

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



**SUBTITULACIÓN COMENTADA DE ESCENAS SELECCIONADAS
DEL EPISODIO “COCK A DOODLE DOO” DE SEX AND THE CITY**

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

Estudiante: Rosa Valentina Valencia Alcaide
Profesores Guía: Alejandro Torres Vergara
Stephanie Díaz Galaz

2017

Resumen

Este trabajo de titulación consiste en la creación y análisis de la subtitulación de las escenas en la que se desarrolla la historia de Samantha Jones del episodio “Cook a doodle doo” de la serie *Sex and the City*. El trabajo está dividido en dos partes principales: los subtítulos de las escenas y un comentario en el que se analiza el texto fuente, se describe el proceso de traducción y se presentan los problemas de traducción en el proceso de subtitulación. Uno de los problemas de traducción más importante fue la falta de estudios de género que relacione la traducción con las personas transexuales, por lo que se crearon estrategias de traducción con información de otras disciplinas (periodismo, sociología, etc.) como fundamentos.

Abstract

This dissertation consists of subtitling of scenes of Samantha Jones from the episode “Cook a doodle doo” of *Sex and the City* and the analysis of the subtitles. The dissertation consists of two main parts: the subtitles and the comment on the translation process that analyzes the source text, explains the translation process and presents translation problems of the process. One of the most important problems was the lack of gender studies that relates translation to transsexual people; therefore, translation strategies were created based on information from other disciplines (journalism, sociology, etc).

Índice

| | |
|--|-----|
| Listado de anexos | v |
| Glosario de siglas y abreviaturas | vi |
| Traducción audiovisual (texto fuente y texto meta) | vii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1: concepción del proyecto | 2 |
| 1.1 Elección del texto..... | 2 |
| 2.2 Encargo de traducción | 2 |
| Capítulo 2: análisis del texto fuente | 4 |
| 2.1 Subtitulación | 4 |
| 2.2 Texto fuente | 5 |
| 2.2.1 <i>Presentación del texto fuente</i> | 5 |
| 2.2.2.1 <i>Aspectos lingüísticos del texto fuente</i> | 6 |
| A) <i>Idioms y fixed expressions</i> | 6 |
| 2.2.2.2 <i>Aspectos culturales del texto fuente</i> | 7 |
| A) <i>Registro del texto fuente</i> | 7 |
| B) <i>Discriminación hacia la comunidad transexual en el lenguaje</i> | 7 |
| Capítulo 3: proceso de traducción | 9 |
| 3.1 Comprensión del texto fuente: lista de diálogos | 9 |
| 3.2 Documentación | 9 |
| 3.3 Manual de estilo de traducción y subtitulación de HBO | 10 |
| 3.4 Subtitulación | 11 |
| 3.4.1 <i>Creación de subtítulos con Aegisub (editor de subtítulos)</i> | 11 |
| 3.4.2 <i>Revisión y edición</i> | 11 |

| | |
|---|----|
| Capítulo 4: problemas de traducción y soluciones | 12 |
| PROBLEMA 1 | 12 |
| PROBLEMA 2 | 13 |
| PROBLEMA 3 | 13 |
| PROBLEMA 4 | 14 |
| PROBLEMA 5 | 15 |
| PROBLEMA 6 | 15 |
| PROBLEMA 7 | 16 |
| PROBLEMA 8 | 16 |
| Conclusión | 18 |
| Referencias | 19 |

Listado de anexos

1. Encargo de traducción
2. Manual de estilo de traducción y subtitulación de HBO

Glosario de siglas y abreviaturas

CF – Cultura fuente

CM – Cultura meta

TAV – Traducción audiovisual

TF – Texto fuente

TM – Texto meta

LF – Lengua fuente

LM – Lengua meta

MAF – Material audiovisual fuente

Traducción audiovisual (texto fuente y texto meta)

En este apartado se encuentra la lista de diálogos del texto fuente (TF) y los subtítulos traducidos del texto meta (TM). Al tratarse de subtítulos sin el material audiovisual, se escribirá una breve descripción de la escena para contextualizar y se indicarán el nombre de los personajes con sus respectivos diálogos. Cada celda representa los subtítulos que aparecen en pantalla. También, se presentarán el TF y el TM en un cuadro de forma paralela para facilitar su comparación.

1° ESCENA (0:01:44.25 - 0:02:31.66)

Es de noche, Samantha no puede dormir por el ruido que viene del exterior de su departamento. Al mirar por la ventana, observa a tres mujeres transexuales que se prostituyen afuera de su edificio, las responsables del ruido que interrumpe su noche de descanso.

| TF | TM |
|---|--|
| Carrie (narrator): That's the thing about New York: you never know what's around the corner. | Carrie (narradora): <i>En Nueva York nunca sabes qué hay a la vuelta de la esquina.</i> |
| Carrie (narrator): Or, in Samantha's case, just outside your window. | Carrie (narradora): <i>O en el caso de Samantha, justo afuera de tu ventana.</i> |
| Carrie (narrator): There they were, Samantha's friendly neighborhood pre-op transsexual hookers. | Carrie (narradora): <i>Ahí estaban las prostitutas transexuales del barrio de Samantha.</i> |
| Carrie (narrator): Half man, half woman, totally annoying. | Carrie (narradora): <i>Son hombres y son mujeres. Son, de verdad, una molestia.</i> |
| Chyna: Girl, she got herself a handful with that one! | Chyna: Niña, esa se fue con un mañoso |
| Destiny: He was all up in my stuff once. I told him | Destiny: Ese se metió conmigo una vez y le dije |
| Destiny: "You'd better get that thing out of my ass or I'll shit on it". | Destiny: "saca esa cosa de mi raja o te la voy a cagar". |

2° ESCENA (0:02:33.60 – 0:03:11.83)

En un restorán, Samantha les cuenta a Charlotte, Miranda y Carrie que no pudo dormir debido a las prostitutas que trabajan afuera de su departamento.

| TF | TM |
|---|---|
| Samantha: "Get that thing out of my ass, or I'll shit on it." | Samantha: "Saca esa cosa de mi raja o te la voy a cagar". |
| Samantha: Is that the dirtiest thing you ever heard? Carrie: Let's hope so! | Samantha: ¿No es lo más cochino que han escuchado? Carrie: ¡Ojalá! |
| Samantha: I am paying a fortune to live in a neighborhood that's trendy by day and tranny by night | Samantha: Pago un montón para vivir en un barrio que es <i>top</i> de día y <i>trans</i> de noche. |
| Charlotte: Tranny? | Charlotte: ¿Trans? |
| Samantha: Chicks with dicks. Boobs on top, balls down below. | Samantha: Transexuales, minas con picos, pechugas arriba, pelotas abajo. |
| Miranda: I don't get the appeal there. Carrie: It's the other white meat. | Miranda: No entiendo cuál es la gracia. Carrie: No es lo mismo pero es igual. |
| Samantha: I understand that pseudo-straight married men from New Jersey have to get laid, but do they have to do it on my block? | Samantha: Sé que los hombres "hetero" tiran. Pero, ¿tienen que hacerlo en mi cuadra? |
| Carrie: I thought my roof-chickens were bad. | Carrie: Pensé que mis pollos vecinos eran malos. |
| Samantha: Every morning at 4:00am they start. It's like they're putting on a show. | Samantha: Cada madrugada a las cuatro, empiezan. Es como si estuvieran montando un show. |
| Miranda: The "Up-my-ass Players". | Miranda: La compañía "Camino de tierra". |

3° ESCENA (0:12:06.20 – 0:13:24.40)

En el departamento de Samantha nuevamente se escuchan las voces de las mujeres y Samantha decide bajar a hablar con ellas para que la dejen dormir en paz.

| TF | TM |
|--|--|
| Carrie (narrator): Downtown, the "Up-my-ass Players" were in the middle of their late night repertory. | Carrie (narradora): <i>La compañía "Camino de tierra" estaba en su repertorio nocturno.</i> |
| Carrie (narrator): "Much Ado About Up My Ass" and "Long Day's Journey Up My Ass". | Carrie (narradora): <i>"La remolienda en el camino de tierra" y "La pérgola del camino de tierra"</i> |
| Carrie (narrator): Samantha decided if she was ever gonna get a good night's sleep again, | Carrie (narradora): <i>Si Samantha quería una noche de sueño</i> |
| Carrie (narrator): She'd have to test how effective a PR professional she was. | Carrie (narradora): <i>tendría que verificar su efectividad como relacionadora pública</i> |
| Samantha: Ladies, hello. | Samantha: Señoritas, hola. |
| Samantha: I live right up there, the loft within earshot. | Samantha: Vivo en el depa que le llega toda la bulla. |
| Samantha: As much as I respect a woman's right for a little something with certain New Jersey gentlemen, | Samantha: Respeto el derecho de una mujer a hacer cositas con ciertos hombres. |
| Samantha: I have a request | Samantha: Pero tengo una petición. |
| Samantha: I have a very early business meeting. | Samantha: Tengo una reunión de negocios temprano |
| Samantha: And I think we all know, there are certain dark circles even the cleverest make-up can't cover. | Samantha: Todas sabemos que hay ciertas ojeras que ni el mejor maquillaje puede tapar. |
| Samantha: Am I right? | Samantha: ¿Cierto? |
| Destiny: Sorry to wake you, baby. We'lltakeitdownhere. | Destiny: Perdón por despertarte, linda. Nos vamos a ir a allá abajo. |
| Samantha: I appreciate it. By the way, I'm Samantha. | Samantha: Gracias. A propósito, me llamo Samantha. |
| Destiny: Destiny. Chyna: Chyna. | Destiny: Destiny. Destiny: Chyna. |
| Jo: Jo. | Jo: Jo. |

| | |
|---|--|
| Destiny: No "e". She got the "e" cut off. | Destiny: Sin la "e", se la cortaron. |
| Destiny: Those heels are fierce, Miss Girl | Destiny: Te ves divina con esos tacos, sábelo. |
| Samantha: Don't I know it. | Samantha: No lo sabré yo. |
| Carrie (narrator): Samantha always knew how to get her way with men, even if they were half women. | Carrie (narradora): <i>Samantha sabía hacer las cosas a su pinta con los hombres incluso si son mujeres</i> |

4° ESCENA (0:21:07.64 – 0:23:04.92)

Han pasado las noches pero aún Samantha escucha el ruido ocasionado por las prostitutas, Samantha interrumpe su relación sexual con su amante, se acerca a la ventana para arrojarles agua a las mujeres en la calle. Logra mojar a una de ellas, quien la amenaza con vengarse. Finalmente, llega una patrulla de policía que les indica a las mujeres que abandonen en lugar.

| TF | TM |
|--|--|
| Lover: You're so fucking hot. | Amante: Eres demasiado rica. |
| Samantha: I can't believe they go away for one night and then back three nights in a row. | Samantha: No puedo creer que se fueron una noche y después vuelven tres seguidas. |
| Lover: Forget them, baby. Look at me | Amante: No las pesqué, amor, mírame. |
| Samantha: I'm sorry. I'm here. | Samantha: Perdón, estoy acá. |
| Samantha: Where are those cops? I called them half an hour ago. | Samantha: ¿Dónde están los pacos? Los llamé hace media hora atrás. |
| Lover: Look at me. Let's bring it on home. | Amante: Mírame, sigamos en lo nuestro. |
| Samantha: I can't. | Samantha: No puedo. |
| Lover: I'm close. Well, I'm not. | Amante: Estoy a punto. Bueno, yo no. |
| Carrie (narrator): The idea that she'd miss a night's sleep pissed Samantha off. | Carrie (narradora): Perder una noche de descanso enputecía a Samantha. |
| Carrie (narrator): The idea that she'd miss an orgasm was more than she could bear. | Carrie (narradora): Perder un orgasmo era más de lo que podía aguantar |
| Samantha: Shut up, you bitches! I've called the cops. | Samantha: ¡Cállense, maracas! ¡Llamé a los pacos! |

| | |
|--|--|
| Destiny: Suck my cock! | Destiny: ¡Chúpame el pico! |
| Samantha: Keep talking and I'll come down there and cut it off for you. | Samantha: Si sigues hablando, voy a bajar a cortártela. |
| Chyna: I'd like to see you try, motherfucker. I know you think we want that BS? No way! | Chyna: A ver si te atreví, conchetumare. ¿Acaso creí que queremos esta weá? Ni ca'. |
| Lover: Baby, you're not gonna pull a Lorena Bobbit, are you? | Amante: Amor, no se las vas a cortar, ¿cierto? |
| Samantha: \$7,000 a month and I have to put up with a trilogy of fucking trannies down there? | Samantha: Pagar \$7000 mensuales para aguantar a este trío de trans conchesumadres |
| Samantha: I don't fucking think so! | Samantha: ¡Ni cagando! |
| Samantha: I am a taxpaying citizen and member of the Young Women's Business Association | Samantha: Pago mis impuestos, soy miembro de la Asociación de Mujeres Empresarias. |
| Samantha: I don't have to put up with this shit! Lover: Baby, forget them and come back to bed. | Samantha: ¡No tengo que aguantar esta weá! Amante: Amor, no las pesquí y acuéstate. |
| Carrie (narrator): There was nothing anyone could do to stop her. Samantha was a woman obsessed | Carrie (narradora): Pero nada podía parar a Samantha, era una mujer obsesionada |
| Carrie (narrator): She had a date with Destiny, Chyna and Jo, no "e". | Carrie (narradora): Tenía una cita con Destiny, Chyna y Jo, sin la "e". |
| Samantha: Take this, ladies! | Samantha: ¡Chúpense esta, señoritas! |
| Destiny: I'm gonna come up there and kick your ass, bitch! | Destiny: ¡Voy a subir a sacarte la chucha, maraca! |
| Destiny: Get off my hair now! | Destiny: ¡Pásame mi pelo! |
| Policeofficer: Move it along, girls. | Policía: Chiquillas, transiten. |
| Samantha: You heard the man, move it along. | Samantha: Ya lo escucharon, transiten. |
| Samantha: Hey, where are you going? | Samantha: ¿A dónde vas? |
| Lover: Home. You freak me out. | Amante: A mi casa, me diste miedo. |

5° ESCENA (0:26:44.74 – 0:27:03.43)

Samantha logra dormir pero su sueño es interrumpido por unos golpes que siente en su ventana. Destiny arroja huevos a la ventana de Samantha como venganza por haberla mojado.

| TF | TM |
|--|---|
| Carrie (narrator): He may have gone away, the pre-op transsexual, but he came back, loaded with eggs | Carrie (narradora): Quizás se había ido pero\n volvió cargada con huevos |
| Destiny: Now who's laughing, bitch? | Destiny: Ahora me río yo, maraca. |
| Carrie (narrator): Samantha realized this was one relationship with a man she wouldn't be able to walk away from. | Carrie (narradora): Samantha supo que no se podría arrancar de esta relación con un hombre |
| Carrie (narrator): Because this man was half woman. | Carrie (narradora): porque este hombre era mujer. |

6° ESCENA (0:32:21.98 – 0:33:44.53)

Es un día sábado soleado, Samantha organizó una fiesta en la azotea de su edificio para reconciliarse con las mujeres transexuales. En la fiesta hay gente bailando, bebiendo y comiendo. Samantha conversa con sus amigas.

| TF | TM |
|--|---|
| Samantha: Who wants a wiener? | Samantha: ¿Quién quiere una vienesa? |
| Destiny: Girl, I'm trying to get rid of one. | Destiny: Niña, yo quiero que me la corten |
| Carrie (narrator): The next Saturday, Samantha decided to throw a kiss and make up party for the "Up-my-ass Players" and their friends. | Carrie (narradora): <i>Samantha hizo una fiesta para la compañía Camino de tierra.</i> |
| Charlotte: Trey called me three times last week. He's dying to get us back together. But I don't know. Is that wise? | Charlotte: Trey ha llamado tres veces, quiere volver pero no lo sé. |
| Charlotte: Oh, my god. I'm obsessing again, aren't I? | Charlotte: ¿De nuevo me estoy obsesionando? |
| Carrie: A little bit. | Carrie: Un poquito. |
| Samantha: So, what are we all drinking? | Samantha: ¿Qué estamos tomando? |

| | |
|---|--|
| Carrie: "Flirtinis." Vodka, pineapple and champagne. Flirtinis. | Carrie: Coqueteo sour: vodka, piña y champán. |
| Miranda: Destiny made them | Miranda: Los hizo Destiny. |
| Samantha: Honey, I'm way back the Flirtini. I need a "Fucktini". | Samantha: No estoy pa' un coqueteo sour, necesito un <i>culión</i> sour |
| Carrie: Watch your language. There are ladies present. | Carrie: Cuida tu boquita, hay señoritas presentes. |
| Miranda: Where? | Miranda: ¿Dónde? |
| Jo: You with the flower. Carrie: Are you talking to me? | Jo: Tú, la de la flor. Carrie: ¿Me estás hablando a mí? |
| Jo: It's you, girl. Come on | Jo: Sí, niña, ven. |
| Carrie: What do you want? Jo: I want you to give me a twirly twirl | Carrie: ¿Qué quieres? Jo: Que te des una vuelta para mí. |
| Carrie: I need to see you spin first, sister. | Carrie: Primero tú date una vuelta. |
| Carrie: Is that good enough? Jo: Give me the shake. | Carrie: ¿Te gustó? Jo: Ahora, un tiritón. |
| Destiny: Don't mind the weight. Eat something. | Destiny: Que no te importe tu peso Niña, come un poco. |
| Carrie (narrator): Don't worry, They have a very lovely life. | Carrie (narradora): <i>No se preocupen, tienen una vida linda.</i> |

Introducción

Este trabajo es la subtitulación comentada de las escenas en la que se desarrolla la historia de Samantha Jones del episodio “Cock a doodle doo” de la serie *Sex and the City*. El trabajo está dividido en dos partes principales: los subtítulos de las escenas y un comentario en el que se analiza el texto fuente, se describe el proceso de traducción y se presentan los problemas de traducción en el proceso de subtitulación.

