screen.

Texto meta

Algunas recomendaciones sobre cómo analizar un film

El crítico cinematográfico Christian Metz plantea que explicar un film es difícil porque, al ser fácil de ver y entender, lo subestimamos y no nos percatamos de que es mucho más de lo que aparenta ser a simple vista. Ya es habitual sentarse en la oscuridad y ver un film sin tener ningún sentido crítico; en efecto, la mayor parte de los films de Hollywood están diseñados para volver “invisible” la cuidadosa construcción de la naturaleza del medio cinematográfico. Además, debido a que un film está compuesto por componentes visuales, auditivos y lingüísticos que son manipulados de numerosas maneras, resulta un desafío distinguir todos los componentes de la experiencia fílmica e interpretar cómo fueron unidos para conformar el film.

A continuación, se presentarán explicaciones breves sobre formas para analizar el lenguaje cinematográfico. Si bien esta lista no es extensa, sí contiene bastante información. Si la interpretación cinematográfica es un concepto nuevo para el espectador, no le será posible fijarse en todos estos elementos al mismo tiempo que ve el film, ya que esta es una habilidad adquirida. Hay que concentrarse primero en algunos elementos que parezcan ofrecer la mayor oportunidad para un análisis crítico.

Si solo se verá el film una vez, se recomienda tomar apuntes rápidos a medida que se ve el film. Se pueden utilizar flechas para indicar los ángulos y el movimiento de cámara, y bosquejos rápidos para la composición de los planos y los elementos de la puesta en escena. Después de ver el film, se recomienda anotar lo antes posible las impresiones y los elementos encontrados más importantes. Si se decide ver el film nuevamente, es recomendable tomar el mínimo de apuntes la primera vez (aunque se debería tener en cuenta las escenas importantes a las que se quiere regresar), pero aún así mantener un enfoque crítico.

ELEMENTOS BÁSICOS

- **Título:** El título es elegido cuidadosamente. Hay que considerar alternativas para el título y por qué se eligió el original, y también las ambigüedades del título (por ejemplo, *His Girl Friday*, cuya traducción equivale a “su empleada de confianza”, es un film con una protagonista fuerte e independiente).
- **Créditos iniciales:** Créditos que establecen el tono del film y que son utilizados a menudo para presagiar eventos, temas o metáforas. Se debe poner mucha atención desde el comienzo del film.
- **Narración:** La narración proporciona la estructura básica para comprender un largometraje (la mayoría de los documentales tienen narración). La narración está compuesta por la historia y la trama.
- **Historia:** La historia consiste en toda la información transmitida por el film (ya sea de manera directa o por inferencia del espectador), organizada en orden cronológico para comunicar el sentido general de lo que ocurrió en el film.
- **Diégesis:** La diégesis corresponde a todo el mundo en el que tiene lugar la historia. La diégesis de un film puede obedecer a una lógica distinta a la del mundo real, pero esta lógica tendrá sentido para el espectador siempre y cuando exista una motivación apropiada (véase más adelante en la sección ‘Motivación’). Los elementos diegéticos se encuentran de manera explícita o implícita en el mundo de la historia, mientras que los elementos no diegéticos o extradiegéticos (la banda sonora, el título, una voz en off, las expectativas de la audiencia con respecto a la actuación de una “estrella de cine”) se encuentran fuera de la historia.
- **Trama:** La trama proporciona relaciones de causa y efecto que alientan a la audiencia y, a la vez, crean suspenso y sorpresa y cumplen expectativas.

Si bien el diálogo proporciona una buena cantidad de información, hay que poner atención a todas las otras pistas visuales y auditivas que transmitan información sobre la narración. Con respecto a la estructura narrativa, hay que poner atención si el film tiene o no una narración cronológica común y cómo se utiliza el tiempo. ¿Cuáles son los momentos clave del film y cómo están establecidos? ¿Cuáles son los clímax y los anticlímax? ¿Qué tan adelantada está la audiencia, en comparación con los personajes, en comprender qué es lo que le pasa a los personajes? ¿Qué impulsa la historia? ¿Cuál es el ritmo de la narración? ¿Cómo se encargan las primeras partes narrativas de preparar las partes posteriores? ¿Dónde se encuentran los momentos emotivos clave que logran que la audiencia se asuste, enoje, cautive o se sienta reivindicada, entre otras emociones? ¿Cómo ha ayudado la narración a establecer estos sentimientos? Se debe poner atención cuando haya un cambio en el nivel de conocimientos (cuando los personajes o la audiencia se dan cuenta de nueva información) que provoque un cambio en la jerarquía de conocimientos (la cantidad relativa de conocimientos que tienen los personajes y la audiencia). ¿Es coherente la narración o deja a la audiencia con un sentimiento de insatisfacción o confusión? (A veces, la confusión es la señal de un film sin éxito; otras veces es un efecto intencional para desafiar el sencillo “final hollywoodense”, o es el resultado de una mezcla de las intenciones de varios autores).

