

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Comparación inglés-español en Medios Audiovisuales I

El ajuste en *Mucho ruido y pocas nueces*

Lara CORUJO MANSILLA

Grado en Traducción e Interpretación 2016/2017

Tutora: Raquel MERINO ÁLVAREZ

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Área de Traducción e Interpretación

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado se centra en el análisis comparativo de la traducción para el doblaje de la película *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), una adaptación cinematográfica de Kenneth Branagh de la obra homónima de William Shakespeare.

Tras aportar información sobre la adaptación cinematográfica, las distintas traducciones literarias de la obra original de Shakespeare y el traductor de este producto audiovisual, se dan a conocer las nociones teóricas en las que se fundamenta el análisis, entre las que se encuentran las de Chaume (2005, 2004) sobre el ajuste y el código musical y las de Rodríguez (2017) y García (1995) sobre prosodia y ritmos versales.

Dada la limitación de extensión del trabajo, para el corpus objeto de análisis se han seleccionado los poemas/canciones que aparecen en el filme con el fin de estudiar las labores de ajuste o sincronización a las que se ha enfrentado el traductor. Se han integrado en la comparación de la versión original y la versión para doblaje dos de las traducciones literarias que se han realizado, las de Clark (1973) y Sanderson (1998).

Por último, se recogerán una serie de conclusiones que se han podido extraer del análisis comparativo y pretenden verter luz sobre las cuestiones abordadas en la introducción; destacan, entre ellas, las estrategias que ha seguido el traductor/ajustador para superar las dificultades que se plantean en el ajuste de los poemas/canciones.

Palabras clave: traducción audiovisual, ajuste, sincronización, poemas, Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces*.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETO DE ESTUDIO	2
2.1 El traductor.....	3
2.2 La traducción literaria de <i>Much ado about Nothing</i>	4
3. MARCO TEÓRICO.....	6
3.1 El doblaje	6
3.2 El ajuste.....	7
3.3 Marco metodológico	7
3.3.1 <i>El ritmo</i>	7
3.3.2 <i>La sincronía</i>	8
3.4 La traducción de la poesía.....	10
4. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TEXTO	12
4.1. Poema 1: la introducción de Beatrice.....	12
4.2 Poema 2: el epitafio de Claudio	15
4.3 Las canciones de <i>Mucho ruido y pocas nueces</i>	17
4.3.1 <i>Poema/canción 3: Benedicto intenta ser poeta</i>	18
4.3.2. <i>Poema 3: continuación</i>	20
4.4 El análisis íntegro.....	23
5. CONCLUSIONES	26
6. BIBLIOGRAFÍA	27
7. ANEXO.....	31

Lista de abreviaturas

TAV	Traducción audiovisual
TL	Traducción literaria
TM	Texto meta
TO	Texto origen
VD	Versión doblada
VO	Versión original
TSanderson	Traducción (literaria) de Sanderson
TClark	Traducción (literaria) de Clark
TFG	Trabajo de Fin de Grado

Índice de tablas

TABLA 1: FICHA TÉCNICA DE <i>MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES</i>	2
TABLA 2: TRADUCCIONES DE GUILLERMO RAMOS	3
TABLA 3: TRADUCCIONES LITERARIAS DE <i>MUCH ADO ABOUT NOTHING</i>	4
TABLA 4: PRIMERA ESTROFA DEL PRIMER POEMA	13
TABLA 5: SEGUNDA ESTROFA DEL PRIMER POEMA	13
TABLA 6: SEGUNDO POEMA	16
TABLA 7: POEMA/CANCIÓN 3	18
TABLA 8: COMPARACIÓN CON TRADUCCIONES LITERARIAS (POEMA/CANCIÓN 3).....	18
TABLA 9: CONTINUACIÓN DEL POEMA/CANCIÓN 3	21
TABLA 10: TL DE LA CONTINUACIÓN DEL POEMA/CANCIÓN 3.....	21
TABLA 11: ANÁLISIS DEL RITMO DE CANTIDAD	23
TABLA 12: ANÁLISIS DEL RITMO DE INTENSIDAD.....	23
TABLA 13: ANÁLISIS DEL RITMO DE TIMBRE	24

Índice de figuras

FIGURA 1: IMAGEN DE LA PRIMERA ESTROFA DEL PRIMER POEMA	13
FIGURA 2: PRONUNCIACIÓN DE <i>WOE</i> Y <i>OH!</i>	14
FIGURA 3: PRIMER PLANO DE CLAUDIO	15
FIGURA 4: BENEDICTO PRONUNCIA <i>ABOVE</i>	19

1. Introducción

El presente trabajo está enfocado en el análisis del ajuste o sincronización de los poemas/canciones que aparecen en el producto audiovisual *Mucho ruido y pocas nueces*, una adaptación cinematográfica de la comedia homónima de William Shakespeare.

Este TFG pretende realizar un análisis descriptivo de las estrategias y técnicas que ha seguido el ajustador/adaptador Guillermo Ramos. Con ese fin, se ha seleccionado un corpus, primero integrado por unidades bitextuales (inglés-español), donde se muestra el texto original y la traducción de forma paralela, y luego formado por la traducción audiovisual y dos traducciones literarias (Clark, 1973 y Sanderson, 1998), disponibles al completo en un anexo.

El soporte bibliográfico consultado —Chaume (2005, 2004) sobre el ajuste y el código musical y García (1995) y Rodríguez (2017), sobre prosodia y ritmos versales— se toma como referencia para la metodología que se ha seguido en este trabajo presentada en los apartados posteriores.

Los motivos principales que llevaron a la elección de este largometraje residen, en primer lugar, en el interés personal por el ajuste en el doblaje; en segundo lugar, en la complejidad de traducir un texto de Shakespeare llevado a la pantalla, en especial, los poemas/canciones; en tercer lugar, el hecho de que el traductor y el ajustador sea la misma figura en este caso, lo que resulta interesante si se fusiona la labor de traducción y la del ajuste para analizarlas como una sola.

Por último, este TFG tiene como objetivos principales consolidar los conocimientos adquiridos a lo largo del grado de Traducción e Interpretación, profundizar en las nociones de la traducción audiovisual, ahondar en el análisis de las estrategias que se siguen para ajustar una película y, sobre todo, poner de relieve los conocimientos con los que un ajustador debe contar para un ajuste efectivo del producto audiovisual.

2. Objeto de estudio

En este apartado se detallará el objeto de estudio de este TFG, que se incluye dentro del tema general: *Comparación inglés-español en Medios Audiovisuales*. El texto, *Mucho ruido y pocas nueces*, se seleccionó teniendo en cuenta que se haría un análisis enfocado en el ajuste o adaptación del guion, por lo que era un requisito que el traductor de la película, en este caso Guillermo Ramos, fuese también el ajustador. Por otro lado, al tratarse de una adaptación cinematográfica de la comedia homónima de Shakespeare, resultaba interesante realizar el estudio partiendo de esa intertextualidad entre literatura y cine con el objetivo de intentar delimitar las especificidades de la TAV en comparación con las distintas traducciones literarias de la obra original; en especial, esta comparación se centrará en el análisis de los poemas/canciones que aparecen en la película.

Título	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i>
Título original	<i>Much ado about Nothing</i>
Dirigida por	Kenneth Branagh (1993)
Director de fotografía	Roger Lanser
Fecha de estreno (España)	11 de febrero de 1994
Argumento	Obra homónima de William Shakespeare
Países participantes	Reino Unido, Estados Unidos
Género	Comedia
Música	Patrick Doyle
Productoras	Samuel Goldwyn Company, Renaissance Films, BBC Films, American Playhouse Theatrical Films
Estudio de grabación	Sonoblok (Barcelona)
Director de doblaje	Ernesto Aura
Traductor/ajustador	Guillermo Ramos
Empresa distribuidora	Lauren Film, S. A.
Distribución de Video-DVD	Twentieth Century Fox Home Ente. ES. S. A.
Duración original	111 minutos

Tabla 1: Ficha técnica de *Mucho ruido y pocas nueces*¹

¹ Información de eldoblaje.com y el Ministerio de Educación

La historia de *Mucho ruido y pocas nueces* (título original: *Much ado about Nothing*) se desarrolla en torno a dos jóvenes, Hero y Claudio, cuyo casamiento será en una semana tras volver él de la guerra. Entre tanto, confabulan ambos junto con Don Pedro, el príncipe, una treta para que Benedicto, un arrogante solterón consagrado como tal, y Beatrice, su compañera favorita de combate dialéctico, acaben juntos. A su vez, el villano Don Juan intenta romper ese enlace acusando a Hero de infidelidad (IMDb²). Todo acaba siendo, como dice la traducción literal del título, «tanto esfuerzo para nada» (Molina, 2012: 11).