Dentro de este trabajo, los subtítulos se presentan en un cuadro de dos columnas: una para el TF y otra para el TM, cada cuadro está precedido por una descripción de la escena para contextualizar al lector.

El comentario crítico está dividido en cuatro capítulos. En el capítulo uno, se explican las razones de la selección del texto fuente y la importancia del encargo de traducción. En el capítulo dos se introduce la subtitulación, se presenta el TF y se analizan sus elementos lingüísticos y culturales. En el capítulo tres se describe el proceso de subtitulación, el cual consiste en la comprensión del TF; documentación; creación, revisión y edición de los subtítulos. Finalmente en el capítulo cuatro, se analizan los problemas de traducción presentes en la subtitulación y sus respectivas soluciones.

Capítulo 1: concepción del proyecto

En este capítulo se presenta la concepción del proyecto, se divide en dos secciones. La primera explica las razones por las cuales se eligió el texto fuente y la segunda explica en qué consiste el encargo de traducción.

1.1 Elección del texto

La serie *Sex and the City* presentó temas y problemáticas nunca antes tratadas en la televisión, por lo que fue una innovación en la década de los 1990 (Rees, 2013), sin embargo, dentro de la serie existen estereotipos racistas, machistas, transfóbicos, entre otros (Akass y McCabe, 2004, p.47) que pueden ser reducidos o eliminados con el uso del lenguaje inclusivo en la traducción.

2.2 Encargo de traducción

El encargo de traducción se crea a partir de la información que entrega el cliente al momento de pedir una traducción. Esta información tiene gran importancia ya que determina el proceso de traducción y guía al traductor durante el proceso (Byrne, 2012, p. 137). Es por esto que fue necesario crear un encargo de traducción ficticio.

El cliente es el canal HBO Latinoamérica, el canal tiene su propio manual de estilo y subtitulación que se utilizará como guía para subtitular. El cliente también entregó los subtítulos sincronizados en inglés.

El encargo de traducción de este proyecto requiere que la traducción del inglés sea a español chileno sin censura, es decir, evitar el español neutro que tradicionalmente se utiliza en la

subtitulación de películas o series para Latinoamérica. Al mismo tiempo, se requiere utilizar lenguaje inclusivo que no discrimine grupos de la comunidad LGTBQ que generalmente sufren discriminación por parte medios de comunicación. En cuanto a las especificaciones técnicas, existe un límite de 42 caracteres por línea (véase el anexo 1 para más especificaciones del encargo).

Capítulo 2: análisis del texto fuente

En este capítulo se explica en qué consiste la subtitulación y se analizan los aspectos lingüísticos y culturales del TF.

2.1 Subtitulación

Los subtítulos son el texto escrito ubicado en la parte inferior de la pantalla que relata el diálogo de los hablantes, la información escrita en la pantalla (e.g.: portada de un periódico) y la información de la banda sonora del material audiovisual fuente (Díaz y Remael, 2007, p. 8).

Dentro del material audiovisual fuente (MAF) se encuentra el código visual formado por la expresión facial de los actores y sus movimientos, el uso de luz y colores, e incluso la información escrita que se encuentra en carteles, diarios, cartas, entre otros. En cuanto al código acústico, se refiere a los diálogos y a sonidos no verbales presente en el material audiovisual, como los sonidos de fondo o la banda sonora. De este modo, se entiende que la audiencia ve y escucha el código visual y acústico que trabajan en conjunto dentro del MAF (Chiaro, 2009, p.142).

Al momento de subtitular, este nuevo componente (los subtítulos) que se agrega al MAF debe cumplir con ciertas características para que funcione satisfactoriamente con el código visual y acústico con el fin de que el espectador pueda leer los subtítulos y disfrutar del material audiovisual. Por ejemplo, el texto escrito debe ser más corto que el audio ya que el espectador necesita tiempo para leer el subtítulo y no percatarse de que está leyendo (Chiaro, 2009, p.148). Sin embargo, el subtítulo debe mantenerse en pantalla el tiempo suficiente para que el espectador alcance a leerlo, generalmente son 6 segundos. Además, el subtítulo debe aparecer

en sincronía con la imagen y el diálogo (Díaz y Remael, 2007, p. 9).

Asimismo, los subtítulos son vulnerables ya que la audiencia tiene acceso inmediato tanto al TF como al TM, de esta manera puede compararlos y criticar la calidad de la traducción en ese mismo momento, esto se denomina *feedback effect*. Diferente a la evaluación que recibe el doblaje o la traducción literaria (Ibid, p.55).

2.2 Texto fuente

2.2.1 Presentación del texto fuente

El TF es “*Cock a doodle doo*”, escrito por el guionista Michael Patrick King (IMDB, 2017). Es el episodio 18 de la tercera temporada de la serie *Sex and the City*, la cual es una comedia dramática estadounidense basada en el libro homónimo (1996) de Candance Bushnell, (Barnes & Noble, 2017). Darren Star es el creador de la serie de televisión, que fue producida por el canal de televisión por cable HBO que la emitió desde 1998 hasta el 2004.

Se eligió *Sex and the City* como TF por ser una de las primeras series que muestra a mujeres poderosas e independientes que ejercían su vida sexual libremente, una representación lejana de los estereotipos de mujeres que habían de mujeres en la televisión como madres, esposas o dueñas de casa (Elkak, 2014, p. 21). Asimismo, hablan del sexo desde el placer, se han hecho abortos, frecuentan ambientes gay, sufren de cáncer o de infecciones de transmisión sexual, todos estos eran tabúes en la época de transmisión. Aunque la serie fue emitida hace casi 20 años atrás, varios de los temas presentados en ella aún son controversiales en la CM, por lo que traducirlos es una forma de abrir el debate acerca de ellos ya que la traducción los visibiliza.

A continuación, se explica brevemente las escenas subtituladas del episodio “Cock a doodle

doo”:

Resumen de las escenas subtuladas del episodio *Cook-a-doodle-doo*:

En Nueva York, afuera del edificio donde vive Samantha Jones, trabajan tres prostitutas que no dejan dormir a Samantha porque hablan a un volumen alto. Samantha les cuenta la situación a sus amigas mientras desayunan en un restaurant.

Al pasar los días la situación no cambia por lo que Samantha decide bajar a pedir a las mujeres que le permitan dormir, ellas aceptan pero vuelven después de unos días. Esta vez el ruido no permite que Samantha pueda alcanzar el orgasmo mientras intimida con su amante. Esto enfurece a Samantha quien les arroja agua a las mujeres ruidosas, en ese momento aparecen una patrulla de policía que le pide a las prostitutas que abandonen el lugar.

Una de las mujeres, Destiny, Lanza huevos a la ventana de Samantha como venganza por haberla mojado. En ese momento, Samantha se ve superada por la situación.

Finalmente, Samantha organiza una fiesta para las mujeres transexual y sus amigas para reconciliarse.

Resumen de episodio

2.2.2 Aspectos lingüísticos y culturales del texto fuente

Se estudiaron y analizaron los siguientes elementos lingüísticos y culturales con el fin de realizar una subtitulación correcta y fundamentada.

2.2.2.1 Aspectos lingüísticos del texto fuente

A) Idioms y fixed expressions

Los *idioms* y *fixed expression* son expresiones lingüísticas inalterables propias de una lengua (Baker, 1992, p. 63). Los *idioms* normalmente no permiten variaciones y sus significados no se pueden deducir a partir de sus componentes individuales. Las *fixed expressions* tampoco permiten alteraciones, sin embargo, sí se puede deducir sus significados a partir de sus componentes. Existen dos principales problemas en la traducción de esta clase de expresiones lingüísticas, especialmente en el caso de los *idioms*: el primero es reconocer e interpretar las

expresiones correctamente y el segundo es la dificultad de traducir todos los aspectos del significado en la lengua meta (Ibid).

2.2.2.2 Aspectos culturales del texto fuente

A) Registro del texto fuente

El registro es la variación de una lengua producida dentro de una situación social particular y el grado de formalidad de la situación (Díaz y Remael, 2007, p. 189). En el TF predomina el registro coloquial que es cotidiano y espontáneo, con la excepción de algunas escenas.

De las características del registro coloquial que describe Ondrejovicova (2013, p. 13), las que están presentes en el TF son las siguientes: el carácter dialogal, las protagonistas están constantemente hablando entre ellas; el carácter espontáneo, la historia se desarrolla en la vida cotidiana donde las protagonistas no planifican sus palabras para hablar; y la economía del lenguaje, no existe una riqueza léxica en los diálogos de los personajes pero sí expresiones lingüísticas propias de la lengua como *idioms* o *fixed expressions*.

B) Discriminación hacia la comunidad transexual en el lenguaje

El feminismo ha abierto los ojos de la traducción a nuevas formas de interpretar significados antiguos y arraigados. Las traducciones se realizan en ciertos contextos que cambian cultural y políticamente, y estos cambios permiten nuevas formas de entendimiento (Von Flotow, 2007, p. 97). Como ocurre con TF, se presenta discriminación hacia los personajes de tres mujeres transexuales en el lenguaje, y dicha discriminación no fue detectada en la época de su transmisión del episodio subtulado.

En el último tiempo, existe un acceso mayor a información sobre la transexualidad debido a

las labores de sensibilización social de la comunidad transexual (Rubio, 2009, párr.65). Las personas transexuales son aquellas que desarrollan una incongruencia entre la identidad de género y el sexo biológico (Noseda, 2008, p.8) y optan por una intervención médica con el fin de adecuar su apariencia a su realidad psíquica (CNTV, 2015, p.14). Es por esto que referirse a una persona transexual por su género biológico, por medio de nombres, pronombres y adjetivos, es un acto de discriminación hacia las personas transexuales (Carratalá, 2011, p. 196).

Gracias a esta información, se puede comprender que la discriminación hacia las personas transexuales se puede dar por medio del lenguaje. En la subtitulación del MAF, esto se puede evitar por medio de estrategias de traducción que se presentarán en el capítulo cuatro.

Capítulo 3: proceso de traducción

Este capítulo detalla el proceso de traducción que se divide en la comprensión del TF, la documentación, el manual de estilo utilizado y el proceso de subtitulación.

3.1 Comprensión del texto fuente: lista de diálogos

La lectura exhaustiva y la comprensión del TF es fundamental para producir una traducción correcta (Montalt Resurreció y González Davies, 2007, p.24). El proceso práctico de la comprensión del TF cambia al tratarse de un material audiovisual. Díaz Cintas y Remael (2007) recomiendan ver el material audiovisual fuente completo como primer paso del proceso de subtitulación (p. 31). Asimismo, estos autores le otorgan gran importancia a la lista de diálogos, la cual describen como un documento esencial para la comprensión del TF. La lista de diálogos consiste en la compilación de todos los diálogos presentes en el MAF. Normalmente, los productores o distribuidores del material audiovisual facilitan la lista de diálogo en el encargo de traducción (ibid, p. 74).

En este trabajo la lista de diálogos fue entregada como subtítulos en inglés ya sincronizados en formato de archivo SRT (SubRip text).

3.2 Documentación

La importancia de la documentación en la traducción yace en que facilita la resolución de problemas que surgen durante el análisis del TF y la producción del TM (Palomares, 2000, p. 15). El TF de este trabajo es una serie de televisión que forma parte del género de la comedia dramática, por lo tanto, su proceso de documentación se acerca más a la de textos literarios

que a la de texto especializados como explica Merlo Vega (2004):

La traducción de textos literarios necesita emplear fuentes de información sobre el autor, la obra y la lengua; al igual que la traducción general requiere disponer de amplios recursos documentales, para poder aplicarlos en función del contenido de la traducción que se esté realizando. (p. 310).

Para este trabajo, se realizó una lectura exhaustiva de estudios de género dentro del campo de la traducción. Sin embargo, no fue posible encontrar literatura en inglés ni en español que relacione la traducción con la comunidad transexual. En su mayoría, las obras analizadas se trataban de feminismo, homosexualidad, lesbianismo y bisexualidad como Harvey (2000) quien aborda las problemáticas de traducir la identidad de la comunidad gay, Von Flotow (2007) que detalla la historia del feminismo en la traducción y Mazzei (2007) quien analiza la traducción de la jerga de la comunidad gay del portugués de Brasil al inglés de Estados Unidos. Por consiguiente, se realizó una búsqueda dentro de otras disciplinas que trabajan con el lenguaje inclusivo y la diversidad sexual como el periodismo. La falta de literatura relacionada con la comunidad transexual dentro de la traductología no sorprende, ya que responde a la realidad que se vive hoy, en donde las personas transexuales son generalmente invisibilizadas y fuertemente discriminadas (Rubio, 2009, párr. 39 y 52).

3.3 Manual de estilo de traducción y subtitulación de HBO

Otro elemento importante presente dentro del encargo de subtitulación es el manual de estilo, el cual establece las normas que se deben seguir durante la subtitulación. (Díaz y Remael., 2007, p.79).

En este trabajo se utilizó el manual de estilo de HBO, una guía extensa y detallada que

procura que el proyecto de subtitulación tenga la calidad que tiene su contenido en general. Este manual fue escrito por Yajaria Arcas y Jeannette Nohuel en 2001. En este trabajo se utilizó la versión actualizada del año 2010, que se encuentra en la lista de anexos de este trabajo.

3.4 Subtitulación

3.4.1 Creación de subtítulos con Aegisub (editor de subtítulos)

Aegisub es un programa de edición de subtítulos gratuito cuenta con numerosas funciones, herramientas y tiene una interfaz sencilla que facilita su uso(Aegisub, s.f.). Con este editor se pueden crear subtítulos a partir de cero o traducir los subtítulos que ya están sincronizados, modificar el tamaño y tipo de fuente, y ubicarlos en el lugar deseado dentro de la pantalla, como fue el caso de este proyecto de traducción.

