

UNIVERSITAT
JAUME·I

Facultat de Ciències Humanes i Socials
Departament de Traducció i Comunicació

Estudio descriptivo y comparativo
de la traducción de filmes plurilingües:
el caso del cine británico de migración y diáspora

ANEXOS

TESIS DOCTORAL

Irene de Higes Andino

Dirigida por:

Dr. Frederic Chaume Varela

Castelló de la Plana, mayo de 2014

Índice

| | |
|---|----|
| Anexo 1. Los flujos migratorios en el cine | 1 |
| Anexo 2. Programas informáticos..... | 3 |
| Anexo 2.1. Excel: Herramienta para el análisis microtextual | 3 |
| La búsqueda avanzada en Excel | 3 |
| Anexo 2.2. ATLAS.ti: Herramienta para el análisis extratextual..... | 6 |
| Anexo 3. Pautas de transcripción | 11 |
| Anexo 3.1. La copia y la transcripción de las fuentes textuales..... | 11 |
| Anexo 3.2. La transcripción de las entrevistas | 15 |
| Anexo 4. Fuentes institucionales..... | 17 |
| Anexo 4.1. Número total de filmes estrenados en España | 18 |
| Anexo 4.2. Coproducciones españolas (2002-2009)..... | 20 |
| Anexo 5. Apéndice II, ETS 147 (Council of Europe, 1992)..... | 22 |
| Anexo 6. <i>Cine para leer</i> | 23 |
| Anexo 7. Procesos de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 1 | 28 |
| Anexo 8. Sinopsis y fichas técnicas del corpus 2 | 30 |
| Anexo 8.1. <i>Ae Fond Kiss</i> | 31 |
| Anexo 8.2. <i>Beautiful People</i> | 32 |
| Anexo 8.3. <i>It's a Free World</i> | 34 |
| Anexo 8.4. <i>Provoked: A True Story</i> | 35 |
| Anexo 8.5. <i>Room to Rent</i> | 36 |
| Anexo 9. Análisis de muestras | 38 |

| | |
|--|-----|
| Anexo 10. El proceso de realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora: las entrevistas a directores y guionistas..... | 40 |
| Anexo 10.1. Entrevista personal a Paul Laverty, realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España)..... | 41 |
| Anexo 10.2. Entrevista personal a Ken Loach y Paul Laverty, realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España)..... | 50 |
| Anexo 10.3. Entrevista personal a Rahila Gupta, realizada el 9 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido)..... | 55 |
| Anexo 10.4. Entrevista personal a Amanda Mackenzie Stuart, realizada el 16 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido)..... | 75 |
| Anexo 10.5. Entrevista personal a Jasmin Dizdar, realizada el 4 de marzo de 2011 en Londres (Reino Unido)..... | 89 |
| Anexo 10.6. Entrevista personal a Khaled El-Hagar, realizada el 1 de abril de 2011 a través de videoconferencia | 114 |
| Anexo 11. El proceso de distribución: las entrevistas a distribuidoras | 127 |
| Anexo 11.1. Entrevista personal a Josetxo Moreno (Golem), realizada el 13 de agosto de 2012 en Pamplona (Navarra) | 128 |
| Anexo 11.2. Entrevista personal a Enrique González Kuhn y Armanda Rodríguez (Alta Films), realizada el 22 de octubre de 2012 en Madrid | 155 |
| Anexo 12. El proceso de traducción: las entrevistas a traductores y directores de doblaje..... | 206 |
| Anexo 12.1. Cuestionario respondido por Gustavo Troncoso sobre la traducción para el doblaje de <i>It's a Free World...</i> en agosto de 2009 | 207 |
| Anexo 12.2. Cuestionario respondido por Sally Templer en conversación telefónica sobre la traducción para el doblaje de <i>Room to Rent</i> en marzo de 2012 | 213 |
| Anexo 12.3. Entrevista personal a Gustavo Troncoso, realizada el 23 de octubre de 2012 en Madrid..... | 216 |
| Anexo 12.4. Cuestionario respondido por Judith Cortés sobre la subtitulación de <i>Room to Rent</i> en enero de 2013 | 237 |
| Anexo 12.5. Cuestionario respondido por Elisabet Nonell sobre la traducción para doblaje de <i>Provoked</i> en enero de 2013 | 244 |
| Anexo 12.6. Cuestionario respondido por Lía Moya sobre la subtitulación de <i>Ae Fond Kiss...</i> en abril de 2013 | 250 |
| Anexo 12.7. Cuestionario respondido por Eduardo Gutiérrez sobre el doblaje de <i>It's a Free World...</i> en agosto de 2009 | 260 |
| Anexo 12.8. Entrevista personal a Rosa Pastó, realizada el 10 de abril de 2012 en Barcelona | 270 |
| Anexo 12.9. Entrevista personal a Rosa Sánchez, realizada el 29 de noviembre de 2012 en Madrid..... | 312 |
| Anexo 13. Clips..... | 344 |

Anexo 1. Los flujos migratorios en el cine

Desde los años 70 del siglo XX, los filmes que narran historias de migración y diáspora han sido objeto de estudio en el ámbito de los Estudios Fílmicos. Como se observa en la siguiente tabla, se han etiquetado de diversas formas en función del rasgo que se quiere resaltar.

Tabla 1. Evolución cronológica de la terminología que define a los filmes que narran historias de migración y diáspora

| TÉRMINO(S) | AUTOR(ES) | RASGO QUE SE RESALTA |
|---|---|---|
| <i>Third Cinema</i> | Solanas y Gettino (1976), retomado por Shohat y Stam (1994) | Cine de guerrilla, propio de las industrias cinematográficas de las antiguas colonias. Surge como respuesta a la hegemonía del cine de las ex metrópolis y de Hollywood. Pretende despertar la conciencia de los espectadores y servir como pretexto para iniciar un debate en busca de soluciones. |
| <i>Cinéma de l'émigration</i> | Hennebelle (1979); Hennebelle y Soyer (1981) | Filmes que tratan el tema de la inmigración desde el punto de vista del emigrante. |
| <i>Cinéma beur</i> | Cinématographe (1985) | Filmes realizados por cineastas de origen <i>beur</i> o largometrajes sobre la comunidad <i>beur</i> ¹ . En un principio, se caracterizaban por versar sobre los problemas de identidad nacional que sufre esta segunda generación de inmigrantes (Tarr, 2005). |
| <i>Black cinema</i> | Mercer (1988/2003); Pines (1988) | Filmes británicos realizados por directores procedentes de África, el Caribe y el subcontinente asiático. Surgieron en los años 60 del siglo XX y en ellos prima la estética realista con el objetivo de criticar la realidad contada por los discursos dominantes en Reino Unido en dicha época. |
| <i>Cinéma de banlieue</i> | Jousse (1995b, 1995a); Tobin (1995) | Cintas independientes cuya narración transcurre en los barrios periféricos de las grandes ciudades francesas, la <i>banlieue</i> . |
| <i>Hybrid cinema / experimental diasporian cinema</i> | Marks (1994), a partir de Deleuze (1983, 1985) | Largometrajes que emplean un lenguaje cinematográfico occidental para crear cintas, en ocasiones autobiográficas, que tratan aspectos de la vida de una comunidad minoritaria no occidental. |
| <i>Cinema of displacement</i> | Ghosh y Sarkal (1995-1996) | Representación visual metafórica de la (des)ubicación de los desplazados económicos al poner énfasis en los viajes y el constante tránsito entre el lugar de origen y el lugar de acogida. |
| <i>Intercultural cinema</i> | Marks (2000) | Cintas que emplean estilos experimentales para reflejar cómo se vive entre dos o más culturas. Se dirigen a un público minoritario, lo que dificulta su distribución. |
| <i>Cinema del métissage</i> | Spagnoletti (2000) | Filmes realizados por cineastas que trabajan en países occidentales, pero provienen de otros países, en especial del Hemisferio Sur. |

¹ El apelativo *beur* define a los individuos de origen magrebí nacidos en Francia de padres inmigrantes. Disponible en: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/beur/8983>.

| TÉRMINO(S) | AUTOR(ES) | RASGO QUE SE RESALTA |
|--|--|--|
| <i>Transnational cinema</i> ² | Göktürk (2001b); Ezra y Rowden (2006b); Halle (2008) | 1. Largometrajes que traspasan fronteras en el proceso de financiación y producción. 2. Cintas heterogéneas marcadas por la hibridación estética y narrativa. Crean vínculos entre sociedades diferentes al transcurrir entre lo local y lo global. 3. Filmes marginales o realizados por directores inmigrantes, que muestran una sociedad fracturada. |
| <i>Accented cinema</i> | Naficy (2001) | Películas realizadas por directores procedentes del Tercer Mundo y de las antiguas colonias que viven exiliados en el mundo occidental desde los años 60 del siglo XX. Además de reflejarse el extrañamiento de los personajes mediante el multilingüismo y la reflexión sobre la identidad, se acentúa la desubicación de los realizadores y su forma artesanal de hacer cine. |
| <i>South Asian diasporic cinema</i> | Desai (2004) | Cine en lengua inglesa realizado por miembros de la diáspora del subcontinente indio, residentes en Estados Unidos, Canadá y Reino Unido. Su trama narra la historia de dichas comunidades mediante una estética híbrida entre Hollywood y Bollywood. |
| <i>Beur and banlieue film-making</i> | Tarr (2005) | Etiqueta que propone aunar el <i>cinéma beur</i> y el <i>cinéma de banlieue</i> , puesto que ambos movimientos comparten una preocupación por el espacio y la identidad de los grupos más marginados y excluidos de Francia. |
| Cine de inmigración, cine de inmigrantes, <i>Migrantenkino</i> o <i>Migrationskino</i> | Göktürk (2001a); Santaolalla (2005); Castiello (2005); Selck (2007) | 1. Filmes protagonizados por inmigrantes y refugiados. 2. Cintas realizadas por directores que han vivido el proceso migratorio y que, en consecuencia, difunden su propia visión de la identidad social, cultural y política de las comunidades inmigrantes. |
| <i>Polyglot migration film</i> o cine multilingüe | Wahl (2005, 2008); López Delgado (2007) | Filmes que narran el proceso de adaptación o integración de los personajes a una sociedad de acogida mediante el uso narrativo y estético de la diversidad lingüística. |
| Cine migratorio o <i>migration film</i> | Monterde (2008); Italian Studies at Oxford (2012) | 1. Cine que narra «los flujos migratorios procedentes desde numerosos focos orientados hacia Europa desde mediados del siglo XX» (Monterde, 2008, p. 9). 2. Filmes en los que uno de los protagonistas es un inmigrante que ha iniciado su experiencia migratoria a partir de 1980. El tema de la migración puede ser central para la trama o circunstancial. |
| <i>Migrant and diasporic cinema</i> | Berghahn y Sternberg (2010); Loshitzky (2006, 2010) | Cintas que comparten una temática centrada en el viaje migratorio y la marginación social. |
| <i>Post-Beur Cinema</i> | Higbee (2013) | Cintas realizadas a partir del año 2000 por la diáspora norteafricana en Francia. Ya no pertenecen a una minoría, sino que tienen acceso a los recursos de producción, distribución y exhibición de la industria cinematográfica francesa. Pretende incorporar tanto a cineastas franceses de origen norteafricano como a cineastas procedentes del Magreb que viven en Francia. |

² En el marco de los estudios de migración contemporáneos, se emplea el término *transnacionalismo* para describir «el proceso social donde los inmigrantes operan en campos sociales que traspasan fronteras geográficas, políticas y culturales» (Checa, 2009, p. 10). Los transmigrantes viven y se relacionan mezclando ambas sociedades, la de origen y la de acogida (Glick Schiller, Basch, y Blanc-Szanton, 1999).

Anexo 2. Programas informáticos

Anexo 2.1. Excel: Herramienta para el análisis microtextual

Para realizar el análisis microtextual de esta investigación, se utiliza la aplicación Excel 2007 del paquete Office de Microsoft³. Las posibilidades de búsqueda avanzada de que dispone el programa Excel facilitan la labor de investigación (Martí Ferriol, 2006). Todo el trabajo de análisis y extracción de resultados queda reflejado en el libro de cálculo *De Higes Andino_anexo 9*, disponible en el anexo 9.

La búsqueda avanzada en Excel

En esta tesis doctoral, se emplea la opción de búsqueda avanzada del programa Excel, basada en filtros. En la pestaña *Datos* se halla la herramienta *Filtro*. Una vez activada, en el encabezado de cada columna se despliega una pestaña con una serie de opciones. Se selecciona la herramienta *Filtros de texto* y la opción de búsqueda *Contiene* (v. figura 1). En la ventana que se abre, se escriben las palabras que se desean buscar. Por ejemplo, es posible averiguar en qué fragmentos se utiliza la modalidad «interpretación de enlace». Esta función simplifica el rastreo de los fragmentos que reúnen las condiciones que se exploran, porque se reflejan de forma automática todas las muestras en las que se detecta la interpretación de enlace como modalidad. Las muestras que no cumplen dicho requisito desaparecen temporalmente de la pantalla (v. figura 2).

Otra gran ventaja es que este programa permite realizar consultas de forma consecutiva aplicando nuevos filtros a las celdas mostradas. Por ejemplo, para saber qué ejemplos de interpretación de enlace se hallan en una versión doblada, se activa de nuevo la herramienta *Filtros de texto* y la opción de búsqueda *Contiene* en la columna «Versión». Al escribir «Doblaje», se obtiene un nuevo resultado (v. figura 3).

³ Disponible en: <http://office.microsoft.com/es-es/support/introduccion-a-microsoft-office-2007-FX010105508.aspx>. Con el propósito de agilizar la lectura, la fecha de consulta no acompaña a los hipervínculos. Todas las URL incluidas en los anexos de esta tesis doctoral están activas en marzo de 2014.

A pesar de las ventajas que presenta esta herramienta, la extracción de resultados no es automática. Por ello, es necesario revisar todas las filas y comprobar de forma manual que las muestras no entorpecen las pesquisas. Por ejemplo, en el caso de que intentara averiguarse qué muestras utilizan el doblaje para traducir la L3, sería imprescindible comprobar que el doblaje se utiliza para traducir la L3 del TO y no solo para traducir la L1, ya que en algunas conversaciones del TO se emplea más de un idioma y podría traducirse cada uno de los códigos lingüísticos con una modalidad diferente.

Figura 1. Opción de búsqueda avanzada en Excel 2007

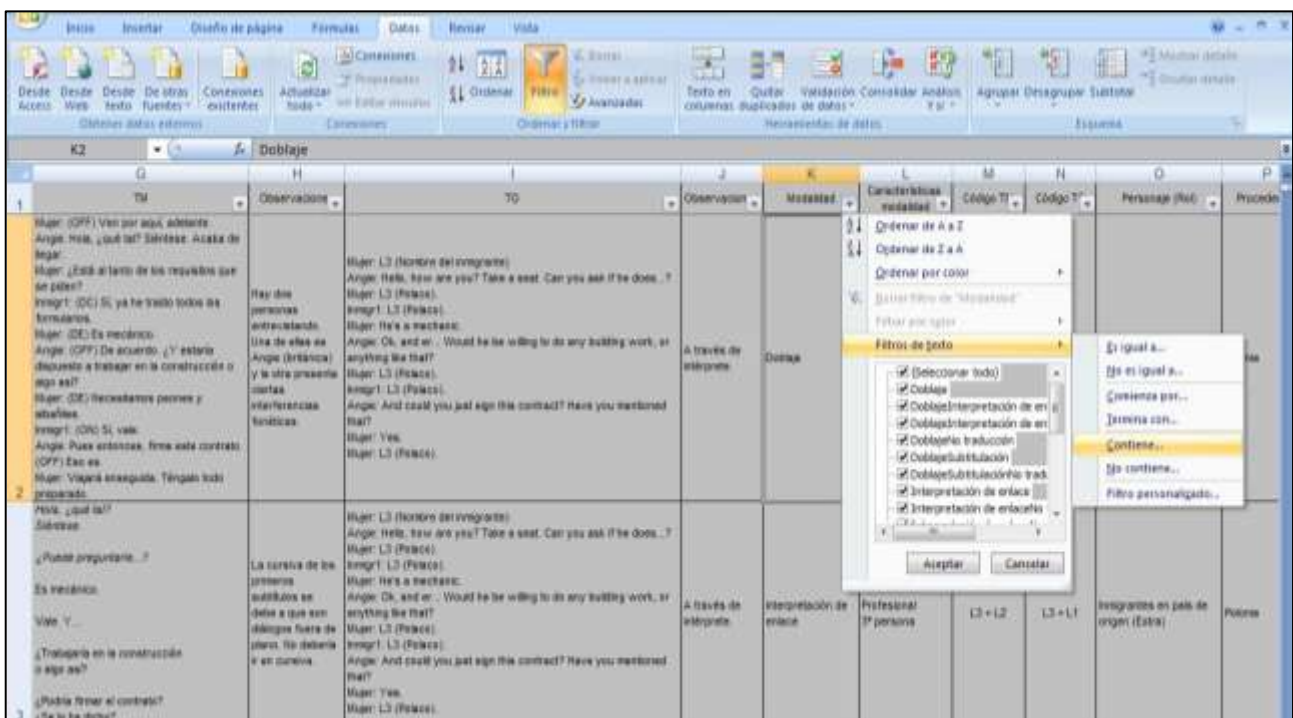


Figura 2. Resultados de la búsqueda «Interpretación de enlace»

| | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P |
|---|--|---|--|---|-------------|-------------------------|---------------------------|------------------------|-----------|---------|--------------------------|
| | Contexto | TM | Observación | TD | Observación | Modalidad | Categorización modalidad | Código T1 | Código T2 | Perfil | |
| 1 | Angie se encuentra en Katowice (Polonia) seleccionando personal para una empresa de trabajo temporal. En este fragmento, entrevista a un hombre y cuenta con una ayudante. | <p>Hola, ¿cómo va?</p> <p>¿Puede preguntarme...?</p> <p>Es necesario.</p> <p>Vale, y...</p> <p>¿Trabaja en la construcción o algo así?</p> <p>¿Podría firmar el contrato?</p> <p>Se lo ha dicho?</p> <p>Es entendida.</p> | <p>La empresa de los primeros sustitutos se pide a que así algunos fueran de plantar. No debería ser en curso.</p> | <p>Mujer: (L3 (Hombre del inmigrante))</p> <p>Angie: Hello, how are you? Take a seat. Can you ask if he does...?</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> <p>Immigr: (L3 (Polaco))</p> <p>Mujer: It's a mechanic.</p> <p>Angie: Oh, and er... Would he be willing to do any building work, or anything like that?</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> <p>Immigr: (L3 (Polaco))</p> <p>Angie: And could you just sign the contract? Have you mentioned that?</p> <p>Mujer: Yes.</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> | | A través de intérprete. | Interpretación de enlace. | Profesional 3ª persona | L3 + L2 | L3 + L1 | Inmigrantes origen (2ab) |
| 3 | Angie se encuentra en Katowice (Polonia) seleccionando personal para una empresa de trabajo temporal. En este fragmento, entrevista a un hombre y cuenta con una ayudante. | <p>Desde hace 20 años.</p> <p>Es mucha experiencia.</p> <p>Estoyendo.</p> <p>Por desgracia, no va a encontrar trabajo de enfermera.</p> <p>Pero podemos compensar.</p> | | <p>Immigr: (L3 (Polaco))</p> <p>Mujer: It's a nurse for 20 years.</p> <p>Angie: That's great experience. Yeah, that's great. Unfortunately you won't be able to have any jobs as a nurse. But we could get you ill...</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> | | A través de intérprete. | Interpretación de enlace. | Profesional 3ª persona | L3 + L2 | L3 + L1 | Inmigrantes origen (2ab) |
| 5 | Angie se encuentra en Katowice (Polonia) seleccionando personal para una empresa de trabajo temporal. En este fragmento, entrevista a un hombre y cuenta con una ayudante. | <p>Es trabajador, busca trabajo de trabajador.</p> <p>¿Qué experiencia tiene?</p> <p>14 años.</p> <p>Gracias.</p> | | <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> <p>Immigr: (L3 (Polaco))</p> <p>Mujer: He's a worker. He looks for work as a worker.</p> <p>Angie: And how many years of experience has he had?</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> <p>Immigr: (L3 (Polaco))</p> <p>Mujer: 14 years.</p> <p>Mujer: (L3 (Polaco))</p> <p>Angie: (P) Thank you.</p> | | A través de intérprete. | Interpretación de enlace. | Profesional 3ª persona | L3 + L2 | L3 + L1 | Inmigrantes origen (2ab) |