2.1 El traductor

El traductor/ajustador de la película, Guillermo Ramos (1945-2012) recibió diversos premios a su labor, fue letrista de aclamados musicales y traductor de numerosas obras de teatro. Ha traducido y adaptado casi todas las películas de Woody Allen que se han estrenado en nuestro país, especialmente durante los últimos años, en las que ha sido su traductor en exclusiva (ATRAE). Se ofrece a continuación una selección de algunas películas traducidas y ajustadas por él que muestran su experiencia en adaptaciones de obras de Shakespeare, musicales y traducciones de poemas:

<i>Película</i>	<i>Año</i>
<i>Across the universe</i>	1997
<i>Romeo + Julieta</i>	1997
<i>Otelo</i>	1996
<i>La princesa cisne</i>	1995
<i>Mucho ruido y pocas nueces</i>	1994
<i>La bella y la bestia</i>	1992
<i>Hamlet, el honor de la venganza</i>	1991
<i>El club de los poetas muertos</i>	1989
<i>Los diminutos</i>	1986

Tabla 2: Traducciones de Guillermo Ramos³

² Traducción de la página web.

³ Información de eldoblaje.com.

2.2 La traducción literaria de *Much ado about Nothing*

Se han realizado una serie de traducciones literarias al castellano de la obra de Shakespeare, algunas de ellas con diversos títulos. Se ha recopilado la siguiente lista de los traductores por medio de distintas fuentes (BNE, REBIUN, ISBN):

Traductor	Título
Astrana Marín, Luis	<i>Mucho ruido para nada</i> (1929)
Clark, Jaime	<i>Mucho ruido para nada</i> (1873)
Ingberg, Pablo	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i> (2005)
Martínez Lafuente, Rafael	<i>Mucho ruido para nada</i> (1900)
Navarra Farré, Jaime	<i>Mucho ruido por nada</i> (1972)
Paz Soldán, Edmundo	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i> (2012)
Sanderson, John D.	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i> (1997)
Valverde, José María	<i>Mucho ruido por nada</i> (1970)
Varela, Rodolfo R.	<i>Mucho ruido para nada</i> (1966)

Tabla 3: Traducciones literarias de *Much ado about Nothing*⁴

Como curiosidad, según una investigación de Inmaculada Serón (2010), se ha probado que Rafael Martínez Lafuente, presente en la anterior tabla, es el pseudónimo de Vicente Blasco Ibáñez, quien plagió una colección entera de traducciones de Shakespeare. Esta traducción en concreto, parece ser que la realizó un socio suyo, su yerno probablemente, partiendo no del original, sino de la traducción de François Guizot al francés.

De la lista de traductores, las traducciones más editadas son, según las fuentes, las de Luis Astrana y Jaime Navarra Farré. Ángel Luis Pujante, en la *Conferencia-coloquio sobre su actividad como traductor de Shakespeare* (2001: 24) explica que, en la segunda mitad del siglo XIX, autores como Jaime Clark tradujeron por primera vez distinguiendo el verso de la prosa y reproduciendo las rimas ocasionales de las obras. Se propusieron ofrecer un texto equivalente, algo que dejó de intentarse en épocas posteriores. Las traducciones en prosa de Luis Astrana Marín, las más difundidas, dominaron durante décadas el panorama de Shakespeare en español. José Luis Oncins (2000) compara en su estudio una escena de «duelo verbal» de *Much ado about Nothing* (en traducción de Clark, Lafuente, Astrana, Varela, Valverde, Farré y Sanderson) y alaba la traducción de Sanderson.

⁴ En las fuentes consultadas no menciona la primera traducción, sino algunas de las ediciones; las fechas que aparecen en la tabla es una muestra para presentar los distintos títulos que la obra ha tenido a lo largo de los años.

Se ha optado por comparar las traducciones de Clark y Sanderson con el producto audiovisual objeto de estudio, pues, según las fuentes anteriormente citadas, el primero traslada mejor la forma de la poesía y el segundo se acerca más a las «intenciones» del original. Se partirá de estas traducciones con la intención de compararlas con la de Guillermo Ramos, más específicamente en las escenas de canciones/poemas y estudiar las restricciones específicas que ha tenido el traductor en el ajuste.

Para realizar esta comparación con el TO y el TM, se cuenta con el DVD comercializado por la distribuidora *Twentieth Century Fox Home Entertainment España, S. A.*, que contiene la versión original inglesa, esta misma copia doblada al español y subtítulos en castellano. Se ha conseguido el guion original de Kenneth Branagh para la TO (1993), sin embargo, no se ha podido tener acceso al guion traducido en castellano ni conocer si el traductor realizó en su día un borrador de traducción o *rough translation* (Chaume, 2016: 25) que posteriormente ajustaría y naturalizaría por lo que se ha realizado una transcripción del doblaje al castellano disponible en el DVD.

3. Marco teórico

El estudio comparativo de la película *Mucho ruido y pocas nueces* se sitúa dentro del campo de la traducción audiovisual y se centrará en la traducción para el doblaje, especialmente en el proceso que ha seguido el traductor para conseguir la versión ajustada. Para poder realizar ese análisis posteriormente, se detallarán en este apartado algunas nociones de esta especialidad.

3.1 El doblaje

El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante del doblaje, donde esta figura existe. (...). Se trata de un proceso complejo, lingüístico y cultural, pero también técnico y artístico (Chaume, 2016: 22).

Al ser un complejo proceso de toma de decisiones, está condicionado por tres tipos de criterios: por una parte, los universales, las normas; por otra, las recurrencias, más generales; y, finalmente, criterios más particulares de cada empresa. Su distribución cuantitativa no es en absoluto homogénea, ya que los criterios particulares superan en número tanto a las normas como a las recurrencias (Chaume, 2016: 55).

Se debe tener en cuenta que «un texto audiovisual se compone de elementos verbales, no-verbales y paralingüísticos» (Zabalbeascoa, 2012: 193). Chaume explica cómo confluyen y se combinan signos pertenecientes a distintos códigos (código fotográfico, código paralingüístico, etc.), entre ellos, habla de los códigos sonoros que existen en la TAV con incidencia directa en las operaciones de traducción. El que interesa en este trabajo es el código musical: las canciones que aparecen en los filmes suelen exigir una adecuación de la traducción «a los ritmos de la música según los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica (ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de tono y ritmo de timbre)» (2004: 21).

Chaume (2016: 11) lamenta que «la traducción para el doblaje, a diferencia de lo que viene ocurriendo últimamente en el campo de la traducción para la subtitulación, se resiste a la globalización, se resiste a la homogenización de sus procesos» y Mayoral (2012: 182), por su parte, afirma que los estudios de TAV principalmente «ignoran la cuestión del ajuste o sincronización, que es el eje en torno al cual giran las principales particularidades de la TAV». Por ello, este trabajo trata de centrarse en el ajuste,

motivado además por la dificultad que ajustar una poesía o una canción supone para el traductor/ajustador.

3.2 El ajuste

A pesar de que no es la única, el ajuste es una de las convenciones más importantes que caracterizan la TAV. Chaume nos ofrece esta definición del ajuste o sincronización:

[s]ynchronization is one of the features of translation for dubbing, which consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, as well as matching the utterances and pauses in the translation and those of the source text (2004: 10).

En este caso, el análisis del ajuste se centrará en la última de la lista de tareas ofrecidas a continuación que normalmente el ajustador debe realizar, basándose en los tres tipos de ajuste o sincronización: cinésica, fonética e isocronía.