- Motivación: “Justificación entregada en el film para la presencia de un elemento. Esta justificación puede apelar al conocimiento del espectador sobre el mundo real, a convenciones de género (elementos típicos de un género cinematográfico específico), a causalidades narrativas, o a un patrón estilístico dentro del film” (Bordwell, Thompson). Si se fracasa en proporcionar una motivación apropiada, se desafía el sentido de “realismo cinematográfico” de un film (explicar la motivación personal de un personaje, como una razón para justificar su acción, corresponde a una causalidad narrativa. No se debe confundir la motivación de un personaje, que se revela por medio de la narración, con las expectativas que el espectador tiene del film. Los personajes no son personas reales y no toman decisiones más allá de lo que se transmite en la narración). Los films de Hollywood suelen enfatizar narraciones perfectamente motivadas, de modo que cada elemento tenga un

propósito. Descubrir la motivación subyacente de la narración suele ayudar a explicar por qué se cumplen las expectativas de la audiencia (o por qué no se cumplen, en caso de que sea una mala motivación). Por ejemplo, en el western *Los Imperdonables*, el primer plano siniestramente iluminado de las cicatrices de Morgan Freeman/Ned, que fueron causadas por una flagelación de Gene Hackman/Little Bill, motiva a Clint Eastwood/William Money a matar a Hackman y a varios pueblerinos. De este modo, el plano alienta el deseo de venganza de la audiencia por medio de la violencia (hay que poner atención en el simbolismo metonímico del cuerpo de color negro con cicatrices y el látigo), a pesar de que el tema del film es supuestamente la antiviolenencia.

- Motivo: Repetición de un elemento para que adquiriera un significado simbólico. Un motivo puede ser una característica técnica (un ángulo del plano, la organización de la iluminación), un sonido, una porción de un diálogo o de una música, o un objeto.
- Paralelismo: Dos o más escenas que son similares entre ellas, pero que adquieren significado debido a sus diferencias.
- Caracterización: ¿Quiénes son los personajes principales? ¿Cómo se utilizan los personajes secundarios? ¿Están bien desarrollados los personajes o solo parcialmente? ¿A qué se debe ese nivel de desarrollo? ¿Con qué personajes se sienten identificados los miembros de la audiencia y qué tipo de emoción (miedo, placer, ansiedad) sienten debido a esta identificación? ¿Existe un héroe o villano claro o ambivalente? ¿Qué valores representan los personajes? ¿Cambian estos valores a lo largo del film? ¿Deben los personajes interpretar un tipo específico de actuación? ¿Actúan en contra de su tipo de actuación en algún momento (al realizar una acción que no se espera que ese personaje en particular realice)?
- Punto de vista: ¿Se narra el film desde el punto de vista de un personaje en particular o se utiliza a un narrador objetivo? ¿Cómo es la perspectiva del film (intelectual o emocional, visionaria o realista)? ¿Existe algún plano en particular

visto desde el punto de vista de un personaje (plano subjetivo)? ¿Cómo se utiliza la cámara para reforzar, en el aspecto técnico, el punto de vista de ese plano? ¿En quién se supone que se debe enfocar la audiencia en ese momento en particular?

PUESTA EN ESCENA: Todo lo que ocurre dentro del cuadro, con la excepción de la edición y el sonido.

- Escenario y decorado: ¿Cómo se filmó la escena, en un estudio de filmación o en exteriores? ¿Cómo se integra el escenario, tanto el fondo como la utilería, a la acción? ¿Cómo se utiliza el escenario para la composición de los planos (las panorámicas verticales y horizontales, las puertas y ventanas, los siempre populares listones de las persianas, los espejos, entre otros)? ¿Cómo se utilizan los escenarios especiales (grandes cordilleras, entorno urbano abarrotado de gente) para transmitir información narrativa e ideológica? ¿Cómo se utilizan los colores?
- Estilo de actuación: ¿Es más gestual (actuación clásica), más intensa y conectada con las emociones del personaje interpretado (actuación de método de Stanislavski), o menos actuada y más “natural”? ¿Tienen algunos actores sus propios tipos y estilos de actuación por los que son reconocidos? ¿Cómo utilizan los cineastas las expectativas de la audiencia? ¿Reafirman las expectativas y le entregan al espectador exactamente lo que espera ver, o las desafían y le entregan algo innovador que no espera ver? ¿Qué expectativas tienen las “estrellas de cine” en relación al papel que personificarán? ¿Cumplen estas expectativas y actúan exactamente como lo indica el guión, o las desafían y van más allá de su tipo de actuación?
- Vestuario (o ausencia de vestuario): Contrastes entre personajes, cambios durante el film, uso de colores. También se incluye la contextura física, los estilos de peinados, entre otros factores.

- Iluminación:
 1. Luz principal: Iluminación principal, normalmente colocada en un ángulo de 45° entre la cámara y el sujeto.
 2. Luces de relleno: Luces auxiliares que suavizan o eliminan las sombras e iluminan las áreas donde no llega la luz principal, normalmente colocadas a un costado del sujeto.
 3. Iluminación de clave alta: Iluminación total, todas las luces están encendidas (muy común en musicales y comedias).
 4. Iluminación de clave baja: Iluminación donde se eliminan una o más de las luces de relleno, lo que favorece la creación de sombras.
 5. Iluminación de alto contraste: Iluminación que hace referencia a un marcado contraste entre la luz y la oscuridad.
 6. Iluminación de bajo contraste: Iluminación que hace referencia a las tonalidades del gris.
 7. Iluminación dura: Iluminación que crea una luz deslumbrante. Los personajes de personalidad “dura” suelen recibir una iluminación dura.
 8. Iluminación suave: Iluminación que crea una luz tenue, compasiva. Los personajes de personalidad “blanda” suelen recibir una iluminación suave.
 9. Iluminación con foco de haz concentrado (*spot*): Iluminación en la que se utilizan rayos de luz muy delgados para iluminar algunas partes del sujeto, a menudo los ojos u otros rasgos faciales.
 10. Contraluz: Luz que se coloca detrás del sujeto y se dirige hacia la cámara para crear una silueta del sujeto.
 11. Iluminación cenital: Iluminación que proviene desde lo alto del escenario.

La iluminación y el ángulo de cámara son aspectos esenciales para crear sombras y tonalidades en films en blanco y negro, y son elementos importantes de toda puesta en escena cuando se quiere transmitir el significado de una escena. La intensidad de la iluminación y el ángulo de cámara no son factores necesariamente inalterables, ya que es común que estos varíen un poco al momento de instalar las luces.