Figura 3. Resultados de la búsqueda «Doblaje» entre las muestras que contienen la modalidad «Interpretación de enlace»

| | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | |
|----|------------------------|----------|-------------------|----------|---|---|-------------|---|-------------------------|--------------------------|------------------------|--------------------|
| | Palabra | Variedad | TCB | Duración | Contexto | TM | Observación | TD | Observación | Modalidad | Categorización | |
| 1 | It's a Free World (FW) | Doblaje | 00:03:31-00:03:45 | 14" | Se trata de la última entrevista de Angie en Katowice, pero esta vez al utilizar a una intérprete profesional para que le explique los detalles del contrato. | <p>Mujer: (D1) Síntesis</p> <p>Immigr: (Inteligible, pero supuestamente polaco)</p> <p>Angie: Vamos a ver... ¿Le puedes explicar un poco por encima los detalles de los contratos?</p> <p>Mujer: (Inteligible, pero supuestamente polaco)</p> <p>Immigr: (Inteligible, pero supuestamente polaco)</p> | | <p>Mujer: (Inteligible)</p> <p>Angie: (Inteligible)</p> <p>Mujer: (Inteligible)</p> <p>Immigr: (Inteligible)</p> | A través de intérprete. | Interpretación de enlace | Profesional 3ª persona | |
| 11 | It's a Free World (FW) | Doblaje | 00:40:19-00:40:11 | 1'12" | Intentando ayudar a Mahmoud, Angie consigue pasaportes falsos para él y sus compañeros más. Sin embargo, quiere pagar muy caro que se trate de un servicio peligroso que tienen que pagar. Por eso, le pide a Mahmoud que ejerce de intérprete. | <p>Angie: (D0) Tomad, il</p> <p>Immigr: (D0) Gracias. (D0) Sey... my español, ¿eh?</p> <p>Immigr: (D0) Y yo francés</p> <p>Mahmoud: (D0) Salame. (D0) L4 (Salame. No traducido).</p> <p>Angie: (D0) Quiero que esto quede claro. Es muy importante. Se descontará 20 horas a la semana de la paga por el pasaporte. Es lo que os va a costar, ¿eh? Le tengo que deducir. (D0) ¿Te lo entendes, ¿no? ¿Lo entendéis todos?</p> <p>Mahmoud: ¿Y a qué qué deberíamos aceptar? Es lo que ellos se quedan por hacernos el pasaporte.</p> <p>Immigr: (D0) Sí</p> <p>Angie: (D0) Escuchad, no contrataré al sueldo completo. Es un trabajo duro, no os voy a mentar. Pero no os lo he hecho un favor con esto, ¿vale? Tenéis que hacerlo por mí. ¿Lo entendéis, ¿no? ¿Se lo explicáis?</p> <p>Mahmoud: (L3 (Farsi. Interpretación de enlace))</p> | | <p>Vamos. (L3 (Farsi. No traducido))</p> <p>Immigr: (D0) Thank you. Yes, the Spanish.</p> <p>Immigr: (D0) I'm French.</p> <p>Mahmoud: (L4 (Salame. No traducido))</p> <p>Angie: Right, you've gotta know this, alright? It's very important, 20 pound a week off your pay, okay, for the passport. That's what you're gonna be charged, alright? The money is? You do understand that, don't you? Can you explain it?</p> <p>Mahmoud: (L3 (Farsi. Interpretación de enlace))</p> <p>Angie: Now later, you won't get paid the full rate. It's hard work, I'm not gonna lie to you. It is. And, also, my boss has done me a favour here, alright? So you can't let me down. You understand that, don't you? Can you explain?</p> <p>Mahmoud: (L3 (Farsi. Interpretación de enlace))</p> <p>Immigr: (L3 (Farsi. No traducido))</p> <p>Mahmoud: (L3 (Farsi. No traducido))</p> <p>Immigr: (D0) Understand.</p> <p>Immigr: (D0) Thank you very much.</p> | Varios. | Doblaje | Intérprete | Natural 3ª persona |

Una vez se averiguan los resultados manuales definitivos, se incorporan a las hojas de cálculo correspondientes. Para facilitar las referencias internas en el capítulo 8, las hojas de cálculo que contienen las muestras indican la fase de la investigación (B, C o D). Las hojas en las que constan los resultados de la investigación se designan mediante la numeración del apartado correspondiente.

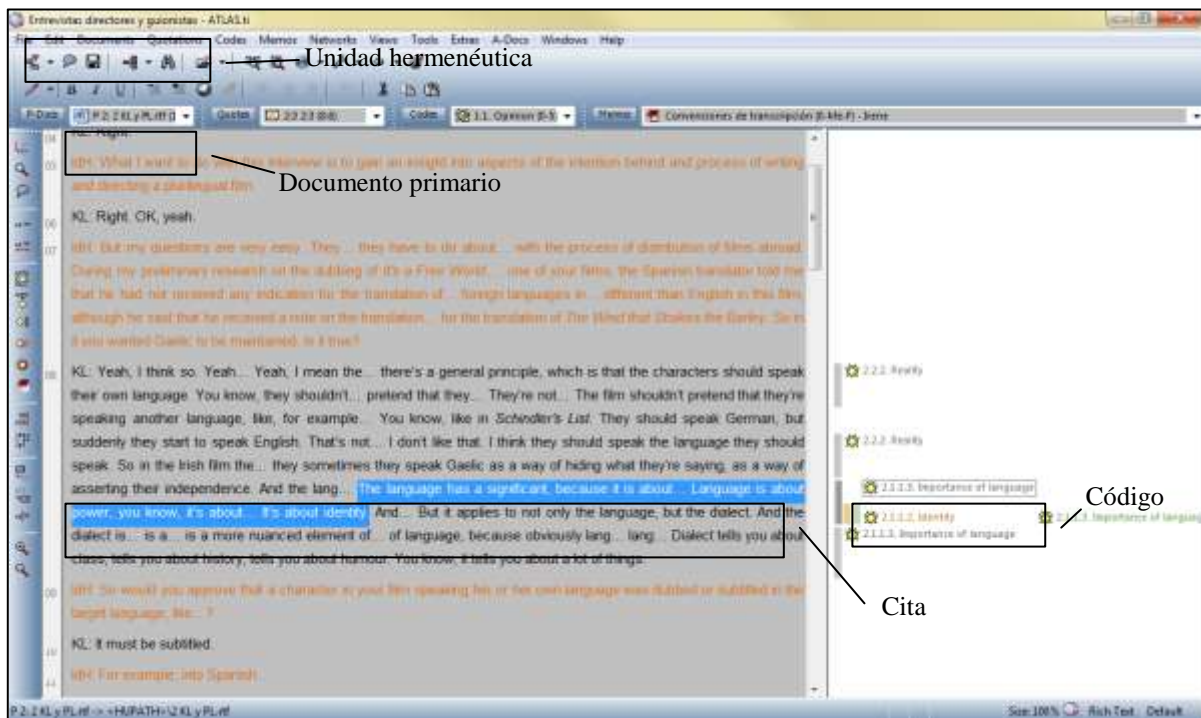
Anexo 2.2. ATLAS.ti: Herramienta para el análisis extratextual

Se desarrolla el análisis cualitativo de las fuentes extratextuales con la ayuda del programa informático ATLAS.ti versión 6.2.28⁴. Esta herramienta facilita la sistematización y la visualización de las conclusiones a partir del análisis previo que realiza el investigador desde un enfoque textual y conceptual (Muñoz Justicia, 2005). Los conceptos claves de esta aplicación informática son cuatro: unidad hermenéutica, documento primario, código y cita. La *unidad hermenéutica* está constituida por las el material de las entrevistas. En esta tesis doctoral, se crean cuatro unidades hermenéuticas, una para cada colectivo entrevistado (cineastas, distribuidores, traductores y directores de doblaje). Cada unidad está formada por una serie de *documentos primarios*; en este trabajo caso, las transcripciones de las entrevistas personales y los cuestionarios.

El análisis que se realiza de los documentos primarios se basa en la noción de *código*. Estas palabras resumen a modo de etiqueta las ideas principales de las *citas*, que son los fragmentos de las respuestas relevantes de los entrevistados.

⁴ Disponible en: <http://www.atlasti.com/index.html>.

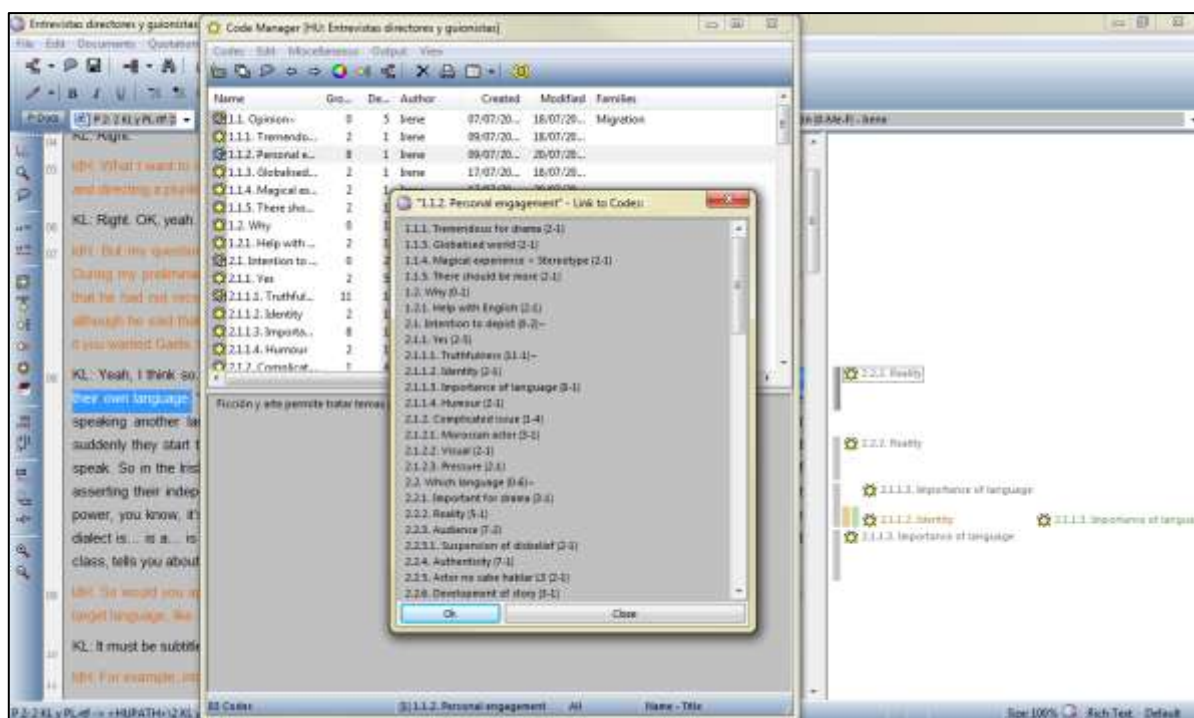
Figura 4. Ejemplo de cita y código en un documento de trabajo de la unidad hermenéutica *Entrevistas directores y guionistas*



En la herramienta *Code Manager* de la pestaña *Codes* se crea un listado de códigos que corresponden con las preguntas de las entrevistas (v. figura 5). Para facilitar su búsqueda, se numeran los códigos mediante dos cifras. La primera cifra remite al bloque de preguntas y la segunda cifra, al orden que corresponde a esa pregunta en la guía de la entrevista. A continuación, se escrutan las entrevistas en busca de respuestas interesantes para cada una de las preguntas.

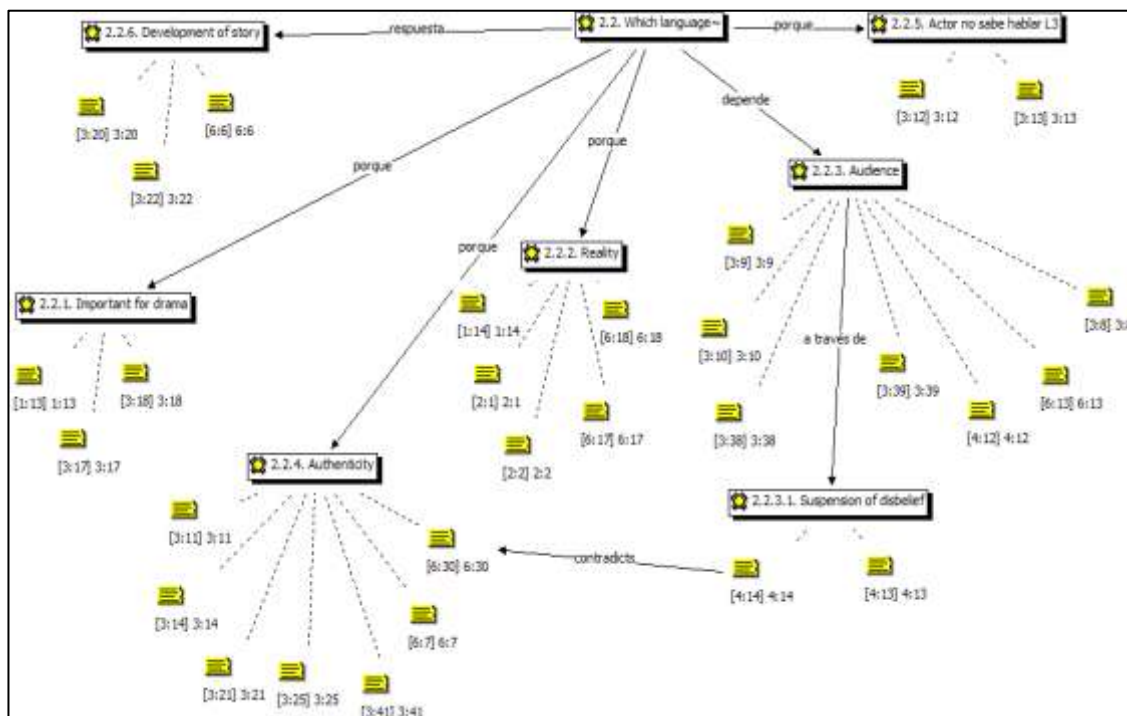
Una vez hallados los fragmentos, se marcan como cita. Se crea un nuevo código mediante la opción *Open Coding* (*Codes > Coding*) o se asigna un código creado con anterioridad mediante *Code by List* (*Codes > Coding*). Los códigos asociados a las citas resumen la idea principal de la respuesta y contienen tres cifras: las dos primeras corresponden a la pregunta y la tercera a la respuesta. El orden numérico de esta tercera cifra responde al orden en el que se hallan las respuestas.

Figura 6. Herramienta para asignar las relaciones existentes entre los códigos de una unidad hermenéutica



Estas relaciones —creadas específicamente para este estudio con la herramienta *Code-Code-Relations Editor* (Pestaña *Networks* > *Relation Editor*)— permiten que, tras finalizar la codificación de las citas, el programa informático muestre de forma automática los esquemas visuales (Pestaña *Networks* > *Network View Manager*). Estos esquemas, como se ve en la siguiente figura, contienen todos los códigos asignados a las contestaciones encontradas en las transcripciones para una pregunta, así como la referencia a las citas. Esta herramienta facilita la extracción de conclusiones, porque agiliza el descubrimiento de similitudes y contradicciones entre las respuestas de los entrevistados.

Figura 7. Visualización con el programa ATLAS.ti de las respuestas de los cineastas a la pregunta «What determines whether an immigrant speaks English as a native speaker, “broken” English or his or her mother tongue?»



Dado que para acceder a los entresijos de la unidad hermenéutica es necesario tener instalada la versión de pago del programa, se incorpora a esta tesis doctoral una copia de los documentos primarios en la que se resaltan las citas seleccionadas y los códigos asignados que les corresponden (v. anexos 10, 11 y 12).

Anexo 3. Pautas de transcripción

Anexo 3.1. La copia y la transcripción de las fuentes textuales

En este apartado se explica cómo se procede para transcribir las fuentes textuales de esta tesis doctoral, que corresponden con las celdas TM y TO de las hojas de cálculo (v. tabla 30, anexo 9). Se hubiera querido contar con los documentos que dan fe de los cambios que sufren los textos audiovisuales en cada fase del proceso de traducción, como plantea Romero Ramos (2005). No obstante, durante mucho tiempo llegaba el guion en papel y el vídeo en formato VHS, por lo que algunos agentes del proceso de traducción, con más de 20 años de experiencia, se han visto obligados a deshacerse de este material por razones de espacio. Dada la imposibilidad de disponer del material textual original, se extrae el material de análisis del producto final, es decir, del doblaje, de la subtitulación y de la película original⁶.

Para aligerar la tarea de copiar los subtítulos de la pantalla, se emplea el programa DVDSuEdit (Martí Ferriol, 2009)⁷. Los subtítulos están incluidos en el formato DVD como un archivo de imagen. Esta aplicación informática gratuita contiene una función de reconocimiento de caracteres que permite exportarlos a un archivo de texto en formato SubRip (extensión .srt). Aunque es imprescindible revisar todos los subtítulos y modificar aquellos caracteres no reconocidos correctamente, este programa facilita en sumo grado la copia de los subtítulos a la celda «TM» de las muestras correspondientes a las versiones subtituladas.

En el libro de cálculo *Análisis de datos*, se tiene en cuenta la apariencia de los subtítulos, por lo que estos constan con el mismo pautado y la misma división de líneas con los que se ven en pantalla. Asimismo, aparecen en cursiva aquellos subtítulos que así se muestran en el DVD.

A la hora de transcribir los diálogos de la versión doblada, se simplifica la tarea al complementar los subtítulos con el discurso oral del doblaje. En el proceso de

⁶ En el caso de *Ae Fond Kiss, It's a Free World...* y *Provoked* transcribí los fragmentos del TO a partir del DVD distribuido en Reino Unido.

⁷ Disponible en: <http://download.videohelp.com/DVDSuEdit/>.

transformación del discurso oral del doblaje a un texto escrito, se atiende a los siguientes aspectos y que pueden comprobarse en la tabla 3.