3.4.2 Revisión y edición

Dentro de las agencias de traducción audiovisual, en general, la revisión de los subtítulos la realiza un revisor que verifica la existencia de errores ortográficos y de traducción, para que luego sean editados en la versión final de los subtítulos (Díaz y Remael,. 2007, p.33). Como este es un proyecto personal, la revisión y edición es la realizó la misma persona que inicialmente creó los subtítulos.

Capítulo 4: problemas de traducción y soluciones

En este capítulo se presentarán los problemas de traducción más importantes en el proceso de subtitulación. Se clasificarán los problemas según las categorías de Hurtado (2013, p. 288): problemas extralingüísticos y problemas pragmáticos.

Los problemas pragmáticos son aquellos que derivan del encargo de traducción, de las características de la audiencia y del contexto en el que se realiza la traducción (Ibid).

Los problemas extralingüísticos son aquellos que se relacionan con asuntos temáticos (como conceptos especializados) enciclopédicos y culturales (Ibid). Los problemas extralingüísticos presentes en esta traducción son las diferencias culturales entre la CF y la CM.

El análisis de los problemas de traducción y sus respectivas soluciones se explicarán a continuación:

| PROBLEMA 1 | |
|---|---|
| Clasificación del problema | Problema pragmático (Hurtado, 2013) |
| Texto fuente | I understand that pseudo-straight married men from New Jersey have to get laid , but do they have to do it on my block? |
| Texto meta | Sé que los hombres “hetero” tiran . Pero, ¿tienen que hacerlo en mi cuadra? |
| Estrategia de traducción utilizada | Simplificación de perífrasis verbal (Díaz y Remael, 2007) y Elisión (Hurtado, 2013) |
| Justificación | Este subtítulo presenta un problema pragmático, en el TF hay una gran cantidad de información que no se puede expresar en los subtítulos debido al límite de caracteres por línea que se establece en el encargo de traducción. La primera solución de este problema es la simplificación de perífrasis verbal: traducir “have to get laid” como “tiran” ya que las perífrasis verbales – comunes en el lenguaje coloquial en inglés— ocupan espacio en la pantalla (Díaz y Remael, 2007, p. 151). La segunda solución es elisión, se eliminó “pseudo”, |

“married” y “from New Jersey” al momento de traducir el grupo nominal “pseudo-straight married men from New Jersey”. Para recompensar la omisión, se utilizaron las comillas como doble sentido (uso sugerido por la guía de estilo de HBO).

PROBLEMA 2

Clasificación del problema

Problema pragmático (Hurtado, 2013)

Texto fuente

Halfman, halfwoman, totally annoying.

Texto meta

Son hombres y son mujeres. Son, de verdad, una molestia.

Estrategia de traducción utilizada

Elisión (Hurtado, 2013)

Justificación

Este subtítulo presenta un problema pragmático, pues el encargo tiene como requisito el uso de lenguaje inclusivo con las personas que pertenecen a distintos grupos de diversidad sexual. Dentro de los actos de discriminación que sufre la comunidad transgénero es dirigirse a ellos como personas que son “menos hombres” o “menos mujer” por no formar parte del grupo de las personas cisgénero (persona no trans). La estrategia de elisión se empleó en este problema para eliminar la palabra “half” que en el TF indicaba que las mujeres transexuales no eran consideradas mujeres en su totalidad.

PROBLEMA 3

Clasificación del problema

Problema extralingüístico (Hurtado, 2013)

Texto fuente

- Transsexuals. Chicks with dicks. Boobs on top, balls down below.
- I don't get the appeal there.
- **It's the other white meat.**
- I understand that pseudo-straight married men from New Jersey have to get laid, but do they have to do it on my block?

Texto meta

- Transexuales. Minas con picos. Pechugas arriba, pelotas abajo.
- No entiendo cuál es la gracia.
- No es lo mismo pero es igual.**

- Sé que los hombres “hetero” tiran. Pero, ¿tienen que ser en mi cuadra?

Estrategia de traducción utilizada

Adaptación (Hurtado, 2013)

Justificación

El subtítulo destacado es una frase idiomática de la lengua fuente que es desconocido en la CM, por lo tanto, presenta un problema extralingüístico relacionado con la cultura (Hurtado, 2013). En la CF, “the other White meat” es el eslogan de una campaña publicitaria que incentiva el consumo de carne de cerdo en Estados Unidos. El eslogan fue creado por la agencia Bozell, Jacobs, Kenyon & Eckhardt (Levere, 2005). La idea del eslogan es situar la carne de cerdo dentro de la misma categoría de las carnes blancas como el pollo y el pescado aunque sean diferentes tipos de carnes. La estrategia utilizada en este problema es la adaptación que consiste en utilizar un elemento cultural de la CM para reemplazar el elemento cultural de la CF (Hurtado, 2013, p.269). Se buscó un dicho de la CM que expresará el gran parecido y pequeñas diferencias que los personajes de la serie ven entre las prostitutas transexuales y las prostitutas cisgénero.

PROBLEMA 4

Clasificación del problema

Problema extralingüístico (Hurtado, 2013)

Texto fuente

- Every morning at 4:00am they start up. It's like they're putting on a show.
- The "Up-my-ass Players".

Texto meta

Cada madrugada a las cuatro, empiezan. Es como si estuvieran montando un show.
La compañía "Camino de tierra".

Estrategia de traducción utilizada

Adaptación (Hurtado, 2013)

Justificación

En este subtítulo existe un problema extralingüístico puesto que las *fixed expressions* poseen aspectos culturales que dificultan su traducción (Shojaei, 2012, p. 1221). Es necesario tener conocimientos sólidos tanto de la CF como de la CM para transferir su significado a la LM con un equivalente adecuado (Ibid, p. 1220). Una traducción literal de “Up-my-ass Players” podría ser confusa para la audiencia. Es por esto que la estrategia empleada es adaptación, se reemplazó la *fixed expression* “Up-my-ass” por el modismo chileno “camino de tierra” cuyo significado (al igual que la *fixed expression* del TF) se refiere al sexo anal.

PROBLEMA 5

Clasificación del problema

Problema extralingüístico (Hurtado, 2013)

Texto fuente

"**Much Ado About Up My Ass**" and "**Long Day's Journey Up My Ass**".

Texto meta

"**La remolienda en el camino de tierra**" y "**La pérgola del camino de tierra**".

Estrategia de traducción utilizada

Adaptación (Hurtado, 2013)

Justificación

Este problema extralingüístico está presente en dos elementos culturales del TF, *Much about nothing* y *Long day's journey into night* son obras teatrales famosas en la CF que poseen su equivalente acuñado en español, sin embargo, dichos equivalentes no poseen popularidad en la CM. Por consiguiente, estas obras se reemplazaron por obras de teatros chilenas populares como "La remolienda" y "La pérgola de las flores" con el fin de que la audiencia pueda identificarlas, relacionarlas como un elemento con el cual está familiarizado y sea interesante (Baker, 1992, p.31). También se formó un juego de palabras con el nombre de las obras y el de la compañía como en el TF.

PROBLEMA 6

Clasificación del problema

Problema extralingüístico (Hurtado, 2013)

Texto fuente

Baby, you're not gonna **pull a Lorena Bobbit**, are you?

Texto meta

Amor, no se **las vas a cortar**, ¿cierto?

Estrategia de traducción utilizada

Descripción (Hurtado, 2013)

Justificación

Este subtítulo presenta un problema extralingüístico debido a Lorena Bobbit es conocida en la CF por haber castrado a su esposo, John Wayne Bobbitt, después de haberla violado (Margolick, 1994), este hito quedó en la memoria colectiva de Estados Unidos en la década de los 1990, época en la que el este episodio de *Sex and the City* fue transmitido. Dado que Lorena Bobbit es un referente cultural de la CF se solucionó este problema con el uso de la descripción como estrategia de traducción, es decir, se explicó en qué consiste "hacer un Lorena Bobbit" en el subtítulo.

PROBLEMA 7

Clasificación del problema

Problema pragmático (Hurtado, 2013)

Textofuente

He may have gone away, **the pre-op transsexual**, but **he** came back, loaded with eggs.

Texto meta

Quizás se había ido pero volvió **cargada** con huevos

Estrategia de traducción utilizada

Elisión y transposición (Hurtado, 2013)

Justificación

Este subtítulo presenta un problema pragmático debido que se debe reducir la cantidad de información del TF para cumplir con los 42 caracteres por líneas especificados en el encargo. Además, en el TF la narradora ejerce un acto de violencia de género hacia una mujer transexual al referirse a ella como hombre (Carratalá, 2001, p. 196) pues en el encargo se solicita el uso del lenguaje inclusivo. En consecuencia, se utiliza la elisión para eliminar “the pre-op transsexual” para cumplir con el límite de caracteres y la transposición para cambiar al género con el que Destiny se identifica, esto se ve reflejado en el adjetivo “cargada”.

PROBLEMA 8

Clasificación del problema

Problema extralingüístico (Hurtado, 2013)

Textofuente

"**Flirtinis.**" **Vodka**, pineapple and champagne. Flirtinis.
- Destiny made them.
- Honey, I'm way back the **Flirtini**. I need a "**Fucktini**".

Texto meta

Coqueteo sour: vodka, piña y champán.
Los hizo Destiny.
No estoy pa' un **coqueteo sour**, necesito un **Culión sour**.

Estrategia de traducción utilizada

Creación discursiva (Hurtado, 2013)

Justificación

Existe un problema extralingüístico en estos subtítulos ya que los *Flirtinis* y *Fucktinis* son tragos que se sirven en bares de Estados Unidos (CF) pero no en los locales chilenos. Por este motivo, se crearon nombres de tragos con connotación sexual para mantener el juego de palabras de *Flirtini* o *Fucktini*. Se utilizó la creación discursiva como estrategia de traducción, es decir, el nombre de los tragos en español solo funcionan en esta traducción. Se reemplazó *Flirtini* y *Fuctini* con “Coqueteo sour” y “Culión sour”, ambos tienen como referencia el pisco sour. Se utilizó el nombre de pisco sour como referencia debido a su popularidad que tiene en la CM, además que “sour” indica que dentro de los ingredientes hay un elemento ácido como lo es la piña en el caso del *Flirtini* descrito por el personaje.

Conclusión

Se realizó una subtitulación de escenas seleccionadas del episodio “Cock a doodle doo” de *Sex and the City* y un comentario en el que se analizó el texto fuente, se describió el proceso de traducción y se presentaron los problemas de traducción. Se subtitularon las escenas según las exigencias del encargo de traducción, para esto se investigó acerca de la subtitulación y sus características con el fin de producir subtítulos correctamente. Asimismo, se investigó y expuso acerca de la comunidad transexual para utilizar lenguaje inclusivo con las comunidades LGTBQ.

Al finalizar este trabajo, se comprobó la importancia de la documentación e investigación en el proceso de traducción. La documentación ayudó a resolver problemas de traducción, tanto lingüísticos como culturales. Durante la documentación, se hizo visible la falta de literatura sobre la comunidad transexual y la traducción, como consecuencia se buscó información sobre el lenguaje y las personas transexuales en otras disciplinas como periodismo y sociología.

En cuanto a la subtitulación, se comprueba las diferencias que hay entre la traducción y la traducción audiovisual como por ejemplo el efecto *feedback*. Igualmente, se explican las dificultades que existen al transferir la información desde el código visual del material audiovisual a un texto

El hecho de recurrir a otras disciplinas evidencia la existencia de un tema que necesita ser investigado dentro del campo de la traducción para facilitar la divulgación del lenguaje inclusivo con la comunidad transexual.

Referencias

- “Sexo en Nueva York” Cock a Doodle Doo (TV Episode 2000). (2017). En *IMDb*. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0698624/>
- Aegisub Advanced Subtitle Editor. (s.f.).En *Aegisub*. Recuperado de <http://www.aegisub.org/>
- Akass, K. y McCabe, J. (2004). *Reading Sex and the City*. Londres: I.B. Tauris.
- Arcas, Y. y Nouel, J. (2001) *Manual de estilo de traducción y subtitulación*. (s.l.): HBO Latin America Group, Gerencia de Traducción y Subtitulación
- Baker, M. (1992).*In Other Words: a course book on translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Byrne, J. (2012). *Scientific and Technical Translation Explained: A Nuts and Bolts Guide for Beginners*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Carratalá, A. (2011). ¿Smail o Cristina? Desigualdad e identidad transexual en el discurso periodístico. *Zer*, 16, 183-201.
- Chiario, D. (2009). Issues in Audiovisual Translation. En Munday, J. (ed), *Translation Studies* (pp. 141-166). Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Chile. Consejo Nacional de Televisión. (2015). *Tratamiento de la equidad de género y diversidad sexual en televisión: lineamientos para el análisis*. Chile: CNTV
- Díaz, J y Remael, A. (2007).*Audiovisual translation: subtitling*. Manchester y Nueva York: ST. Jerome Publishing.
- Elkak, J. (2014). *Antes de Girls, Sexo en Nueva York: Factores que definen, acercan y alejan estos dos paradigmas televisivos* (trabajo fin de grado). Universidad Jaime I, España.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: diagonal translation. *Perspectives: studies in translatology*, 2(1), 101-122. Dinamarca: Museum Tusculanum Press.
- Harvey, K. (2000). Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. *Ideologie et traduction*, 13(1), 137-165.
- Hurtado, A. (2013). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra
- Levere, J. (2005). The Pork Industrys ‘Other White Meat’ Campaign is Taken in New Directions en *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2005/03/04/business/media/the-pork-industrys-other-white-meat-campaign-is-taken-in-new.html>
- Margolick, D. (1994). Lorena Bobbit Acquitted in Mutilation of Husband en *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1994/01/22/us/lorena-bobbitt-acquitted-in-mutilation-of-husband.html?pagewanted=all>

- Mazzei Cristiano, A. (2007). *Queering Translational Studies* (tesis de maestría). University of Massachusetts Amherst, Estados Unidos.
- Merlo, J. (2004). Uso de la documentación en el proceso de la traducción especializada. En García, C. y García, V. (eds.), *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada* (pp. 309-3369). Madrid: Arco/Libros.
- Montalt, V. y González, M. (2014). *Medical Translation Step by Step: Learning by Drafting*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ondrejovicova, K. (2013). *Procedimientos de intensificación en el español coloquial* (tesis de titulación). Universidad Masaryk: República Checa.
- Palomares Perraut, R. (2000). *Recursos documentales para el estudio de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rees, L. (2013). *The Vagina: a literary and cultural history*. Estados Unidos: Bloomsbury Academic.
- Sex and the City by Candace Bushnell, Paperback.(2017). En *Barnes & Noble*. Recuperado de <http://www.barnesandnoble.com/w/sex-and-the-city-candace-bushnell/1100076385?ean=9780446617680>
- Sex and the City: About the show. (2017). En *HBO*. Recuperado de <http://www.hbo.com/sex-and-the-city/about/index.html>
- Sexo en Nueva York (TV Series 1998-2004). (2017).En *IMDB*. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0159206/>
- Shojaei, A. (2012). Translation of idioms and fixed expressions: strategies and difficulties. *Theory and practice in language studies*, 2(6), 1220-1229.
- Von Flotow, L. (2007). Gender and Translation en Kuhlwiczka, P y Littau, K (eds), *Companion to Translational Studies* (pp. 92-105). Cánada: Multilingual Matter Ltd.