- Difusor/Filtro: Lámina de gelatina que se coloca en frente de la luz para cambiar el efecto (por ejemplo, para proyectar una sombra o suavizar la luz).

CINEMATOGRAFÍA: Uso de la cámara que filma la puesta en escena entre cada proceso de edición. Cada plano representa las distintas elecciones tomadas por los cineastas. ¿Por qué se decidieron por estas elecciones? ¿Qué representan estas elecciones?

- Tonalidad: Colores llamativos y nítidos; en blanco y negro, con una imagen granulada y borrosa. Si existe la posibilidad de utilizar colores pero se opta por el blanco y negro, ¿por qué tomarían los cineastas esta decisión?
- Velocidad del film: ¿Se utilizó cámara lenta o cámara rápida? ¿Está la velocidad del film en reversa?
- Ángulo de cámara: Ángulo en el que se dirige la cámara hacia el sujeto. Este ángulo puede ser contrapicado (filmado de abajo hacia arriba), picado (filmado de arriba hacia abajo) o medio (filmado a la altura de los ojos del personaje). También se incluyen el ángulo contrapicado absoluto (ángulo nadir) y el ángulo picado absoluto (ángulo cenital). El ángulo de cámara crea el ángulo de visión o punto de vista para la audiencia y es utilizado a menudo para establecer el nivel de poder y control del personaje (los planos picados pueden hacer que un personaje se vea reducido), pero también tiene muchos otros usos.
- *Travelling*, *paneo* y *tilt*: *Travelling* consiste en mover la cámara hacia los lados, hacia delante o hacia atrás. Se puede montar la cámara en una plataforma móvil, conocida como *dolly*, filmar con cámara en mano para crear un efecto más errático, montar la cámara en una grúa y moverla en todas direcciones dentro de un alcance limitado, o montar la cámara en un helicóptero, tren, automóvil, avión, entre otras opciones, para lograr otros efectos. El *paneo* es una técnica en la que se gira la cámara horizontalmente, mientras que el *tilt* es una técnica que gira la cámara verticalmente. Estos efectos suelen usarse de manera simultánea.

- **Ángulo de visión y lentes objetivos** (conocidos también como objetivos): Ángulo del plano creado por los objetivos. El objetivo de gran angular presenta una amplia visión de los sujetos y permite crear una gran profundidad de campo (muchos planos de acción), así como también un plano con enfoque profundo. El objetivo normal (35 mm) solo puede enfocarse en un plano a la vez. El teleobjetivo tiene un ángulo de visión muy angosto, el cual actúa como un telescopio para enfocar sujetos lejanos y aplanar la perspectiva.
- **Enfoque:** El enfoque superficial utiliza un enfoque nítido en los personajes u objetos en un área del plano y un enfoque suave (borroso) en todo lo demás, mientras que un enfoque profundo resalta los detalles de todas las áreas del plano. Si se aumenta el zoom, la cámara realiza un acercamiento gradual al sujeto, y si se reduce el zoom, la cámara realiza un alejamiento gradual del sujeto (estas son técnicas de enfoque). El enfoque selectivo es una técnica extremadamente rápida que, al enfocarse en un plano diferente, permite cambiar el enfoque de una imagen o personaje a otro.
- **Distancias en los planos:** Se utiliza plano entero, plano americano, plano medio, primer plano y primerísimo primer plano cuando se quiere enfocar cuerpos; también se utiliza (gran) plano general, plano medio y (primerísimo) primer plano para describir otros elementos y no solo los cuerpos. Las distancias pueden utilizarse para crear una sensación de aislamiento (gran plano general de un personaje en un desierto) o de dolor, enojo o alegría (primerísimo primer plano del rostro de un personaje). La elección de los objetivos (véase en la sección ‘Ángulo de visión y lentes objetivos’) puede crear efectos extraños (un primer plano con un objetivo de gran angular amplía y distorsiona la imagen en los bordes, como los espejos curvos; por otro lado, los teleobjetivos utilizados en los planos generales aplanan las distancias y desenfocan el fondo).
- **Cuadro:** Límite que contiene la imagen. Puede ser abierto (con personajes que entran y salen), en movimiento (mediante el uso de enfoque, *travelling*, *paneo*) o

inclinado (en ángulos poco convencionales, composición de los planos desequilibrada).

- Composición de los planos: Relación entre los elementos de la puesta en escena y el cuadro. Utilizar cuadros pequeños con un primer plano puede crear una sensación de claustrofobia, a menudo aumentada por el decorado (techos bajos, utilería y mobiliario abundante) y la iluminación. El decorado también puede ser utilizado para encuadrar el plano de otras maneras (lámparas, banderas u otros elementos en cualquiera de los costados; una cama fuera de foco en la base del cuadro) y, además, se pueden usar personajes (como señal de intimidación, marginación, apoyo, entre otras) para ese mismo fin. Estos tipos de planos están desequilibrados. También se pueden presentar planos perfectamente simétricos.

MONTAJE: Edición (cortes) entre las escenas y en el film en general, que crea continuidades y discontinuidades, yuxtaposiciones, y estructura narrativa. La práctica común de Hollywood es lograr que la edición sea “invisible” y, por consiguiente, a menudo es difícil percibirla en una escena. ‘Montaje’ es también el término utilizado para referirse a una serie de cortes rápidos de una variedad de lugares, que tiene coherencia narrativa o temática (un buen ejemplo es la escena del bautizo en *El Padrino*). El montaje acelerado es precisamente como lo indica su nombre (la escena de la fuga de prisión en *Mi Asistente Favorita*).