1. Se hace referencia al personaje que interviene en cada acto comunicativo. Por ello, antes de cada oración, se indica en la misma celda «TM» el nombre del personaje (por ejemplo, «CASIM» en *Ae Fond Kiss*). Cuando se desconoce su nombre, se hace referencia a su profesión (por ejemplo, «POLICÍA» en *Room to Rent*) o un rasgo que lo caracterice (por ejemplo, «INMIGR» —por inmigrante— en *It's a Free World...*). Cuando se designa el mismo descriptor a varios personajes, se añaden números en orden de aparición.

2. Se transcriben los diálogos respetando las reglas de ortografía sobre el uso de los signos de puntuación, las mayúsculas y las minúsculas. Es propio de una transcripción ortográfica como la que se lleva a cabo solventar los errores fonéticos y gramaticales que se produzcan en el discurso oral (Bonsignori, 2009, p. 187). No obstante, como esta investigación diferencia entre lengua estándar e interlengua, se reproducen en la transcripción los rasgos no estándares del lenguaje. Por un lado, en la celda «TM» se mantienen los errores gramaticales que se escuchan en boca de los personajes. Por otro lado, se detallan las desviaciones fonéticas más marcadas en la celda «Observaciones». Para ello, se incluye el alófono correspondiente a la pronunciación errónea según el alfabeto fonético de la Asociación Internacional de Fonética (IPA en sus siglas en inglés)⁸.

3. Con el propósito de estudiar las restricciones del texto audiovisual, se completa la transcripción de la versión doblada con las abreviaturas propias de la labor de ajuste para indicar la situación de los personajes en el plano y los elementos paralingüísticos que se escuchan (v. tabla 2). Se añaden en la celda «TM» entre paréntesis y en mayúsculas.

⁸ Disponible en: http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_%28C%292005.pdf.

Tabla 2. Símbolos del doblaje empleados en la transcripción de las muestras

| SÍMBOLO | SIGNIFICADO |
|---------|--|
| AD LIB | Se escuchan voces simultáneas, que no se entienden. |
| DC | (De costado) El personaje que habla se encuentra de lado. |
| DE | (De espaldas) El personaje que habla se encuentra de espaldas. |
| DL | (De lejos) Se escucha hablar al personaje desde lejos. |
| G/GG | (Gesto) El personaje emite un sonido paralingüístico. |
| OFF | El personaje está fuera de campo o se trata de un narrador en <i>off</i> . |
| ON | El personaje está en pantalla. |
| P | (Pisa) La intervención que sigue se solapa con la anterior. |
| R/RR | (Risa) El personaje se ríe. |
| SB | (Sin boca) No se ve la boca del personaje que habla, sino cualquier otra parte de su cuerpo. |

4. No se acomete una transcripción prosódica de los diálogos como la que propone Bonsignori (2009). Este método implicaría estudiar la traducción del plurilingüismo en unidades de texto demasiado pequeñas (se separan las intervenciones en frases, o incluso en partes de frases según el interlocutor al que se dirija el emisor).

5. No se transcriben las lenguas diferentes del inglés que se hablan en los filmes originales. El propósito de esta tesis doctoral no es estudiar si la traducción de la L3 es correcta, sino averiguar si se opta por traducir o no el mensaje en dicha lengua y mediante qué modalidad. Se procede a marcar esta lengua como L3 en la columna «TM», sin transcribirla. Si es posible, se indica entre paréntesis la lengua de que se trata y se señala si se ha traducido. Si, por ejemplo, se ha traducido mediante subtítulos, en la hoja Excel se especifica del siguiente modo: «Subtitulación: 1» o «Subtitulación: n». El número precede a los subtítulos en la columna «Observaciones», de modo que es posible saber con precisión en qué momento de la conversación aparecen. En las fichas de los ejemplos incorporados a la tesis doctoral, como la siguiente tabla, se incorporan los subtítulos a la celda del diálogo, separados mediante tres asteriscos.

Tabla 3. Muestra 697_VD

| PELÍCULA | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR | 01.31.00-01.33.34 |
|--|------------------------|---|-------------------|
| TM | | TO | |
| TARIQ: (OFF) Casim, entra, por favor. | | TARIQ: Casim, L3 (Panyabí. No trad.). | |
| SADIA: (DC) ¿Qué ocurre, hijo? Ya están aquí, deberías hablar. Habla con ellas. | | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.). *** What's this? You should talk to them. | |
| CASIM: (P) (DC/OFF) ¿Desde dónde han venido? | | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). *** How far have they come? | |
| SADIA: (DC) Desde Pakistán. | | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.). *** From Pakistan. | |
| CASIM: (SB) ¿Por qué? (DC) No lo entiendo. Ya hemos hablado de esto. | | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). *** Why? I don't understand. | |
| TARIQ: (OFF) Pero... | | | |
| SADIA: (DC) Hijo, ya sabías que tu tía y tu prima venían para la boda. | | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.). *** But they came for the wedding. | |
| CASIM: ¿La de quién? | | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). SADIA: L3 (Panyabí. Subt.). *** - Whose wedding? - Yours! | |
| SADIA: La tuya. Con Jasmine. | | - - - - - With Jasmine. | |
| CASIM: ¿Qué te dije cuando me fui, mamá? (G) Oye, ¿qué os dije cuando me fui? | | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). Dad, what did I say before I left? *** When I left, what did I say? | |
| SADIA: Ellas no saben nada. | | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.). | |
| Casim: (G) | | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). *** | |
| SADIA: No saben nada de eso. (OFF) Vamos a entrar y a sentarnos. Tienes que sentarte, Casim. Esto tiene que acabar. Tiene que acabar de una vez. | | But they don't know anything. - - - - - - Let's go sit. | |
| CASIM: (DC) (P) No quiero, mamá. | | - I don't want to. | |
| TAHARA: (DL) (P) Casim, he intentado decírtelo, pero me han quitado el móvil. Tienen fuera a Roisin. | | TAHARA: Casim, Casim, I've been trying to tell you but they've got my mobile. They've got Roisin outside. | |
| OBSERVACIONES | | | |
| Interferencias fonéticas: [z] en están, deberías, soy, escucha y caso [r] en negro [h] en trabajo, dejes | | | |

A la hora de transcribir los filmes originales, se dispone de fuentes de texto complementarias que han facilitado la transcripción de las versiones originales. En el caso de *It's a Free World...*, el traductor Gustavo Troncoso proporcionó el guion con el

que trabajó durante la traducción. Para la transcripción de *Room to Rent* y *Ae Fond Kiss...* se pudieron extraer los subtítulos en inglés mediante el programa DVDSuEdit. Solo en *Beautiful People* y *Provoked* hubo que transcribir los diálogos completamente de oído.

En cuanto a las pautas concretas de la transcripción del TO, se procede del mismo modo que en el TM respecto a la referencia a los personajes, la transcripción ortográfica de los diálogos, la transcripción de la interlengua y la indicación de las lenguas diferentes del inglés. Como las restricciones corresponden al texto audiovisual, en la transcripción del TO no se incluyen los símbolos del doblaje.

Anexo 3.2. La transcripción de las entrevistas

Las entrevistas realizadas en esta tesis doctoral son entrevistas personales grabadas mediante una grabadora de voz⁹. Con el propósito de disponer de documentación en modo escrito que facilite el posterior análisis cualitativo, se transcriben al completo las conversaciones mantenidas con los cuatro colectivos que participan en el proceso de realización, distribución y traducción (directores y guionistas, distribuidores, traductores y directores de doblaje).

Dado que nuestro objetivo no es estudiar los rasgos lingüísticos de los entrevistados sino analizar el contenido de sus intervenciones desde una perspectiva cualitativa, no se acomete una transcripción exacta de las intervenciones. Como Cerezo Merchán (2012), se aplica el nivel bajo de edición que proponen Farías y Montero (2005). Este consiste en la eliminación de los rasgos propios del lenguaje oral espontáneo que complicarían la divulgación. En concreto, se prescinde de las muletillas, las repeticiones, las pausas y las reformulaciones de frases. En la siguiente tabla, se listan las pautas que se aplican a la transcripción de las entrevistas grabadas:

⁹ En el caso de la entrevista a la traductora Sally Templer, que se realizó de forma telefónica, no dispongo de un registro de audio. Por ello, procedo a redactar la información a partir de las notas que tomé durante nuestra conversación.

Tabla 4. Pautas aplicadas a la transcripción de las entrevistas
(basadas en Cerezo Merchán, 2012)

| CARACTERÍSTICA | DESCRIPCIÓN |
|----------------------------|---|
| REFERENCIA A PARTICIPANTES | Cada turno de palabra viene precedido de las siglas que corresponden al nombre completo de la(s) persona(s) entrevistada(s) y de la entrevistadora. Se especifican las siglas empleadas en la primera intervención de cada individuo. |
| EDICIÓN DE TEXTO | Se eliminan la mayoría de muletillas, repeticiones, reformulaciones y pausas accidentales. |
| ADICIÓN DE INFORMACIÓN | Por la temática cinematográfica de las entrevistas, se mencionan numerosos filmes, cineastas y empresas del sector audiovisual. Con afán divulgativo, si las referencias no están completas, se añade la información que falta. Asimismo, se realiza un proceso de corrección si, por el carácter espontáneo de estas entrevistas, se comete algún tipo de error. |
| SIGNOS DE PUNTUACIÓN | Los signos de puntuación reflejan la cadencia del habla de los emisores. |
| NUMERACIÓN | El programa ATLAS.ti numera automáticamente los párrafos de las entrevistas. |

Anexo 4. Fuentes institucionales

Como se indica en el capítulo 7, esta tesis doctoral pretende delimitar el corpus de estudio a partir de la población de filmes estrenados en salas cinematográficas de España. El Ministerio de Cultura, Educación y Deporte pone a disposición de la ciudadanía dos bases de datos y dos informes sobre la producción, la distribución, la exhibición y la comercialización de obras cinematográficas en el Estado español:

- *CULTURABase*¹⁰. Este sistema de difusión de estadísticas culturales contiene un apartado dedicado a la Estadística de Cinematografía: Producción, Exhibición, Distribución y Fomento, con información desde 2000 hasta 2012.
- *Datos de películas calificadas (salas cinematográficas)*¹¹. Esta base de datos contiene información de las películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas con opciones avanzadas de búsqueda.
- *Boletín Informativo de Cine*¹². Esta publicación anual incorpora datos sobre producción, distribución, exhibición y comercialización desde el año 2002, así como documentos que reflejan la evolución de la industria cinematográfica española desde 1993 hasta 2006.
- *El cine y el vídeo en datos y cifras*¹³. Este resumen anual se realiza a partir de la información extraída del *Boletín Informativo de Cine*.

En el transcurso de esta investigación, se observan ciertas limitaciones respecto a la conveniencia de emplear estas fuentes institucionales. La primera limitación es temporal. El *Boletín Informativo de Cine* y, por consiguiente, la publicación *El cine y el vídeo en datos y cifras* no cubre la década completa objeto de estudio. No se dispone de datos para los años 2000 y 2001, por lo que cualquier resultado sería aproximado.

¹⁰ Disponible en: <http://www.mcu.es/estadisticas/CulturaBase.html>.

¹¹ Disponible en: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>.

¹² Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/index.html>.

¹³ Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/index.html>.

La segunda reticencia está relacionada con la distinción de los datos entre películas extranjeras y películas españolas. Aunque este trabajo doctoral no estudia el cine español, no se debe obviar que estas fuentes de información contabilizan como largometrajes españoles aquellas coproducciones que disponen de capital español, aunque se trate únicamente del 10 % mínimo que exige el Consejo de Europa¹⁴. De hecho, al comprobar los datos sobre recaudación de 2006 en *El cine y el vídeo en datos y cifras*, se descubre que uno de los largometrajes españoles con mayor recaudación de dicho año es *The Wind that Shakes the Barley* (*El viento que agita la cebada*, Ken Loach, 2006), película coproducida por Irlanda, Reino Unido, Alemania, Italia, España, Francia, Bélgica y Suiza y que podría ser objeto de estudio sobre la traducción del plurilingüismo por combinar inglés y gaélico en sus diálogos¹⁵. En consecuencia, para disponer de datos que se ajusten completamente a la realidad, se debería conocer el número de coproducciones respecto al total de filmes españoles estrenados, información que no es posible lograr, como se explica en el anexo 4.2.

No se niega la importancia de estas fuentes institucionales de información, pues los datos extraídos de ellas permiten validar ciertas premisas de esta tesis doctoral y podrían resultar útiles para futuras líneas de investigación.

Anexo 4.1. Número total de filmes estrenados en España

Para saber cuántas películas se han estrenado en España durante la década escogida, se consultan tres fuentes documentales: la base de datos *CULTURABase*, las publicaciones del ICAA y la *Base de datos de películas calificadas*. *CULTURABase* dedica el apartado 1.6 a las «Películas estrenadas, exhibidas, espectadores y recaudación por nacionalidad de la película». Estos datos, únicamente cuantitativos, se refieren a largometrajes —españoles y extranjeros— estrenados en España entre 2000 y 2009:

¹⁴ Disponible en: <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/147.htm>.

¹⁵ Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2006/CinePelículasEspañolas.html>.

Tabla 5. Largometrajes estrenados por nacionalidad de la película¹⁶

| AÑO | ESPAÑOLES | EXTRANJEROS | TOTAL |
|-------|-----------|-------------|-------|
| 2000 | 94 | (424) | 518 |
| 2001 | 102 | 410 | 512 |
| 2002 | 121 | 430 | 552 |
| 2003 | 108 | 419 | 527 |
| 2004 | 117 | 397 | 514 |
| 2005 | 128 | 396 | 524 |
| 2006 | 142 | 425 | 567 |
| 2007 | 137 | 456 | 593 |
| 2008 | 139 | 379 | 518 |
| 2009 | 137 | 361 | 498 |
| TOTAL | 1.225 | (4.097) | 5.322 |

La base de datos *CULTURABase* no incluye información concreta sobre el número de largometrajes extranjeros estrenados en España en 2000. Se desconoce la razón por la cual no se proporcionan dichos datos, cuando sí se ofrecen el número total de largometrajes y el número de largometrajes españoles. Las cifras que aparecen entre paréntesis en la tabla anterior son el resultado de restar el número de largometrajes españoles al total de filmes estrenados. Se hace hincapié aquí en el carácter aproximado de las cifras entre paréntesis.

Se observa, también, que las cifras sobre filmes extranjeros estrenados en España en 2005, 2006, 2007 y 2008 no coinciden con los datos de las otras dos publicaciones ministeriales. No obstante, a partir de 2006, fecha de creación de *CULTURABase*, las cifras publicadas en esta base de datos estadística reciben la aprobación previa del ICAA, lo que demuestra su validez¹⁷.

Al sumar los totales de cada año, se concluye que en España se han estrenado 5.322 largometrajes entre 2000 y 2009.

Por su carácter cuantitativo y cualitativo, se consulta la *Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas)* como fuente de información complementaria. Se presupone que la cifra obtenida ha de ser semejante a la anterior. Todos los filmes estrenados en España han de ser previamente calificados y la fecha de calificación suele preceder al estreno con una diferencia de pocos días.

¹⁶ En julio de 2012 detecté que los datos que proporcionaba *CULTURABase* con respecto al número de largometrajes españoles estrenados en 2001, 2002, 2003 y 2004 no coincidían con la información que publicaba el ICAA. A la vista de estas incoherencias documentales, me puse en contacto con la unidad de Estadística del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que reconoció su error y lo subsanó de forma inmediata.

¹⁷ Comunicación telefónica con María Ángeles Pérez Corrales, vocal asesora de la Subdirección General de Estadística y Estudios (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) en julio de 2012.

En la búsqueda avanzada, se incluyen dos filtros. En el apartado *Metraje*, se selecciona «largometrajes». En el apartado *Película del año*, se indica que debe haberse calificado entre 2000 y 2009. El resultado obtenido asciende a 4.975 largometrajes. La diferencia con respecto al resultado de *CULTURABase* es de 347 películas. Según el Departamento de Prensa del ICAA¹⁸, aunque es posible que no todas las películas calificadas acaben exhibiéndose, el hecho de que la cifra de filmes estrenados sea superior al número de filmes calificados se debe a que los largometrajes se contabilizan más de una vez si se estrenan a finales de año y permanecen en las salas de exhibición a principios del año siguiente o si se reponen en otro año natural.

Se descarta utilizar los datos de *CULTURABase* para conocer la población exacta de filmes estrenados en las pantallas españolas. Se considera que la cifra de filmes según la *Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas)*, 4.975 largometrajes, es más próxima a la realidad. De hecho, se asemeja a los datos extraídos de *Cine para leer* (cf. anexo 6).

Anexo 4.2. Coproducciones españolas (2002-2009)

Como se explica al principio de este anexo, el hecho de que se contabilicen las coproducciones españolas como largometrajes españoles ocasiona problemas a la hora de contabilizar los filmes extranjeros estrenados en España. Los datos incluidos en las siguientes tablas, pertenecientes al período 2002-2009, proceden del *Boletín Informativo* y de la publicación *El cine y el vídeo en datos y cifras*. La siguiente tabla informa del número de filmes producidos y estrenados en España en dicho período, lo que permite descubrir que aproximadamente el 87 % de los filmes realizados llegan a las pantallas españolas.

Tabla 6. Largometrajes españoles producidos y estrenados entre 2000 y 2009

| AÑO | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | TOTAL |
|------------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|-------|
| PRODUCIDOS | 98 | 107 | 137 | 110 | 133 | 142 | 150 | 172 | 173 | 186 | 1.408 |
| ESTRENADOS | 94 | 102 | 122 | 108 | 117 | 128 | 142 | 136 | 139 | 137 | 1.225 |
| PORCENTAJE | 95,92 % | 95,33 % | 89,05 % | 98,18 % | 87,97 % | 90,14 % | 94,67 % | 79,07 % | 80,35 % | 73,66 % | 87 % |

¹⁸ Comunicación telefónica mantenida con el Departamento de Prensa del ICAA en noviembre de 2012.

La siguiente tabla indica con qué países realiza España sus coproducciones (por área geográfica). Sin embargo, al no constar en ninguna publicación el número de coproducciones españolas que se han estrenado en España, no es posible conocer con exactitud el número de coproducciones españolas, en lengua extranjera, que han llegado a las pantallas españolas entre 2002 y 2009. Dado que no siempre se estrenan todos los filmes que se producen, no es posible añadir esta información a los datos extraídos de las distintas fuentes institucionales.