Anexo 1: encargo de traducción

Encargo de Traducción

| | |
|---|--|
| Proyecto Episodio 18 de la 3° temporada de Sex and the City | Fecha de entrega 14 de junio |
| Lengua fuente Inglés | |
| Lengua meta y dialecto Español chileno | |
| Tema Vecinas que no dejan dormir | |
| Tipo de texto Comedia dramática | |
| Función del texto meta Entretener | |
| ¿Tiene terminología especializada? No | |
| Audiencia a la que se dirige el texto meta Seguidores de la serie en Chile | |
| Contexto de la audiencia meta Público general | |
| ¿Qué uso le dará la audiencia meta al texto? Fuente de entretenimiento | |
| Características importantes del texto fuente Tiene registro informal, dichos y referencias culturales | |
| Peticiones específicas del cliente Traducir a un español dirigido al público chileno, uso de lenguaje inclusivo | |
| Fuentes de referencia Subtitulación oficial de la serie y doblaje | |

Anexo 2: manual de estilo de traducción y subtitulación de HBO

Gerencia de Traducción y Subtitulación

~~Manual de estilo de traducción y subtitulación~~

Asesoría lingüística: Yajaira Arcas

Consulta, elaboración y redacción: Yajaira Arcas y Jeannette Nouel

Agradecimientos

A los traductores de la Gerencia de Traducción y Subtitulación por su intervención y colaboración activas a lo largo del proceso de elaboración del presente Manual de estilo.

Caracas, junio de 2001 (última revisión: agosto de 2010)

PRESENTACIÓN

HBO Latin America Group es la familia de canales de televisión por suscripción que ofrece el más completo servicio de programación para todos los públicos, en todos los géneros y estilos de América Latina.

La compañía nace en 1991, con el apoyo de Home Box Office Inc., gracias a la asociación entre los grupos Time Warner Entertainment y Ole Communications Group. De allí surge el primer canal premium en América Latina: HBO Ole.

HBO, HBO Plus, Cinemax, E! Entertainment Television, Mundo/A&E, Sony Entertainment Television, Disney y Warner Channel forman la familia de canales de HBO Latin America Group que se distribuyen en la región junto con el canal AXN. Ésta provee a más de diez millones de suscriptores en veintitrés regiones de Hispanoamérica, Brasil y el Caribe, con canales de televisión por suscripción, transmitidos por satélite, de gran calidad en cuanto a imagen y sonido.

Los canales que conforman el grupo cuentan con la exclusividad de las producciones de los estudios más famosos, y además de la calidad de sus servicios técnicos, de programación y de imagen, en HBO Latin America Group se ofrece apoyo y soporte de mercadeo, a través de una red de oficinas regionales estratégicamente ubicadas.

Actualmente cuenta con una amplia oferta de canales para el mercado latinoamericano, que transmiten programas subtítulos o doblados al español y al portugués. El trabajo de subtitulación es realizado por traductores propios o por outsourcings y el control de calidad depende de la Gerencia de Traducción y Subtitulación en las oficinas de HBO en Caracas, Venezuela.

El proceso de subtitulación de una película o serie comienza cuando el traductor o outsourcing recibe el video en digital y el guión si lo hubiere, y lo entrega traducido en subtítulos de una o dos líneas, de máximo treinta y dos caracteres de largo cada una (por las limitaciones que presenta la transmisión de los sistemas de cable) y de una duración máxima de seis segundos. Pero este proceso no es sencillo. Un factor limitativo del trabajo es la duración en el aire de cada subtítulo, que nunca es menor de un segundo porque sería imposible leerlo; el otro es el número de caracteres que

lo conforman, pues, aunque el oído humano puede captar muchísima información en un segundo, el ojo apenas puede leer un máximo de quince a dieciocho caracteres en el mismo tiempo, lo cual obliga a resumir al máximo el contenido de los textos a ser traducidos. Los juegos de palabras, los diferentes acentos y giros del idioma original, además de la velocidad de expresión de los personajes, dificultan también la traducción y condicionan el producto final: los subtítulos que leen los telespectadores.

Los traductores y correctores trabajan con *softwares* especiales de subtitulación que les permiten hacer un seguimiento continuo y minucioso del trabajo que están realizando. Además, cuentan con *softwares* de corrección de ortografía y diccionarios reales y virtuales para asegurar la pulcritud de las versiones al español y el portugués.

HBO trabaja con el *software* de subtitulación SOFTNI, de origen venezolano. Este programa permite que cada subtítulo que salga al aire sea de óptima calidad en cuanto al tipo de letra, duración en el aire, largo de las líneas, corrección tipográfica, etc.

I NORMAS GENERALES PARA SUBTITULAR

USO DEL IDIOMA

Los subtítulos se escriben en español, con respeto de las normas sintácticas, morfológicas, ortográficas y de puntuación fijadas por la Real Academia Española y el *Diccionario de la Real Academia Española*. Se espera que la versión al español sea fluida y resulte lo más natural posible, y que produzca en el espectador efectos análogos a los que ha podido provocar en el espectador de habla inglesa; por supuesto, con respeto absoluto del sentido del original. Asimismo, como en cualquier traducción, se espera que la versión no sea literal (calcada lexical o sintácticamente de la lengua de partida), sino respetuosa de los patrones lingüísticos de nuestro idioma.

Por lo anterior, es necesario consultar los diccionarios, investigar, preguntar, y prestar atención a las siguientes consideraciones:

Sobre la presentación formal

Los subtítulos siempre empiezan con mayúscula, excepto cuando son la continuación del subtítulo anterior.

Deben presentarse en frases breves y que, preferiblemente, respeten el orden canónico del español (sujeto-verbo-predicado), en honor a la sencillez, la claridad, la facilidad de lectura; pero no debe olvidarse que el orden sintáctico incide sobre el mensaje y la intención del emisor, por lo que, a veces, conviene expresar las frases en otro orden.

Es imprescindible ser consistente al escribir. Si se decide, por ejemplo, no ponerles los acentos a los pronombres demostrativos (atendiendo a las nuevas normas de ortografía de la lengua española) o escribir "*asimismo*" pegado o despegado, resulta conveniente mantener estas formas a lo largo de todo el texto.

Aunque a veces las pausas dan color a los diálogos, por ejemplo cuando se trata de mostrar el titubeo de un personaje, es recomendable presentar los subtítulos sin interrupciones, evitando reproducir cada una de las pausas que hacen los personajes, porque podría entorpecerse la captación del mensaje y hasta producirse ruido en la comunicación.

Al deletrear una palabra, se debe escribir toda en minúsculas, con guiones intermedios, prestando atención a las normas de uso de las mayúsculas iniciales, cuando convenga.

Sobre el uso de nombres y pronombres personales

Los nombres de los personajes se escriben siempre de acuerdo con el original. Pueden obviarse sólo cuando ello no produzca alteraciones en el mensaje o en la intención del hablante.

No deben colocarse los pronombres personales constantemente. En español generalmente son tácitos y, cuando se expresan, introducen en el mensaje matices semánticos que pueden cambiar el significado de la frase. Por ejemplo, a la pregunta: “¿A qué hora llegas?”, podemos responder “A las dos” o “Yo llego a las dos”, pero en el segundo caso, podríamos estar transmitiendo también la idea de que “yo sólo sé a qué hora llego yo, pero no los demás”.

Sobre las palabras extranjeras

No deben usarse palabras de otras lenguas mientras existan sinónimos en castellano. Las excepciones podrán hacerse cuando las palabras no castellanas sean de uso generalizado, de las cuales gran cantidad de ellas se escriben en redonda (*whisky, fondue, minivan, sexy*); cuando no tengan traducción (*déjà vu, piercing, chalet, spa, pretzel, quiche*); cuando, al ser traducidas, pierdan parte de su contenido semántico y sus connotaciones (*geisha, glamour, sex-appeal, boom, bungee*) o cuando su uso obedezca a una intención particular del hablante (*madame, frau*). Todas estas palabras podrán pluralizarse atendiendo a las normas del idioma original.

Sobre el registro

Importante para nuestros fines es respetar el registro lingüístico de los personajes, en la medida de lo posible, especialmente cuando estamos en presencia tanto de un argot (de alto o bajo registro), como de discursos de corte científico (en el que el léxico constituye una terminología especializada). Sin embargo, no es conveniente inventar palabras o utilizar términos de uso no frecuente, que podrían confundir al espectador, aun en el caso de personajes o programas que hagan gala de un registro alto. Obsérvese, a manera de ilustración, la diferencia entre estas dos frases: *Vincenzo, detente; me estás haciendo perder los estribos* y *Párate, Vincenzo, estoy perdiendo la paciencia*, la segunda menos afectada y de más fácil decodificación que la primera.

A propósito del registro, no es recomendable abusar de las interjecciones, pues son demasiado enfáticas y pueden debilitar la sustancia semántica del mensaje, sobre todo porque, apoyadas por la imagen, pueden ser prescindibles. Algunas interjecciones castellanas, no obstante, pueden darle carácter al discurso de algún personaje como *ah, ay, upa, epa, ojalá, ajá, uy, hurra, bravo*, etc. Otras como *oh*, es bueno reservarlas para citas literarias o textos teatrales, o para situaciones que requieran un registro muy formal. En caso contrario, pueden resultar artificiales.

Sobre las abreviaturas

En HBO se admiten las formas apocopadas o abreviamentos de uso generalizado en nuestro idioma como *cine, foto, metro, moto*, etc. Dependiendo del emisor y del registro, podrán usarse abreviaturas con giros coloquiales; por ejemplo: *tele, profe, seño*, etc. Siempre y cuando reflejen el original, también podrán apocoparse algunos nombres propios.

La abreviación de palabras sueltas, de frases hechas, o de determinados nombres no se permiten; por ejemplo: *pág.* por *página*; *ctvo.* por *centavo*; *hosp.* por *hospital*, y mucho menos si éstas no han sido aceptadas. No deben usarse *Ud.* ni *Uds.* sino *usted* y *ustedes* pues el uso abreviado es más propio de textos jurídicos.

Las fechas no se abrevian. Se escribirá *25 de junio de 1989* y no *Junio 25, 89* ni *25-6-89*.

Pueden usarse las abreviaturas de tratamiento o de cortesía delante de los apellidos; por ejemplo: *Sr. Smith, Sgto. Jones, Rvdo. Martin, Dr. Peter Farmer*. Pero nunca solos.

Los símbolos, cuando se abrevian, van en minúscula, no llevan punto y no tienen plural; por ejemplo: *Estamos a 100 km del hotel más cercano*. Las demás abreviaturas se rigen por otras pautas.

Sobre las siglas

Las siglas se escribirán siempre en singular, en mayúscula, en redonda y sin puntos ni blancos de separación. Conservar las letras y el orden originales o, si fuera el caso, cambiarlas a la forma castellana es obligación del traductor; por ejemplo: *FBI* es *FBI*, pero *UN* es *ONU* y *NATO* es *OTAN*.

En español, las siglas son invariables en la lengua escrita, es decir, no modifican su forma cuando designan más de un referente. El plural se manifiesta en las palabras que las introducen o que las modifican: *varias ONG europeas, unos DVD, los PC*. Por eso es recomendable utilizar siempre un determinante para introducir la sigla cuando esta ha de expresar pluralidad. Ejemplos: *La medida ha sido apoyada por diferentes ONG del país. ¿Con cuántos PC portátiles podemos contar? Tengo muchos CD de este tipo de música.*

No irán en mayúsculas todas las letras de las siglas cuando:

se trate de acrónimos. Un acrónimo es una palabra formada con una o varias sílabas, sean éstas iniciales o finales, de las diversas partes que integran un término compuesto: *Interpol* se forma de International Criminal Police Organization; Benelux, de Bélgica, Netherlands, Luxemburgo;

se trate de nombres comerciales (*Seat, Fecsa, Agfa*) y siempre que se pueda leer todo de corrido;

se refieran a organismos o instituciones (*Adelpha, Unesco, Unicef*) cuyos nombres sean tan conocidos por las siglas que normalmente se ignore el significado de éstas. (Nótese que su uso redundante en economía lingüística);

se hayan convertido en el término de uso común; por ejemplo: *sida, ovni, láser, radar*, etc.

LOS REGISTROS DEL LENGUAJE

Como todos sabemos, no usamos las mismas formas lingüísticas en todas las situaciones. Nuestro lenguaje se adapta a los diferentes receptores y a las diferentes circunstancias que nos toca vivir, es decir, usamos un registro del lenguaje distinto para cada situación. Hay un registro oral y uno escrito (este último depende también del tipo de texto: científico, jurídico, literario, etc.), y dentro de cada uno de ellos, el registro que adoptamos es diferente para dirigirnos a familiares, amigos o desconocidos, personas mayores o niños.

Junto a estas diferencias de registro individual (coloquial, familiar, formal, etc.), se producen otras resultantes del hecho de que el lenguaje no está repartido homogéneamente en toda la comunidad lingüística. No lo manejan con la misma amplitud y con idénticas normas las distintas clases sociales, ya que, en su manejo, intervienen fundamentalmente el grado de instrucción que el individuo recibe y la estima que la calidad del idioma le merece.

Dentro del registro informal coloquial, pudiéramos mencionar dos casos particulares de registro: el lenguaje de grupos cerrados (jóvenes, delincuentes) que necesitan diferenciarse de los demás grupos y crean verdaderas jergas a veces incomprensibles, por constituirse en códigos impenetrables; y el lenguaje proverbial, que es un código restringido, de gran contenido cultural, a través del cual se formulan acepciones que se aceptan como válidas y que son prácticamente indiscutibles en una determinada comunidad. Los refranes también pertenecen al registro informal y tienen una forma fija que permite retenerlos en la memoria y evitar el esfuerzo de crear oraciones para expresar lo que se quiere decir. Junto a ellos, aparecen también las comparaciones tópicas del tipo *blanco*

como la nieve, bueno como el pan, manso como un cordero, y también las fórmulas rimadas o melodiosas como del timbo al tambo, mondo y lirondo, vivito y coleando.

Para efectos de la subtitulación, es bueno entender que una película siempre presenta una situación de comunicación particular que requiere un registro particular (inclusive un documental). No hablan igual ni de lo mismo un doctor y un obrero, un ama de casa y una modelo, dos jóvenes universitarios y dos jugadores de golf. Así mismo, no habla igual un médico cuando está en su consultorio atendiendo a un paciente, con un colega o cuando está en su casa con su esposa e hijos, en el medio familiar.

A continuación, presentamos las características lingüísticas de los tipos de texto que se traducen regularmente en HBO y algunas sugerencias para su decodificación adecuada.

El lenguaje de los textos técnico-científicos

El rasgo más característico de este lenguaje es la monosemia de los términos, es decir, el hecho de que cada uno de ellos designe una sola cosa y siempre la misma; esto en honor a la exactitud de las palabras, que deben tener un significado bien determinado que no permita equívocos. Es el caso de términos y expresiones como *manómetro*, *batímetro* (del buceo), *percutir*, *gatillo* y *culata* (de la armería) y *acoplador de microondas* y *cúpula de la carlinga* (de la aeronáutica). La necesidad de términos monosémicos se extiende a la comunidad internacional, dado que la ciencia y la tecnología no reconocen fronteras; de ahí que, muchas veces, se use el término originario –que suele ser el inglés– en las distintas lenguas: *by-pass*, *gasoil*, *flash*, *flashback*, *set*, *etc.*

Hay que estar pendiente de las enmiendas al diccionario de la Real Academia Española puesto que este tipo de términos pueden llegar a castellanizarse, como *baipás*, *tráiler*, *escáner*, *etc.*

Cómo se adopta el tecnicismo extranjero

A través de una adaptación fónica del tecnicismo, que no disimula su origen:

escáner, radar, queratotomía, fax, faxear.

Mediante el calco, que traduce sus componentes: *ciencia ficción (de science- fiction), subdesarrollo (de under, "sub" + development, "desarrollo").*

Traduciéndose: *ratón por mouse.*

Cómo se forman hoy los tecnicismos

Se sigue el viejo procedimiento de construirlos con elementos griegos y latinos, como ocurrió con *estreptomycin*, que parte de dos elementos griegos: *streptos* "redondeado" y *mukes* "hongos". Esto hace natural su adaptación en muchas lenguas.

Con frecuencia los tecnicismos se forman mediante acronimia (formación de acrónimos) que resulta de unir partes de otras palabras: *radar* (radio detection and ranging); *sistema cegesimal* (centímetro, gramo y segundo). Algunos de ellos han pasado al español con las siglas originarias o a veces han sufrido procesos de inversión, como es el caso de *AIDS* (Acquired Immune Deficiency Syndrome), que en español se representa como *SIDA* (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) y se escribe *sida*.