- Ritmo de edición: En una secuencia, se utiliza el ritmo para crear desde tomas de larga duración (los créditos iniciales en *El Graduado*) hasta montaje acelerado (la escena de persecución en *Bullitt*); en el film en general, se utiliza para establecer el tono del film. Las tomas de larga duración acompañadas con una cámara fija pueden ser utilizadas para aumentar la intensidad del plano o para hacer que la audiencia se sienta incómoda, entre otros efectos. Esta es una técnica común en los films de Hollywood.

- Plano de situación: Plano inicial en una escena, que establece la ubicación, los personajes y el propósito de la escena.
- Plano-contraplano: Recurso común utilizado durante los diálogos entre dos personajes; a menudo se comienza con un plano de dos y luego se van alternando los planos uno tras otro. Se combina con el ángulo de cámara, la distancia del plano y el ritmo, para establecer el punto de vista. Hay que poner atención cuando este recurso no es utilizado y por qué, y también cuando la persona que habla no es visible o solo se ve de espaldas.
- Plano de reacción: Corte rápido utilizado para percibir la reacción de un personaje ante un evento. Hay que poner atención en la ausencia del plano de reacción en escenas donde sería lógico que hubiera uno.
- Salto: Corte que ocurre dentro de una escena (en vez de entre las escenas) que quita una parte del plano. Se realiza a menudo para lograr un efecto determinado, al hacer que el corte sea obvio e interrumpa la edición “invisible” del estilo hollywoodense.
- Fotograma congelado: Plano congelado que se logra al copiar un único cuadro varias veces en sucesión para dar la ilusión de inmovilidad de una fotografía.
- Montaje paralelo: Plano insertado en una escena para mostrar una acción que está ocurriendo en otro sitio al mismo tiempo.
- *Cutaway*: Corte dentro del plano para mostrar una ubicación que se vincula con la acción del plano y para condensar el tiempo (por ejemplo, un plano de reacción de una mujer que observa a un hombre subir una escalera. El plano se corta para mostrar un avión despegando y luego se regresa al plano anterior).
- *Match Cut*: Corte en el que dos planos están conectados por un paralelismo visual, auditivo o metafórico.

- Escenas: Por lo general, existen numerosos recursos para señalar el final de una escena, dentro de los cuales se incluyen los fundidos de apertura y de cierre (pueden incluir un corte rápido o un fundido a negro. Si se utiliza el fundido a negro, hay que poner atención por cuánto tiempo se mantiene el apagón, ya que esto a menudo implica el nivel de importancia de la escena anterior o un largo paso de tiempo), la cortinilla (una línea se mueve a través de la pantalla, se solía utilizar en films antiguos) y la disolvencia (un nuevo plano se superpone brevemente sobre el plano anterior). Estos recursos se utilizan a menudo para expresar continuidad o conexiones (por ejemplo, la “escena del tocón de árbol” en *El Desconocido*).
- Secuencia: Sucesión de escenas que concuerdan en términos narrativos o representacionales.
- Montaje acelerado: Sucesión de cortes rápidos que relacionan una variedad de planos de diferentes lugares en una historia coherente.

SONIDO: A veces, el sonido sin diálogo es el elemento más difícil de percibir y analizar; sin embargo, para los cineastas suele ser un tema extremadamente importante al que deben prestar tanta atención como a cualquier otro elemento. Hay que poner atención en cómo se utiliza el sonido, ya sea para enfatizar emociones, alertar a la audiencia sobre un evento inminente, indicar un contrapunto irónico, entre otras opciones. Los sonidos cuidadosamente creados y editados (incluso el uso de silencios) crean una variedad de imágenes acústicas, de la misma manera que la puesta en escena, la composición de los planos y el montaje crean imágenes visuales. Se debe considerar que el sonido es tanto una parte de la puesta en escena como una categoría aparte de la edición (ya que la pista de sonido y la pista de video están separadas).

- Diálogo: ¿Es sobrepuesto, murmurado, muy suave o muy ruidoso?

- Efectos de sonido: Tanto los efectos mismos (el sonido de un timbre) como la manipulación del sonido (efectos de estéreo que, por medio de filtración y manipulación, mueven los sonidos a través del espectro sonoro o equilibran los sonidos de un lado o del otro).
- Banda sonora: Música de fondo utilizada a lo largo de todo el film. La banda sonora a menudo mantiene y manipula un tema similar en varios momentos (especialmente en las películas más antiguas), y suele ser utilizada en relación con la estructura narrativa. Motivos y temas específicos pueden ser utilizados en relación con personajes específicos.
- Puente sonoro: Efecto que conecta escenas o secuencias al utilizar un sonido que continúa a través de la transición visual.
- Sonido directo: Sonido grabado en el mismo momento en que se filma la escena (generalmente diálogo, aunque también son posibles los insertos de sonido. Todos los insertos de sonido serían sonidos postsincrónicos).
- Sonido postsincrónico: Sonido grabado y colocado en la pista de sonido del film después de que se ha filmado la escena (prácticamente todas las bandas sonoras). La mayoría de los sonidos sin diálogos son insertados después de producción (por ejemplo, pisadas), como así también una buena cantidad de diálogo que es insertada cuando no se muestra a los personajes hablando o cuando hay secciones que se considera que necesitan ser mejoradas.
- Sonido diegético: Sonido que pertenece a la diégesis del film (diálogo, un disparo de un arma que se ve en la pantalla).
- Sonido fuera de campo: Sonido que pertenece a la diégesis del film, pero no en el cuadro (se extiende el espacio fuera de campo, más allá de la pantalla).

- **Sonido extradiegético:** Sonido que no pertenece a la diégesis del film (como las bandas sonoras y las voces en off). Una canción que pareciera ser parte de la banda sonora, pero que se descubre que proviene de la radio de un vehículo, es un sonido diegético y un elemento que cabe destacar.
- **Sonido simultáneo:** Sonido que se escucha al mismo tiempo en que transcurre la acción en la pantalla.
- **Sonido no simultáneo:** Sonido que se escucha antes o después de que la acción transcurra en la pantalla.