Tabla 7. Largometrajes españoles producidos en coproducción con otros países, por área geográfica (2002-2009)

| AÑO | | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | TOTAL |
|---------------------------------|-------------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| ÍNTegramENTE ESPAÑOLEs | | 80 | 68 | 92 | 89 | 109 | 115 | 124 | 135 | 812 |
| COPRODUCCIONES CON PAÍSEs DE | ÁFRICA | | | | 1 | | | 2 | | 3 |
| | ÁFRICA Y EUROPA | | | | | 1 | | | | 1 |
| | ASIA Y EUROPA | | | | | | | | 1 | 1 |
| | EE UU O CANADÁ | 1 | 1 | | 1 | | 1 | 3 | 3 | 10 |
| | EE UU O CANADÁ Y EUROPA | | 2 | 3 | 2 | | | | | 7 |
| | EE UU O CANADÁ E IBEROAMÉRICA | 1 | | | | | | | | 1 |
| | EUROPA | 27 | 22 | 22 | 24 | 23 | 26 | 16 | 23 | 183 |
| | EUROPA E IBEROAMÉRICA | 4 | 3 | 2 | 4 | 1 | 2 | 2 | 2 | 20 |
| | IBEROAMÉRICA | 24 | 14 | 14 | 21 | 16 | 28 | 26 | 22 | 165 |
| | TOTAL | 57 | 42 | 41 | 53 | 41 | 57 | 49 | 51 | 391 |

Anexo 5. Apéndice II, ETS 147 (Council of Europe, 1992)

Este documento determina los requisitos para que una coproducción sea considerada europea, según el Consejo de Europa¹⁹.

| 22 | <i>ETS 147 – Cinematographic Co-production, 2.X.1992</i> | |
|--------------------|--|---|
| Appendix II | | |
| 1 | A cinematographic work qualifies as European in the sense of Article 3, paragraph 3, if it achieves at least 15 points out of a possible total of 19, according to the schedule of European elements set out below. | |
| 2 | Having regard to the demands of the screenplay, the competent authorities may, after consulting together, and if they consider that the work nonetheless reflects a European identity, grant co-production status to the work with a number of points less than the normally required 15 points. | |
| | <u>European elements</u> | <u>Weighting Points</u> |
| | Creative group | |
| | Director | 3 |
| | Scriptwriter | 3 |
| | Composer | 1 |
| | | 7 |
| | Performing group | |
| | First role | 3 |
| | Second role | 2 |
| | Third role | 1 |
| | | 6 |
| | Technical craft group | |
| | Cameraman | 1 |
| | Sound recordist | 1 |
| | Editor | 1 |
| | Art director | 1 |
| | Studio or shooting location | 1 |
| | Post-production location | 1 |
| | | 6 |
| | N.B. | |
| | a | First, second and third roles are determined by number of days worked. |
| | b | So far as Article 8 is concerned, “artistic” refers to the creative and performing groups, “technical” refers to the technical and craft group. |

¹⁹ Disponible en: <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/147.htm>.

Anexo 6. Cine para leer

Este anexo presenta los datos extraídos a partir de la publicación *Cine para leer*. La siguiente tabla incorpora el número de filmes distribuidos en España, desglosados por semestre. En primer lugar, se muestra el número total de largometrajes estrenados. En segundo lugar, el número de filmes europeos y, por último, la población de la que se parte, las cintas de ficción que narran historias de migración y diáspora. Para su recuento se emplean los requisitos descritos en el capítulo 7.

Tabla 8. Datos de distribución extraídos de *Cine para Leer* (2000-2009)

| SEMESTRE | TOTAL DE FILMES | FILMES EUROPEOS | POBLACIÓN (FICCIÓN DE MIGRACIÓN Y DIÁSPORA) |
|----------|-----------------|-----------------|---|
| 1º 2000 | 213 | 44 | 1 |
| 2º 2000 | 197 | 42 | 2 |
| 1º 2001 | 193 | 42 | 2 |
| 2º 2001 | 194 | 43 | 0 |
| 1º 2002 | 199 | 48 | 2 |
| 2º 2002 | 209 | 57 | 2 |
| 1º 2003 | 210 | 49 | 2 |
| 2º 2003 | 201 | 44 | 2 |
| 1º 2004 | 200 | 62 | 1 |
| 2º 2004 | 220 | 51 | 7 |
| 1º 2005 | 200 | 53 | 5 |
| 2º 2005 | 217 | 58 | 1 |
| 1º 2006 | 231 | 48 | 2 |
| 2º 2006 | 237 | 5 | 2 |
| 1º 2007 | 235 | 67 | 3 |
| 2º 2007 | 249 | 53 | 4 |
| 1º 2008 | 207 | 43 | 3 |
| 2º 2008 | 207 | 53 | 2 |
| 1º 2009 | 195 | 58 | 4 |
| 2º 2009 | 167 | 34 | 1 |
| TOTAL | 4.181 | 1.003 | 48 |

En la tabla 9 se detallan de forma cuantitativa las lenguas dominantes de los 48 largometrajes que componen la *población*. En la tabla 10 se analiza la procedencia de los realizadores y en la tabla 11, el tipo de producción de que se trata. Por último, en la tabla 12, se listan los filmes de ficción europeos de migración y diáspora, la población de esta tesis doctoral.

Tabla 9. Filmes de la población por lengua dominante

| LENGUA MAYORITARIA | TOTAL |
|--------------------|-------|
| Francés | 17 |
| Inglés | 14 |
| Alemán | 8 |
| Griego | 2 |
| Italiano | 2 |
| Neerlandés | 2 |
| Árabe | 1 |
| Pastún | 1 |
| Sueco | 1 |
| TOTAL | 48 |

Tabla 10. Filmes de la población por ascendencia inmigrante de los realizadores

| ORIGEN DE LOS REALIZADORES | TOTAL |
|--|-------|
| Con experiencia migratoria o de diáspora | 23 |
| Sin experiencia migratoria o de diáspora | 25 |
| TOTAL | 48 |

Tabla 11. Filmes de la población por tipo de producción

| PAÍS DE PRODUCCIÓN | TOTAL |
|--|-------|
| Producción de un país europeo | 20 |
| Coproducción de países europeos | 14 |
| Coproducción con países europeos y no europeos | 14 |
| TOTAL | 48 |

Tabla 12. Cine europeo de ficción de migración y diáspora (2000-2009)²⁰

| TÍTULO ORIGINAL | TÍTULO ESPAÑOL | DIRECTOR/A | LENGUA MAYORITARIA | EXPERIENCIA MIGRATORIA O DE DIÁSPORA | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|--|--|----------------------|--------------------|--------------------------------------|--------------------------|
| <i>13 Tzameti</i> | <i>13 Tzameti</i> | Géla Babluani | Francés | Sí | 1º 2007 |
| <i>25 degrés en hiver</i> | <i>25 grados en invierno</i> | Stéphane Vuillet | Francés | No | 2º 2004 |
| <i>Ae Fond Kiss</i> | <i>Sólo un beso</i> | Ken Loach | Inglés | No | 1º 2005 |
| <i>Auf der anderen Seite</i> | <i>Al otro lado</i> | Fatih Akin | Alemán | Sí | 1º 2008 |
| <i>Beautiful People</i> | <i>Beautiful People</i> | Jasmin Dizdar | Inglés | Sí | 2º 2000 |
| <i>Bend It Like Beckham</i> | <i>Quiero ser como Beckham</i> | Gurinder Chadha | Inglés | Sí | 2º 2002 |
| <i>Breaking and Entering</i> | <i>Breaking and Entering</i> | Anthony Minghella | Inglés | No | 1º 2007 |
| <i>Camping à la ferme</i> | <i>Jóvenes oportunidades</i> | Jean-Pierre Sinapi | Francés | Sí | 2º 2006 |
| <i>Cargo</i> | <i>Cargo</i> | Clive Gordon | Inglés | No | 1º 2006 |
| <i>Chaos</i> | <i>Caos</i> | Coline Serreau | Francés | No | 1º 2003 |
| <i>Das Fräulein</i> | <i>Fraulein</i> | Andrea Staka | Alemán | No | 2º 2007 |
| <i>Dirty Pretty Things</i> | <i>Negocios ocultos</i> | Stephen Frears | Inglés | No | 2º 2004 |
| <i>East Is East</i> | <i>Oriente es Oriente</i> | Damien O'Donnell | Inglés | Sí | 1º 2000 |
| <i>Eastern Promises</i> | <i>Promesas del Este</i> | David Cronenberg | Inglés | No | 2º 2007 |
| <i>Eden à l'Ouest</i> | <i>Edén al Oeste</i> | Costa-Gavras | Francés | No | 2º 2009 |
| <i>Entre les murs</i> | <i>La clase</i> | Laurent Cantet | Francés | No | 1º 2009 |
| <i>Escape to Paradise</i> | <i>Escape to Paradise</i> | Nino Jacusso | Alemán | No | 1º 2002 |
| <i>Exils</i> | <i>Exils</i> | Tony Gatlif | Francés | Sí | 1º 2005 |
| <i>Före stormen / Before the storm</i> | <i>Antes de la tormenta</i> | Reza Parsa | Sueco | Sí | 2º 2003 |
| <i>Gegen die Wand</i> | <i>Contra la pared</i> | Fatih Akin | Alemán | Sí | 2º 2004 |
| <i>Het schnitzelparadijs</i> | <i>Nordil, tú qué haces para que no te duela</i> | Martin Koolhoven | Neerlandés | Sí | 1º 2007 |
| <i>Import / Export</i> | <i>Import / Export</i> | Ulrich Seidl | Alemán | No | 1º 2009 |

²⁰ Marco en negrita los filmes de la población que constituyen el corpus 2 o corpus de análisis.

| TÍTULO ORIGINAL | TÍTULO ESPAÑOL | DIRECTOR/A | LENGUA MAYORITARIA | EXPERIENCIA MIGRATORIA O DE DIÁSPORA | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|---|---|-----------------------|--------------------|--------------------------------------|--------------------------|
| <i>In this World</i> | <i>En este mundo</i> | Michael Winterbottom | Pastún | No | 2º 2003 |
| <i>Inch'Allah dimanche</i> | <i>El domingo si Dios quiere</i> | Yamina Benguigui | Francés | Sí | 1º 2004 |
| <i>Inguélézi</i> | <i>Clandestino</i> | François Dupeyron | Francés | No | 2º 2004 |
| <i>It's a Free World...</i> | <i>En un mundo libre...</i> | Ken Loach | Inglés | No | 1º 2008 |
| <i>Kebab Connection</i> | <i>Kebab Connection</i> | Anno Saul | Alemán | Sí | 2º 2006 |
| <i>Kurz und Schmerzlos / Short Sharp Shock</i> | <i>Corto y con filo</i> | Fatih Akin | Alemán | Sí | 1º 2001 |
| <i>La graine et le mulet</i> | <i>Cuscús</i> | Abdel Kechiche | Francés | Sí | 1º 2009 |
| <i>La sconosciuta</i> | <i>La desconocida</i> | Giuseppe Tornatore | Italiano | No | 2º 2008 |
| <i>Last Resort</i> | <i>Last Resort (El último resorte)</i> | Pawel Pawlikowski | Inglés | Sí | 1º 2001 |
| <i>Le grand voyage</i> | <i>Le grand voyage (El gran viaje)</i> | Ismaël Ferroukhi | Francés | Sí | 2º 2005 |
| <i>Les côtelettes</i> | <i>Les côtelettes</i> | Bertrand Blier | Francés | No | 2º 2004 |
| <i>Lila dit ça</i> | <i>Lila dice</i> | Ziat Doueiri | Francés | Sí | 1º 2005 |
| <i>Lovers</i> | <i>Lovers</i> | Jean-Marc Barr | Francés | No | 2º 2000 |
| <i>Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran</i> | <i>El señor Ibrahim y las flores del Corán</i> | François Dupeyron | Francés | No | 2º 2004 |
| <i>Pas d'histoires!</i> | <i>¡No me vengas con historias! 12 miradas sobre el racismo cotidiano</i> | VV. AA. | Francés | Sí | 1º 2002 |
| <i>Politiki kouzina</i> | <i>Un toque de canela</i> | Tassos Boulmetis | Griego | Sí | 2º 2004 |
| <i>Promised Land</i> | <i>Promised Land (Tierra prometida)</i> | Amos Gitai | Árabe | No | 1º 2006 |
| <i>Provoked: A True Story</i> | <i>Provoked, una historia real</i> | Jag Mundhra | Inglés | Sí | 1º 2008 |
| <i>Quando sei nato non puoi più nasconderti</i> | <i>Cuando naces... ya no puedes esconderte</i> | Marco Tullio Giordana | Italiano | No | 2º 2007 |

| TÍTULO ORIGINAL | TÍTULO ESPAÑOL | DIRECTOR/A | LENGUA MAYORITARIA | EXPERIENCIA MIGRATORIA O DE DIÁSPORA | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|---|-------------------------------------|------------------------------|--------------------|--------------------------------------|--------------------------|
| <i>Room to Rent</i> | <i>Una cama a cualquier precio</i> | Khaled El-Hagar | Inglés | Sí | 2º 2002 |
| <i>Somers Town</i> | <i>Somers Town</i> | Shane Meadows | Inglés | No | 2º 2008 |
| <i>Struggle</i> | <i>Struggle: luchar o someterse</i> | Ruth Mader | Alemán | No | 1º 2005 |
| <i>The Transporter / Le transporteur</i> | <i>Transporter</i> | Corey Yuen y Louis Leterrier | Inglés | Sí | 1º 2003 |
| <i>Travaux, on sait quand ça commence</i> | <i>Obras en casa</i> | Brigitte Roïan | Francés | Sí | 2º 2007 |
| <i>Trilogia I: To Livadi pou dakryzei</i> | <i>Eleni</i> | Theo Angelopoulos | Griego | No | 1º 2005 |
| <i>Waar is het paard van Sinterklaas?</i> | <i>Winky y el caballo mágico</i> | Mischa Kamp | Neerlandés | No | 1º 2009 |

Anexo 7. Procesos de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 1²¹

Tabla 13. Agentes del proceso de realización y distribución en España

| TÍTULO ORIGINAL | DIRECTOR/A | GUIONISTA | DISTRIBUIDORA DE CINE | DISTRIBUIDORA EN DVD |
|-------------------------------|----------------------|--|--|--|
| <i>Ae Fond Kiss...</i> | Ken Loach | Paul Laverty | Alta Classics | Cameo Media |
| <i>Beautiful People</i> | Jasmin Dizdar | Jasmin Dizdar | Golem Distribución | Manga Films |
| <i>Bend It Like Beckham</i> | Gurinder Chadha | Gurinder Chadha Paul Mayeda Berges Guljit Bindra | Alta Classics | Manga Films |
| <i>Breaking and Entering</i> | Anthony Minghella* | Anthony Minghella* | The Walt Disney Company Iberia | The Walt Disney Company Iberia |
| <i>Cargo</i> | Clive Gordon | Paul Laverty | DEA Planeta | SAV |
| <i>Dirty Pretty Things</i> | Stephen Frears | Steven Knight | The Walt Disney Company Iberia | The Walt Disney Company Iberia |
| <i>East Is East</i> | Damien O'Donnell | Ayub Khan-Din | Alta Classics | Sociedad General de Derechos Audiovisuales Filmax |
| <i>Eastern Promises</i> | David Cronenberg | Steven Knight | Universal Pictures International Spain | Universal Pictures Iberia |
| <i>In this World</i> | Michael Winterbottom | Tony Grisoni | Vértigo Films | SAV/ DeaPlaneta |
| <i>It's a Free World...</i> | Ken Loach | Paul Laverty | Alta Classics | Alta Classics |
| <i>Provoked: A True Story</i> | Jag Mundhra* | Rahila Gupta Carl Austin | Baditri | SAV/DeaPlaneta |
| <i>Room to Rent</i> | Khaled El-Hagar | Khaled El-Hagar Amanda Mackenzie Stuart | Laurenfilm* | Laurenfilm* |
| <i>Somers Town</i> | Shane Meadows | Paul Fraser | Festival Films | Karma Films |

²¹ Utilizo el signo * para señalar empresas que han desaparecido o personas que han fallecido.

Tabla 14. Agentes del proceso de traducción al español

| TÍTULO ORIGINAL | ESTUDIO DE DOBLAJE | TRADUCTOR/A | AJUSTADOR/A | DIRECTOR/A DE DOBLAJE | EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | TRADUCTOR/A |
|-------------------------------|-------------------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|--------------------------|-----------------|
| <i>Ae Fond Kiss...</i> | Cinearte* | Gustavo Troncoso | Alfonso Gallardo* | Alfonso Gallardo* | Bandaparte | Lía Moya |
| <i>Beautiful People</i> | EXA* | Marián Ortuño | Rosa Sánchez | Rosa Sánchez | Bandaparte | Susana Hurtado* |
| <i>Bend It Like Beckham</i> | Sonygraf / Digit Sound | José Manuel Balaguer | José Manuel Balaguer | Javier Roldán | Sin datos | Sin datos |
| <i>Breaking and Entering</i> | Tecnisón | Sin datos | Sin datos | Lorenzo Beteta | Sin datos | Sin datos |
| <i>Cargo</i> | Tecnisón | Jaume Villanueva | Eduardo Gutiérrez | Eduardo Gutiérrez | Sin datos | Sin datos |
| <i>Dirty Pretty Things</i> | EXA* | Lucía Rodríguez | Pablo del Hoyo | Pablo del Hoyo | Sin datos | Sin datos |
| <i>East Is East</i> | Sin datos | Sin datos | Sin datos | Sin datos | Sin datos | Sin datos |
| <i>Eastern Promises</i> | Sonoblok | Sally Templer | Xavier de Llorens | Xavier de Llorens | Sin datos | Sin datos |
| <i>In this World</i> | No se distribuyó en versión doblada | | | | Bandaparte | Sin datos |
| <i>It's a Free World...</i> | Cinearte* | Gustavo Troncoso | Eduardo Gutiérrez | Eduardo Gutiérrez | Bandaparte | Mariana Zarobe |
| <i>Provoked: A True Story</i> | 103 TODD AO | Elisabet Nonell | Rosa Pastó | Rosa Pastó | Sin datos | Sin datos |
| <i>Room to Rent</i> | Voz de España* | Sally Templer | Juan José Moscoso | Juan José Moscoso | CNR* | Judith Cortés |
| <i>Somers Town</i> | REC | Traducciones imposibles | Traducciones imposibles | Peio Artetxe | Sin datos | Sin datos |

Anexo 8. Sinopsis y fichas técnicas del corpus 2

En este anexo se ofrece información detallada de los cinco largometrajes de migración y diáspora que forman el corpus 2 o corpus de análisis. Se describe la trama mediante la sinopsis extraída de los sitios web de las distribuidoras o de las carátulas del DVD. Además, se incorpora una ficha técnica de cada una de las versiones analizadas: texto origen, versión doblada y versión subtitulada, porque este estudio no se centra solo en el análisis de los textos audiovisuales, sino también en los profesionales que participan en el proceso de realización, distribución y traducción de los filmes.

Para completar estas fichas, se consultan diversas bases de datos. Se obtienen los datos de distribución y la duración de las películas originales de la base de datos de películas calificadas del British Board of Film Classification²². Se incorpora información sobre el doblaje gracias a la información publicada en el sitio web eldoblaje.com²³. Asimismo, se contacta con varios traductores para doblaje y subtitulación y algunos ajustadores y directores de doblaje a través de la lista de distribución TRAG²⁴ y la lista de correo de socios de la asociación ATRAE²⁵. La información más difícil de lograr resulta ser la de las empresas y profesionales encargados de la subtitulación, por no existir una base de datos pública que la contenga²⁶. Por consiguiente, se contacta directamente con las distribuidoras y las empresas de subtitulación, quienes previa consulta a sus archivos confirman la realización del trabajo y los traductores encargados de ello.