Hoy, sobre todo en los Estados Unidos, se parte de términos propios y se les da una acepción metafórica: *mouse*: ratón del computador; *hardware* (quincalla): elementos electrónicos (materiales) del computador; *software* (parte blanda): programas lógicos (inmateriales) del computador.

Al subtítular, es interesante saber que el avance de la ciencia y la técnica da lugar a una gran producción de neologismos que, aunque cada lengua adapta fonológicamente, identifican el lenguaje del país que les da origen. Por ello no hay que temer usarlos cuando estén circunscritos a un área del conocimiento científico o tecnológico, como en el caso de la terminología de la informática que nos ofrece términos como *hardware, chatear, monitor*, que la mayoría de las veces es imposible sustituir. Sin embargo, se debe estar alerta a la evolución y aceptación

del neologismo, que con frecuencia termina convirtiéndose en un término castellano, como ha venido ocurriendo con palabras como *disquete*, *casete*, *cederrón*, *tique*, *tiquete*, etc. Y estar alertas con otras que, aunque aún no han sido aceptadas, posiblemente lleguen a formar parte del diccionario en un futuro como *jaquer*, *diyei*, *googlear* o *guglear*, *twittero*, *facebookero*, *sushero*, etc.

El lenguaje jurídico y administrativo

Como la ciencia y la técnica, el lenguaje jurídico también posee una terminología propia con un significado definido en el contexto que, por lo tanto, no admite sinónimos. Esta terminología no crece a la misma velocidad que la del lenguaje técnico-científico; más bien, manifiesta un cierto conservadurismo y una marcada inclinación hacia los términos de origen latino. De hecho, todavía están en vigor centenares de vocablos tomados del latín y muchos procedentes del derecho romano: *delito*, *pena*, *sanción*, *infracción*, *calumnia*, *confinar*, *desacato*, *reclusión*, etc.

Dado que, por razones obvias, debe ser monosémico, es necesario cuidar el significado de las palabras que se usan en contextos jurídicos: no usar sinónimos que se alejen del significado específico de las palabras en el idioma original y, cuando se trate de expresiones en latín, dejarlas sin traducir.

El lenguaje literario

A diferencia del lenguaje coloquial, el lenguaje literario no persigue exclusivamente producir un mensaje, sino, más allá de esto, producir un efecto estilístico en el receptor, percibido como “belleza estética”, como diría Amado Alonso. Por ello, el lenguaje literario es altamente polisémico y surge de un “desvío” o giro en el sentido literal de las palabras y las frases. También por ello, los textos literarios no suelen tener un único sentido para todos los lectores; poseen, sin duda, un significado (el que quiso darles su autor), pero es el lector quien le da el sentido en función de la situación de lectura que es capaz de crear. Ello hace que las obras literarias suelen entenderse de modos diferentes.

A efectos de la traducción, el texto literario debe considerarse altamente especializado y requiere, en consecuencia, un tratamiento particular, para crear en el receptor de la nueva lengua efectos similares a los que se trató de producir en la lengua original y que tienen que ver con la musicalidad, la intencionalidad, la utilización de figuras literarias, y el ritmo y las pausas en el caso de los poemas rimados o no. Por todo esto, la traducción literaria es un reto para cualquier traductor y requiere tiempo y concentración.

Cuando nos encontramos con un texto literario en una película:

si es un pedazo de texto (de una novela, poema, obra teatral, etc.) conocido y ya traducido, conviene acudir a alguna buena traducción de las que hay en el mercado. Esto es especialmente importante cuando el original está en inglés antiguo;

en el caso de que no se encuentre una buena traducción (y si es indispensable subtitular el texto porque es un primer plano) se trabajará con cuidado hasta producir una versión adecuada. En el caso de los poemas, debe respetarse la rima, si el poema es rimado, y las pausas y el ritmo interno, si no lo es. No hay que olvidar que traducir un texto literario es un ejercicio creativo, por lo que hay que trabajar con sumo cuidado, consultando e investigando, hasta acercarse lo más posible a una versión de calidad;

en el caso de que la película sea una versión de una pieza conocida (Hamlet, Cyrano de Bergerac, por ejemplo), se recomienda hacer una adaptación a partir de una buena traducción. Si la pieza no está traducida, pues habrá que enfrentar el reto.

Como se ve, es de vital importancia observar cuidadosamente el tipo de texto y el registro específico que usa un determinado personaje en su lengua original en cada situación, para intentar respetarlos al subtitular. Daremos, entonces, a continuación, algunas pautas que pueden orientar el arte de "traducir registros":

No deben traducirse constantemente las muletillas (*you know, now, here, well, just, I think, I guess, etc.*).

Hay términos del idioma callejero o coloquial, locales o regionales, como *chamo, pibe, chavo, pana, chévere, enrollarse, coroto, etc.* que no deben usarse en un subtítulo, pero hay algunos vocablos y expresiones que, aunque parecen inapropiados, no lo son, pues no se consideran localismos, como *de chiripa, tipo, requete, chancleta, merienda de negros, chapucero, chabacanería, pinta, etc.* Es cuestión de investigar lo aceptado por el DRAE para dar mayor colorido a la traducción.

La traducción literal de ciertos términos, como, por ejemplo, *damas y caballeros*, por *ladies and gentlemen*, en lugar de *señoras y señores*. O, *cariño*, por *honey*, en lugar de *mi amor, mi vida, querida, cielo, cielito, corazón, etc.* O traducir siempre *escuela* por *school*, en lugar de adaptarse al contexto con *colegio, escuela, preescolar, jardín de infancia, universidad, instituto universitario, liceo, etc.* O *escuchar* siempre por *to hear* cuando casi siempre se refiere a *oír*. O *chicos* por *guys*, cuando puede ser *tipos, hombres, amigos, chicas, gente, socios*, o incluso **nada**, da lugar a una versión poco natural en español. Aunque puede no ser una traducción errada, no es la mejor traducción.

Las expresiones obscenas (y las groserías en particular) van cuando van. Un asesino, un delincuente, un reo, una prostituta, generalmente se expresarán con un lenguaje soez en todos los países y lenguas, así que cuando un personaje use expresiones malsonantes, éstas deberán traducirse como tales – dependiendo, claro está, de la aprobación expresa del canal, de la censura de la película o serie y del horario en el que se transmite-. En los casos en que sea permitido, se usarán sólo aquellas palabras de uso extendido en la comunidad lingüística a la que va dirigida nuestra programación (Latinoamérica).

Aunque es imposible manejar los términos especializados de todas las áreas, como la deportiva, la legal, la médica, etc., es importante investigar y asesorarse con especialistas y con materiales más actualizados que los mismos diccionarios, para encontrar equivalentes aceptables y precisos en español.

PRESENTACIÓN

CORTES

Concentrar el mensaje en un mismo subtítulo permite la percepción global del texto y evita que el lector permanezca leyendo uno y otro, con la consecuente pérdida de las imágenes de la película. Por ello, es preferible presentar ideas completas en cada subtítulo o tratar, al menos, que cada uno de ellos contenga la mayor cantidad de información posible; en otras palabras, crear subtítulos "gordos" (de dos líneas), en vez de "flacos" (de una línea). Obsérvese, a manera de ejemplo, la diferencia entre la información vertida en el subtítulo a) que, presentada en dos subtítulos (b y c), puede constituirse en un factor de distracción para el espectador:

A pesar de que nadie fue a esquiar, todos la pasaron bien.

A pesar de que nadie fue a esquiar,

todos la pasaron bien

Por la misma razón, son preferibles los subtítulos de diálogo que varios subtítulos sencillos. El siguiente diálogo, que abarca ocho subtítulos, es un buen ejemplo de lo que no es deseable hacer, por respeto a la capacidad de concentración y atención del espectador:

¿Qué es eso?

¿Lo oyes? Sí, lo oigo.

No vamos a morir, ¿verdad? No puede ser.

Alguien vendrá.

Nos encontrarán

cuando haya luz, al amanecer.

Por supuesto, habrá que hacer excepciones: cuando nos encontremos frente a una enumeración o descripción y queramos hacer coincidir la palabra con la imagen; en el caso de chistes, en los que a veces hay que respetar el ritmo del personaje, para no atentar contra la jocosidad del texto humorístico al “adelantar” la traducción; y cuando la imagen necesite coincidir con la voz, como ocurre en el caso de los documentales, entre otras situaciones.

Si toda la información de un subtítulo cabe en una línea, debe ponerse en una línea teniendo presente que una línea nunca sobrepasará los 32 caracteres. Pero si un subtítulo debe tener dos líneas, lo ideal es que, en lo posible, ambas sean de un largo similar, esta vez por razones estéticas. Los ejemplos a, b y c son una muestra del efecto que puede producir la distribución desordenada de la información:

Sí,

como les dije, estoy muy ocupada.

Pero Bobbit se declaró inocente porque para la fecha del suceso

no trabajaba.

Sin embargo, cortar una oración no es un proceso arbitrario. ¿Cuántos subtítulos construir con una entrada de diálogo como ésta: *Duke ve su colección de primavera como un viaje que empieza con diseños inspirados en el mar?* ¿Dónde hacer los cortes? Según la “Teoría de los constituyentes inmediatos”, hay dentro de la oración relaciones naturales que nos pueden dar orientación para los cortes entre líneas y entre dos o más subtítulos. Esta teoría concibe la frase como una construcción jerárquica, y se apoya en un método que consiste en descomponer, primero, los enunciados de segmentos bastante vastos, a los que llama “constituyentes inmediatos” (CI) y, después, en subdividir cada uno de estos

segmentos, también CI, hasta llegar a sus unidades mínimas, siempre haciendo divisiones binarias (Oswaldo Ducrot y Tzvetan Todorov, 1976).

Aplicando esta metodología, podemos analizar las relaciones sintácticas naturales en la oración y sacar algunas conclusiones.

La primera gran relación sintáctica que podemos encontrar es la que existe entre el sujeto y el predicado, que fonológicamente se expresa como una pausa natural al hablar (y que justifica no poner ningún signo de puntuación entre ellos al escribir) y, sintácticamente como una relación de concordancia entre el núcleo del sujeto y el núcleo del predicado. Estas estructuras, sin embargo, tienen independencia sintáctica porque son dos sintagmas: uno nominal y uno verbal, y eso permite separarlos. Por ejemplo, la frase *El hombre que vino a verte no me gusta para ti*, podemos cortarla en “verte”, palabra que marca el final del sintagma nominal sujeto. Veamos ahora estos subtítulos y tratemos de justificar lo que hemos llamado un “buen corte”:

MAL CORTE BUEN CORTE

Los presidentes, papas Los presidentes, papas
y emperadores morirán y emperadores

como mueren los mendigos. morirán como mueren
los mendigos.

La segunda relación interesante de mencionar es la que existe entre el verbo transitivo y el objeto directo. Ellos tienen una relación semántica tan estrecha que son inseparables, hasta el punto de que un verbo transitivo no es funcional sin su objeto directo. Por ejemplo, en la oración *Carmen necesita*, el verbo “necesitar” requiere de otra construcción (justamente un objeto directo) para completar su sentido. Esto se resuelve en una oración como *Carmen necesita ayuda*, esta vez con un objeto directo explícito: “ayuda”. Por lo anterior, no es conveniente separar el objeto directo del verbo transitivo.

Podemos decir lo mismo de las perífrasis verbales, que son grupos de dos o más verbos que funcionan juntos como un núcleo sintáctico-semántico y que se

construyen, generalmente, con verbos auxiliares y modales. Es el caso de las construcciones del tipo “estar+gerundio”, “haber+participio”, “poder+infinitivo”, “tener+que+infinitivo”, etc. Por ello, en frases como *Él debe **seguir estudiando*** o *Mañana no **puedo ir***; las perífrasis (en negrillas) son inseparables.

Los complementos circunstanciales, aunque son verbales, son complementos sumamente móviles. Separarlos del verbo no resulta inconveniente en la mayoría de los casos. Por ejemplo, en la oración *Desde hace unos días tengo un malestar terrible*, el complemento “desde hace unos días” puede separarse del verbo sin ningún problema y hasta cambiar su posición dentro de la oración. No ocurre lo mismo con el modificador adverbial, que posee una relación estrecha con el verbo e incide sobre su significado. Así, en una oración como *Él come lentamente*, no es recomendable separar “lentamente” del verbo.

Cuando queremos hacer un corte entre dos oraciones coordinadas conjuntivas (unidas por conjunción) o yuxtapuestas (unidas por signos de puntuación), la conjunción nos dice dónde se cortan las dos oraciones, pero es preferible colocar la conjunción precediendo la segunda oración.

MAL CORTE BUEN CORTE

Ella dijo que vendría. ¿Y Ella dijo que vendría.
a ti qué te dijo? ¿Y a ti qué te dijo?

La idea general es que no debemos separar los elementos de un sintagma sino los sintagmas entre sí, pues los elementos de un sintagma, al “girar” en torno a un núcleo, establecen relaciones sintáctico-semánticas tan estrechas que deben asumirse como relaciones de interdependencia.

Esta pequeña teoría nos puede servir como orientación a la hora de tener dudas sobre cómo trabajar los cortes dentro de un mismo subtítulo o entre subtítulos. En este último caso, es importante tener en consideración las ideas anteriores para evitar, por ejemplo, que quede una preposición aislada del sintagma al que pertenece; o un artículo divorciado de su sustantivo; o un adjetivo separado del sustantivo al que modifica; o que el verbo sea la última palabra de un subtítulo, a

menos que le sigan puntos suspensivos, porque el personaje ha hecho una pausa o ha interrumpido su discurso; coma, porque viene un inciso (recuérdese que el inciso abre y cierra con comas, que "marcan" su independencia sintáctica); o dos puntos, porque luego viene una cita.

En fin, lo deseable es que cada idea esté enmarcada en un subtítulo y si ésta debe plasmarse en dos o más, los cortes deben ser "naturales", con respeto también de las reglas de puntuación, lo que ahora entendemos que no obedece exclusivamente a razones estéticas.

LA REGLA ABAB

La regla ABAB en los diálogos nos aporta la coherencia del texto, al marcar los turnos en la conversación; por lo tanto, es necesario respetarla, pues ella está en función de la correcta percepción del televidente.

La condición básica para la aplicación exacta de la regla ABAB es que en un mismo subtítulo, después de A venga B, por turno, teniendo en cuenta que en el caso de que la entrada de B, por ejemplo, no quepa en el mismo subtítulo, será necesario dejar sólo la entrada de A y poner la entrada de B en otro (eliminando los guiones que marcan los diálogos), para evitar confundir al espectador. Ejemplo:

MAL CORTE BUEN CORTE

-Te dije que salieras. Te dije que salieras.

-No, porque no puedo

No, porque no puedo dejar

dejar sola a mi hermana. sola a mi hermana.

Hablamos de variantes de la regla ABAB en los siguientes casos:

Cuando se interrumpe el diálogo y se reanuda al cabo de una pausa de dos segundos o más, y se comienza una nueva cadena de diálogo después de la

pausa (cambio de conversación, cambio de escena): AB / AB / pausa / BA (o BC);

Cuando interviene una tercera persona (C) y A o B le hablan a ésta para comenzar una nueva cadena de diálogo ABAB... BC (nueva cadena de diálogo: BC=AB)... ABAB. Ejemplo:

A -Mary, llegó tu tío. B -Qué bueno.

C -Mamá, ¿lo invito a comer? A -No, John.

A -Mary, ve a hablar con él. B -Sí, mamá.

A -Y llévate a John. C -Ya voy...

Cuando B (o A) le habla a una tercera persona, aunque ésta no conteste: AB / AB / B (a C, aunque C no responda). Ejemplo:

Ya vengo; voy un minuto al supermercado.

Sí, mamá.

Cierren bien la puerta y no vayan a salir hasta que vuelva.

Sí, mamá.