El adaptador o ajustador se suele encargar de segmentar la traducción en *takes*, insertar símbolos en la traducción que representen la procedencia o ubicación de la voz en pantalla, o los diferentes signos paralingüísticos que se deben doblar también, dotar de verosimilitud y naturalidad a los diálogos producto de una traducción extranjerizante, a menudo solicitada por el cliente y ajustar los diálogos a los movimientos corporales y articulatorios de los personajes de pantalla (Chaume, 2012: 28).

3.3 Marco metodológico

Este análisis se basará en tres de las cuatro clases de ritmos que, según Chaume (2004), caracterizan el código musical: ritmo de cantidad, de intensidad y de timbre, para estudiar cómo se ha manejado el traductor/ajustador al intentar respetar estos ritmos. Al mismo tiempo de analizar esos ritmos en los poemas, examinaremos cómo se han aplicado los distintos tipos de sincronización que se emplean en el ajuste.

3.3.1 El ritmo

Pilar García afirma que «debemos tener en cuenta que el fenómeno del ritmo engloba facetas muy diferenciadas, simplificadoramente denominadas "clases de ritmos"», y «que esta clasificación sirve para descubrir la existencia de ritmo tanto en el verso como en la prosa, y para diferenciarlos en la medida de lo posible» (García, 1995:13). En su tesis doctoral esta autora describe los conceptos básicos de los distintos ritmos versales según la «métrica tradicional»:

Ritmo de cantidad o cuantitativo:

«Para el análisis del ritmo cuantitativo en poesía hay que partir de las unidades rítmicas básicas, es decir, del grupo elemental constituido por la *sílaba*» (García, 1995: 27); al computar las sílabas del verso hay que tomar en consideración licencias métricas del poeta y necesidades de la lengua hablada, por lo tanto, la sílaba métrica no coincide siempre exactamente con la sílaba gramatical, es una unidad poética.

Ritmo de intensidad

«El acento en castellano se fundamenta en el parámetro de la intensidad, es decir, en la fuerza expiatoria que distinguirá las sílabas átonas de las tónicas» (García, 1995: 28); los acentos rítmicos pueden ocasionalmente no coincidir con los acentos prosódicos comunes de la lengua.

Ritmo de timbre

García proporciona la definición de Antonio Quilis: «la rima es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada» (1995: 31). Existe una distinción básica: rima consonante, si son iguales todos los fonemas de dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada y rima asonante, cuando solo son iguales las vocales de dos o más versos a partir de la última vocal acentuada.

Ritmo de tono

Se modifica en relación con la longitud de los grupos fónicos y en virtud de las pausas, pero «a la hora de analizar el ritmo de la poesía, los componentes tonales se presentan enmascarados por los acentos de intensidad» (García, 1995: 35), por lo que en el presente trabajo no se hará hincapié en este último tipo.

3.3.2 La sincronía

Como estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje, Chaume presenta los tres tipos de ajuste que realiza el traductor/ajustador en la traducción para el doblaje. Estos tres tipos de ajuste persiguen naturalizar el texto audiovisual traducido de modo que el espectador no perciba que lo que está viendo en pantalla es una traducción durante la proyección del filme, es decir, que se consiga el

llamado *efecto realidad*. Este pacto tácito entre los emisores del texto audiovisual y el espectador, se logra mediante el «uso intencionado de rasgos propios del discurso oral en los diálogos, y una interpretación por parte de los actores y actrices que se encuentre a medio camino entre la sobreactuación y la infractuación» (2005: 145).

El dominio de la lengua meta es clave para el manejo de los siguientes tipos de ajuste, para lo que existen una serie de estrategias y técnicas que se explicarán a continuación:

3.3.2.1 Sincronía cinésica

The synchronization of the translation with the actors' body movements is known as kinesic synchrony. (...) In certain circumstances, the meaning of kinesic signs (body language) must sometimes be made explicit, either because they need to be understood in order to follow the plot (Chaume, 2012: 69-70).

Incluso si no tienen relación directa con el argumento de la película, los signos cinésicos deben tenerse en cuenta para que los movimientos del personaje tengan correlación con el discurso.

3.3.2.2 Isocronía

«La isocronía se puede definir como la duración temporal equivalente de los enunciados del texto origen y los enunciados del texto meta» (Chaume, 2005: 149). El reto para el traductor consiste en ampliar o reducir su propuesta, para que el actor o actriz de doblaje sea capaz de enunciarla en el mismo tiempo que el actor o actriz de pantalla.

La apertura y cierre de la boca de los personajes de pantalla, la duración de los movimientos de articulación bucal, por tanto, marcan también la duración en tiempo y, aproximadamente, el número de sílabas, de los enunciados del texto meta. (...) La traducción de cada enunciado debe caber en el tiempo que al actor de pantalla le cueste pronunciar el enunciado original desde el momento en que se observa la primera articulación bucal, hasta el momento en que se cierra la boca de manera definitiva» (Chaume, 2005: 149-150).

3.3.2.3 Sincronía labial o fonética

Rosalía Rodríguez explica en su estudio lo que se denomina «efecto McGurk» de la siguiente manera:

La sincronización (...) con movimientos labiales de segmentos similares en cuanto al punto de articulación en la lengua origen, hace que la percepción

auditiva se modifique sin ningún efecto negativo, ya que la percepción puramente auditiva se ve mediatizada por la percepción visual de los movimientos articulatorios (Rodríguez, 2017: 71).

Dicho de otra manera, se produce una especie de ilusión creada por el doblete visión-oído, por el cual los espectadores no son capaces de discernir visualmente entre segmentos consonánticos que comparten total o parcialmente su punto de articulación. Esto explica que el trabajo de un ajustador se centre en aquellos fonemas que implican una clara apertura o cierre de los labios (vocales abiertas y cerradas, por un lado, y consonantes labiales y labiodentales, por otro).

En la práctica profesional, la sincronía fonética se afina dependiendo de los planos de la película: «se afina más en los primeros y primerísimos planos, y en especial en los planos de detalle de unos labios, y prácticamente se obvia en el resto de planos». Se centra este ajuste cuando se cierran los labios (pronunciación de consonantes bilabiales y labiodentales) y cuando se abren mucho (vocales abiertas <a>, <e> y la labial <o>). Las restricciones no son tan exigentes como para descartar soluciones en las que vocales y consonantes no coincidan con el original:

[L]a articulación fonética de las bilabiales ofrece al traductor el juego de sustituir una consonante bilabial, por cualquier consonante bilabial o incluso labiodental en lengua meta. Una <p> se puede sustituir, en lengua meta por una <p>[sic], una , una <m>, e incluso por una <f> o por una <v> y viceversa; una <a> se puede sustituir por una <a> o por una <e> y viceversa, e incluso, si es necesario, estas dos vocales se pueden sustituir por una <o> en el caso de no enfrentarnos ante un primerísimo plano o ante un plano de detalle (Chaume, 2005: 151).

El ajuste, en especial el labial, es un ejercicio de creatividad, parecida a la que se requiere en la confección de una rima, en el que el traductor debe tener conocimientos de las cuestiones prosódicas ligadas a la enunciación y a la dramatización. En las condiciones reales de trabajo, la isocronía es la que verdaderamente cuenta: «the type of synchrony that is usually practiced in real working conditions, and playing down the importance of lip-sync –extensively dealt with in the literature–» (Chaume 2004: 17).

3.4 La traducción de la poesía

En la traducción de la poesía, hay escollos que dificultan la labor del traductor; la musicalidad supone un reto mayor:

Poetry is notoriously difficult to translate not least because of the tricky question of ‘musicality’. Translations succeed (or fail) if they manage (or not) to capture the ‘music’ of the original poetic text. Some translators opt to ignore the poetic ‘musicality’ altogether, instead providing a purely utilitarian translation which is to the letter of the original (Hilson, 2013: 96).

En algunos textos se puede optar por ignorar esa musicalidad y traducir meramente el contenido del TO, en este, el traductor no tenía esta opción, debía tenerla en cuenta para que posteriormente los poemas fuesen oralizados y que a la vez se mantuviese el «efecto McGurk» explicado anteriormente. Esta musicalidad se puede lograr respetando los ritmos versales de la poesía que se explicaban en el anterior apartado.