Introducción

El presente trabajo corresponde a la traducción de un fragmento de 3.045 palabras del texto *How to read a film** del profesor Michael Goldberg (Universidad de Washington), Doctor y Bachiller en Estudios Americanos en la Universidad Yale y en la Universidad de California respectivamente, y a un comentario crítico del proceso de traducción. Dicho comentario se encuentra dividido en tres capítulos: Elección del texto y elaboración del encargo de traducción, en el que se menciona el texto elegido para realizar el trabajo y las razones por las que se seleccionó el ámbito cinematográfico; Análisis del texto, en el que se analiza la tipología textual, la puntuación, las características terminológicas y estructurales del texto, además de las referencias extratextuales presentes en el texto fuente; y Proceso de traducción, en el que se detalla el proceso realizado para traducir el texto, desde la lectura del texto fuente hasta la finalización del texto meta. En este último capítulo también se incluyen los problemas de traducción más significativos y sus respectivas soluciones.

Capítulo 1: Elección del texto y elaboración del encargo de traducción

Dentro de las múltiples disciplinas que existen hoy en día, puede resultar curioso que se eligiera la cinematografía. Si bien es cierto que otras disciplinas, como la medicina y la psicología, tienen un gran contenido terminológico, lo mismo puede decirse del área del cine, lo que la convierte en una opción tan viable como las demás. Para respaldar este punto, se seleccionó el texto *How to read a film*, extraído del sitio web de la Universidad de Washington. Dicho texto cuenta con una amplia variedad de términos que todo cineasta debe manejar y que no forman parte del conocimiento popular.

Además del aspecto terminológico, otro motivo por el que se seleccionó un texto sobre cine es el interés personal en esta área. A lo largo de su carrera, el traductor ha cursado por cuatro asignaturas diferentes relacionadas con la cinematografía (Evolución Histórica del Cine, Cine y Modernidad, Conceptos Básicos del Lenguaje Cinematográfico, y La Imaginación Cinematográfica), lo que le ha permitido adquirir un conocimiento básico sobre la materia.

Luego de la selección del texto, se preparó un encargo de traducción ficticio en el que se presentan siete secciones: tipo de texto, formato del texto, función del texto meta, terminología especializada, trasfondo del destinatario, requerimientos específicos del cliente y fecha de entrega. Este encargo permite establecer la finalidad de la traducción: a quién está dirigida, con qué propósito y qué pasos se deberán tomar para que el texto meta cumpla su objetivo (Nord, 2014, p. 30). Dicho encargo se encuentra en el anexo 1 del presente trabajo.

Capítulo 2: Análisis del texto

El presente capítulo analiza en detalle diversas características del texto *How to read a film*, como la tipología textual, la estructura, los signos de puntuación más utilizados por el autor, los términos presentes, la sintaxis del texto y el uso recurrente de referencias extratextuales.

2.1.- Tipología textual

El texto fuente es de tipo expositivo o explicativo, lo que significa que está diseñado por el autor para entregar información a sus destinatarios con el fin de que aprendan sobre un tema en particular (Pérez, 2006, p. 69). Esto se evidencia en los primeros párrafos, donde el autor expresa claramente que analizar un film no es sencillo y que, por esta razón, presentará una lista de explicaciones breves sobre los componentes básicos necesarios para realizar una interpretación cinematográfica.

Si bien el texto es principalmente expositivo, también tiene un carácter instructivo, ya que el autor utiliza verbos en el modo imperativo para aconsejar al lector (Pérez, 2006, p. 68). Por ejemplo: *concentrate, try to take notes, write out, keep in mind, be aware, pay attention, note.*

2.2.- Estructura

El texto fuente presenta una introducción dividida en cuatro párrafos, seguido de cinco secciones estructuradas bajo un patrón de especificidad: de lo general a lo particular (Montalt, González, 2014, pp.129-130). En cada una de estas cinco secciones se presentan el tema general y luego, en viñetas, los temas particulares, como por ejemplo:

Mise-en-scene:

- *Setting and sets*
- *Acting style*
- *Costumes (or lack thereof)*
- *Lighting*
- *Diffuser/filter*

Al realizar la traducción, se debió alterar la estructura de algunos párrafos para transmitir de manera más clara la información, como es el caso de la sección *Story/Plot/Narrative* que se menciona en el capítulo 3 (3.5.3). Estos ajustes suelen ser necesarios cuando se confecciona el texto meta (Montalt, González, 2014, pp. 128-129). Otro ajuste que se realizó para ordenar la información fue añadir una separación entre cada viñeta.

2.3.- Puntuación

El texto fuente presenta un uso variado de la puntuación, dentro del cual cabe destacar el uso del guión largo (raya) y las comillas.

El guión largo (—) es utilizado en la lengua española para separar elementos en una oración o para introducir diálogos (Maqueo, 2002, pp. 67-68); sin embargo, en el texto fuente, su función es la de presentar la explicación de cada elemento mencionado. Por ejemplo:

- *Sequence—A series of scenes that fit together narratively or representationally*

Este uso del guión largo se debe a que se trata de otra lengua, por lo que las reglas de puntuación son diferentes. En la lengua española, se utilizan los dos puntos (:) para presentar una explicación (Maqueo, 2002, pp. 60-61).