²² Disponible en: <http://www.bbfc.co.uk/search/releases?advanced=true>.

²³ Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/home/>.

²⁴ Disponible en: <http://xcastro.com/trag/>.

²⁵ Asociación de TRaducción y Adaptación audiovisual de España. Disponible en: <http://www.atrae.org/>.

²⁶ El sitio web eldoblaje.com incorpora información sobre la subtitulación desde 2010, aproximadamente, según informa Álex Bonet en comunicación personal en mayo de 2012. No obstante, no aparecen datos respecto a la subtitulación de ninguna de las cinco películas que estudio.

Anexo 8.1. *Ae Fond Kiss...*

Ae Fond Kiss..., nominada al Oso de oro del Festival de cine de Berlín en 2004, es una historia de amor entre dos jóvenes y el conflicto intergeneracional e intercultural que se genera cuando su romance sale a la luz. En su página web, la distribuidora Alta Classics proporciona más detalles:

Casim es un joven escocés de origen paquistaní. Es un buen *disc jockey* y apasionado de la música. Sueña con abrir un club propio con su mejor amigo, Hammid, un sueño que se toma muy en serio. Ha estudiado contabilidad, pero no quiere ejercer. Sus padres, Tariq y Sadia, emigraron al Reino Unido en los años sesenta, procedentes de Pakistán. En Glasgow, donde la familia se ha instalado, tienen una tienda de comestibles y prensa. Tariq y Sadia, musulmanes devotos, han decidido que Casim se case con su prima Jasmine, la sobrina preferida de Sadia. La boda debe celebrarse a los pocos meses, y Tariq está haciendo una obra de ampliación de su casa para que la pareja viva allí.

Casim tiene dos hermanas: Rukhsana, la mayor, conoce a un joven del agrado de sus padres, con el que llegará a comprometerse. La pequeña, Tahara, de dieciocho años, es la más directa de la familia; típica escocesa rebelde, está terminando sus estudios secundarios en un instituto católico cercano. Una de sus profesoras es Roisin, una joven que da clases de música.

Cuando Casim y Roisin se conocen, sienten una fuerte atracción y empiezan una relación en secreto. Para ellos, que él sea musulmán y ella católica no supone ningún problema, pero pronto se ve claramente que las diferencias religiosas y culturales sí lo son para otras personas, especialmente para la familia de Casim²⁷.

Tabla 15. Ficha técnica de *Ae Fond Kiss...*

| | |
|--------------------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Ae Fond Kiss...</i> |
| DIRECTOR | Ken Loach |
| GUIONISTA | Paul Laverty |
| PAÍS DE PRODUCCIÓN | Reino Unido, Alemania, Italia y España |
| DISTRIBUIDORA | Icon Film Distribution Ltd |
| 35MM DVD | Front Row TV Ltd (2005) y Warner Home Video Ltd (2005) |
| AÑO DE PRODUCCIÓN | 2004 |
| DURACIÓN | 104' 19" |
| IDIOMAS | Inglés y panyabí |
| OBSERVACIONES | Londres, 2005. Idiomas: inglés y panyabí. Extras: comentarios de Ken Loach y Paul Laverty, <i>making of</i> , entrevista a Ken Loach, escenas eliminadas y tráiler. |

²⁷ Disponible en: http://www.altafilms.com/site/sinopsis/solo_un_beso.

Tabla 16. Ficha técnica del doblaje de *Ae Fond Kiss...*

| | | |
|---------------------|------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>Ae Fond Kiss...</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | | <i>Sólo un beso</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL |
| | DVD | Cameo Media S.L. |
| ESTUDIO DE DOBLAJE | | Cinearte, S. A., Madrid |
| TRADUCTOR | | Gustavo Troncoso |
| AJUSTADOR | | Alfonso Gallardo |
| DIRECTOR DE DOBLAJE | | Alfonso Gallardo |
| AÑO DE ESTRENO | | 2005 |
| DATOS DE DVD | | Barcelona, 2005. Idiomas: V.O. inglés-punjabi [sic], castellano. Subtítulos: castellano. Extras: tráiler, entrevista al director, entrevista a los actores, <i>making of</i> , ficha artística, ficha técnica y filmografías destacadas. |

Tabla 17. Ficha técnica de la subtitulación de *Ae Fond Kiss...*

| | | |
|--------------------------|------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>Ae Fond Kiss...</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | | <i>Sólo un beso</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL |
| | DVD | Cameo Media S.L. |
| EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | | BANDAPARTE |
| TRADUCTORA | | Lía Moya |
| AÑO DE ESTRENO | | 2005 |
| DATOS DE DVD | | Barcelona, 2005. Idiomas: V.O. inglés-punjabi [sic], castellano. Subtítulos: castellano. Extras: tráiler, entrevista al director, entrevista a los actores, <i>making of</i> , ficha artística, ficha técnica y filmografías destacadas. |

Anexo 8.2. *Beautiful People*

Beautiful People es un filme coral que cuenta la llegada y la adaptación de los refugiados de la guerra de Bosnia recién llegados a Londres. En la carátula del DVD distribuido en España se presenta del siguiente modo esta historia, ganadora del Premio *Un certain regard* del Festival de Cannes de 1999:

Londres, 13 de Octubre de 1993: El día en que Inglaterra tiene que jugar un partido crucial de la Copa del Mundo contra Holanda, la guerra de Bosnia está en su punto culminante. Srebrenica está siendo asediada y las tropas de las Naciones Unidas preparan el lanzamiento de víveres en paracaídas. Un serbio y un croata, convecinos pero enemigos por la guerra, se encuentran en un autobús y comienzan a pelearse. Entre tanto, las vidas de cuatro familias inglesas se ven afectadas de diferente manera, haciendo que sus encuentros con los refugiados de guerra les sirvan para ver la belleza que existe en sus propias vidas.

Tabla 18. Ficha técnica de *Beautiful People*

| | | |
|--------------------|------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>Beautiful People</i> |
| DIRECTOR | | Jasmin Dizdar |
| GUIONISTA | | Jasmin Dizdar |
| PAÍS DE PRODUCCIÓN | | Reino Unido |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | Alliance-Atlantis Releasing |
| | DVD | Alliance Atlantis Motion Picture Distribution (2000) |
| AÑO DE PRODUCCIÓN | | 1999 |
| DURACIÓN | | 107' 52" |
| IDIOMAS | | Inglés, francés y bosnio |
| OBSERVACIONES | | No se dispone del DVD distribuido en Reino Unido. |

Tabla 19. Ficha técnica del doblaje de *Beautiful People*

| | | |
|----------------------|------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>Beautiful People</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | | <i>Beautiful People</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | GOLEM DISTRIBUCION S.L. |
| | DVD | Manga Films, S.L. |
| ESTUDIO DE DOBLAJE | | EXA, Madrid |
| TRADUCTORA | | Marián Ortuño |
| AJUSTADORA | | Rosa Sánchez |
| DIRECTORA DE DOBLAJE | | Rosa Sánchez |
| AÑO DE ESTRENO | | 2000 |
| DATOS DE DVD | | Barcelona, 2001. |
| | | Idiomas: castellano, V.O. inglés (subtitulada). |
| | | Subtítulos: castellano. |
| | | Extras: cómo se hizo, ITN News piece, entrevistas, escenas del rodaje, ficha artística, ficha técnica y filmografías selectas. |

Tabla 20. Ficha técnica de la subtitulación de *Beautiful People*

| | | |
|--------------------------|------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>Beautiful People</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | | <i>Beautiful People</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | GOLEM DISTRIBUCIÓN S.L. |
| | DVD | Manga Films, S.L. |
| EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | | BANDAPARTE |
| TRADUCTORA | | Susana Hurtado |
| AÑO DE ESTRENO | | 2000 |
| DATOS DE DVD | | Barcelona, 2001. |
| | | Idiomas: castellano, V.O. inglés (subtitulada). |
| | | Subtítulos: castellano. |
| | | Extras: cómo se hizo, ITN News piece, entrevistas, escenas del rodaje, ficha artística, ficha técnica y filmografías selectas. |

Anexo 8.3. *It's a Free World...*

La distribuidora Alta Films introduce del siguiente modo en la historia de Angie, premiada en 2007 con la Osella de oro al mejor guion del Festival de Venecia:

Angie no ha recibido una educación demasiado esmerada, pero está llena de energía, ingenio y ambición. No es la primera vez que se queda sin trabajo, pero ahora intenta rehacerse y demostrar lo que vale. Angie y su compañera de piso, Rose, deciden ser sus propias jefas, y abren una agencia de trabajo temporal para trabajadores inmigrantes que actúa en un mundo inestable en el que el trabajo es barato y las leyes sólo sirven para ser ignoradas.

EN UN MUNDO LIBRE... es una historia ambientada en la realidad anglosajona actual, presidida por el “milagro” de la flexibilidad laboral, la globalización, los dobles turnos de trabajo, los salarios bajos y muchos consumidores felices y despreocupados: nosotros²⁸.

Tabla 21. Ficha técnica de *It's a Free World...*

| | | |
|-------------------|------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>It's a Free World...</i> |
| DIRECTOR | | Ken Loach |
| GUIONISTA | | Paul Laverty |
| NACIONALIDAD | | Reino Unido, Italia, Alemania y España |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | Pathe Distribution Ltd |
| | DVD | Pathe Distribution (2007) |
| AÑO DE PRODUCCIÓN | | 2007 |
| DURACIÓN | | 95' 31" |
| IDIOMAS | | Inglés, polaco, farsi y ucraniano |
| OBSERVACIONES | | Londres, 2007. Subtítulos: subtítulos para sordos. Extras: escenas eliminadas y comentarios del director. |

Tabla 22. Ficha técnica del doblaje de *It's a Free World...*

| | | |
|---------------------|------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | | <i>It's a Free World...</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | | <i>En un mundo libre...</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM | ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL |
| | DVD | |
| ESTUDIO DE DOBLAJE | | Cinearte Madrid |
| TRADUCTOR | | Gustavo Troncoso |
| AJUSTADOR | | Eduardo Gutiérrez |
| DIRECTOR DE DOBLAJE | | Eduardo Gutiérrez |
| AÑO DE ESTRENO | | 2008 |
| DATOS DE DVD | | Barcelona, 2008. Idiomas: V.O. inglés 5.1., castellano 5.1., audiocomentario del director. Subtítulos: castellano. Extras: tráiler, escenas eliminadas, ficha artística, ficha técnica y filmografías destacadas. |

²⁸ Disponible en: http://www.altafilms.com/site/sinopsis/en_un_mundo_libre.

Tabla 23. Ficha técnica de la subtitulación de *It's a Free World...*

| | |
|--------------------------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>It's a Free World...</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | <i>En un mundo libre...</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL |
| EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | BANDAPARTE |
| TRADUCTORA | Mariana Zarobe |
| AÑO DE ESTRENO | 2008 |
| DATOS DE DVD | Barcelona, 2008. Idiomas: V.O. inglés 5.1., castellano 5.1., audiocomentario del director. Subtítulos: castellano. Extras: tráiler, escenas eliminadas, ficha artística, ficha técnica y filmografías destacadas. |

Anexo 8.4. *Provoked: A True Story*

Tal y como reza la carátula del DVD distribuido en España, *Provoked: A True Story* narra la historia real de la supervivencia y el afán de superación de Kiranjit Ahluwalia:

Enamorada de Deepak (Naveen Andrews), Kiranjit (Aishwarya Rai) decide irse de la India y trasladarse a Londres para casarse. Su vida de ensueño se desvanece cuando descubre que su marido es un alcohólico. Los maltratos tanto físicos como psíquicos empiezan a sucederse e, incapaz de soportar la brutalidad de los maltratos y las violaciones continuas, decide deshacerse de él. Acusada de asesinato en primer grado, Kiranjit debe enfrentarse a una cadena perpetua. Es entonces cuando empieza una lucha a muerte por sobrevivir y vengarse de todos aquellos que la inculparon. Película basada en hechos reales.

Tabla 24. Ficha técnica de *Provoked: A True Story*

| | |
|--------------------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Provoked: A True Story</i> |
| DIRECTOR | Jag Mundhra |
| GUIONISTA | Rahila Gupta y Carl Austin |
| PAÍS DE PRODUCCIÓN | Reino Unido y la India |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD Eros International |
| AÑO DE PRODUCCIÓN | Eros International (2007) |
| DURACIÓN | 2006 |
| IDIOMAS | 108' 37" |
| OBSERVACIONES | Inglés y panyabí Londres, 2006. Idiomas: inglés y panyabí. Extras: cómo se hizo. |

Tabla 25. Ficha técnica del doblaje de *Provoked: A True Story*

| | |
|----------------------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Provoked: A True Story</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | <i>Provoked, una historia real</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD Baditri, S.L. |
| ESTUDIO DE DOBLAJE | SAV/DeaPlaneta |
| TRADUCTORA | 103 TODD-AO, Barcelona |
| AJUSTADORA | Elisabet Nonell |
| DIRECTORA DE DOBLAJE | Rosa Pastó |
| AÑO DE ESTRENO | Rosa Pastó |
| | 2008 |
| DATOS DE DVD | Barcelona, 2008. Idiomas: castellano, catalán e inglés (V.O.S.). Subtítulos: castellano. Extras: ficha técnica, ficha artística, fichas de doblaje, tráiler y filmografía. |

Tabla 26. Ficha técnica de la subtitulación de *Provoked: A True Story*

| | |
|--------------------------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Provoked: A True Story</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | <i>Provoked, una historia real</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD Baditri, S.L. |
| EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | SAV/DeaPlaneta |
| TRADUCTOR | Sin datos |
| AÑO DE ESTRENO | Sin datos |
| | 2008 |
| DATOS DE DVD | Barcelona, 2008. Idiomas: castellano, catalán e inglés (V.O.S.). Subtítulos: castellano. Extras: ficha técnica, ficha artística, fichas de doblaje, tráiler y filmografía. |

Anexo 8.5. *Room to Rent*

Con humor y cierta fantasía, *Room to Rent* relata la vida en Londres de un joven egipcio cuyo sueño es convertirse en guionista de éxito. Así resume su historia la distribuidora Lauren Films:

Ali es un joven guionista egipcio decidido a triunfar en Londres. Sin embargo, entre sus sueños y lo cotidiano parece abrirse una sima infranqueable: No tiene dinero; le han echado de su alojamiento, y su visa está a punto de caducar. De subarriendo en apartamento compartido, Ali se cruzará con algunos compañeros de alquiler verdaderamente excéntricos, y con algunas personalidades subidas de tono. Junto con su amigo Ahmed, quien le aconseja organizar cuanto antes un matrimonio con una blanca; Vivienne, la casera [sic]; Mark, fotógrafo de estilo inimitable; y Linda, la pequeña modelo que imita a Marilyn Monroe, Ali descubrirá el auténtico rostro de la vida

londinense. ¿Va a ser perdiendo algunos de sus prejuicios que logrará hallar lo que en verdad busca: el gran amor... y una visa?²⁹

Tabla 27. Ficha técnica de *Room to Rent*

| | |
|--------------------|---|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Room to Rent</i> |
| DIRECTOR | Khaled El-Hagar |
| GUIONISTA | Khaled El-Hagar y Amanda Mackenzie Stuart |
| PAÍS DE PRODUCCIÓN | Francia y Reino Unido |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD U.I.P. (UK) Pathe Distribution Ltd (2001) y Fox Pathe Home Entertainment (2002) |
| AÑO DE PRODUCCIÓN | 2000 |
| DURACIÓN | 95' 25" |
| IDIOMAS | Inglés, árabe y francés |
| OBSERVACIONES | No se dispone del DVD distribuido en Reino Unido. |

Tabla 28. Ficha técnica del doblaje de *Room to Rent*

| | |
|---------------------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Room to Rent</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | <i>Una cama a cualquier precio</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD Laurenfilm, S.A. |
| ESTUDIO DE DOBLAJE | Voz de España, Barcelona |
| TRADUCTORA | Sally Templer |
| AJUSTADOR | Juan José Moscoso |
| DIRECTOR DE DOBLAJE | Juan José Moscoso |
| AÑO DE ESTRENO | 2002 |
| DATOS DE DVD | Barcelona, 2003. Idiomas: castellano, inglés (subtitulado). Subtítulos: castellano, inglés. Extras: ficha técnica, artística y doblaje, biofilmografías, tráiler, las intenciones del director. |

Tabla 29. Ficha técnica de la subtitulación de *Room to Rent*

| | |
|--------------------------|--|
| TÍTULO ORIGINAL | <i>Room to Rent</i> |
| TÍTULO TRADUCIDO | <i>Una cama a cualquier precio</i> |
| DISTRIBUIDORA | 35MM DVD Laurenfilm, S.A. |
| EMPRESA DE SUBTITULACIÓN | CNR, Barcelona |
| TRADUCTORA | Judith Cortés |
| AÑO | 2002 |
| DATOS DE DVD | Barcelona, 2003. Idiomas: castellano, inglés (subtitulado). Subtítulos: castellano, inglés. Extras: ficha técnica, artística y doblaje, biofilmografías, tráiler, las intenciones del director. |

²⁹ Disponible en: <http://www.laurenfilm.es/fichapeli2.asp?codigo=5074&opcion=1&seccion=catalogo>.

Anexo 9. Análisis de muestras

En el DVD, se halla el libro *de Higes Andino_anexo 9*, un archivo de Excel que contiene las tablas de datos y las tablas de frecuencia creadas en las distintas fases de esta investigación. Dicho libro está formado por un total de 28 hojas de cálculo, que se describen en la siguiente tabla.

Las hojas *Todos los fragmentos*, *Sin análisis*, *L3_pjes. no inmigrantes*, *Fase B*, *Fase C* y *Fase D* (con o sin muestras de L1) presentan un formato de tabla, con filas y columnas. Las filas corresponden con las muestras de estudio³⁰ y las columnas contienen la información que se recopila en cada fase del análisis. El resto de hojas no presenta un formato común, ya que varía la información necesaria para extraer cada uno de los resultados.