Combinando los conocimientos teóricos que la selección bibliográfica de este trabajo ha aportado, el siguiente análisis comparativo busca examinar las nociones sobre doblaje, ajuste, y tipos de ritmos que el traductor/ajustador ha aplicado con el objetivo de transmitir la musicalidad de la poesía en el TO y de realizar una traducción/ajuste efectiva.

4. Análisis comparativo del texto

A continuación se presenta el análisis comparativo del TO y el TM. Lo que interesa analizar en este trabajo es la relación entre la caracterización rítmica de los poemas/canciones y la sincronización; ambos factores son los que caracterizan un ajuste efectivo de los enunciados. En cuanto a las llamadas «técnicas de traducción», Zabalbeascoa (2001: 379) indica lo siguiente:

[T]anto el doblaje como el subtítulado pueden aportar mucha información sobre técnicas para compensar elementos orales por otros escritos (...), conjuntando posibles combinaciones de distintos tipos de compensación llegamos a la verdadera dimensión semiótica de la traducción, ya que es en el texto audiovisual donde más probabilidades hay de que se explote al máximo la combinación integrada de signos verbales y no verbales por el canal acústico y por el medio audiovisual.

Para estudiar esa compensación, se toma la metodología que utiliza Rosalía Rodríguez (2017), según la cual se computa el número de sílabas de cada verso (ritmo de cantidad) tal y como se enuncian en la película (sílabas métricas) y destaca el ritmo de intensidad a través de las sílabas tónicas (X) y átonas (x). Como añadido, en esta comparación se destacan por colores las sílabas tónicas en la VD en función de si coinciden (X) o no (X) con la VO y se analiza la rima (ritmo de timbre), diferenciando por colores⁵ las rimas presentes en cada poema.

Por otro lado, el análisis se fundamenta en la taxonomía de Chaume (2005), explicada en el apartado anterior, por la cual el ajuste se debe basar en estos tres aspectos: la sincronía cinésica, la isocronía y la sincronía fonética. Las tablas que se muestran en este análisis son extractos de las tablas completas que se han elaborado con anterioridad, incluidas al final de este TFG en el anexo.

4.1. Poema 1: la introducción de Beatrice

La película comienza con la primera estrofa del primer poema a analizar. Mientras Beatrice recita el poema, el espectador ve un fondo negro y el poema en inglés en la pantalla. Las palabras van apareciendo en golpes rítmicos conforme la actriz lo va interpretando, como se puede apreciar en la siguiente imagen. No vemos a la actriz, por

⁵ Primera rima, segunda rima, tercera rima, cuarta rima.

ello, la labor de traducción/ajuste se centra en emular los ritmos de la aparición en pantalla del texto y la rima.

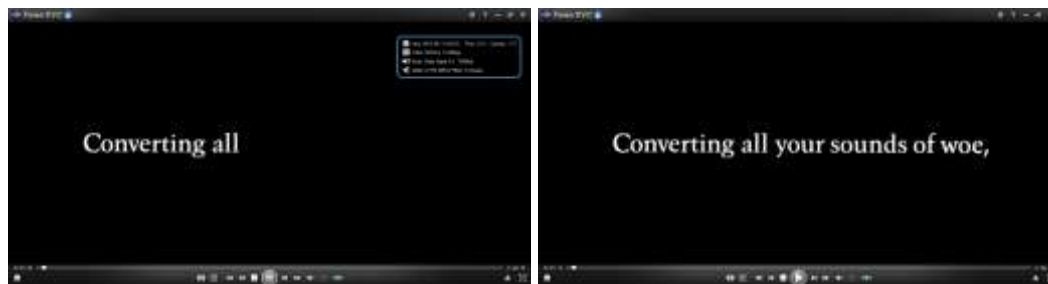


Figura 1: Imagen de la primera estrofa del primer poema

Durante la segunda parte del poema, la cámara nos dirige hacia el grupo de gente que ríe por lo que Beatrice recita, una poesía que sirve para introducirnos en la temática de la película: sugiere a las mujeres que los hombres no merecen lo que ellas sufren por su culpa. La cámara enfoca en primer plano a Beatrice tan solo en la última parte, lo que resulta de especial interés para el análisis del ajuste.

TO 00:01: 08→ 00:01:12	Converting all 4	your sounds of woe 4	Into 'Hey, 3	nonny, 2	nonny' 2
TM	Vuestros suspiros 5	convertid 3	En cantos 3	de 1	alegría 4

Tabla 4: Primera estrofa del primer poema

TO 00:02: 31→ 00:02:43	Converting all 4	your sounds of woe 4	oh! 1	Into 'Hey, 3	nonny, 2	nonny' 2
TM	Vuestros suspiros 5	deberéis convertir 6	¿en qué? 2	En cantos 3	de 1	alegría 4

Tabla 5: Segunda estrofa del primer poema

Al final de ambas estrofas del poema se repite el mismo verso, pero se ha traducido/ajustado de dos maneras distintas en los dos momentos: en la primera coincide con las apariciones del texto original, que se produce en cinco golpes distintos. Cuando se ve la boca de Beatrice (azul en la tabla) cambia la traducción de «convertid» a «deberéis convertir». Se ajusta más a lo que se ve en pantalla en términos de sincronía cinésica: por un lado, observamos que la actriz mueve dos veces la cabeza cuando dice

your sounds of woe, de modo que las dos palabras de la segunda opción encajan. Por otro lado, en términos de isocronía, el tiempo del enunciado encaja más con 6 sílabas que con solo las 3 sílabas de «convertid», que se quedarían demasiado cortas para encajarlas en los movimientos de la boca; con este ejemplo vemos que «la isocronía relaciona la sincronía fonética con la sincronía cinésica (...) [e]l buen ajuste de los enunciados pasa por sincronizar fonéticamente las sílabas prominentes, lo que redundará en un buen ajuste de isocronía y cinésico» (Rodríguez, 2017: 76).



Figura 2: pronunciación de *woe* y *oh!*

A continuación, como se ve en las dos imágenes superiores, se produce una coincidencia fonética entre dos palabras que van seguidas: *woe* y *oh!*, por lo que la boca de la actriz se mantiene en la misma posición. Chaume (2005: 147-149) explica que, cuando se presenta un signo cinésico —en este caso un movimiento de cabeza— acompañado de una interjección (aquí el *oh!*), la estrategia que se debe seguir es la coherencia con los movimientos corporales que aparecen en pantalla, y la técnica a utilizar sería darle una «traducción natural o equivalente sancionado en LM». Si esto no puede darse, se sustituye el TO por elementos oracionales y frases con el mismo contenido semántico. En el caso presentado, el traductor/ajustador no ha mantenido el contenido semántico, ni ha optado tampoco por utilizar otra de las soluciones que Chaume da ante una situación como esta (repetir el TO inglés), sino que, además, ha optado por modificar la forma: el *oh!*, una exclamación, por «¿en qué?», una interrogación. Si lo analizamos a través de la sincronía fonética, la <i> de «convertir» y la <e> de «¿en qué?» son vocales cerradas, más próximas que si se hubiese optado por dejar la interjección como estaba —si la boca se mueve similar dos veces seguidas, parece resultar más convincente, en este caso, que sean dos vocales próximas en el resultado.

Se conoce que el TM debe ser acorde con la imagen, «tratando de expresar por el medio acústico lo que se ve o, al menos, de no contradecirla» (Martínez Tejerina, 2012: 165), en este caso no se produce una incoherencia para la recepción del espectador, parece natural puesto que juega con el hecho de que los demás personajes respondan a su pregunta al unísono: «en cantos de alegría». Este cambio de exclamación a interrogación no es tan marcado como si el movimiento expresase negación y el personaje manifestase una afirmación, en cuyo caso sí sería una incoherencia «kinesic synchrony can also be flexible where rotations between interjections are concerned, except in affirmative or negative head movements, which do require a non-ambiguous solution» (Chaume, 2004: 15).