Las comillas (“”) son utilizadas en la lengua española para marcar citas, apodos y expresiones con sentido irónico (Maqueo, 2002, pp.73-74); sin embargo, el autor del texto fuente utiliza las comillas con bastante frecuencia, lo que puede producir confusión en el lector. Por ejemplo:

- *"Focus In" gradually "zooms" in on the subject, "focus out" gradually "zooms" out (these are known as "focus pulls").*

En algunos casos, el autor utiliza las comillas de manera correcta (por ejemplo, para marcar citas); sin embargo, también hay instancias en donde se utilizan de mala manera. En el capítulo 3 (3.5.1) se presenta un caso de mal uso de comillas.

2.4.- Terminología y sintaxis

El texto fuente presenta una amplia variedad de términos cinematográficos (se recopilaron 84 términos en un glosario), por ejemplo:

- ***Off-screen** sound appears within the film's **diegesis** but not within the **frame** (extending off-screen space).*

Si bien muchos de estos términos están acompañados de sus definiciones, como por ejemplo *diffuser/filter*, lámina de gelatina que modifica el efecto de la luz, también existen términos que no son explicados, como *dolly*, el cual se tuvo que especificar que se refería a una plataforma móvil. Además, algunos de los términos encontrados no tienen un equivalente en español, como *match cut* y *cutaway*, dos tipos de cortes realizados en el proceso de montaje que se utilizan como préstamos del inglés (Baker, 1992, p. 23).

En cuanto a la sintaxis, el texto en ocasiones presenta oraciones muy largas que, al traducirse, deberán ser divididas para que se puedan leer con mayor fluidez (Montalt, González, 2014, pp. 143-144). Esta situación ocurrió con algunas preguntas, como por ejemplo:

- *Where are the key emotive moments when the audience is frightened, enraged, enraptured, feeling vindicated, etc., and how has the narrative helped to establish these feelings?*

2.5.- Referencias extratextuales

El texto fuente presenta varios ejemplos vinculados con elementos que no se presentan en el texto. Esto se debe a que el autor utiliza escenas de films para ejemplificar elementos técnicos, como por ejemplo:

- *The baptism scene in The Godfather I is a good example*
- *For example, the “stump scene” in Shane*
- *Long takes (the opening credits of The Graduate)*
- *“Accelerated montage” (the chase scene of Bullit)*

Los ejemplos establecen que ciertas escenas en los films sirven para entender elementos del texto; sin embargo, si no se observan esas escenas, los ejemplos terminan siendo inútiles.

Capítulo 3: Proceso de traducción

En este último capítulo, se señalan los pasos que se tomaron para confeccionar el texto meta. El orden que siguió el traductor para realizar la traducción se basó en el método propuesto por Montalt Resurrecció y González Davies (2014, pp. 127-128), que consiste de tres pasos: planificar, crear y mejorar el texto meta.

Cabe destacar que, si bien este libro está enfocado directamente a traductores del área de la medicina, el planteamiento que se presenta también puede ser utilizado por traductores de otras disciplinas, ya que explica claramente cómo elaborar un texto meta de manera profesional.

3.1.- Lectura del texto y planificación

El primer paso del proceso de traducción fue leer el texto fuente detenidamente para comprenderlo y ver el tipo de terminología presente y los problemas que surgirían al traducir. Esta primera lectura permitió al traductor plantear una metodología de trabajo que sirviera de base para realizar la traducción.

En primer lugar, se decidió no utilizar una memoria de traducción, debido a la naturaleza del texto fuente. Las memorias de traducción son herramientas tecnológicas que dividen el texto en segmentos e impiden realizar cambios en su estructura, cambios que sí debieron realizarse en este caso en particular. Estas reestructuraciones incluyen cambiar el orden de oraciones, dividir preguntas demasiado largas, dividir información contenida en viñetas y ordenar por medio de enumeración.

En segundo lugar, como señalan Montalt Resurrecció y González Davies (2014, pp. 124-125), los traductores suelen trabajar de dos maneras: como una liebre (traducción rápida, sin detenerse para realizar revisiones) o como una tortuga (traducción lenta, para asegurarse de no cometer errores). Para la traducción del texto fuente, se optó por el segundo método, debido al alto contenido terminológico presente y al hecho de que el autor del texto, como se vio en el capítulo 2 (2.4), suele utilizar términos sin explicarlos.

3.2.- Elaboración de un glosario y documentación temática y terminológica

Luego de realizar la primera lectura y establecer el método tortuga para traducir, se procedió a recopilar los términos en un glosario y, como recomiendan Montalt Resurrecció y González Davies (2014, pp. 143, 155-156), a buscar otros textos de la misma temática

(textos paralelos) para documentarse sobre el tema como, por ejemplo, los diversos tipos de planos cinematográficos, y sobre la naturaleza de los términos encontrados como, por ejemplo, la diferencia entre *set* y *setting*. La elaboración del glosario y la documentación fueron procesos simultáneos que luego permitieron desarrollar el primer borrador.

El glosario (anexo 2) desarrollado cuenta de 84 términos cinematográficos en inglés, ordenados en la primera columna de un archivo de Microsoft Excel 2007, programa que se utilizó debido a sus tablas prefabricadas que permiten distribuir elementos de manera ordenada. A un costado de esta columna, se presentan otras tres columnas con los equivalentes en español, las definiciones y las fuentes de donde se extrajeron dichos términos. Asimismo, se elaboró un cuadro con los textos paralelos (anexo 3) utilizados.

3.3.- Consultas a especialistas y elaboración del primer borrador

Al finalizar la búsqueda de los equivalentes en español, unos pocos términos no fueron encontrados. Para solucionar este problema, el traductor decidió contactar con un profesor de cine del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Javier Zoro. En espera de su respuesta, el traductor decidió comenzar a realizar el primer borrador, pero solo secciones que no estuvieran conectadas con los términos sin equivalentes. Como se pudo comprobar en el capítulo 2 (2.2), la estructura del texto está organizada en secciones y con un patrón de especificidad, por lo que comenzar a traducir una sección en particular, en lugar de inicio a fin, no representaría un problema.