Tabla 30. Hojas de cálculo que forman el libro *de Higes Andino_anexo 9*

| NOMBRE | DESCRIPTOR |
|-------------------------|---|
| TODOS LOS FRAGMENTOS | Todas las escenas susceptibles de análisis. |
| SIN ANÁLISIS | Muestras descartadas por incluir únicamente monosílabos, vocativos o marcadores de la función fática, demasiado breves para el análisis. Aparecen en color rosáceo en la hoja <i>Todos los fragmentos</i> . |
| L3_PJES. NO INMIGRANTES | Fragmentos plurilingües protagonizados por personajes no inmigrantes. Aparecen en color azulado en la hoja <i>Todos los fragmentos</i> . |
| FASE B | Información recabada en la fase B de la investigación. |
| 8.2.2 | Lenguas que se hablan en cada filme. |
| 8.2.3-8.2.4 | Diversidad lingüística de las muestras. |
| GRÁFICOS 8.2.3-8.2.4 | Gráficos creados a partir de los datos de la hoja 8.2.3-8.2.4. |
| 8.2.5 | Diversidad lingüística de las muestras, según el rol de los personajes. |
| FASE C | Información recabada en la fase C de la investigación. |
| 8.3.2 | Tendencia general en el uso de las modalidades de traducción. |
| GRÁFICOS 8.3.2 | Gráficos creados a partir de los datos de la hoja 8.3.2. |
| 8.3.3 | Tendencia en la elección de las modalidades de traducción en el texto meta. |
| GRÁFICOS 8.3.3.1 (VD) | Gráficos creados a partir de los datos de la hoja 8.3.3, correspondientes a las versiones dobladas. |

³⁰ En nuestro afán de comparar el doblaje y la subtitulación al español de estos filmes, cada fragmento audiovisual se corresponde con dos muestras.

| NOMBRE | DESCRIPTOR |
|------------------------|---|
| GRÁFICOS 8.3.3.2 (VOS) | Gráficos creados a partir de los datos de la hoja 8.3.3, correspondientes a las versiones subtítuladas. |
| 8.3.4 | Tendencia en la adopción de estrategias de traducción. |
| FASE D CON MUESTRAS L1 | Información recabada en la fase D de la investigación. |
| 8.4.2 | Análisis de la interlengua como restricción lingüística. |
| FASE D SIN MUESTRAS L1 | Información recabada en la fase D de la investigación. Se excluyen las muestras monolingües en L1 |
| 8.4.3 | La presencia de restricciones en los fragmentos que contienen L3. |
| 8.4.3.1 ESTRATEGIAS | Las restricciones en el doblaje, según la estrategia de traducción. |
| 8.4.3.1 MODALIDADES | Las restricciones en el doblaje, según la modalidad de traducción. |
| GRÁFICOS 8.4.3.1 | Gráficos creados a partir de los datos de las hojas <i>8.4.3.1 estrategias y 8.4.3.1 modalidades</i> . |
| 8.4.3.2 ESTRATEGIAS | Las restricciones en la subtitulación, según la estrategia de traducción. |
| 8.4.3.2 MODALIDADES | Las restricciones en la subtitulación, según la modalidad de traducción. |
| GRÁFICOS 8.4.3.2 | Gráficos creados a partir de los datos de las hojas <i>8.4.3.2 estrategias y 8.4.3.2 modalidades</i> . |
| 8.4.4 | La manipulación técnica en los filmes de migración y diáspora. |

Anexo 10. El proceso de realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora: las entrevistas a directores y guionistas

A continuación, se incorporan los documentos que contienen las transcripciones, así como los códigos creados en el programa ATLAS.ti para el análisis cualitativo de estas entrevistas. La carpeta *Anexo 10* de este DVD contiene los archivos de audio correspondientes.

Anexo 10.1. Entrevista personal a Paul Laverty, realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España).

Anexo 10.2. Entrevista personal a Ken Loach y Paul Laverty, realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España).

Anexo 10.3. Entrevista personal a Rahila Gupta, realizada el 9 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido).

Anexo 10.4. Entrevista personal a Amanda Mackenzie Stuart, realizada el 16 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido).

Anexo 10.5. Entrevista personal a Jasmin Dizdar, realizada el 4 de marzo de 2011 en Londres (Reino Unido).

Anexo 10.6. Entrevista personal a Khaled El-Hagar, realizada el 1 de abril de 2011 a través de videoconferencia.

01 Anexo 10.1. Entrevista personal a Paul Laverty,
02 realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga,
España)

03 IdH: So first of all, thank you very much.

04 PL: Not at all. It's a pleasure.

05 IdH: As Ann Catrall [Ken Loach and Paul Laverty's press
agent] may have informed you, I'm doing research on the
translation of language diversity in British migration films. So I
am focusing particularly on the depiction of immigrants and the
languages they speak, because during the translation process
it is a challenge what to do when they speak different
languages. I have a corpus of twelve films and the ones from
you that I analyse is *Ae Fond Kiss* and *It's a Free World...*

06 PL: Oh, yes. Aha. There was also some Spanish we used in
Bread and Roses [*Pan y rosas*, Ken Loach, 2000] as well.


07 [Break.]

08 IdH: Thank you. One of my questions is if you have any
deliberate intention to represent immigrants through their
speech.

09 PL: Well, yes... Because how you speak in a language is so
much part of our behaviour. It's absolutely fundamental. And
what we're just trying to do is just to be truthful to the
circumstances. So I was going back again to the premise. So,
for example, in *Ae Fond Kiss*, many of the older generation I
met, they had, you know, some English, but are much more
from another language. So what we're trying to do is to reflect
that in the language and then with the children, they were
bilingual. We're trying to make it real, so when the mother talks
to her son in *Ae Fond Kiss*, she obviously feels much happier
and more secure speaking in her own language. So what we're
trying to do is just be truthful to the circumstances. What we'd
do then is... I can't speak these languages, so I'll write them
and then with the help of other people, it's translated. And then,
when Ken speaks to the actors, he just wants them to be
comfortable with it, so they can change it and put it in their own

 2.1.1.3. Importance of language ;

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.6.2. Non-professional linguists

 2.6.3. Actors

words. But oftentimes it's very close to what it is in the script, because it's part of a scene that's been planned beforehand. So it's very simple and essential - we just want to make it truthful. And when someone is bilingual and can jump between two languages, that's fine. And then other kind... You know, for example, with the father figure, now you can hear... When you cast someone, you can hear in his language. He speaks English well, but you can still hear the Pakistani accent, which is very strong. He makes several mistakes which are quite comic, but they're actually truthful to him. So what we're trying to do is just make it truthful, make it real, make the actors come from, because language and the way you speak is so much part of ourselves. In that film we were seeing just now... I don't know, did you see the...? [Justo antes de la entrevista, pudo verse el corto dirigido por Ken Loach para el omnibus film *11'09"01 (11'09"01, 11 de septiembre, VV. AA., 2002)*. Narra la historia de un inmigrante chileno en Reino Unido. El doblaje no mostraba un acento chileno, sino español de España.]

IdH: Yes.

10

11

PL: It killed me. Although it's a dubbed Spanish voice, but it took away Vladimir [Vega]'s beautiful accent, and you just lose so much when the voices are not theirs. It's almost vandalism. If you just had it subtitled, he's got a beautiful gentle voice. You miss all the emotion in his voice and the way people speak is so them. So the way people speak is so much part of their identity. And not only when we're talking about immigrants, but even just the kids in the streets of Glasgow, I mean, it's always a tension, because very very few even English speakers understand what they're saying. Because their accents are so thick. There's slang. There's all sorts of complexity with it. Even the rhythm on how you speak... There was a huge debate in *Sweet Sixteen* [*Sweet Sixteen (Felices dieciséis)*, Ken Loach, 2003], for example, because the kids were swearing so much, but in their context it wasn't foul language, you know. If you play it at Wimbledon, some of what they're saying is very crude. But they were imposing their standards on a whole different

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.1.1.3. Importance of language

 2.1.1.2. Identity

 2.1.1.3. Importance of language

reality. So in a strange way is a totally different world that they don't recognise. So also in *Bread and Roses* it was exactly the same. I went over the Spanish. I wrote it in English. I do speak some Spanish, and I went over it with people from Mexico or Central America, wherever. We're trying to grasp that. What was the other one you mentioned? *Ae Fond Kiss* and...

 2.6.2. Non-professional linguists

12 IdH: *And It's a Free World...*

13 PL: *It's a Free World...* as well. Well, the main protagonist in that story obviously is different, because she's English-speaking. But we just planned that. And most of them are Polish workers, but you know they spoke in their... We prepared the scene, told what was gonna happen, but it was very important that they spoke in their own language. We're just trying to grasp that.

 2.6.3. Actors

14 IdH: *So what really determines whether an immigrant speaks English as a native speaker or "broken" English, so to say, or his or her mother tongue is really like you want to show how these people really speak.*

15 PL: Yes, absolutely. It's very hard. First of all, many of them can speak fluent English. But what makes interesting is that immigrants recently arriving... Part of their own struggle and why they're so easily exploited is because they don't understand everything about the language. So it's not only respecting the actual character of the language, but it's also dramatically important, because they are much more vulnerable, especially if they've just arrived.

 2.2.1. Important for drama  2.

16 IdH: *And in the case that they speak English not so fluently, do you write it in the script or is it...? Do you add any linguistic characteristics to the language or is it just their way of speaking? I mean, you said that in *Ae Fond Kiss* the father made some mistakes when speaking English.*

17 PL: Exactly.

18 IdH: *Was it deliberate? Did you write it in the script?*

19 PL: No, no, no. I mean, in several occasions... I'm trying to

 2.3.1. No

remember now. In several occasions it was just his rhythm of language, which would be very hard to write, because it's like... You know, it's mistakes that are kind of natural to someone who has been in the country a long time. So they're one level of fluent, it's a bit like my Spanish is bad Spanish fluently. Sometimes they speak in a bad English fluently, you know. So you just try to capture that and you keep a bit of that. So it's very close to the script, but it doesn't need to be word for word. And the great thing is that if you have good actor, or someone that is just the way they are themselves, that comes across... Of course that's Ken [Loach]'s master. It's just try to find people for the situation very very well.

 2.3.1.2. Hard to write

 2.3.1.1. Natural

 2.3.1.1. Natural

20 IdH: OK. And you just mentioned, 'cos it was one of my questions, if you wrote dialogues in a foreign language yourself...

21 PL: No, no.

22 IdH: ... or you use a translator.

23 PL: Well, what I do is I write in English and what I do then is... You know, for example, in *Bread and Roses* I sat there with my partner, who's Spanish, but also friends, who are from Mexico. And we just tried to find words that just fitted. And even then that... It was translated and written... And that becomes a template. Especially there're scenes... Intimate scenes are very carefully scripted and usually ends up almost the way it is, but in a crowd scene what you're trying to do is you've created the situation, you've talked about what's gonna happen and then they just make it their own. And of course by making it their own, obviously, using their own language is very very important.

 2.6.2. Non-professional linguists

 2.6.2. Non-professional linguists

 2.6.3. Actors

24 IdH: Yeah. I have noticed in *It's a Free World...* most dialogues in Polish, for example, were not translated into English in the original film. Sometimes you used an interpreter, for example, in the job interviews, but then... some crowd scenes were not translated.

25 PL: Exactly.

26 IdH: And then in *Ae Fond Kiss* I had a problem when checking the DVD, because the Spanish DVD version did not include subtitles into English, so it was hard for me to know if they subtitled their Punjabi dialogues into English when they spoke in the family. Do you remember?

27 PL: Gosh, I can't. Honestly.

28 IdH: No, OK. I'll check.

29 PL: It was a very intimate scene between the mother and [Casim], and there was a family scene as well. I'm sure that was subtitled into English. When she came back to the house to meet the family. They're meeting each other, sometimes it's in English, sometimes they swapped. I'm sure that was subtitled. And also I think when the mother and the son, at least in my memory, it was an intimate scene. I don't think there was many words, but it was subtitled into English.

30 IdH: Yeah, I thought it had to be subtitled.

31 PL: Yes.

32 IdH: Because it was subtitled into Spanish, so I thought...

33 PL: Yes, I'm sure it was.

34 IdH: But I really have to check it.

35 PL: Otherwise they wouldn't understand the scene. I'm sure that happened.

36 IdH: My question for that was: What makes you decide between leaving a foreign language untranslated or translate it through subtitles or interpreters?

37 PL: Well, I suppose that's an editing question. If it's just a crowd scene and it goes through a note, I think you would just leave it, 'cos it's part of the general environment. And also often the protagonist would not understand their language. But if it's a key plot point and like, for example, the two families coming together, I mean, it only makes sense, because you want to understand that scene and unless you're an insider into the culture, you have to do it. So I think it'll just be done in a case

 2.7.1. Understanding

 2.7.3. No translation  2.7.2. Ed

 2.7.4. Translation

 2.7.1. Understanding

 2.7.2. Editing question

by case situation innovation: importance of the language and their actual understanding actual words in each scene. We don't say we have plan set for it. There's lots of people showing involved anyway. A big crowd scene, for example, in *Ae Fond Kiss*... I don't think every single language would be translated, but the key ones... where the people are not understanding which is key to the plot. You have to do that.

38 IdH: And in the subtitled version of *Ae Fond Kiss* into Spanish all dialogues in Punjabi were translated into standard Spanish not marking - with, for example, italics as it's been used in other films - the presence of two different languages. And then, for example, in the dubbed version of *It's a Free World*...

39 PL: Dubbed version of *It's a Free World*...?

40 IdH: Yeah.

41 PL: The dubbed version. Ah.

42 IdH: Broken Spanish was used to translate even Polish lines during job interviews at the beginning of the film.

43 PL: I see. Well, in general, me and Ken [Loach] just don't like things dubbed at all. We'd prefer that it just never ever happened. It's a sense of false, just like that. So we're never consulted or talked to. So we don't know nothing about the dubbed version. I don't think Ken would know either. Because what you 're saying seems ridiculous.

44 IdH: Yeah. Would you approve that a character in your films speaking his or her own language be dubbed or subtitled in the target language? Or would you prefer to keep his or her dialogues lines in their original...?

45 PL: I mean, I've got absolutely no problem with subtitles ever, because I think subtitles protect the integrity of the sound of the voice, which I think is very beautiful and very important and intricate to how someone is. Dubbed versions I just hate full stop. But what happens is distributors... I mean, you have no control of it. In many territories, you see, people would not go and see a film if it's subtitled. And so they bought the rights for

 3.3.1. No

 Opinión modalidades de traducci

 3.3.1. No

it and they do it and you have absolutely nothing to... We don't prohibit it, because it's like... mass [incomprehensible] distributor, but generally speaking... I mean, I'm speaking for myself, but I suspect Ken would share this point of view, but it's a disaster for any film to have it dubbed.

46 IdH: Would you like to know one of the reasons why that changed in *It's a Free World...*? I talked to the dubbing director and asked him that question. I was really surprised when I saw the Spanish dubbed version and then your original film. He said that this change was the most realistic solution, because first they could not find any professional dubbing actors from Poland in Spain, who could revoice Polish lines. And then dubbed Polish dialogues could not be isolated from the soundtrack, 'cos he said that all dialogues come in the same soundtrack, so if they overlap - like a line in English and a line in Polish overlap -, that could not be isolated. Do you usually think about the translation process when writing...

47 PL: The translation process, you know. When it goes to other territories, do you mean?

48 IdH: Yeah.

49 PL: I always hope it's just gonna be subtitled.

50 IdH: OK.


51 PL: That's always my hope. Going through what's gonna happen with the dubbing. No, I didn't do that and I don't think... I suspect... 'Cos in many ways you can't control it. You disagree with it. My idea is hope someone does a good job and respectful. So they tend to end to like broken Spanish. Is that what they did?

52 IdH: Yeah.

53 PL: With a false Polish accent or something? Pretending to be a false Polish accent? It seems a disaster. But that's what happens when you use someone else's voice. The whole integrity of the piece goes... You know, how a Spanish actor... It's really strange to think of the process, isn't it? There's

 2.8.2. Subtitling

 Opinión modalidades de traducción

 2.8.1. Dubbing

someone who's Polish speaking broken English, then that's translated, then a Spanish actor has to try and find the words and imagine what a Polish worker here is. That's what they're doing. They're trying to imagine how a Polish person speaks Spanish. A bit of a jump. It just gets so far away from the reality, doesn't it? But I think that's how's any dubbing. I mean, even if it's dubbed, like some of these old great classics, the Czech films. You see them dubbed with American accents. What English are they going to use? Which country for a start? It's an Irish accent? It's a Scottish accent? It's an English accent? It's a posh English accent? It's an American accent? Which one of an American? It's a New Yorker or a deep south? It's just so far away from the original always. I find it a disaster. It always makes a terrible separation, I think. At least to me it breaks... What you're trying to capture is that reality, so it's seamless, and it works and it's fluent. And once you do that, it just breaks the whole trust between you and the audience, I think.

54 IdH: I have more questions, but I'd like to ask them later when Ken Loach is here.

55 PL: OK.

56 IdH: I hope he's here. From a more general perspective, are there any other aspects would you take into account when writing or directing a plurilingual film?

57 PL: That's clear. I mean, the criteria always is trying to be truthful and realistic. I mean, that's the way you're trying doing this. I don't see what else you can do to... I mean, apart from... 'Cos it depends on the immigrant who's arriving too. Someone can be very well educated. It depends on the character you're around. Is it someone who's never had any secondary or primary education? You know, is it someone who's come from an elite part of Africa and therefore can speak, you know, probably several languages much better than probably we can. You know, so you're just trying to be truthful to the character and the situation. That's kind of a game process. I don't know if

 2.8.1. Dubbing

 2.8.1.1. Audience

 2.9.1. Truthfulness

 2.9.2. Realism

 2.9.3. Story

 2.9.3. Story

that was of help or not.

58 IdH: That was. Thank you, thank you very much.

59 PL: Not at all.

01 Anexo 10.2. Entrevista personal a Ken Loach y Paul Laverty,
02 realizada el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga,
España)

03
04 IdH: Thank you very much for accepting to be interviewed. I
really do different questions from the ones in the press. I'm
doing a Translation Studies research on British migration films.
What I want to do with this interview is to gain an insight into
aspects of the intention behind and process of writing and
directing a plurilingual film.

05 KL: Right.

06 IdH: But my questions are very easy. They have to do with the
process of distribution of films abroad. During my preliminary
research on the dubbing of *It's a Free World...*, one of your
films, the Spanish translator told me that he had not received
any indication for the translation of foreign languages different
than English in this film, although he said that he received a
note for the translation of *The Wind that Shakes the Barley* [*El
viento que agita la cebada*, Ken Loach, 2006]. So in it you
wanted Gaelic to be maintained. Is it true?

07 KL: Yeah, I think so. I mean, there's a general principle, which
is that the characters should speak their own language. The
film shouldn't pretend that they're speaking another language,
like, for example, in *Schindler's List* [*La lista de Schindler*,
Steven Spielberg, 1993]. They should speak German, but
suddenly they start to speak English. I don't like that. I think
they should speak the language they should speak. So in the
Irish film sometimes they speak Gaelic as a way of hiding what
they're saying, as a way of asserting their independence. The
language has a significant, because language is about power,
it's about identity. But it applies to not only the language, but
the dialect. And the dialect is a more nuanced element of
language. Dialect tells you about class, tells you about history,
tells you about humour. You know, it tells you about a lot of
things.

 2.2.2. Reality

 2.2.2. Reality

 2.1.1.3. Importance of language

 2.1.1.3. Importance of language

 2.1.1.3. Importance of language

08 IdH: So would you approve that a character in your film speaking his or her own language was dubbed or subtitled in the target language?

09 KL: It must be subtitled.

10 IdH: For example, into Spanish.

11 KL: It must be subtitled. It must be subtitled. I mean, you can't dub it.


 2.7.4. Translation

12 IdH: Well, it was dubbed in *It's a Free World*. Did you know that?

13 KL: Yeah, yeah.



14 IdH: The Polish lines were dubbed into Spanish, as I told Mr Laverty.

15 PL: Yes, I was like under protest, in the sense it's not something we want. But when distributors are faced, where they'll say there're certain towns around in Spain that if it's in subtitles, they won't come and see it. So it's very hard to say: "OK, it's banned". We would much prefer subtitles. There's nothing to do with the dubbing of it.

 3.3.1. No
 Opinión modalidades de traducción

16 IdH: But can you monitor in a way once the film has been translated into other languages? Are you interested in knowing what has happened?