4.2 Poema 2: el epitafio de Claudio



Figura 3: Primer plano de Claudio

El segundo poema aparece cuando Claudio cree muerta a Hero y se dirige, epitafio en mano, a su tumba a llorarla con la misión de aclarar ante todo el mundo que ella no había sido infiel, sino que había sido calumniada por el malvado Don Juan. En este caso, vemos un primer plano de Claudio, por lo que el traductor/ajustador tiene menos libertad de jugar con las palabras para hacer que coincida la rima y mantener el número de sílabas (como se puede ver en la siguiente tabla, no se consigue que los primeros cuatro versos rimen como ocurre en el original).

TO 01:26: 29→ 01:27:10	TM	TSanderson
Done to death by slanderous tongues Was the Hero that here lies . Death, in guerdon of her wrongs , Gives her fame which never dies : So the life that died with shame Lives in death with glorious fame .	Llevada a la muerte por lenguas malignas Fue Hero la que aquí yace La muerte, a cambio de sus agravios Le otorga fama inmortal Así la vida que murió por la infamia Vive en la muerte con gloriosa fama .	Asesinada por lenguas falsarias acabó Hero aquí enterrada ; La muerte la resarce de la infamia devolviéndole su eterna fama . Para que la vida que murió ultrajada , Viva, en la muerte, glorificada .

Tabla 6: Segundo poema

Se recurre a la traducción literaria de Sanderson, quien sí consigue hacer rimar (rima asonante) los versos en los mismos finales que en el original, para comparar y localizar las restricciones que han llevado al traductor/ajustador a resolverlo de esta manera.

Chaume (2012: 151) explica que «las vocales abiertas del texto origen (<a>, <e> y la labial <o>) le exigirán [al traductor/ajustador] buscar palabras que contengan también vocales abiertas en lengua meta». Si se centra el análisis en la sincronía fonética de los finales de verso (donde se produce la rima en el original) de las tres versiones (TO-TM-Sanderson), especialmente en lo respectivo a las vocales y las labiales, se observa lo siguiente:

-En las vocales finales de tongues-malignas-falsarias (<os>-<as>-<as>); coinciden los tres finalizando con vocal abierta y alveolar.

-En el final lies-yace-enterrada (<a-i>-<a-e>-<a-a>), Ramos consigue que las vocales que cierran el verso sean la primera abierta <a> y la segunda cerrada <e> como en el original; si se utilizase la solución de Sanderson, veríamos la boca del actor cerrada pronunciando una vocal abierta.

-Un caso claro es wrongs-agravios-infamia: <os>-<os>-<ia>: *wrongs* contiene una vocal abierta y luego termina con una <s> (alveolar) con la que la boca se cierra, al igual que «agravios». Sin embargo, con la solución de Sanderson hubiese ocurrido lo contrario, la boca se abriría con la <a> inicial, se cerraría con la <i> y luego el final de palabra volvería a ser abierto <a>. El caso de dies-inmortal-fama es similar; mientras que en *dies* es abierta-cerrada-alveolar y en «inmortal», aunque no haya una vocal cerrada, la boca se cierra al pronunciar la <l>, con «fama» se quedaría la boca abierta y no quedaría natural la <m> de la traducción.

-Ramos hace coincidir en los dos versos finales *shame y fame* con «infamia» y «fama» para que la <m> (bilabial) se pronuncie en el TM en el mismo lugar que en el TO y resulte en: vocal abierta-bilabial-vocal abierta. Se podría decir que las palabras de traducción de Sanderson «ultrajada» y «glorificada» son equivalencias ricas pero, sin duda, para resolver los aspectos del ajuste, en este caso había que «traicionar» esa riqueza de vocabulario. Al fin y al cabo, si se observa la traducción desde una perspectiva global, logra transmitir el significado y la «intención» del poema original: con él, Claudio aclara ante todos la honradez de Hero, la cual no morirá con ella como sí lo hizo la infamia, (o el ultraje).

La sincronía fonética ha de ser lo más precisa posible en estos finales de verso, dicha sincronía se ve condicionada por la traducción al español del texto de Shakespeare, lo que constriñe las posibilidades de variación del mismo.

4.3 Las canciones de *Mucho ruido y pocas nueces*

Cabe mencionar que, en esta película, aparte de los dos poemas analizados anteriormente, hay cuatro canciones en verso, tres de ellas no se han doblado sino subtulado y la última, la canción de Benedicto que se analizará a continuación, sí se ha doblado. La decisión de traducir o no traducir una canción depende de varias normas, la norma clave es la siguiente (Chaume, 2012: 14):

The key factor in deciding whether a song should be translated or not (dubbed or subtitled) is its function in the film. When the lyrics refer to the plot, the song should be translated to give the target audience the same access to the meaning of the lyrics as the original audience has (...) subtitling is now the preferred mode of translation.

Se ven situaciones distintas: en una escena anterior (00:37.27), un personaje canta el poema que Beatrice recita al principio, por lo que se podría deducir que, al no aportar nuevo contenido semántico, se ha dejado la pista de audio original y se ha subtulado la escena.

Sin embargo, tampoco se doblan las canciones que acompañan el recital de este epitafio, es decir, la canción coral del desfile de personas que van a visitar la tumba de Hero y la canción que entona posteriormente el mismo personaje que antes cantaba la canción de Beatrice: en este caso, han sido subtuladas y no habían aparecido antes en forma de poema. Otra norma que puede explicar que no se doblen tampoco estas

últimas es lo que Chaume denomina «la tendencia general de un país»: hay países en los que anteriormente se solían doblar las canciones y, en la actualidad, la tendencia es subtitarlas en la versión doblada.

La última canción, la de Benedicto, que es la excepción a las anteriores por ser la única doblada, es la que tiene más peso en el argumento de la película, ya que Benedicto luego reflexiona sobre su intento fallido de ser poeta para Beatrice. El espectador debe comprender bien que no es un buen cantor ni un buen compositor para que la situación cómica tenga la misma fuerza que en el original: «en los textos audiovisuales [el humor] conlleva una intencionalidad expresa, a menudo ligada a elementos icónicos o sonoros externos al mensaje verbal de los diálogos, intencionalidad que está en relación directa con las expectativas de los espectadores» (Fuentes, 2005: 149).

	TO 01:28:13→ 01:28:35	TM
Número de sílabas 4 4 (4) 6 7	The god of love , That sits above , (above) And knows me, and knows me, How pitiful I deserve...	Cupido, el Dios Que da el amor, (amor) Y sabe, y sabe Con cuánta veneración...
Sílabas tónicas y átonas	xXxX xXxX(Xx) XxXXxX xXxxXxx	xXxX xXxX(Xx) XXxXXx xXxxxxX

Tabla 7: Poema/canción 3

4.3.1 Poema/canción 3: Benedicto intenta ser poeta

El tercer poema no reproduce la única rima presente en el poema original (*love-above*), como tampoco hacen las versiones literarias de Sanderson y Clark:

TM	TSanderson	TClark
Cupido, el Dios Que da el amor, (amor) Y sabe, y sabe Con cuánta veneración...	El Dios del amor, que ahí arriba se sienta y observa, y observa que merezco compasión	El dios de amor Que está allá arriba Bien sabe Cuanta es mi desdicha...

Tabla 8: Comparación con traducciones literarias (poema/canción 3)

Benedicto, que está intentando componer —con poco éxito— una canción para su amada Beatrice, aparece en primer plano vocalizando muy bien para perfeccionarla; en el segundo verso, titubea y repite la última palabra para ajustar el tono de su canción, por lo que, por el plano y el comportamiento cinésico (los gestos del protagonista son claramente perceptibles), la mirada del espectador tiende a fijarse en la boca del actor.



Figura 4: Benedicto pronuncia *above*

De los poemas hasta ahora analizados, este es el primero que coincide al completo con el número de sílabas del original (ritmo de cantidad); es también el que mejor emula los acentos tónicos y átonos (ritmo de intensidad) del original.