Durante el proceso de elaboración del primer borrador, el profesor Javier Zoro se comunicó con el estudiante para responder sus dudas. El profesor reconoció los términos y su alto nivel de especificidad y explicó que algunos de estos términos, como *cutaway* y *match cut*, no tienen un equivalente oficial en la lengua española, por lo que se utilizan como préstamos del inglés. Este fenómeno ocurre cuando el término fuente es conocido en la lengua meta, pero aún no ha sido lexicalizado en dicha lengua (Baker, 1992, p. 21). Gracias a la ayuda del profesor, el traductor pudo terminar de traducir las secciones restantes del primer borrador.

3.4.- Revisión y edición

Revisión y edición son dos conceptos relacionados, pero no idénticos: ambos buscan errores en la traducción y realizan correcciones al texto, pero el editor realiza actividades que no le corresponden al revisor, como evaluar si el texto cumple los requisitos para ser publicado (Mossop, 2010, pp. 1, 26-28, 109-110).

Con el primer borrador ya terminado, se procedió a revisar la traducción detalladamente para encontrar posibles errores. Como señala Mossop (2010, pp. 116-117), la revisión del borrador es una parte esencial del proceso de traducción porque permite producir mejores traducciones. En algunos casos, como el del término *focus pull*, que se analizará a continuación (3.5.2), no se pudo encontrar equivalencia y la revisión se realizó tres veces.

En el proceso de edición, se editaron los verbos en imperativo mencionados en el capítulo 2 (2.1), ya que no se ajustan al nivel de formalidad requerido (Mossop, 2010, p. 63). De este modo, verbos como *note*, traducido como ‘fíjese’ en el primer borrador, fueron modificados por expresiones más formales como ‘se debe poner atención’.

Montalt Resurrecció y González Davies (2014, p. 156) afirman que el objetivo ideal de un traductor es que su traducción aparente ser un texto original para quien lo lea. Basándose en esta afirmación, el traductor aplicó las fases de revisión y de edición dos veces y luego dio por terminado el proceso de traducción.

3.5.- Problemas de traducción y soluciones aplicadas

A continuación se presentan algunos de los problemas más significativos que surgieron durante el proceso de traducción y sus respectivas soluciones aplicadas. La clasificación seleccionada para dichos problemas se basó en Mona Baker (1992), con la excepción del último problema (3.5.3), que se basó en Vincent Montalt Resurrecció y María González Davies (2014).

3.5.1.- Problema de coherencia

Si un texto tiene un problema de coherencia, significa que el lector no es capaz de entender lo que está leyendo y, por consecuencia, se pierde el mensaje del texto (Baker, 1992, pp. 218).

En el ejemplo 1 se describen tres tipos de actuación: *more obviously mannered*, *intense and psychologically driven* y *less affectations and more “natural”*, de los cuales los dos primeros incluyen los términos “*classical*” y “*method*”; sin embargo, estos términos se presentan entre paréntesis y no incluyen una explicación que facilite la comprensión de este tema. Además, el autor decidió presentar ambos términos entre comillas, sin razón aparente. Si su intención era darle énfasis a los términos, esto no correspondería al uso correcto de este signo de puntuación (LePan, 2003, p. 178).

<p>T.F.: Acting style—more obviously mannered (“classical”); intense and psychologically driven (“method”); less affectations and more “natural”?</p>
--

Ejemplo 1

La teoría del skopos de Reiss y Vermeer (Reiss y Vermeer, 1984, como se cita en Munday, 2001, pp. 78-81) señala la importancia de la adecuación del texto fuente, de modo que el texto meta resulte coherente para el receptor. Al considerar este factor, se puede evidenciar que la ausencia de una explicación dentro de los paréntesis se interpone con el propósito del encargo de traducción: las audiencias a las que están dirigidas el texto fuente y el texto meta no son las mismas, por lo que el contenido carecerá de coherencia para los receptores de este último.

Por lo tanto, para lograr la coherencia, se debe adecuar el texto meta de tal manera que los receptores (los profesores y, en definitiva, los estudiantes) puedan entender lo que están leyendo y relacionarlo con sus propios conocimientos y experiencias (Baker, 1992, p. 219).

De este modo, se decidió utilizar la técnica de amplificación, que consiste en añadir una o más palabras al texto para compensar la falta de conocimiento (Fawcett, 2014, p. 45).

Como se puede observar en el ejemplo 2, en el primer paréntesis se añadió el sustantivo que acompaña al adjetivo 'clásica' para aclarar cuál es el referente. Por otro lado, en el segundo paréntesis se especificó el método mencionado (método de Stanislavski) y, en la información que precede al paréntesis, se añadió la explicación de dicho método.

T.M.: Estilo de actuación: ¿Es más gestual (**actuación clásica**), más intensa y **conectada con las emociones del personaje interpretado (actuación de método de Stanislavski)**, o menos actuada y más “natural”?

Ejemplo 2

3.5.2.- Problema de no equivalencia

Un término con problemas de no equivalencia existe en la lengua fuente, pero no en la lengua meta (Baker, 1992, pp. 20-21).

El texto del ejemplo 3 contiene los términos *rack focus* y *focus pull* que significaron un gran desafío debido a su alto nivel de especificidad. Ambos están relacionados con el enfoque de las cámaras, el primero hace referencia a una técnica en la que se cambia rápidamente el enfoque y el segundo a una técnica que consiste en aumentar o reducir el zoom de una cámara. Sin embargo, solo se pudo encontrar el término meta del primero (enfoque selectivo).

T.F.: **Rack focus** is an extremely fast **focus pull** that changes focus from one image/character to another by changing the focus to a different plane.