A. Mary, ordena tu cuarto. C.

A. ¿Oíste lo que dije, Mary? C.

ELEMENTOS TIPOGRÁFICOS

USO DE LAS CURSIVAS

Se pondrán en cursiva:

Las palabras extranjeras de uso no extendido, que no tienen traducción o que no queremos traducir para conservar su contenido semántico y sus connotaciones: Él dice que no siente tristeza, sino *saudade*; Guarda el *frisbee*;

¿Fue *chow mein* lo que comimos?; Quiero pizza con *pepperoni*.

Las voces provenientes de radios, teléfonos, televisores, altoparlantes, máquinas, fantasmas, animales, teniendo en cuenta que cuando en una película se humanicen animales o máquinas, todos los diálogos se pondrán en redonda.

Los pensamientos, canciones y las voces distorsionadas.

Todos los signos de puntuación que están dentro del texto en cursiva, incluso los signos de admiración o exclamación.

Los parlamentos de un personaje en *off*, es decir, de un personaje que no esté en donde se desarrolla la escena.

El parlamento de un narrador o comentarista en *off*. (En los documentales, los testimoniales en *off* no van en cursiva salvo orden expresa del cliente).

Van en cursivas las leyendas, es decir, los textos escritos que acompañan las películas, en los que no intervienen narradores o personajes, y que usualmente introducen o cierran la trama, proporcionando datos sobre la misma. Se escribirán en minúscula, con respeto de las reglas generales del uso de las mayúsculas iniciales. (Leyendas no son letreros, los letreros sí van con todas las letras en mayúsculas, por ejemplo: *PELIGRO, DAMAS, NO PASE*).

Notas

Si en un subtítulo intervienen dos personajes, uno en *off* y otro en *on*, se pondrá en redonda el parlamento que está en *on* y en cursiva el que está en *off*.

Si un mismo personaje está en *on* y en *off* dentro de un mismo subtítulo, para decidir sobre las cursivas o las redondas se tomará en consideración el parlamento de mayor extensión. Si no, se trabajará en dos subtítulos diferentes respetando la regla general.

Es importante recordar que en SOFTNI se coloca entre corchetes [] la palabra o frase que queremos poner en cursiva y que si la línea va toda en cursiva no hace falta cerrar el corchete. El corchete de abrir se puede sustituir por <IT> y el de cerrar por <IT0> y así no cuentan como caracteres.

USO DE LAS REDONDAS

Se pondrán en redonda:

Las palabras extranjeras de uso frecuente en español (Ver "Uso del idioma").

Todos los subtítulos de una película, aunque los personajes hablen en varios idiomas.

Los nombres de animales, barcos, aviones, naves espaciales; marcas, modelos industriales o programas científicos.

Los nombres comunes y no castellanos de accidentes geográficos, vías urbanas o edificios.
Ejemplo: el Empire State, el Golden Gate la torre Eiffel.

Aunque se trate de palabras no castellanas, los nombres de modalidades deportivas (golf, squash, etc.); los de etnias, sectas, tribus, idiomas o dialectos (suahili, aimará); los de monedas y unidades de medida (dracma, pie); los de maniobras, programas, planes y operaciones; los de pozos, yacimientos, edificios y residencias oficiales, urbanizaciones y campamentos (Casa Blanca, Palacio de Buckingham); los de entidades comerciales, firmas industriales,

organismos, sindicatos y formaciones políticas, incluso las clandestinas, así como los de agencias de noticias nacionales y extranjeras.

Los premios y condecoraciones; por ejemplo: *Gabriel García Márquez fue Premio Nobel de Literatura; Jodie Foster ganó dos Oscar*. Y no se pluralizan, aunque en español exista la tendencia a hacerlo en el caso de premios o condecoraciones castellanizadas o con nombres originales en español. Diremos entonces: *Se ganó dos Palma de Oro; Italia se llevó tres Globo de Oro; El Príncipe de Asturias es un premio extraordinario*.

Las siglas y las citas textuales, aunque no estén en castellano.

Los letreros, que además van en letras mayúsculas (Ver "Uso de las mayúsculas").

La voz de un entrevistador, aunque nunca salga en cámara, porque se sobreentiende que está en el mismo espacio donde se desarrolla la escena.

SIGNOS ORTOGRÁFICOS

El uso de los signos ortográficos se regirá por las normas de la Real Academia Española (*Ortografía de la Lengua Española (1999)*. Madrid: Espasa); sin embargo, podrá adecuarse a las necesidades expresivas de HBO cuando sea pertinente.

A continuación haremos una serie de acotaciones sobre los signos ortográficos, pero exclusivamente sobre aquellos aspectos que podrían generar dudas o que es útil tener a nuestra disposición.

Recordamos que los subtítulos son textos pequeños que, además, están compitiendo con una imagen, por lo que no debemos nunca recargarlos de signos de puntuación innecesarios.

Recomendamos su revisión en la página de la Real Academia Española www.rae.es, dentro del Diccionario Panhispánico de Dudas. (Buscar la palabra que genere duda: coma, punto, dos puntos, puntos suspensivos, mayúsculas, minúsculas, apóstrofo, interrogación y exclamación (signos de), etc.)

USO DE LAS MAYÚSCULAS Y MINÚSCULAS

Se escriben con mayúscula:

Los sustantivos y adjetivos que entran en la denominación de instituciones, corporaciones, publicaciones periódicas y colecciones, periódicos, revistas, exposiciones, congresos, partidos políticos, agrupaciones; por ejemplo: *Banco de Argentina, Chase Manhattan Bank, Gaceta Ilustrada, Biblioteca Nacional, Sports Illustrated, Salón de Moda Masculina, Partido Demócrata*, etc.

Los títulos, cargos y nombres de dignidad como Rey, Papa, Duque, Presidente, Ministro; pero irán en minúscula cuando acompañen al nombre propio de la persona o del lugar al que corresponden (*el rey Felipe IV, el papa Juan Pablo II, el presidente del Ecuador*) o estén usados en sentido genérico (El papa, el rey, el duque son mortales). Sin embargo, pueden escribirse con

mayúscula cuando no aparece expreso el nombre propio de la persona o del lugar y, por el contexto, los consideramos referidos a alguien a quien queremos destacar. Por ejemplo: *El Rey inaugurará una nueva Biblioteca; El Papa visitará Venezuela.* (Ver *Ortografía de la Lengua Española*, op. cit, pág. 39).

Sólo la primera palabra del título de cualquier obra artística, película, programa de televisión, canción, cuando se presenten en español. Ejemplos: *Cien años de soledad, Los girasoles, Lo que el viento se llevó, etc.* (y se colocan entre comillas, en los subtítulos).

Cada una de las palabras (excepto artículos que no den inicio a la cita, preposiciones, conjunciones y el *to* del infinitivo) cuando se citen obras artísticas, películas, programas de televisión, etc. en inglés. Ejemplos: *The High and the Mighty, Saturday Night Live, The Old Man and the Sea.*

Los hechos históricos como *Segunda Guerra Mundial, Revolución Francesa, Mayo Francés.*

Los nombres de los restaurantes, locales nocturnos, discotecas, cafeterías, etc. Por ejemplo: *La Estancia, The Olive Garden.*

Nota:

Los traductores o compañías de traducción deben asesorarse con el cliente para asegurarse de que el acento en las mayúsculas va a salir al aire sin distorsión. Si no es así, no deben acentuarse las mayúsculas.

Se escriben con minúscula:

Las razas de perros y otros animales.

Los gentilicios.

Los nombres de los cocteles, por ejemplo: una cubalibre, un mai-tai, una piña colada, un destornillador, un bloody mary, un tom collins, pues han pasado a ser nombres comunes.

Los nombres de los meses, de los días, de las estaciones, de las monedas, de las religiones y los miembros de las mismas, los nombres geográficos

comunes, entre otros. Por ejemplo: *Un jueves de marzo en primavera les di 500 dólares a unos budistas que hablaban del cristianismo en el golfo Pérsico.*

La partícula interrogativa, después de la coma; por ejemplo: *Eso fue lo que dijiste, ¿no?*

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

USO DEL PUNTO

El punto marca las unidades de mil y no la coma, como en inglés. Decimos 90.000 y no 90,000.

Las cifras siempre llevan punto; los años nunca lo llevan.

Es obligatorio en las abreviaturas, aunque vaya seguido de otro signo de puntuación o de entonación. Por ejemplo: *Eso ocurrió en el 150 a.C., él lo dijo en la clase. La Srta. Smith venía en el auto del Dte. Johnson. Debo ir a RR.HH., pero no sé dónde está.*

Va detrás del paréntesis, el guión o las comillas, cuando cierra una oración.

No se usa en los símbolos ni en las siglas. Ejemplo: *TV, CIA, FDA, FBI; Está a 15 km de aquí; Encontraron 4 g de cocaína; El tanque carga 25 l de gasoil.*

Cuando la abreviatura va al final de una oración, el punto de la abreviatura vale también por el punto final. Ejemplo: *El año de la fundación fue el 1325*

d.C. Ahora lo sabemos. Si después de la abreviatura va un signo de entonación (de interrogación o de admiración), la abreviatura conserva su punto. Ejemplo: *¿Fue una invasión de las FF.AA.?*

Debe omitirse el punto después de los signos de entonación, pero es necesario colocar cualquier otro que corresponda. Ejemplo: *¿Cómo te llamas?, ¿en qué trabajas?, ¿cuándo naciste? Quiero saber todo de ti.*

USO DE LA COMA

La coma marca las décimas y centésimas en una cantidad escrita en números; por ejemplo: 10,5; 213.432,50.

No debe usarse coma como marca para separar subtítulos, a menos que su uso se justifique gramaticalmente.

No se escribe coma detrás de *pero* cuando precede a una oración interrogativa o exclamativa: *Pero ¿dónde vas a estas horas?; Pero ¡qué barbaridad! Él me dijo que íbamos a ir, pero ¿a qué hora piensa salir?*

Siempre va antes de las partículas interrogativas (tag questions): *Vas a venir, ¿no? Todo estaba en orden, ¿verdad? Pruébalo, ¿sí?*

Siempre que se pueda, es preferible ahorrar comas, sobre todo en frases cortas, que son la mayoría en los subtítulos. Ejemplo: *Vas bien aunque no lo creas; Quiero pedirte además que llegues temprano.*

Es bueno recordar, sin embargo, que el uso o no de la coma puede producir cambios semánticos. No es lo mismo decir: *Esa mujer que tiene el vestido azul es mi esposa*, que *Esa mujer, que tiene el vestido azul, es mi esposa*.

USO DE LOS DOS PUNTOS

Los dos puntos detienen el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue; por ello, su entonación no es ni ascendente ni descendente, sino cónsona con la entonación que traemos al momento de la pausa. Los dos puntos separan elementos interoracionales, por lo que escribiremos minúscula después de ellos salvo que lo que siga sea una cita o después de la fórmula de saludo en las cartas y documentos. Usamos dos puntos:

Después de anunciar una enumeración. Ejemplo: *Te voy a decir dos cosas: déjame en paz y vete al diablo.*

Precediendo a las citas textuales, en cuyo caso colocaremos la palabra inicial de la cita en mayúscula. Ejemplo: *Repíte una vez más: "Debo hacer la tarea".*

Después de las fórmulas de saludo, en las cartas y documentos.

Para conectar oraciones o proposiciones por yuxtaposición, evitando el uso de otro nexos. Ejemplo:
Le robaron el carro: ahora tendrá que usar el transporte público.

USO DEL PUNTO Y COMA

El punto y coma es un signo de puntuación que muchos rechazan por no conocer exactamente cómo se utiliza, pues las explicaciones de corte fonológico como ésta: “El punto y coma marca una pausa más intensa que la coma y menos intensa que el punto”, o de corte semántico, como esta otra: “El punto y coma separa oraciones cuyo contenido es más estrecho que el que marca el punto”, en realidad no sirven de mucho.

El punto y coma tiene una característica fundamental: se comporta como el punto y seguido, y en ese sentido separa oraciones que están íntimamente relacionadas, semánticamente hablando. Tómese en cuenta, entonces, que el punto y coma marca una pausa descendente y no ascendente como la coma: *Te vi ayer; no puedo olvidarlo.*

Por el tipo de relaciones que establece, se utiliza también para separar trozos de oración con cierta autonomía sintáctica, en especial si se trata de cláusulas donde ya hay comas; por ejemplo: *No sé qué hacer para convencerlo de su error; tampoco para hacer que me perdone; mucho menos, para hacerlo regresar a casa.*

¿Cuándo usarlo? Cuando sea necesario, pero no conviene considerarlo un sustituto perfecto del punto y seguido, porque cada signo tiene sus propias reglas de uso y, además, porque la frecuencia de uso del punto y coma en español es menor que la del punto.

USO DE LOS PUNTOS SUSPENSIVOS

Los puntos suspensivos se usan para “suspender” el sentido de una oración o cláusula en cualquier lugar del subtítulo, cuando queramos destacar que el

hablante reflexiona, duda, rectifica o rechaza una idea. Ejemplos: *Estoy pensando que... aceptaré; en esta ocasión debo arriesgarme. El caso es que si lloviese... Mejor no pensar cosa tan improbable.* No se usarán los puntos suspensivos, que siempre son tres y nunca más que tres, para marcar el final de un subtítulo a menos que:

haya una pausa de dos segundos o más entre un subtítulo y otro, en cuyo caso el nuevo subtítulo, cuando el que retoma el discurso es el mismo personaje, se introducirá con puntos suspensivos pegados a la primera palabra, que irá en minúscula. Ejemplo:

No, no pasa nada...

...pero ve a la cocina para que te convenzas.

un personaje sea interrumpido por otro y el mismo retome o no el hilo de la conversación. Ejemplo:

Porque algo que había sido parte de toda tu vida, se vio...

Dañado.

...perjudicado.

un personaje deje su mensaje en suspenso. Ejemplo: No, no para nada... Yo...

En programas de entrevistas, por ejemplo, se debe evitar el uso de los puntos suspensivos para acortar títulos de obras, películas, etc., muy largos; por ejemplo: *"Todo sobre..."* por *"Todo sobre mi madre"*. En ese caso, es mejor sustituir el título por un elemento anafórico: la película, el filme, etc.

LOS SIGNOS DE ENTONACIÓN

En los signos de entonación agrupamos los signos de interrogación y exclamación. Su uso es el que prescribe la Real Academia, pero es bueno hacer algunas observaciones de corte estilístico.

El signo de principio de interrogación o de exclamación se coloca donde empieza la pregunta o la exclamación, aunque no comience con él el enunciado. Ejemplo: *En relación con tu viaje, ¿has previsto la compra de los dólares?; Me alegro, ¡qué bueno que te vas!; Lo sé, pero ¿y si no lo logro?*

Los vocativos y las proposiciones subordinadas, cuando ocupan el primer lugar en el enunciado, se escriben fuera de la pregunta o de la exclamación. Sin embargo, si están colocados al final, se consideran dentro de ellas. Ejemplos: *Susana, ¿quieres venir con nosotros?; ¿Quieres venir con nosotros, Susana?*

Cuando hay varias preguntas, o varias exclamaciones, en cadena, se puede optar por considerar las oraciones independientes: *¡Quedan cinco minutos!*

¡Llegamos tarde! ¡Date prisa!; o considerarlas un conjunto de oraciones simples dentro de un enunciado mayor: *¡Quedan cinco minutos!, ¡llegamos tarde!, ¡date prisa!* En este último caso se podrían obviar los signos de entonación internos lo cual produciría un efecto diferente: *¡Quedan cinco minutos, llegamos tarde, date prisa!*

Es lícito usarlos dobles o combinados, pero teniendo cuidado de no colocar más de tres de ellos para cerrar: *¡¿Hasta cuándo me molestas?! ¡Cuidado!!!*

Es lícito también abrir una frase con signo de interrogación y cerrarla con signo de exclamación o viceversa. Ejemplo: *¡Hasta cuándo me molestas? Este recurso, sin embargo, debe manejarse con discreción, pues podría parecer extraño a los telespectadores.*

No se usan signos de interrogación en las preguntas indirectas, pues el acento del pronombre o adverbio interrogativo es la marca de la interrogación: *Me pregunto qué te pasa. A que no adivinan qué estoy pensando.*

OBSERVACIONES SOBRE OTROS SIGNOS GRÁFICOS

EL GUIÓN Y LA RAYA

Suele hacerse una diferencia tipográfica entre el guión y la raya, que tiene que ver con la largura del trazo, que es mayor en la raya; pero en HBO sólo tenemos uno, que llamaremos guión y que cumplirá ambas funciones. Usamos guión: a) en la presentación de un diálogo para indicar la entrada de cada personaje, teniendo en cuenta que sólo pondremos dos en un subtítulo, cada uno en su línea y pegados a la primera palabra; b) en palabras compuestas que todavía no se hayan unido; c) entre las letras de una palabra que se está deletreando (y se pondrá cada letra en minúscula, a menos que estemos al inicio de una oración o en presencia de un nombre propio).