En este caso, se ve que las traducciones literarias reproducen el significado del original («que ahí arriba se sienta», «que está allá arriba» mientras que en la TM se omite el significado de *that sits above* y utiliza una táctica para recrearse en el contenido del primer verso —añade «Cupido»— pasando del primer verso al final del segundo la palabra «amor». Esta es una de las técnicas que Chaume enumera cuando el ajustador se enfrenta a una sincronización fonética: «Change of word order (...) so that the word containing the marked phoneme coincides with another word in the TL containing similar or identical phonemes» (2012: 74). Este recurso le ha servido al traductor/ajustador para encajar vocal abierta <a>-bilabial -vocal abierta <o> de *above* con <a>-<m>-<o> de «amor»; esta sincronía fonética era imprescindible puesto que el actor, en su soliloquio, repite dos veces la palabra moviendo mucho la boca y enseguida se notaría si los fonemas de la TM fuesen distintos; claramente el ajustador se ha esforzado por mantener el llamado *efecto realidad*, «que el espectador no perciba que lo que está viendo en pantalla es una traducción» (Chaume, 2005: 145).

Volviendo al ritmo de intensidad, destaca el tercer verso, *and knows me, and knows me* y «y sabe, y sabe». Se observa que es el único verso en el que las sílabas

tónicas y átonas son distintas: TO (XxX XxX) y TM (XXx XXx). Se conoce que los acentos rítmicos que marcan la intensidad «pueden ocasionalmente no coincidir con los acentos prosódicos comunes de la lengua» (García, 1997:29). Para conocer qué es lo común con respecto a los acentos prosódicos de una lengua, hay que tener en cuenta «la organización rítmica de los dos idiomas que nos ocupan, el español y el inglés» (Rodríguez, 2017: 67), algo que se explicará en el subapartado final del presente análisis.

En inglés las sílabas tónicas se perciben a intervalos regulares de tiempo porque se comprimen las sílabas átonas mientras que en español el contraste entre tónicas y átonas es mucho menor, dado que las átonas no se comprimen.

Este es uno de esos casos en los que la prosodia «natural» de una lengua no coincide con lo que se ve en la rima, pero solo en el TO: *and* y *me* caen en tónica y *knows* en átona, el actor acentúa esta frase completamente a la inversa de lo que sería «natural» en inglés mientras que en el TM se mantiene el acento prosódico normal del castellano. Con ello, la canción también cambia y en lugar de acabar «sabe» con una nota más aguda lo hace con una más grave.

4.3.2. Poema 3: continuación

A pesar de no ser un poema en sí, cabe mencionar en términos de sincronización la continuación del soliloquio de Benedicto, puesto que es una reflexión sobre la poesía que está intentando crear para su amada en la que explica al espectador lo torpe que se siente cuando intenta rimar dando ejemplos de sus lamentables versos. La cámara sigue enfocándole en un primer plano, por lo que la posición de la boca es importante:

TO 01:29: 05→ 01:29:29	TM
I can find out no rhyme to 'lady' but 'baby,' an innocent rhyme;	Y no encuentro otra rima para «dama» que «rama», una rima inocente.
for 'scorn,' 'horn,' a hard rhyme;	Y para «tierno», «cuerno», una rima dura.
for, 'school,' 'fool,' a babbling rhyme;	Para «susurro», «burro», una rima estúpida.
very ominous endings: no, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms.	Terminaciones siniestras... No, yo no nací bajo un astro poético ni sé lucirme con frases brillantes.

Tabla 9: Continuación del poema/canción 3

En este caso, es clave que el ajuste se centre en las palabras para crear la rima. Al igual que en los ejemplos anteriores, se va a comparar la VD con las dos TL que hemos utilizado anteriormente:

TSanderson	TClark
Lo único que rima con "dama" es "ama", ¡qué inocente!;	No doy con otro consonante para «hermosura» que «criatura:» consonante pueril;
y con "eterno", "cuerno", muy duro; y con "colegio", "necio", ¡cuánto balbuceo!	para «desprecio,» «necio:» consonante sandio:
¡Cómo retumban esas terminaciones! No, yo no nací bajo el planeta "rima", ni puedo cortejar con palabras tan ligeras.	todas terminaciones de pésimo agüero; no, es evidente que no nací bajo el influjo de un astro poético, ni sé cortejar en el habla de los dioses. [sic]

Tabla 10: TL de la continuación del poema/canción 3

Como se puede observar, en cuanto al significado de las palabras del TO, la traducción de Clark consigue traducir *lady* por «hermosura», palabra que puede pronunciarse refiriéndose a una mujer para poder rimarla con «criatura», *baby*. Es la traducción que más se acerca al significado original, puesto que después *scorn* y *horn* lo traduce como «desprecio» y «necio»; sin embargo, también es el único que omite la última parte del poema. Sanderson sí aporta una traducción exacta para la tercera rima

comentada: *school* y *fool* lo traduce como «colegio» y «necio». Al observar la VD, el traductor decide «sacrificar» la semántica de las palabras, pues las estrategias principales a respetar son:

- el respeto por la rima entre los pares de palabras para que la escena tenga sentido;
- la sincronía de estos pares de palabras con los movimientos de la boca;
- la concordancia con el argumento de la escena, es decir, que la primera rima sea «inocente», la segunda «dura» y la tercera *babbling* (balbuceante) o, como él ha traducido, «estúpida». Se produce una situación cómica a lo largo del poema anterior y este soliloquio, fundamentada, con base en la taxonomía que ofrece Martínez Sierra (2008:144-150), en *elementos lingüísticos*. Es importante «evaluar la prioridad [de una situación humorística] con objeto de mantener la función principal de todo texto humorístico (es decir, mover a la risa, ya sea interna o externa)» (Sierra, 2017: 107).

Con todo, Ramos ha logrado que, en los dos primeros pares, una de las palabras fuese equivalente en significado con el original (*lady*: dama, *horn*: cuerno). En la tercera rima, necesita encontrar un par que tenga la misma vocal que *school* y *fool* (<u>, vocal cerrada), por lo que no ha respetado la semántica de las palabras y lo ha ajustado con el par «susurro» y «burro»; consigue que sea una rima «estúpida», y respeta que la escena sea cómica para el espectador.

Hasta ahora se ha mostrado una descripción de las distintas estrategias que ha seguido el traductor a lo largo de la traducción de los poemas dependiendo de las restricciones que se le presentaban. A continuación se muestran los resultados del análisis que se ha realizado previamente en números. Las tablas completas se incluyen en el anexo, en la parte final de este TFG.

4.4 El análisis íntegro

Ritmo de cantidad

	Poema 1	Poema 2	Poema 3
Total de versos	16	6	4
Versos iguales	10	0	4
Versos desiguales	4	6	0
-Sílabas de más	+1: 4 +2: 1 +4: 1	+1: 2 +4: 3 +5: 1	0

Tabla 11: Análisis del ritmo de cantidad

En términos de **ritmo de cantidad**, en la versión doblada la gran mayoría de las unidades rítmicas contienen un número más elevado de sílabas que en la original, sin embargo, como suele ocurrir en los doblajes, la isocronía se consigue acelerando el *tempo* cuando el actor o la actriz de doblaje interpreta el enunciado, pues recordemos que en español, como lengua silábicamente acompañada y al contrario que en inglés, «no se reducen las vocales átonas, por lo que todas y cada una de las sílabas “ocupan” un tiempo en el enunciado», por otro lado, el ajustador puede jugar con este criterio: «in the case of isochrony, one syllable before the screen actor opens his or her mouth, and even two syllables after he or she has closed are quite acceptable, as the effect will go practically unnoticed by the viewer» (Chaume, 2012: 11).

Ritmo de intensidad

	Poema 1	Poema 2	Poema 3
Vocales tónicas en la VD	41	21	11
Coincidencia de la VO con respecto a la VD	31	20	9
Vocales tónicas en la VO	54	22	12

Tabla 12: Análisis del ritmo de intensidad

Como se mencionaba anteriormente, no todas las lenguas organizan sus unidades rítmicas del mismo modo. Esta configuración rítmica puede determinar el proceso de ajuste y doblaje del inglés al español: el español es una lengua **silábicamente acompañada**, es decir, que «las sílabas se perciben como unidades isócronas» (tienen duración muy similar), mientras que el inglés es una lengua **acentualmente acompañada**, «los tramos de enunciado que van desde una sílaba acentuada hasta la siguiente (pies métricos) son los que se perciben como unidades isócronas». Esto se

mide «a través de la *percepción* de sílabas o pies como unidades de duración similar desde el punto de vista de quien escucha un enunciado» (Rodríguez, 2017: 68). Como muestra la tabla, las sílabas tónicas que se presentan en la VD coinciden en su mayoría en tiempo con las presentes en la VO. Al ser el inglés una lengua acentualmente acompañada, son más frecuentes las sílabas tónicas que en español; el traductor ha conseguido transmitir la musicalidad del original, entre otras cosas, a través de la distribución de las sílabas tónicas.