17 KL: Well, if it's subtitled, then it's not a problem. Unfortunately, I mean, we can intervene very little in the dubbing. We just say: "Don't do it" as much as possible, but it destroys the film.

 3.3.1. No
 Opinión modalidades de traducción

18 PL: There was one film we saw in Italy and we saw a little bit of the first part, which was dubbed. I can't remember which film it was. Maybe it was *Sweet Sixteen* or *My Name is Joe* [*Mi nombre es Joe*, Ken Loach, 1998]. I think it was *My Name is Joe* and it looked like a very mild translation. So we talked to people who did the translation and said they should really perhaps add more rough street quality. You know, we talked about that this morning.

19 IdH: Yeah.

20 PL: And Ken just said how important accent and dialect is. Again just trying to go back again to the general principle that people should just be how they are. So it brings truthful to their situation and their position.

 2.1.1.1. Truthfulness~

21 IdH: I asked Mr Lavery this morning if there is any deliberate intention to represent immigrants in your films through their speech. He said that you try to be as true as possible to the actual situation in their daily life. So I would like to know if you agree with that or if there's any other intention.

22 KL: Yes, no, of course. Of course.

23 PL: She's looking for a fake now.

24 KL: Yeah. No, no, of course, that's the case. It can't be any other way. I mean, the film has to pass the test of the people who it is about. If they believe it, then that's ok. If they say: "No, this is false." You know, you lost it really. So I think language is massively important. It's well undervalued in film. When we did *Land and Freedom* [*Tierra y libertad*, Ken Loach, 1995], there was a big distinction between Castilian Spanish and Catalan. For example, when the Italians dubbed it, they all spoke Italian, so you lose all those elements in the film.

 2.1.1. Yes

 2.1.1.3. Importance of language

25 IdH: And just, kind of my last question: Do you think that linguistic inclusion or exclusion entail social inclusion or exclusion? Do you try to represent that? Or do you agree with this?

26 KL: What, in language?

27 IdH: Yeah, I mean, if the fact that they can speak, for example, English or not, does it mean that you want to represent their social exclusion or inclusion?

28 PL: Well, like I said... For example, the Polish workers in *It's a Free World...* The very fact that they couldn't speak English was part of their predicament and part of their problem. I mean, they're much more exposed, and you can see they could be much more easily exploited. So certainly we wanted to try and capture that implicitly. Obviously if someone speaks another

 2.4. Linguistic or social inclusion or

language absolutely fluently, I guess there're other tools with which they can protect themselves. And again we just tried to be truthful to the many of these people arriving and met them, who had very very little English. And were told absolute lies and couldn't judge the dangerous situation they were in. And we tried to capture that.

 2.1.1.1. Truthfulness~

29 IdH: 'Cos that was one of the things I thought about when I saw your original film. And I think got lost in the Spanish dubbing, because those interviews took place in Spanish, broken Spanish. In the interviews at the beginning of the film, immigrants spoke Spanish... So I was kind of shocked.

30 KL: I see.

31 IdH: The dubbing director gave a technical reason. He said that he could not isolate Polish lines, because they overlapped in conversation. Had you ever thought about it? That translation can be affected because, for example, script lines in a foreign language are together with English dialogues.

32 KL: But that's the truth of it. That's the reality of the situation. And the moment you start to make compromises with that, you undo the whole fabric of the film. I mean, this used to be. The old sound recorders would say: "Oh, yeah, you can't overlap, you know. One person must stop talking." But life isn't like that. You just have to ignore that.

 2.9.2. Realism

33 IdH: Just a technical question. Would it be possible? 'Cos I think that could be a solution for this problem. Could it be possible to do two soundtracks when one speaking...

34 KL: No.

35 IdH: ... a foreign language? No, you know.

36 KL: Because the momentum of filming is... Well, it would make it very slow. And part of getting the right performances is to keep the momentum going. You have to have the momentum and the colour. It's like a sort of bubble, and the moment you stop and say: "No, we do that in another language", it's stupid. And people couldn't do it. You'd be casting the wrong people.

 2.9.2. Realism

37 IdH: Just to finish: Why do you think migration stories are worth telling or characteristic of the time we are living? 'Cos you have at least three films and then the short film *September 11* was starred by an immigrant character.

38 PL: I mean, the great thing about... If you have a story with an immigrant, which's normally a very dramatic choice that they've made. Usually it's people going out in an enormous adventure, taking a great chance. And it really demonstrates just the difficult choices they face: a crisis back home, how they're treated here, it taps on to how they're exploited and manipulated, it taps on to their very deep feelings of missing home. So it's a very multi-layered and a very complex situation, and a very exposed and very vulnerable. And within all, great choices. I mean, some of the women we met in *Bread and Roses*, for example, they risk their lives crossing the desert and then sometimes they risk their money and give them to the coyotes. Then they get sent back again. So tremendously tragic and powerful and poignant stories, as well as it says a great deal about the curse country in which they live. They look after our old people, they look after our children and we still treat them like crap. Then the first time there's a crisis, they have to escape us again. So looking at the position of immigrants leads you into a very kind of complex situation, which is tremendous for drama.

39 IdH: OK, that's it. Thank you, thank you very much.

 1.1.1. Tremendous for drama

001 Anexo 10.3. Entrevista personal a Rahila Gupta,
002 realizada el 9 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido)

003
004 IdH: Thank you very much. As I told you by email, the
research I am undertaking is on the translation of language
diversity in British films dealing with the topic of migration.
And, as you co-wrote the script for *Provoked: A True Story*, I
thought it would be interesting to interview you. So thank you
very much for accepting...

005 I've seen that you write usually for *The Guardian* and I saw
that you had an article called "It's Time for Immigration Plays
to Take on the System" [Gupta, 2010a], so I have noticed that,
apart from writing the script for *Provoked*, you have also
written a theatre play on the topic of migration, so why do you
think migration stories are worth describing, worth telling and
characteristic of the times we are living?

006 RG: Ok, first of all, I want to ask you: When you talk about
migration, because I know it's used quite loosely, whether
you're talking about the actual process of migration or are you
talking about migrants?

007 IdH: Maybe both. In some films, like I also analyse the film by
Michael Winterbottom, *In this World* [*En este mundo*, 2002]. In
that case, it is the process of migration. But in other cases, like
in *Provoked* or like in *Ae Fond Kiss* by Ken Loach, they tell the
story of migrants...

008 RG: Of migrant communities.

009 IdH: Yes, here in the UK.

010 RG: So you tackle both.

011 IdH: Yeah.

012 RG: OK. Right, well, that's a very big story. I feel very strongly
about the whole issue of immigration, because I feel that...
that the continuing debate, the continuing restriction on
immigration policies across the Western world, is where state
racism emerges and where, I think, it's the cutting edge. No

 1.1.2. Personal engagement~

matter what equality legislation is passed, no matter what sex, race, equality, etc. progress that has been made in this country. And there has been progress as well [incomprehensible] from the 60s to now. There has been a huge amount of progress, but because at the same time you've had immigration legislation getting stricter and narrower, the justification of it is often done in terms which, now, it depends on who is doing the justifying. Often terms are economic, but often they are cultural. I mean, today... [Pause.] With regard to, for example, the whole issue of Islamism, the rise of Islamism, more and more the narrative is one of Western cultures... a clash of civilization, Western culture being under a certain threat from, particularly, Islamism. But the argument of culture has emerged in one form or another over the decades. I feel, even amongst liberals, there is this sense of how many people can be absorbed, because I would argue for what might be considered a slightly extreme position, but I feel that it isn't an extreme position, because I've worked on it quite carefully. [It] is one of open borders. And that is what I argue in my book, *Enslaved* [Gupta, 2008], and this play that you are talking about...

IdH: *The Big Win*.

013

014

RG: In *The Guardian*. Yes. That is based on *Enslaved*. And in that, I look at all the economic arguments that I put forward as to why immigration is damaging to Western society and found that none of them actually stand up. I leave anything. Even today there is a gain, even when there is unemployment and when the economy is collapsing. Of course, it also means that there are fewer people coming. People stop coming once they know that there aren't jobs available in the country. So I think that there is a kind of a natural even flow that takes place.

015

So I feel that this argument is not sustainable, that we have better race relations if we have stronger immigration laws. I think, in fact, race relations are worsened as a result of immigration legislation. So I've always felt very strongly about this sort of things.

 1.1.2. Personal engagement~

 1.1.2. Personal engagement~

016 Personally I've never had a problem in terms of my own immigration status, because I was born in Britain although I lived in India for 19 years. I have a British passport, so I didn't have any hurl about coming and going. But it was just this debate and... adventual, the media... Then you read stories about... I remember being very moved by the story of two brothers from Punjab who clambered into the hold of an airplane.

017 IdH: Oh, yeah, I heard about it.

018 RG: Yeah? They froze to death. And one of them, I don't know how, he survived. He fell off... As the plane was landing and the wheels came down, he fell out of it, out of the plane and he survived, but I believe he's got mental health problems. I don't know where he is and I don't know what's happened to him, but I just thought: What is it that drives people to such extreme measures? And then looking at the relationship between the West and those countries, like Africa and Asia, where in fact the poverty, I argue, is caused by neo-colonialism and multinational policies. So I try to make that link and say, that if you look at that bigger picture, even if a thousand, a million migrants came from there, the amount of money that British multinationals have made from being in that part of the world, the amount of employment they've generated, the toll, the amount of taxes they've paid here, more than compensates for. Even if migrants turned up here and did nothing, and took the estate welfare benefits. So that's my kind of argument and that's my bigger concern around immigration. And, of course, being a migrant myself, these are the stories that interest me and the stories that I have been involved through my work with Southall Black Sisters, through my involvement... I was one of the founding members of Asian Women Writers Collective, so I've been around this community and part of it. I feel very motivated. Those are the stories I know and those are the stories that drive me politically to bring about change, to fight for justice and equality. And so politically I am very engaged in that. And I want to write, so through writing I want to be able

 1.1.2. Personal engagement~

 1.1.2. Personal engagement~

 1.1.2. Personal engagement~

 1.1.2. Personal engagement~

to... Because the two things allow you to do different things. Because through politics you can only explore something a bit in black and white, because you're fighting a campaign, you can't go into the grey areas. Whereas through art you can explore those grey areas.

019 IdH: OK. Good. So from the point of view of Translation Studies, which is my perspective, I've noticed that these films dealing with the topic of migration or of migrant communities are usually plurilingual because immigrant characters speak both the language of the host society (in this case, English) and also their mother tongues. I checked the *Circle of Life*, the book you co-wrote with Mrs Ahluwalia [Ahluwalia y Gupta, 1997]. The film is based on that story. And I was surprised by the fact that it was not multilingual. It was mostly...

020 RG: The film?

021 IdH: The book.

022 RG: Oh, the book.

023 IdH: The book was mostly written in English with some words in Punjabi or in her mother tongue? But then, when watching the film, the film is multilingual. I was surprised that her husband spoke English to her while she was speaking Punjabi. Do you think that there was a deliberate intention to represent immigrants through their speech in the film and in the book?

024 RG: OK. Well, lots of questions.

025 IdH: Yeah, sorry.

026 RG: No, no, that's fine. Just remind me if I don't answer all of them. In terms of the book, it was very much written for an English audience. If I remember correctly now, I'm sure there were certain words in the original... We had a discussion about whether we should have a glossary or we shouldn't have a glossary. I think, we didn't have a glossary.


027 IdH: No. I think, it didn't have... But there were words...

028 RG: There are words.

029 IdH: Yes.

030 RG: And my job... Because Kiranjit spoke mostly a mixture of Hindi and Punjabi. I've thought about translation quite a lot in the process of doing this. And there were a couple of things. One is that I tried to translate what she would think in an English that was slightly awkward and slightly literal, because I feel that if you make it seamless... When I was growing up and I was studying French in India, we were always told that when you're translating, you must find the equivalent French phrase or the equivalent English phrase and it should be idiomatic and seamless. And that's good translation. But I feel that doesn't bring in the culture of the world. If it's seamless and if it sounds like an English speaker, then it's an English culture. And I don't think that's right. I would rather that it was awkward, that the reader stopped and thought: "That doesn't sound fluent English, or doesn't sound correct, or doesn't sound... not even correct, but it doesn't sound customary. It's not the way we would speak." And I did that deliberately. In a number of places I thought about it carefully and I thought: "How do I want to translate this?"

031 And I'll give you an example, which is slightly off the point, but related. I saw a film by Satyajit Ray, called *The Chess Players* [Shatranj Ke Khilari, 1977], OK? It was one of the few films that he made which was in Hindi, because normally his films are Bengalis. I understand Hindi. I don't understand Bengali. And I was watching the subtitles, because I'd... They're playing chess and one guy asks the other after a long silence, he says: "What's the matter? Why aren't you talking?". That's how it's translated in the English subtitles. In the original Hindi, it says, if I translate literally: "What's the matter? Is the yoghurt setting in your mouth?" Now, everybody who's been brought up in India knows that for curds or yoghurt to set, once you've mixed it, you mustn't touch it, 'cos if you touch it, it won't set. Now I know... To say that in English... I mean, how would you say that? It would look really awkward, but I would

 2.2.3. Audience

 2.2.3. Audience

prefer... Instead of saying "What's the matter? Has the cat got your tongue?", because the idiomatic English translation would be "Has the cat got your tongue?". Right? But that's so English. I would rather say: "Is there curd setting in your mouth?" And people'd think: "What does that mean?" But I want them to stop, because I want them to realise they're in another culture, in the middle of another culture. I mean, the one phrase that I do remember, but actually it also sounds OK in English, is... She would say when she had a headache, she would say: "My head is tearing apart." Now I could have translated that in English as "I've got a splitting headache", which is idiomatical thing. I think I remember saying: "I've got a tearing headache", so I've done things like that in the text, which may or may not be obvious, but which I thought about it. And which I felt was introducing a little bit of awkwardness.

 2.3.2.1. Awkwardness

032 So I suppose that's about authenticity, and I think that in the film, there is the same attempt. It is about creating a sense of differentiating between which world is that person inhabiting. Is she inhabiting her private world of her community or is she inhabiting the public world? So when she's with the police officers, she would speak broken English. When she's with her grandmother-in-law, she would speak in Punjabi. When she's with her husband, she would speak in Punjabi.

 2.2.4. Authenticity

033 Now why the husband and wife speak different languages? One is a completely practical thing, because... God, I've forgotten the name of the actor [Naveen Andrews]. He can't speak... He's uncomfortable speaking any other languages. So he said: "I'm not gonna speak Punjabi or Hindi. I'd rather speak English". So that case's a completely... What's his name?

 2.2.5. Actor no sabe hablar L3

 2.2.5. Actor no sabe hablar L3

034 Idh: Nas... Nasdeen... No.

035 RG: No, no, no. It's like an Andrew thing or something like that. He's the husband.

036 IdH: I know.

037 RG: Anyway, you can find out.

038 IdH: Yes.

039 RG: It's just that... I've got this...

040 IdH: So is he British? 'Cos I didn't check.

041 RG: Yes, he's British. But he's now in America. He was acting in *Lost* [*Perdidos*, ABC, 2004-2010]. Oh God, what's his name? Anyway him. He's not comfortable with speaking... And I think, he may be an Indian Christian and often Indian Christians actually don't speak any of the Indian languages. They speak English, even in India.

042 IdH: Ah, OK.

043 RG: So he wasn't comfortable, but there is a kind of authenticity too over there, because you have a lot of British-based young men and women, who marry women and men from there. Because their mothers would speak to them in Punjabi or Hindi or whatever, they understand it, but they always speak back in English, because they have been brought up here. So the same thing happens when the wives turn up, the wife would talk to them in Hindi. And actually that can be quite a source of conflict, friction, a sense of inferiority on the part of those who have come from the subcontinent, because they don't speak English, because English is the language of being sophisticated, of being educated, and they've come to the West and the husband or wife; in this case, the husband is sophisticated. So it introduces a difference, which is a problem, which can be a problem.

044 IdH: Was that the case in...?

045 RG: Not really, not in Kiranjit's case. And it wasn't really explored in the film from that point of view.

046 IdH: No, no.

047 RG: I mean, don't forget I co-wrote it, so there were other tensions, because I didn't agree with the final script and I didn't have the power to change it. So there are other issues there too. But, yeah. By the way, did you have luck with Jag Mundhra.

048 IdH: No, he didn't answer. So I wrote him two emails. One of
the emails you gave me wasn't working any more, but then the
other... He didn't reply.

049 RG: OK.

050 IdH: I don't think I try again. I'm not sure. But...

051 RG: OK.

052 IdH: So I couldn't even contact the other co-writer, Carl Austin.
'Cos he... Mr Mundhra didn't answer.

053 RG: He, Carl Austin, is a Black American.

054 IdH: OK.

055 RG: He does not speak any of the languages. So what
happened with the script was that Mr Jag Mundhra had a
Punjabi friend, who came and then put the Punjabi translations
to...

056 IdH: That was one of my questions.

057 RG: I've forgotten his name, as well. But it'll be maybe... It's in
the credits to the film.

058 IdH: So he was the translator...

059 RG: Yes, he came and he translated the stuff and also was a
voice coach to Aish, 'cos Aish is not a Punjabi speaker. She's
South Indian, so she was having difficulties sounding authentic
in Punjabi.

060 IdH: OK. [Pause.] Good. Maybe not in the film, but maybe also
in your theatre play [Gupta, 2010b], which I haven't seen, but
you might have thought about it. What determines whether an
immigrant speaks English as a native speaker, "broken"
English or his or her mother tongue?

061 RG: So what determines...?

062 IdH: So what determines whether an immigrant speaks
English as a native speaker, probably because he represents
somebody who's [been] brought up here, "broken" English or
his or her mother tongue? So in which situations they would

 2.6.2. Non-professional linguists

 2.6.2. Non-professional linguists

change languages?

063

RG: You see, it depends on what I'm trying to do in a particular story. In Kiranjit's case, it was absolutely critical to convey her lack of English, because it was part of her journey. And that became like a visual and audible thing. That she starts from a position of ignorance, a position of powerlessness, a position of weakness, and part of not speaking English is part of that weakness. So when she speaks English at the other end of the film, it's part of that journey. So it was very important showing her speaking "broken" English. Plus of course, it was twisted and misinterpreted. I mean, some of that was not in the film, but it was in the book. When she says... I can't remember the words she used, but I think she said she was calm or something like that. She was actually stunned. That was taken by the police to show a lack of emotion, that she was not... That she killed her husband, she was so cold. But she was trying to say that she wasn't thinking, couldn't think, she was calm in that sense. And she used the wrong word. And then using that wrong word had in court certainly repercussion. So also, therefore, language in Kiranjit's case is absolutely critical to representing her character development, to showing how the legal system in Britain misunderstood or couldn't understand, but did not know how to deal with the migrant experience and misunderstood... Language was part of that misunderstanding.

 2.2.1. Important for drama

 2.2.1. Important for drama

064

IdH: Sure.