Ejemplo 3

Para solucionar el problema del segundo término, se tomó en cuenta el concepto del campo semántico, el cual se organiza de lo más general (hiperónimo) a lo más particular (hipónimo) (Baker, 1992, p. 20). *Rack focus* y *focus pull* son hipónimos del hiperónimo ‘técnica de enfoque’, por lo que, como se ve en el ejemplo 4, se eligió ese hiperónimo para solucionar el problema de no equivalencia. Además, se optó por omitir el complemento del adjetivo ‘de enfoque’ para evitar la repetición excesiva de la palabra ‘enfoque’, a través de la técnica de omisión por elipsis, que consiste en eliminar palabras que no influyen en el desarrollo del texto (Baker, 1992, p. 40).

T.M.: El enfoque selectivo es una **técnica** extremadamente rápida que, al enfocarse en un plano diferente, permite cambiar el enfoque de una imagen o personaje a otro.

Ejemplo 4

3.5.3.- Problema estructural

Un problema estructural ocurre cuando, al realizar el texto meta, la estructura de los párrafos debe ser alterada por convenciones de la lengua o por una mala redacción del autor (Montalt, González, 2014, pp. 128-129).

Al momento de realizar la traducción, la estructura de la sección *Story/Plot/Narrative* tuvo que ser alterada para facilitar la comprensión del destinatario. La sección original contaba con un solo párrafo extenso que presentaba un constante uso del punto seguido. Este párrafo fue dividido en cinco párrafos para que el texto meta contara con la información adecuada en el lugar adecuado (Montalt, González, 2014, p. 143): narración, historia, diégesis, trama y un párrafo con indicaciones del autor.

Conclusión

El trabajo realizado a partir del texto *How to read a film* permitió evidenciar las características fundamentales del texto, como su terminología compleja, a veces carente de equivalentes en el español; su estructura, que tuvo que ser reorganizada en el texto meta; y su puntuación, que en ocasiones debió modificarse por normas de la lengua. Este análisis no solo reveló la naturaleza del texto, sino también las diferencias existentes entre la lengua inglesa y la española.

Además, los procesos de planificación, documentación, elaboración de glosario, confección del borrador, revisión y edición, permitieron evidenciar el trabajo profesional del traductor, las opciones que puede tomar para realizar la traducción y las soluciones que puede plantear para resolver problemas.

Bibliografía

Baker, M. (1992). *In Other Words*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.

Fawcett, P. (2014). *Translation and Language*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.

LePan, D. (2003). *The Broadview Book of Common Errors in English*. Toronto, Canadá: Broadview Press.

Maqueo, A. M. (2002). *Ortografía*. Ciudad de México, México: Limusa.

Montalt Resurreció, V. y González Davies, M. (2014). *Medical Translation Step By Step*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.

Mossop, B. (2010). *Revising and Editing for Translators*. Manchester, Inglaterra: St. Jerome Publishing.

Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Nord, C. (2014). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.

Pérez Grajales, H. (2006). *Comprensión y producción de textos educativos*. Bogotá, Colombia: Magisterio.

Reiss, K. y Vermeer, H. J. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Abingdon, Inglaterra: Routledge.

Stanislavski, K. (1980). *El arte escénico*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.

Anexo 1: Encargo de traducción

Tipo de texto

El texto es informativo y se refiere a los elementos esenciales que podemos encontrar en todo tipo de películas.

Formato del texto

El texto meta deberá estar justificado y en formato Word. El traductor tiene la libertad de aplicar al texto fuente los cambios que estime convenientes (tamaño/tipo de letra, incorporación de enumeraciones/tablas/viñetas, entre otros factores), siempre y cuando la información contenida siga siendo la misma.

Función del texto meta

El texto meta se utilizará con fines informativos y académicos.

Terminología especializada

El texto cuenta con terminología específica del cine, ya que se analiza con detalle los diversos componentes que lo componen. No se facilitará ninguno de estos términos, por lo que el traductor deberá buscarlos por cuenta propia.

Trasfondo del destinatario

Los destinatarios son los profesores de cine del Instituto de Arte de la PUCV, quienes utilizarán el texto como una guía para sus estudiantes.

Requerimientos específicos del cliente

Es imperativo que la terminología sea precisa, ya que este texto se utilizará para enseñar a los estudiantes los componentes básicos de todo film.

Fecha de entrega

La traducción deberá ser entregada el 20 de junio del 2016.

Anexo 3: Textos paralelos

Aparici, R., García Matilla, A., Fernández Baena, J., Osuna Acedo, S. (2009). *La imagen: Análisis y representación de la realidad*. Barcelona, España: Gedisa.

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

Ayala, R. A. (1996). *Trucos del cine y la T.V.: el maravilloso mundo de los efectos especiales*. Ciudad de México, México: Leo.

Beigbeder Atienza, F. (2006). *Diccionario técnico: inglés-español, español-inglés*. Madrid, España: Díaz de Santos.

Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Gómez, J. P. (2002). *El Cine: una guía de iniciación*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

Hedgecoe, J. (1992). *Manual de técnica fotográfica*. Madrid, España: Hermann Blume.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Lourdes Cortés, M. (2000). *Luces, cámara, ¡acción!: Textos de cine y televisión*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Magny, J. (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.

McCurdy, K (2012). *Shoot on Location*. Burlington, Estados Unidos: Elsevier.

Nigra, F. (2013). *Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos*. Valencia, España: Universidad de Valencia.

Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Summers, D. (2006). *Longman Exams Dictionary*. Harlow, Inglaterra: Pearson.

Swain, D., Swain, J. (1988). *Film Scriptwriting: A Practical Manual*. Stoneham, Estados Unidos: Elsevier.