Ritmo de timbre

	Poema 1	Poema 2	Poema 3
Total de rimas (TO)	8	3	1
Rimas coincidentes	6	1	0

Tabla 13: Análisis del ritmo de timbre

Cuando la rima ha conseguido reproducirse —sobre todo se ha logrado en el primer poema— ha sido en los mismos pares de versos que en el original. Es diferente, sin embargo, el tipo de rima: en la VO todas las rimas son consonantes y en la VD, cuando se han logrado, han sido asonantes. El ritmo de timbre, al igual que el de intensidad, es importante reproducirlo, puesto que las rimas son las que dan riqueza a la escena y emulan el texto original otorgándole una personalidad y una musicalidad:

Rhyme can reinforce meaning (sounds can elicit moods), invoke other texts (intertextuality), aid the text's flow and order, provide pleasure, etc. Rhyme is also one of the most powerful resources to help successful memorization of a poem or song. The important issue here is not necessarily to copy the exact original rhyme pattern, but to invent a (new) rhyme for the target version, which may differ from the original (Chaume, 2012: 106).

En este trabajo, se han descrito desde la perspectiva del ajuste algunas de las técnicas que ha utilizado el traductor/ajustador para seguir determinadas estrategias, con un fin principal: a lo que aspira siempre el ajuste, a la manutención del *efecto realidad* para el espectador. Chaume hace referencia a una definición de Hurtado de estrategia: «procedimientos (conscientes e inconscientes, verbales y no verbales) orientados a la consecución de una meta, que sirven para resolver problemas encontrados en el camino». Las estrategias que hemos podido percibir en estas escenas, dependiendo de la prioridad que tuviese en cada una pertenecen a distintos ámbitos específicos y son las siguientes:

- estrategias de la traducción en general: coherencia con el argumento del TO y traducción «fiel» de los significados específicos de unidades de significado (palabras, oraciones).

- estrategias de la TAV: coherencia con los movimientos corporales del actor (sincronía cinésica), la coincidencia entre la longitud de la traducción con la duración de los parlamentos de los personajes (isocronía) y la adecuación de las soluciones de traducción a los movimientos de los labios de los actores (sincronía fonética).

- estrategias de la traducción de poemas/canciones: coincidencia con el número de sílabas (ritmo de cantidad), simultaneidad de sílabas tónicas y átonas (ritmo de intensidad), correspondencia de las rimas (ritmo de timbre).

5. Conclusiones

Este Trabajo de Fin de Grado tenía como fin la reflexión sobre los diferentes retos que se le presentan a un ajustador en un producto audiovisual con unas características tan especiales como las de *Mucho ruido y pocas nueces* aplicando una metodología presente en la bibliografía sobre la TAV.

Como se aprecia en los poemas, de manera consciente o inconsciente, a través de diversas técnicas, el traductor/ajustador ha sabido incluir en diferentes partes de los cuatro extractos las estrategias que se habían enumerado con anterioridad, dando prioridad a cada una en momentos distintos. Como el traductor varía las técnicas de traducción para seguir distintas estrategias dependiendo del caso, consigue una traducción armonizada: da muestras de las distintas sensaciones que un espectador de la lengua origen experimentaría en todo momento con el producto original, lo que hace que se mantenga ese pacto tácito o *efecto realidad* en el espectador de la TM.

Es un ejemplo de un producto fruto de un proceso de ajuste efectuado por el mismo traductor, una persona con una trayectoria en traducción de poesía y de Shakespeare en productos audiovisuales, como se mencionaba en el primer apartado. Este texto, al contener tantas restricciones (propias de la TAV, propias de la poesía, propias de la traducción en general) requería de un traductor conocedor de las convenciones del ajuste para poder sacarle partido a la TM.

Por último, siguiendo con lo que se planteaba en la introducción, se ha intentado poner de relieve, a través del abanico de técnicas que ha utilizado el traductor/ajustador, la necesidad de que estas/os profesionales sean capaces de discernir las estrategias que priman en cada escena y aplicar las técnicas convenientes. Con la variación de estas últimas, se consigue un producto rico, puesto que una traducción en la que se utilizan siempre las mismas técnicas no logra compensar todos los códigos verbales y no verbales que aparecen en el texto. Estos profesionales, como se ha ido explicando, también manejan, consciente o inconscientemente, la caracterización de lenguas rítmicamente diferentes para poder trazar una conexión entre sincronía fonética, isocronía y sincronía cinésica.

6. Bibliografía

- ATRAE. *Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España*. <<https://www.facebook.com/ATRAEorg/>> [última consulta: 12 de junio de 2017].
- BNE. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es>> [última consulta: 25 de mayo de 2017].
- Branagh, K. (1993). *Mucho Ado About Nothing: Screenplay, Introduction, and Notes on the Making of the Movie*. Londres: Chatto & Windus.
- (Director) (2009). *Mucho ruido y pocas nueves*. [Video/DVD]. Distribuido por Research Entertainment [Año de producción 1993].
- Chaume, F. (2004). «Synchronization in dubbing». En *ResearchGate*. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Frederic_Chaume/publication/278411772_Synchronization_in_dubbing/links/558a861908ae0eb15e1c56a8/Synchronization-in-dubbing.pdf [última consulta: 12 de junio de 2017].
- (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- (2005). «Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje». En Merino, R. *et al.* (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Bilbao: UPV/EHU. pp. 377-281.
- (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome Pub.
- (2016). «La traducción para el doblaje». En Cerezo *et al.* (eds.) *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I. pp. 22-33.

Eldoblaje.com. *Mucho ruido y pocas nueces*.

<<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=601>> [última consulta: 25 de mayo de 2017].

Fuentes A. (2005). «La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura». En Zabalbeascoa, Patrick *et al.* (eds). *La traducción audiovisual: investigación enseñanza y profesión*. Granada: Comares. pp. 139-177.

García, P. (1995). *El ritmo de la poesía de Blas de Otero* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Filología Española II. Tesis doctoral. Recuperada de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3007501.pdf> [última consulta: 12 de junio de 2017].

Hilson, J. (2013). «Homophonic Translation: Sense and Sound». En H. J. Minors (ed.) *Music, Text and Translation*. Londres: Bloomsbury. pp. 95-105.

IMDb. *Much ado about Nothing*. <<http://www.imdb.com/title/tt0107616/>> [última consulta: 24 mayo 2017].

ISBN. Base de datos <<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>> [última consulta: 1 de junio de 2017].

Martínez Sierra, J. J. (2016). «Problemas específicos de la traducción para el doblaje». En Cerezo *et al.* (Eds.) *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I. pp. 97-107.

Martínez Tejerina, A. (2012). «La interacción de los códigos en doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales». En Agost, R *et al.* (eds.) *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation. MonTI 4*. Alicante: Universidad de Alicante. pp. 155-180.

Mayoral, R. (2012) «El estudio de la traducción audiovisual: comentarios». En Martínez Sierra, J.J. (coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros tres momentos*. Valencia: Universidad de Valencia. pp. 179-186.

MECD. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
<<http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>> [última consulta: 1 de mayo de 2017].

Molina, V. (2012). «Prólogo». En Shakespeare, W. *Mucho ruido y pocas nueces*. Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid: Alianza Editorial.

Oncins, J. L. (2000). «El 'duelo verbal' en *Much ado about Nothing* y su traducción al español» [en línea]. En *Hermenēus. Revista de Traducción e Interpretación*, n.º 2, pp. 191-208. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=199718>> [última consulta: 1 de mayo de 2017].