EL PARÉNTESIS

Este signo cumple una función similar a los guiones y se emplea para aislar una observación del objeto principal del discurso, así como para incluir una llamada o un dato relacionado con él. Además, se usa para separar o enmarcar incisos, lo que puede hacerse también con dos comas. Ejemplo: *Mañana vengo (como a las tres) para que me cuentes lo que te dijo.*

No es para uso frecuente en los subtítulos.

LA BARRA

Debe evitarse el empleo de la barra excepto: a) en caso de números fraccionados (8/5); b) para expresar el número y, en abreviatura, el año de textos legales (Decreto 40/91); c) para las cifras que acompañan a los nombres de algunos modelos industriales (ordenador RQT 23/34).

LAS COMILLAS

Se colocan entre comillas:

Los nombres de películas, obras artísticas, canciones y títulos de álbumes discográficos: “*La vida es bella*”; “*La Gioconda*”; “*Cien años de soledad*”; “*Yellow Submarine*”, “*Of Mice and Men*”, “*Wait until Dark*”.

Las citas textuales que un personaje haga o lea.

Las palabras mal escritas. Ejemplo: *Chino que no come “aló” no es chino*.

Las expresiones en función metalingüística: “*Joaquín*” es un nombre propio; “*Cazar*” se escribe con “z”.

Palabras que el mismo personaje entrecomilla figurativamente con un gesto o con su tono de voz.
Ejemplo: *Lo vimos paseando con su “esposa”*. No se debe abusar de las comillas que indican dobles sentidos, su uso es esporádico.

Notas

Es lícito usar las comillas simples cuando se trate de una cita dentro de una cita, teniendo en cuenta que si el cierre de ambas citas coincide, se pondrán sólo comillas dobles. Ejemplo: Ella dijo: “Citaré a Hamlet: ‘Ser o no ser...’, para comenzar su conferencia”; Y finalizó: “Para terminar citaré a Hamlet: ‘Ser o no ser, he aquí el dilema”.

EL APÓSTROFO

Se usará en nombres propios que lo posean; por ejemplo: McDonald’s, Chris O’Donnell, etc.

No se usará para hacer el plural de letras ni números ni siglas, como se hace en inglés, ni para marcar una parte de los años. Obsérvense los ejemplos:

Inglés Español

That was back in ‘45 *Eso fue en el 45*

That happened in the '60s *Eso ocurrió en los 60 (o, en los sesenta)*

He got four A's this semester *Sacó cuatro aes este semestre, o, sacó cuatro*

sobresalientes este semestre *He bought two CDs this afternoon* *Esta tarde se compró dos CD*

EL SIGNO & (ampersand)

Se usa sólo en frases o títulos compuestos en inglés, como marcas, o nombres de bufetes o compañías. Ejemplo: *Me gusta el rock & roll; Ella usa aceite Johnson & Johnson.*

LOS NÚMEROS

Tal como dice la Real Academia Española, en obras literarias y textos no técnicos en general, resulta preferible y más elegante, salvo que se trate de números muy complejos, el empleo de palabras en lugar de cifras. A este respecto ofrecemos las siguientes recomendaciones que pueden consultarse en el artículo en su página www.rae.es, en el Diccionario Panhispánico de Dudas, bajo la palabra *números*. Recordamos que la decisión de escribir los números en cifras o palabras dependerá de la complejidad del número y de las normas generales que enumeramos a continuación. Entonces, se escribirán preferentemente con letras:

Los números que pueden expresarse en una sola palabra, esto es, del *cero* al *veintinueve*, las decenas (*treinta*, *cuarenta*, etc.) y las centenas (*cien*, *doscientos*, etc.): *Me he comprado cinco libros: tres ensayos y dos novelas; Este año tengo cincuenta alumnos en clase; A la boda acudieron trescientos invitados. Falta un día para llegar; Vinieron dos personas.*

Los números redondos que pueden expresarse en dos palabras (*trescientos mil*, *dos millones*, etc.): *Acudieron cien mil personas a la manifestación; Ganó tres millones en un concurso.*

Los números que se expresan en dos palabras unidas por la conjunción *y* (hasta *noventa y nueve*) siempre que quepan: *Mi padre cumplió ochenta y siete años la semana pasada; En la Biblioteca de Palacio hay treinta y cinco manuscritos.*

Los números que exigirían el empleo de cuatro o más palabras en su escritura con letras se escribirán en cifras. Sin embargo, no es recomendable mezclar en un mismo enunciado números escritos con cifras y números escritos con letra; así pues, si algún número perteneciente a las clases antes señaladas forma serie con otros más complejos, es mejor escribirlos todos con cifras: *En la Biblioteca de Palacio hay 35 manuscritos y 135.226 volúmenes impresos, 134 de ellos incunables.*

En textos no técnicos es preferible escribir con letras los números no excesivamente complejos referidos a unidades de medida. En ese caso, no debe usarse el símbolo de la unidad, sino su nombre: *Recorrimos a pie los últimos veinte kilómetros* (no ~~✗~~ *los últimos veinte km*). Cuando se utiliza el símbolo, es obligado escribir el número en cifras.

Todos los números aproximados o los usados con intención expresiva: *Creo que nació en mil novecientos cincuenta y tantos; Habría unas ciento cincuenta mil personas en la manifestación; ¡Te lo he repetido un millón de veces y no me haces caso!*

Los números que forman parte de locuciones o frases hechas: *No hay duda: es el número uno; Éramos cuatro gatos en la fiesta; Te da lo mismo ocho que ochenta; A mí me pasa tres cuartos de lo mismo.*

Las horas no deben ir en números. Es mejor escribir: *Nos vemos a la una de la tarde; Te esperé hasta las tres; Fue a las doce en punto* que *La hora de salida es las 6 a.m.*, por ejemplo. Es bueno recordar que a.m. y p.m. significan "de la mañana" o "de la tarde", respectivamente, expresiones que, en última instancia, pueden obviarse si el contexto lo permite; es decir, en la mayoría de los casos podemos usar expresiones como *Te veo a las seis*, sin decir "de la mañana" o "de la tarde". En el caso de las horas fraccionadas, siempre tenemos la opción de usar expresiones como "*y media, menos cuarto, y veinte*". Sin embargo, definitivamente habrá casos en que no quedará otra opción que poner las horas fraccionadas en números: *El tren sale a las 5:59 en punto*, pues escribir "cinco y cincuenta y nueve" resultaría ridículo.

Cuando se trate de aniversarios y celebraciones en general, y si hay que abreviar números ordinales, se recomienda poner siempre el número, dos letras y el punto; por ejemplo: 1ra.; 1er.; 7ma.; 11mo.; 12mo.; 18vo.; 200mo.; 305to.; etc.; pero no debemos abreviar el ordinal en expresiones como "primer puesto, segundo lugar, etc."

No debe olvidarse la diferencia entre los números ordinales y los partitivos; por ejemplo: *En su decimosexto cumpleaños me dio la dieciseisava parte de la torta.*

Resulta inadecuado usar números cardinales donde van números ordinales. No se dice: *Su aniversario 5 fue ayer*, sino *Ayer fue su quinto (5to.) aniversario*, o mejor aún, *Ayer cumplió 5 años* o *Ayer cumplieron cinco años de casados*.

No debemos olvidar el uso de los proporcionales; por ejemplo: *La undécupla ganadora del Oscar, "Titanic"*.

Los siglos y los números que marcan las sucesiones papales y reales se escriben en números romanos: Juan Pablo II, Luis XV, siglo XX.

En las fechas, el día y el año siempre van en números (con excepción del "primero" de cada mes: *Ocurrió el primero de abril*); pero el mes debe ir en letras. Ejemplo: *Nos vimos el 3 de octubre*; *Regresamos el 4 de junio del 85*.

La conjunción "o" que va entre o junto a cifras va acentuada; por ejemplo: *El libro tenía 500 ó 700 páginas*; *¿Te di 5 ó más?*

En los nombres de cilindradas o de especialidades deportivas, los símbolos se escriben unidos a la cifra que las precede: *125cc*, *100m vallas*.

Es necesario convertir al sistema métrico todo lo que esté en el sistema inglés, excepto cuando la medida inglesa se haya internacionalizado, como es el caso de las millas náuticas, las millas y pies en aeronáutica, las yardas en el golf y en el fútbol americano.

En aquellos casos en que la exactitud no sea indispensable se debe redondear al número más cercano. Por ejemplo: *We've still got one mile to go = Todavía nos falta como kilómetro y medio*; *It's a 40 acre farm = Es una granja de 16 ha*; *The pencil is 4 inches long = El lápiz mide 10 cm*.

Nota: A pesar de la nueva normativa de la RAE de escribir los números de más de cuatro cifras, agrupando éstas de tres en tres, empezando por la derecha, y separando los grupos por espacios en blanco, en HBO seguiremos empleando puntos para separar millares y comas para separar decimales.

=; +; x; - (igual, más, por, menos)

Se usarán cuando sea necesario. Ejemplo:

-¿Se lo aclaraste? -¿Conoces la fórmula?

-Le dije: "1 minuto = 60 segundos". -Sí, es $A \times B = F + C - D$.

% (porcentaje)

Se usa cuando corresponda y puede ir seguido de cualquier signo de puntuación; por ejemplo: *La ganancia bruta es del 50%; la ganancia neta, en cambio, no es del 30, sino del 35%.*

(numeral)

No debe usarse en ningún caso.

Nº o No. (abreviatura de número)

Es el signo a utilizar como abreviatura de número.

No debe colocarse punto en la abreviatura, pero debe dejarse un espacio entre ella y la próxima palabra; por ejemplo: *Quedó de Nº 5; Vive en el Nº 365 de la calle Roosevelt.*

X², X³ (al cuadrado, al cubo)

En SOFTNI podemos usar los caracteres de la tabla ASCII (Alt+0178) para ² y (Alt+0179) para ³:
Mide 45 m²; Es un envase de 1.000 cm³.

° (grados de temperatura)

Es importante recordar convertir los grados Fahrenheit a grados centígrado.

Cuando no está abreviado no es necesario colocar el símbolo C, pues el espectador latinoamericano asumirá que hablamos de centígrados: *El agua se congela a 0°C; Hacía 27°C; Se derritió a 1.450 grados.*

$\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$... (un cuarto, un medio, tres cuartos, etc.)

Se usan para números fraccionados. Están en el Character Map en Softni.

SOBRE LA TRADUCCIÓN

NORMAS GENERALES

Se traducirá todo el guión de la película.

No se traducirán ni el título, ni el nombre del episodio, ni los créditos iniciales o finales de la película.

No deberán seguirse ciegamente los guiones en inglés, pues a veces traen errores.

No se colocará ningún signo particular para señalar la división entre un subtítulo y otro; irá el que corresponda sintácticamente.

Los letreros o carteles se escribirán en letras mayúsculas y sin punto al final. Si hay alguien hablando y aparece un letrero, tiene prioridad la voz.

Las leyendas se escribirán en cursiva, sólo con mayúscula inicial y con la puntuación regular. Si hay un personaje hablando, tendrá prioridad la voz.

A veces el discurso directo resulta más idiomático al traducirlo usando la forma indirecta. Por ejemplo, sería preferible traducir la frase: *She said, "Come here," and he replied, "No"* por *Ella le dijo que viniera y él respondió que no*.

Es importante traducir las preguntas y las afirmaciones como corresponda en español, respetando la actitud del hablante. El siguiente diálogo:

John? John?

Yes.

deberá traducirse como:

John ... John...

¿Sí?

Se debe tener cuidado de no introducir regionalismos en la traducción de los subtítulos y ello sólo se logra consultando con frecuencia el DRAE. Como ejemplo, los siguientes venezolanismos: automercado, autolavado, abasto (por tienda de comestibles), dormilona (por camión)... Varios argentinismos: bife, baulera, boludo, bombacha... Algunos mexicanismos: aventón, autoestéreo, atacado (enojado y sorprendido), padre o padrísimo (por muy bueno)...

Calcos semánticos, préstamos lingüísticos, falsos amigos, traducción literal, etc.

El lingüista John Lyons (1932–) denomina calco de traducción o semántico, a un fenómeno de traducción literal el cual implica el trasvase de las partes constitutivas de una palabra o frase de otra lengua. Estos calcos, entre los que puede incluirse el llamado falso amigo, suponen, para Lyons, ciertos cambios en la estructura léxica del sistema lingüístico: «Modificar el vocabulario por préstamo o por calco de traducción equivale a cambiar la lengua en otra más o menos distinta. Es decir que la versión no sería español sino “spanglish” o “portuñol”. El riesgo que encuentra Lyons en esto es que si no se traduce coherentemente, se desvirtúa la coherencia del discurso y el sentido pierde pertinencia. La traducción literal es aquella que no reajusta las diferencias de simbolismo y metaforización entre las dos lenguas en contacto.

Hay términos modernos de difícil traducción, pero el traductor debe entonces usar toda su creatividad en darle vuelta a la frase para evitar caer, por ejemplo, en un falso amigo que es una palabra de otro idioma que se parece, en la escritura o en la pronunciación, a una palabra en la lengua materna del hablante, pero que tiene un significado diferente, por ejemplo: *secuela* y *precuela* (del inglés *sequel* y *prequel* en el ámbito cinematográfico). En español, la primera habla de los resultados negativos de un evento, y, la segunda, simplemente no tiene ningún significado. La traducción correcta de *sequel* es continuación o segunda o tercera parte, y *prequel* es obra anterior o inicial o previa o introducción. Está por verse si la Real Academia Española aceptará los términos *precuela* o *presecuela* o *protosecuela* en un futuro, pero actualmente el traductor debe evitar usar estos términos y otros del mismo estilo.

Al traducir, muchas veces hay que hacer equivalencias culturales o la versión resultará artificial. Frases muy comunes como *he kicked my ass*, en español sería *él me dio una paliza*, *él me molió a palos*; *he saved my ass*, sería *él me salvó el pellejo*; por citar algunos ejemplos.

CASOS PARTICULARES

Nombres extranjeros, históricos y de ficción, apellidos, apodos y alias

Deben escribirse en castellano los nombres propios provenientes de lenguas que se escriban con caracteres no latinos: Gorbachov y no Gorbachev, Jalil y no Khalil.

Cuando la escritura del nombre de algún personaje se asemeje a la del idioma español, se debe respetar la del original; Barbara, Monica, Simon, Leon.

Los nombres no castellanos escritos con caracteres latinos, sean de personas o lugares, se acentúan según las reglas de su idioma; así se hará incluso cuando se trate de nombres de pila con idéntica grafía a la castellana. Estas reglas no son aplicables a los nombres que, por proceder de idiomas escritos en caracteres distintos a los romanos, han sido transcritos fonéticamente al castellano; por ejemplo: *León Trotsky, Pésaj (fiesta judía), El ayatolá*.