Pujante, A.L. (2001). «Conferencia-coloquio sobre su actividad como traductor de Shakespeare». En E. Pajares *et al.* (ed.) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Bilbao: UPV/EHU. pp. 23-28.

REBIUN. Red de Bibliotecas Universitarias Españolas
<<http://rebiun.baratz.es/rebiun/search?q=Buscar...>> [última consulta: 1 de junio de 2017].

Rodríguez, R. (2017). «Prosodia y doblaje: caracterización rítmica de las lenguas y ajuste efectivo de los enunciados». En Montero, X. (ed.) *El doblaje. Nuevas vías de investigación*. Granada: Comares. pp. 64-78.

Serón, I. (2010). «Plagio y autoría en las obras de Shakespeare traducidas por R. Martínez Lafuente» [en línea]. En *1611. Revista de historia de la traducción*, n.º 4. <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/seron.htm>> [última consulta: 1 de junio de 2017].

Shakespeare, W. (1973). *Mucho ruido y pocas nueces*. Traducción de Jaime Clark. Madrid: Medina y Navarro.

— (1998). *Mucho ruido y pocas nueces*. Traducción de John Sanderson. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Zabalbeascoa, P. (2012). «Teorías de la traducción audiovisual. Un viaje de ida y vuelta para progresar». En Martínez Sierra, J.J. (coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros tres momentos*. Valencia: Universidad de Valencia. pp. 187-200.

— (2001). «La traducción en los medios audiovisuales. Parámetros de estudio de la traducción audiovisual». En E. Pajares *et al.* (ed.) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 3. Bilbao: UPV/EHU. pp. 377-381.

7. Anexo:

Análisis de ritmos de timbre, intensidad y cantidad

Poema 1

TO 00:00: 30→ 00:01:22	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
Sigh no more, ladies, sigh no more ;	XxxXxXxx	8
Men were deceivers ever :	XxxXxXx	7
One foot in sea and one on shore ,	XxxXxXxX	8
To one thing constant never .	xXxXxXx	7
Then sigh not so , but let them go ,	xXxXxXxX	8
And be you blithe and bonny ,	xXxXxXx	7
Converting all your sounds of woe	xXxXxXxX	8
Into 'Hey nonny, nonny '	XxXXxXx	7

TM 00:00: 30→ 00:01:22	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
No sufráis, niñas, no sufráis	xxXXxxxX	8
Que el hombre es un farsante	xXxxxxXx	8
Un pie en la tierra, otro en el mar	xXxXxXxxX	9
Jamás será constante .	xXxXxXx	7
¿Por qué sufrir ? Dejadles ir	xXxxxxXxx	8
Y disfrutad la vida	x xxXxXx	7
Vuestros suspiros convertid	xxxXxxxX	8
En cantos de alegría	xXxxxxXx	8

TO 00:01: 44→ 00:02:43	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
Sing no more ditties, sing no moe	XxxXxXxx	8
Of dumps so dull and heavy :	xXxXxXx	7
The fraud of men was ever so ,	xXxXxXxX	8
Since summer first was leafy .	xXxxxXx	7
Then sigh not so ...but let them go ,	xXxXxXxX	8
And be you blithe and bonny ,	xXxXxXx	7
Converting all your sounds of woe , oh!	xXxXxxxX[x]	8 + 1
Into 'Hey nonny, nonny '.	XxXXxXx	7

TO 00:01: 44→ 00:02:43	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
No cantéis, niñas, no cantéis	xxXXxxxX	8
Lamentos de infortunio	xXxxxXx	7
El hombre falso siempre fue	xXxXxXxX	8
Desde que el mundo es mundo	xxxxXxxXx	9
¿Por qué sufrir ? Dejadles ir	xXxxxXxx	8
Y disfrutad la vida	xxxXxXx	7
Vuestros suspiros deberéis convertir , ¿en qué?	xxxXxxxXxxX[xX]	11 + 2
En cantos de alegría	xXxxxxXx	8

Poema 2

TO 01:26: 29→ 01:27:10	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
Done to death by slanderous tongues	XxXxXxxX	8
Was the Hero that here lies .	XxXxxxX	7
Death, in guerdon of her wrongs ,	XxXxxxX	7
Gives her fame which never dies :	XxXxXxX	7
So the life that died with shame	XxXxXxX	7
Lives in death with glorious fame .	XxXxXxX	7

TM 01:26: 29→ 01:27:10	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
Llevada a la muerte por lenguas malignas	xXxxXxxXxxXx	12
Fue Hero la que aquí yace	xXxxxXXx	8
La muerte, a cambio de sus agravios	xXxxXxxxxXx	11
Le otorga fama inmortal	xXxXxxxX	8
Así la vida que murió por la infamia	xXxXxxxXxxXx	12
Vive en la muerte con gloriosa fama .	XxxXxxxXxXx	11

Poema 3

TO 01:28: 13→ 01:28:35	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
The god of love ,	xXxX	4
That sits above ,(above)	xXxX(Xx)	4 (2)
And knows me, and knows me,	XxXXxX	6
How pitiful I deserve...	xXxxXxX	7

TM 01:28: 13→ 01:28:35	Sílabas tónicas y átonas	Número de sílabas
Cupido, el Dios	xXxX	4
Que da el amor, (amor)	xXxX(Xx)	4 (2)
Y sabe, y sabe	XXxXXx	6
Con cuánta veneración...	xXxxxxX	7

Poema 2

TO 01:26:29→ 01:27:10	TM	TSanderson	TClark
<p>Done to death by slanderous tongues Was the Hero that here lies. Death, in guerdon of her wrongs, Gives her fame which never dies: So the life that died with shame Lives in death with glorious fame.</p>	<p>Llevada a la muerte por lenguas malignas Fue Hero la que aquí yace La muerte, a cambio de sus agravios Le otorga fama inmortal Así la vida que murió por la infamia Vive en la muerte con gloriosa fama</p>	<p>Asesinada por lenguas falsarias acabó Hero aquí enterrada; La muerte la resarce de la infamia devolviéndole su eterna fama. Para que la vida que murió ultrajada, Viva, en la muerte, glorificada.</p>	<p>Bajo el mármol de esta tumba Hero yace sepultada, Por la injuria asesinada Que cortó su vida en flor. Pero en premio de sus males, Muerte al fin la galardona Con espléndida corona, Devolviéndola su honor.</p>

Poema 3

TO 01:28: 13→ 01:28:35	TM	TSanderson	TClark
<p>The god of love, That sits above, above And knows me, and knows me, How pitiful I deserve,—</p>	<p>Cupido, el Dios (OFF) Que da el amor, amor Y sabe, y sabe Con cuánta veneración</p>	<p>El Dios del amor, que ahí arriba se sienta y observa, y observa que merezco compasión</p>	<p>El dios de amor Que está allá arriba Bien sabe cuanta Es mi desdicha...</p>

Reflexión de Benedicto

TO 01:29: 05→ 01:29:29	TM	TSanderson	TClark
<p>I can find out no rhyme to 'lady' but 'baby,' an innocent rhyme; for 'scorn,' 'horn,' a hard rhyme; for, 'school,' 'fool,' a babbling rhyme; very ominou sendings: no, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms.</p>	<p>Y no encuentro otra rima para «dama» que «rama», una rima inocente. Y para «tierno», «cuerno», una rima dura. Para «susurro», «burro», una rima estúpida. Terminaciones siniestras... No, yo no nacé bajo un astro poético ni sé lucirme con frases brillantes.</p>	<p>Lo único que rima con "dama" es "ama", ¡qué inocente!; y con "eterno", cuerno", muy duro; y con "colegio", "necio", ¡cuánto balbuceo! ¡Cómo retumban esas terminaciones! No, yo no nacé bajo el planeta "rima", ni puedo cortejar con palabras tan ligeras.</p>	<p>No doy con otro consonante para «hermosura» que «criatura:» consonante pueril; para «desprecio,» «necio:»consonante sandio: todas terminaciones de pésimo agujero; no, es evidente que no nacé bajo el influjo de un astro poético, ni sé cortejar en el habla de los dioses. [sic]</p>