Los apodos y alias se traducirán cuando tengan sentido para la trama. Irán en redonda y en mayúscula, inclusive su artículo, si lo llevaran.

No se traducirán los nombres de personas y animales, salvo cuando correspondan a personajes históricos o de ficción cuyos nombres estén castellanizados. Ejemplos: *Martín Lutero, Juan XXIII, reina Isabel, Guillermo Tell, Ricardo Corazón de León, Blancanieves, Pedro Picapiedra, Tribilín, etc.*

Los apellidos se emplearán en forma plural y en redonda si dan nombre a una dinastía (los Austrias, los Borbones), si definen a un colectivo en el que la coincidencia del apellido o del nombre va ligada a unas características comunes (los Garcías, jugadores del Real Madrid en la época del entrenador Bujadin Boskov). Esta norma no se hará extensiva a los nombres de los miembros contemporáneos de una misma familia (los Smith, los Bundy).

Títulos de libros, películas, obras de teatro y canciones

Se traducen los nombres de obras artísticas, si han llegado a ser conocidos universalmente en español: *"Romeo y Julieta", "Blancanieves y los siete*

enanitos", "El Padrino", "Lo que el viento se llevó", "El pensador", "Tiburón", etc. Se escribirá con mayúscula sólo su letra inicial e irán entrecorillados.

Regiones y zonas geográficas

Los nombres geográficos ya incorporados al castellano o adaptados a su sistema fonológico no se han de considerar extranjeros y habrán de acentuarse gráficamente de conformidad con las leyes generales. Ejemplos: *Berlín, Zúrich, Seúl, Turín, Múnich, París*.

Marcas comerciales

Los nombres de marcas comerciales o modelos industriales, equipos deportivos, etc., no se traducen, no van en cursivas ni entre comillas ni hacen plural. Ejemplos: *Dame seis Toblerone; Tienen tres Volkswagen; Usa la Kodak y no la Minolta*).

Bebidas y alimentos

Los cocteles generalmente no se traducen y, como se dijo, van en minúscula y redonda. Escribiremos: *Me gusta el bloody mary y el singapore sling; Siempre bebo mai-tais en el club; La dama quiere un destornillador*.

Los licores se traducen, si tienen traducción: *Dame un whisky y un coñac*.

Si algún platillo culinario tiene traducción, es necesario traducirlo. Si no, lo pondremos en cursiva. Por ejemplo: *vol-au-vent, T-bone steak, quiche, etc*.

Versos, frases hechas y refranes

Los versos rimados, como se ha dicho, deben adaptarse para que rimen también en español.

Los refranes deben ser traducidos a sus equivalentes en español, que casi siempre existen; por ejemplo, la frase "Practice not always makes perfect" se traducirá como "El hábito no hace al monje".

Las frases hechas se traducirán con respeto a la lengua de llegada. Por ejemplo, cuando en inglés se diga "sooner or later", en español se dirá "tarde o temprano" (aunque estén invertidos los términos).

Cuando aparezcan frases en un idioma distinto del inglés y la intención del emisor sea crear un efecto particular mediante su uso (ironía, humor, pedantería), a veces será preferible dejarlas sin traducir y ponerlas en cursiva: Nos volvió a ocurrir, *c'est la vie*.

Drogas y fármacos

Los fármacos se escriben igual cuando no tienen equivalente, pero a veces pueden castellanizarse.

Los nombres vulgares de drogas o narcóticos tienen sus equivalentes en el español de Latinoamérica.

Acontecimientos deportivos, artísticos o históricos

Se traducen los nombres de acontecimientos deportivos (*Juegos Olímpicos de Invierno*), artísticos (*XXIII Entrega de los premios Oscar de la Academia*), históricos (*el Renacimiento, el Romanticismo*).

Nombres de lugares históricos

Se traducen siempre que sean conocidos por su nombre en español como *Muro de Berlín, Muralla china, Muro de Adriano, Muro de los Lamentos, Capilla Sixtina, Arco de Triunfo, Campos Elíseos*, etc.

Nota 1: Como norma, antes de entregar el trabajo, se debe pasar el corrector ortográfico al archivo de subtítulos.

Nota 2: Se recomienda la consulta e investigación constante de materiales relacionados con el lenguaje y la traducción. En particular recomendamos el *Manual de traducción Inglés/Castellano* de Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson. Gedisa.

UBICACIÓN DE LOS SUBTÍTULOS

Los subtítulos aparecen en la parte inferior de la pantalla del televisor, pero el traductor tiene la potestad de subir un poco los subtítulos que tapen logos, letreros u otros escritos de la película original, o de colocarlos en la parte superior de la pantalla; todo ello para **evitar que se superpongan a otros escritos o tapen la cara de algún personaje.**

Una pauta a seguir para facilitarle la lectura al espectador es colocar todos los subtítulos que haya que subir a una misma altura, y no a alturas variables, al intentar adaptarse al escrito que no se desea tapar; en estos casos, lo deseable es subir también aquellos subtítulos que, aunque no lo requieran, se encuentren entre otros que cambian de altura.

En SOFTNI, se utilizarán los comandos <UP##>, en el que ## equivale a un número del 01 al 65 (máximo). Aquellos outsourcings que utilicen otros *softwares* deben trabajar con llaves recordando que una llave ({) equivale a <UP10>, dos llaves ({{) equivalen a <UP20>, etc. El comando o las llaves deberán ir antes de la primera línea de cada subtítulo que se desee subir. Para ubicar el subtítulo en la parte superior de la pantalla del televisor, se escribirán seis llaves ({{{{{{) o

<UP65>. No usar la llave de cerrar (}) en ningún caso.

Algunas veces hace falta bajar el subtítulo un poquitín y en esos casos se puede usar <UP- #>, pero en este caso el # sólo se puede sustituir por 1, 2, 3, 4 ó

5. (No dejar espacio entre el menos y el número)

SOBRE LA CORRECCIÓN

El corrector es una figura de especial relevancia en la cadena de producción de películas de HBO.

Una vez que el subtitulador ha culminado su trabajo o que el outsourcing haya entregado el archivo terminado, es papel del corrector revisar con atención las fallas de traducción, de expresión y de temporización que han podido pasarle desapercibidas al propio traductor y, adicionalmente, proponer formas lingüísticas diferentes para garantizar la claridad del texto y una mejor comprensión por parte del espectador.

Un corrector no es una figura que rechaza textos, ni tampoco aquel que sustituye una palabra o frase por simple capricho; un corrector se coloca a favor de mejores formas lingüísticas, porque su función es garantizar la calidad del producto final que ya ha sido elaborado por el traductor; por ello, al cambiar una palabra o frase por otra debe tener alguna justificación lingüística para hacerlo. Tampoco es función del corrector rehacer un texto, porque eso no es corregir; su papel se limita a detectar errores y proponer cambios, por lo que todo aquel que se desempeñe como tal, aparte de manejar herramientas técnicas – condición sine qua non para ejercer con propiedad el trabajo – deberá respetar el siguiente proceso que permitirá, adicionalmente, unificar criterios en torno al ejercicio de esta actividad.

Si al recibir un trabajo, se encuentra con que el texto exhibe tal cantidad de fallas que hubiera que rehacerlo, el corrector deberá devolver la película al traductor o outsourcing, sin corregirla, señalando *grosso modo* los errores detectados. Una vez que el traductor haya hecho las correcciones al archivo, deberá devolver al mismo corrector la película en cuestión.

Si el trabajo está bien hecho se procede como se explica a continuación para traductores nuevos:

El primer paso es imprimir el archivo y leerlo marcando los errores en el manejo del español (concordancia, puntuación, mal uso preposiciones, acentuación, etc.) y especialmente las expresiones no idiomáticas, que resultan de traducir literalmente el guión original.

Una vez leído el texto impreso, se procederá a ver el simulacro, para detectar errores de traducción y de temporización, los cuales deben marcarse también en el texto impreso.

Se entregará el print-out con las correcciones, al traductor, con quien deberá discutir los cambios realizados.

Si el trabajo fue hecho por un traductor o outsourcing de comprobada calidad, se procederá a revisar textos y temporización a la vez, tratando de mejorar en todo lo posible el producto final, sin transformar el archivo completamente, respetando los criterios del traductor original.

El corrector debe recordar, en todos los casos anteriores, antes de entregar la corrección, pasar el corrector ortográfico al archivo para garantizar la pulcritud ortográfica.

El corrector también debe detectar errores y fallas de tipo técnico como los siguientes:

Un subtítulo sale desplazado de su tiempo.

Hay superposición de tiempos.

Hay voz sin subtítulo o hay un subtítulo y no hay voz.

Un subtítulo está en una posición inadecuada.

Faltan el guión o los guiones en un subtítulo de diálogo.

No se respeta el largo de la línea (máximo 32 caracteres).

Luego de finalizado el diálogo, el subtítulo queda demasiado tiempo en el aire.

Antes de finalizar el diálogo, el subtítulo desaparece.

El subtítulo aparece después o mucho antes de que ha empezado un parlamento.

Un subtítulo cae en otra toma o escena.

Dos subtítulos están separados y podrían ir unidos.

Hay espacios de más entre palabras.

No se respetó la duración mínima (1 segundo) y la máxima (6 segundos).

No se respetó la cantidad de caracteres por segundo
Faltan comandos propios del *software*.

NOMENCLATURA DE CORRECCIÓN

(a utilizar en los casos en que vaya a entregarse un informe detallado de las fallas encontradas)

ABAB Irrespeto de la regla ABAB.

COH Falta de coherencia en el texto. Ejemplo: *Él está divorciado, aunque sus hijos viven en Estados Unidos.*

CONC Falta de concordancia de género, número o persona. Ejemplo: *La gente son buenas. Ella es mala abogado. Habían tres prisioneros.*

COR Mal corte. (Marcar dentro del subtítulo con /) **CSA** Construcción sintáctica anómala.

CTV Falta de correspondencia de tiempos verbales. P. ej.: *Nos encantaría que vayan. Ella dijo que no va.*

CUR Omisión o mal uso de la cursiva.

EXP Expresión no idiomática. P. ej.: *A mí me parece que tú eres de trato delicado; Logramos arreglar la agenda; Iban grupos profesionistas.*

INFO Omisión o adición de información.

ORT Error de ortografía.

PREP Ausencia de preposición o preposición mal usada.

PUNT Error de puntuación.

REG Falta de registro. (Mal uso de tú/usted, léxico no acorde con la situación o el contexto lingüístico, etc.).

SUG Sugerencia de una frase o palabra más adecuada.

TEMP Error de temporización.

TRAD Mala traducción.

TV Tiempo verbal inadecuado.

PROCEDIMIENTO DE TRABAJO

EN SOFTNI

Abra el programa de subtitulación.

Guarde el archivo bajo su House Number en el directorio y carpeta de trabajo.

Vea el filme para traducirlo. Coloque los subtítulos de control como corresponde.

Después que la película esté traducida, vuelva al principio y vea de nuevo la película para temporizar los subtítulos. En muchos casos, habrá que resumir o unir subtítulos, si el tiempo disponible es muy corto. El subtítulo debe permanecer en pantalla mientras dure la voz, diálogo o parlamento. No debe aparecer después de que el personaje empiece a hablar, ni desaparecer antes de que el personaje finalice; tampoco debe aparecer mucho antes ni desaparecer mucho después del parlamento.

A medida que se traduce se deben colocar en cursivas los subtítulos o frases que lo ameriten. Se deben colocar las comillas que correspondan y subir aquellos subtítulos que deban subirse.

A medida que va temporizando, vaya ajustando la cantidad de caracteres al tiempo disponible, aprovechando, cuando haga falta, los segundos intermedios o la posibilidad de crear subtítulos de diálogo. Resumir o usar sinónimos más cortos cuando sea necesario.

Cuando finalice la temporización, revise si hay errores con el Check Rule Compliance. Recuerde que los subtítulos no deben tener menos de un segundo ni más de seis segundos de duración al aire. Que las líneas no deben tener más de 32 caracteres. Que se debe respetar la velocidad de lectura como está establecido en la configuración del software. Que no debe haber errores de superposición de tiempos.

Vea el simulacro. Durante el simulacro, puede detener el filme y hacer las modificaciones necesarias al archivo.

Después de ver el simulacro, pase el corrector ortográfico al archivo.

Por último, lea el archivo desde el **primer** subtítulo hasta el **último** detectando los errores y comprobando la ilación y el sentido de la traducción, y haga las modificaciones necesarias.

Entregue el archivo.

Un corrector revisará su material. Usted podría recibir un informe.

Notas

Evitar a toda costa errores secuenciales

Respetar la velocidad de lectura. Recordar que la configuración del software en HBO permite hasta 14 caracteres por segundo y hasta 33 en dos segundos, etc.

No se exceda nunca de 32 caracteres por línea.

Debe evitar el uso excesivo de subtítulos de un segundo, pues aparecen y desaparecen muy rápido y dificultan su lectura. Es preferible unirlos si lo permite la regla ABAB.

Haga un respaldo del archivo con frecuencia.

Escriba y envíe cualquier comentario que le desee hacer llegar al operador o al corrector, incluyendo los nombres de los personajes cuando la película no tenga guión, o terminología específica de un archivo en particular que deba conocerse y respetarse al hacer la corrección.

BIBLIOGRAFÍA

- Agencia EFE (1998): *Manual de español urgente*. Madrid: Ediciones Cátedra. ARCAS, Yajaira (1999): *Micro y macrolingüística*. Caracas: Grupo Editorial Cedies, C.A.
- CLAVE: *Diccionario de uso del español actual* (1997). Madrid: Ediciones SM. El País (1999): *Libro de estilo El País*. Madrid: Ediciones El País, S.A.
- Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1985). Madrid: Espasa Calpe.
- La Página del Idioma Español. www.elcastellano.org
- LAZARO, Fernando (1979): *Curso de Lengua Española*. Madrid: Anaya. MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1995): *Diccionario de ortografía de la lengua española*. Madrid: Editorial Paraninfo S.A.
- NOUEL, Jeannette (1998): *Manual de traducción para subtitulación con el sistema Cavena para Sony, E! y Warner*. Caracas: HBO Ole.
- Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española*.
- Real Academia Española (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*.
- Real Academia Española (1999): *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Real Academia Española. www.rae.es
- Merriam Webster Inc. (1987): *Webster's Compact Writers Guide*
- Wikipedia – *Calco semántico*.

| | |
|---|----|
| Las comillas | 31 |
| El anástrofo | 31 |
| El signo & (ampersand) | 32 |
| V LOS NÚMEROS | 33 |
| =;+;X;- (igual, más, por, menos) | 36 |
| % (porcentaje) | 36 |
| # (numeral) | 36 |
| Nº o No (abreviatura de número) | 36 |
| $\sqrt{2}$ $\sqrt{3}$ (el cuadrado, el cubo) | 36 |
| ° (grados de temperatura) | 36 |
| $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ (un cuarto, un medio, tres cuartos, etc.) | 37 |
| VI SOBRE LA TRADUCCIÓN | 38 |
| NORMAS GENERALES | 38 |
| Calcos semánticos, préstamos lingüísticos, falsos amigos, traducción literal, etc. | 39 |
| CASOS PARTICULARES | 40 |
| Nombres extranjeros, históricos y de ficción, apellidos apodos y alias | 40 |
| Títulos de libros, películas, obras de teatro y canciones | 40 |
| Regiones y zonas geográficas | 41 |
| Marcas comerciales | 41 |
| Bebidas y alimentos | 41 |
| Verboes, frases hechas y refranes | 41 |
| Drogas y fármacos | 42 |
| Acontecimientos deportivos, artísticos o históricos | 42 |
| Nombres de lugares históricos | 42 |
| VII UBICACIÓN DE LOS SUBTÍTULOS | 43 |
| VIII SOBRE LA CORRECCIÓN | 42 |
| Nomenclatura de corrección | 46 |
| IX PROCEDIMIENTO DE TRABAJO | 47 |
| EN SOFTNI | 47 |
| X Bibliografía | 49 |