065

RG: That was very important in Kiranjit's case. I have in *Big Win* five migrants from different parts of the world and people I've actually interviewed for the book. I mean, in the play they become quite different as peoples and characters and so on, but I've sort of kept fairly close to... I mean, it's very hard in a play to be completely authentic about lack of English, because you can't then convey nuances. It's very hard to make the character fully developed. It's very hard to interpret the silences and you can't move on to the main theme of the play if that's where you're stuck. So I did take liberties with the level

 2.2.6. Development of story

of English that the characters had. One of my characters, Farhia, who was a Somali migrant, who does, even in real life, speak the most beautiful English, and she's only been here... At the time that I interviewed her she's only been here two or three years. She's come from the slums of Somalia and I was really shocked. She was everything that the British politician thought migrants were not. That they come here, they live here for 50 years and they don't bother to learn the language. And here she was. And there are people like her. So she has always spoken very fluent English and so it was authentic to keep her speaking fluent English. But then I had my Russian, a young woman who was trafficked here for prostitution. She didn't speak any English when I interviewed her. We spoke through a translator. But in the play, because the conceit of the play is that they're all here, they're taking part in a big game.

 2.2.4. Authenticity

 2.2.6. Development of story

066 IdH: Yeah, I read about it.

067 RG: And they have to have a talent. And so I give the Russian girl a stand up comedy as her talent and you can't do stand up comedy with broken English. You know, because you have to be able to pun. You know, different meanings of words, the delivery of all of that is very important. So she speaks good English in the play, because the story and the character demanded that.

068 And the Chinese guy, who spoke actually no English in real life, remains like that in the play, but I sort of reduced him to a somewhat farcical character. But, of course, because of that, I can't bring out his whole story. And I just have to allow the audience... What we have with him is that each time he appears on that play, he is more and more beaten. He's scared. And we don't know what he's scared about. We get the odd word, like "snakeheads", so peeps from the audience can say: "OK, 'snakeheads' is the name for illegal smugglers. And they're obviously after him." And every time he appears, he's got his jaw bleeding, his leg missing... He's more and more broken up as the play goes along. So the audience can guess that he was an illegal immigrant. But it doesn't allow you

the nuances.

069 IdH: I have been thinking, now that you talk about it. It is very
different a film than a theatre play, 'cos in films you can ask for
subtitles or a character... Well...

070 RG: Now you can subtitle in the theatre too. They subtitle.

071 IdH: Oh, yeah. Well, that would be another option.

072 RG: Yeah, yeah. They do do that.

073 IdH: Yeah. They surtitle.

074 RG: Yeah.

075 IdH: When you try to convey this broken English or this
awkward English that you were talking about like in the book,
did you add any linguistic characteristic or was it, as you said
before, just a kind of literal translation of the original
expression in Punjabi or Hindi? Did you add any grammatical
mistakes?

076 RG: Well, you see, it depends again. I mean, for example, if
I'm showing her character speaking in broken English, then
there, in what Indian languages are concerned, I know roughly
what grammatical mistakes they make. So apart from being
literal, there is a tendency, for example, to use the present
continuous. Because in Hindi... "I am eating", "I am doing", "I
am going...". It's never "I go", "I eat", "I do". And there can be
quite an extensive use of the present continuous in a way that
sounds odd in English. So I might use that, for example. And if
it's a country I'm not familiar... Now, for example, in the play, I
had a young girl of 15 years old from Sierra Leone. And she
speaks a form of pidgin. My brain is like a sieve. In Creole. It
sounds like English... So I might retain some of the words. Or I
will go on websites to look at the structure of... So, for
example, in Creole, they don't say "How are you?". They say
"How's the body?". OK? So I keep that. "How's the body?". For
me that feels... It conveys the authenticity of that culture. And
it's understandable in English. Those are the sorts of... I
mean, I'm trying to remember examples of those sorts of

 2.3.2.2. Grammatical mistakes

 2.3.2.3. Words

 2.2.4. Authenticity

things. Or I might end a sentence with a foreign word. You know, in Hindi, for example, the word for “mate” or “friend” is “yaar”. So I might have a perfectly sort of a sentence in English and then say “yaar” at the end of it, which if the English reader doesn’t understand it, it doesn’t matter too much. It’s not central to the meaning, but it conveys a sense of otherness. That’s what I’m often trying to do, is convey that sense of otherness.

 2.3.2.3. Words

077 IdH: Do you think that linguistic inclusion or exclusion, so if they can speak fluent English or not, could entail social inclusion or exclusion?

 2.3.2.1. Awkardness

078 RG: Oh. Yeah. But I do think that has some voluntary. I think there has been an attempt in Britain... I don’t know how much you follow the British politics in relation to migrants.

079 IdH: I’m getting into it.

080 RG: Well, there are two things. One of the things that’s going on is that... See, this is my take on it. That any excuse to tighten the immigration laws, they will use. So on the basis that not knowing the language disempowers you... People I would agree with! They have said that anybody who marries a foreign spouse, the foreign spouse must be able to pass a certain level of English... What’s the word for it? Fluency. That they should have a certain *command* of the language. That is at the moment being tested in the courts. And Southwark Black Sisters, the group I’m involved in, was recently... It’s not public knowledge yet, because it’s in the middle of an appeal. But there is a case that was brought by two couples. One of them was a white British woman and the other was a migrant British man, who had married overseas. And were not allowed to bring in their spouses on the basis of the English test. And that’s being challenged. And Southwark Black Sisters were what we call “Third-Party Intervention”. They’d come in like an expert to give some expert evidence. We won the case, but the Home Office is going to appeal, so it’s not public knowledge. Just to say that it’s been enforced as part of state

 2.4.1. Politics

policy...

081 At the same time, they're cutting English classes. This is happening under labour government, right? Cutting all the money that was available for English classes. And, of course, we're continuing to see massive cuts now under the Tories. That kind of compulsion, you have to... Before you get your British passport and citizenship, you have to sit a test. And that test also is a test in English language fluency plus knowledge of English history, which people who live here, say, we don't know. When was divorcing produced for women? We don't know that. In that sense, it becomes an assault rather than a tool of liberation. You know, it doesn't feel... So whereas we, at Southwark Black Sisters, would encourage and trying to bid on sessions of English for the women, because we know that it empowers you, it allows you to engage with society, it allows you to get out of work, access benefits, access health services, access education... The terrible situation for women is that their daughters or their children have to sometimes act as interpreters. If they come to us complaining about domestic violence, or rape, or sexual assault, it's a very very difficult... I mean, not to us because we speak the language, but when they go to other authorities where there is no...

 2.4.2. Empowerment

082 IdH: No interpreter.

083 RG: No interpreter. So the need to speak English is something that we would agree with. That it is an empowering thing. But the moment there is a compulsion to it, it feels punitive. And it feels exclusionary, rather than inclusionary. It perverts, subverts the original intention. [Pause.] And in the old days... When I say "old days", I mean in the 80s. There was a whole movement of mother tongue teaching. There was a whole recognition of the importance of teaching the languages to the children of migrants. That's going under this discussionality about integration, but the money that is available, you know, the accommodation of other languages is becoming smaller and smaller.

 2.4.2. Empowerment

 2.4.3. Subversive measure

084 IdH: In the case of films, do you also think there is this

subversion you were talking about or do you think that the audience would perceive their social exclusion or inclusion depending on their level of English in this case?

085 RG: Sorry, say that again to me.

086 IdH: To what extent linguistic exclusion makes the audience feel that the character is excluded from society or not?


087 RG: Ah, OK.

088 IdH: You were talking about this subversion on the political side. So if characters cannot speak fluent English, would the audience perceive that they are linguistic[ally] included or excluded?

089 RG: Obviously. Again if it's a white British audience, they would be different from... An Asian audience would see that as their reality. That that is how they struggle. There is that sort of paradoxical relationship with British society, where you are... And even speaking the language doesn't necessarily make you feel included. It makes you feel more included maybe, but if you have a funny accent, you can be mocked and laughed at. So there's that sort of issue, but if you're saying that by not giving the character the ability to speak English, you can therefore depict her isolation better, if that's what you mean, then yes, of course. That's part of the whole process. If that's what you want to depict. You could say that in some ways that's a bit of a cliché or a bit of a stereotype. And therefore it's more interesting to look at the character, Farhia, who speaks perfect English but she's an illegal immigrant and she's excluded at every front and feels excluded, doesn't feel part of British society at all. But speaks perfect English. So if I wanted to show her and wanted to break that view that all immigrants come with crap English... You know, I came with perfect English. In the 70s people used to stop me and said: "Where did you learn your English?" And I said: "Don't you know your history? You were in my country." You know, we had missionaries; we had convent schools in England. All middle class Indians were educated in English.

 2.4.4. Accent

 2.5.1. Yes

 2.4.5. Stereotype

And when we came to England, we were shocked of the amount of mistakes that were made by English working classes, because we thought: "They're English. They should speak perfect English." And then had huge grammatical mistakes. So sometimes you might want to tell your audience that you are wrong to presume that all immigrants do not speak English. Because thereby you actually don't know your own history. How do you want to play with that situation? Language is not the only way of showing exclusion. At one level it's the easiest way. Because if you're deprived of your voice, you're deprived of your speech, you can't participate, you can't engage.

 2.5.2. No

090 IdH: I know there are other ways. I focus on the language, because it is the only thing in which translators into Spanish have a role, 'cos we cannot change the script.

091 RG: But has *Provoked* been translated into Spanish?

092 IdH: Yes, it has been dubbed and subtitled.

093 RG: I can't remember the woman on the distributor, but they were going to invite us to Spain to speak at the opening, me and Kiranjit. So we were really looking forward to it. And never happened. So I thought it never happened.

094 IdH: No, it was distributed in cinemas. The films that I have chosen, those are films who were distributed in Spain dubbed or subtitled, and then are available on DVD now, because I cannot get access to the 35 mm copy. But that's why I found *Provoked*. It has been translated.

095 RG: OK, all right, OK.

096 IdH: So what I analyse is how it has changed or what has been done in the translation.

097 RG: So for you it's three times, isn't it? You're three times removed from the original.

098 IdH: Yeah.

099 RG: And what do they do with the Punjabi? They translate that

also into Spanish.

100 IdH: Yes. Like there were English subtitles in the original
version and they added Spanish subtitles. So Punjabi was
kept.

101 RG: And and when there's talking, they're talking in Spanish.

102 IdH: In the film, like in the dubbed version, they talk in
Spanish.

103 RG: And the Punjabi bits are kept Punjabi.

104 IdH: Yes.

105 RG: And then they translate that... they subtitle that.

106 IdH: Yes.

107 RG: I see.

108 IdH: If it's the subtitled version, then the sound is not changed,
so they speak English and Punjabi, but everything is translated
into Spanish.

109 RG: Right. So you've got both versions.

110 IdH: Yes.

111 RG: Yeah, OK.

112 IdH: Yes. So well my next question was who wrote dialogues
in Punjabi, but you already answered that.


113 RG: I mean, in the original version of the script, but which was
changed, I wrote all the... My Punjabi is not great, but I wrote it
in Punjabi, so that I knew that it could be changed when
necessary. And the choices were kept the same. It was in the
same scenes where I had Punjabi they kept that.

114 IdH: OK. But they kept the sentences.

115 RG: Yes, they changed some of the lines. The other thing that
I do sometimes... I mean, it's a hard judgement code... It's like
that you speak two versions of English. So that you speak
broken English when you are in the public world. When you're
with your family, you speak fluent English to suggest that that
is another language. To avoid to have them speak in Punjabi

 2.6.1. Filmmaker

 2.6.1. Filmmaker

 2.2.3. Audience

and then... I mean, if it's a theatre, you can't subtitle really, so the audience doesn't follow chunks of it. So the audience picks up that convention quite quickly, that the same character when they speak in perfect English, they're actually speaking another language. That's the other thing that I have done.

 2.2.3. Audience

116 IdH: That's interesting.

117 RG: It wasn't in *Provoked*. I'm just trying to think if that happened in *Provoked*. I don't think it happened in *Provoked*.

118 IdH: No.

119 RG: But I have done it... And I can't think in what I've done that. But I have done that.

120 IdH: No, in *Provoked* I checked and there were dialogues in Punjabi, 'cos they were talking to her children or to her mother-in-law. You said that you wrote the lines in Punjabi and they kept that. Did you say if those lines had to be translated into English or would you rather have them untranslated? Did you think about it?

121 RG: No, I would have wanted them subtitled, because the thing is that it's always a balance between authenticity and accessibility. I'm not an artist or a writer who wants to exclude... I mean, often you've got academics particularly, who speak in a kind of language nobody understands. I hate that. For me, it's about the widest possible access to material. So I don't want to do anything that excludes... You know, there was a time when there was a sense that it was almost a question of resistance. You know, in the way in which young black people will speak Patois today or speak a different language. It's about trying to snatch back the power that they had lost, to keep white society out, to build a kind of rather poor *gori* network. I don't buy into that use of language, because a lot of other ethnic minorities will be excluded, a lot of Indians will be excluded if Punjabi is not translated. There are millions of languages in India, so if you want people to understand, then I would want it translated.

 2.7.5. Balance

122 IdH: It was translated. Maybe certain words to her children or

some prayers were not subtitled.

123 RG: That doesn't matter, I think.

124 IdH: It's understandable what she means. Thinking about the translation into Spanish, would you approve that a character in your film, or in a theatre play you've written, speaking his or her own language was dubbed or subtitled into Spanish without marking that in the original film, or in the original theatre play, he spoke another language?

125 RG: How would you mark it?

126 IdH: Well, there are some ways. Like if it was dubbed, then it gets lost. So my question is: What would you think about it? If it's subtitled, sometimes they apply italics. So it's subtitled into Spanish, but dialogues in an L3 - what I call an L3, which is the mother tongue of migrants - are marked through italics or colours. That's done sometimes.

127 RG: So that when you're looking at it in Spanish, you know what's what's being spoken of in another language and what's in English.

128 IdH: Yes.

129 RG: Yeah, I think that is important, because it's ear marking to the audience that this is a culture within a culture. The whole meaning of the film would be lost if to a Spanish audience all of this was taking place in English without... So what would they make of the inclusion, integration of this migrant community into Britain if they were all speaking fluent English? I think it would misrepresent. We're talking about naturalism, and in naturalism you have to be able to make those distinctions. In dubbing, I don't know if you could speak one with an accent and one without an accent...

130 IdH: That's done sometimes. I remember, in one of the films I analyse, they all speak Spanish but a kind of broken Spanish, but still it's not their mother tongue, which is the language spoken in the original film. Like in my opinion, something is lost. Like this awkward... Well, maybe not the awkwardness,

but the otherness of the film is lost. Sometimes it's done because of technical reasons. I've been told about that.

131 You have said that you thought about translating Punjabi in a different way. Do you usually think that your films or your theatre plays would be translated into other languages for another culture?

132 RG: I don't think about it. I mean, it doesn't affect the way I do my work, 'cos that's just so removed. And also it's a sign of success, isn't it? Will anybody else be interested? I don't know. So you're just happy that it's been published here or has been made here. That's enough. And anything beyond this will come, I feel, with lots of success. It reminds me of... Many years ago when I just started writing and there was a Commonwealth Women Writers event here and Margaret Drabble was speaking at it. She was obviously the chief guest and we were just these little people. We were just chatting before we went on to the platform. And she would say: "Oh, you know, I've got to the stage where publishers never correct my work. And I really miss the days when editors will look at my manuscript." And I thought: "I wish I could make that complaint." Because she's got to such a level that they think she's fantastic. They don't need to change a word. And she's complaining about it. But nowhere near there. I'm nowhere near thinking, you know... I mean, having said that, *Circle of Life* was translated into Danish and Norwegian. And God knows... how or what... And it was translated now into Marati. And so is *Enslaved* been translated into Marati. So...

 2.8.3. No

133 IdH: Finally, from a more general perspective, after what we have been talking, are there any other aspects which you would take into account when writing a plurilingual play or script?

134 RG: I don't think so... I mean, if I had a multilingual audience, that could be the perfect sort of match. In the sense that in India, for example... I mean, I've never lived and written in India, at least not in my working life. I came when I was 19. But if I had continued to live in India, in India people move

 2.9.4. Multilingual audience

easily between the Hindi and English, for example. And it would give me a facility of using... So I'm always conscious here of representing the migrant experience. It's not organic. I don't just write. I stop and think. How do I represent this experience? What is the language that I use? And I don't know if I would do that if I was living in India. I don't know. I may do, because there's regional issues there. My play might go to another part of India and I might have to think about translation. But it just feels that here I do have to think about those things.

135 IdH: About the process of distribution, I don't know if you had...

136 RG: I don't know anything about that. I saw that and I thought that's really a question for Jag Mundhra.

137 IdH: If you had anything to add, then you're...

138 RG: No, I don't. [...]

139 IdH: Thank you very much for all.

01 Anexo 10.4. Entrevista personal a Amanda Mackenzie-Stuart,
02 realizada el 16 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido)

03
04 IdH: Thank you very much...

05 AMS: It's a pleasure.

06 IdH: ... for accepting this interview. And as I have told you by
email and just a moment before, the research I am undertaking
is on the translation of films dealing with immigration and in that
case there is language diversity. I am focusing on the depiction
of immigrants or migrant communities in cinema and, as I
conduct a translational analysis, I compare this representation
with the subsequent representation in dubbed and subtitled
films into Spanish. A corpus of twelve films are being analysed
in my PhD dissertation, one of which was co-written by you -
Room to Rent. I have divided this interview into three sections.
There are some questions about the topic of migration in
general, some others about the process of making and writing
a plurilingual film and, finally, some about the process of
distribution. As I discovered that you had co-produced this film
and you might know some things.

07 AMS: Yes. I mean, I was really fairly disconnected from that,
but you can try me. I mean, I can certainly contact the
producer, if there are questions I can't answer and see whether
she could remember.

08 IdH: No problem. So why did you co-wrote [sic] a film about the
life of an Egyptian immigrant in London?

09 AMS: Well, you're absolutely right. I was part of the production
company that I was associated with the producing team and I
had a background in both writing and producing. It was clear
that Khaled's story, Khaled's screenplay was attracting interest,
but it was also clear, since English is not his mother tongue,
that he would need a little help, particularly with the dialogue
and really with everything in the screenplay. And that was
simply the basis on which I got involved. So, I mean, I really
have to stress this is Khaled's story. It's not mine. I've very little

 1.2.1. Help with English

 1.2.1. Help with English

to do with the imaginative construction of the characters. However, and I will just say, in fact, I thought I was just going to be there to help him with a little script editing and just straightening out the English of the English characters, particularly. But as we came to work together, in an odd number of conversations about the construction of the film and eventually he said: "You know, I think you should be credited as a co-writer". So there we are. That's how I came to be. I mean, of course, there were English characters in the film, so it was important that they spoke English English, not Khaled's English, which is very good, but it's not... As I said, it's not his mother tongue.

10 IdH: Good. In general, do you think migration stories are 'worth describing', 'worth telling' and characteristic of the times we are living?

11 AMS: Oh, absolutely. Of course, they're worth... Of course, migration and living a life somewhere which is not familiar, making a life in very difficult circumstances is... It's a story of the globalised world. Everybody is moving. The people who don't migrate, even inside their own countries, they're the unusual ones in a sense. So that's certainly worth talking about... I always liked the screenplay very much, because Khaled wanted to do something really really different with the subject of migration. He said that he thought the migrant experience could also be a magical experience, as well as a very tough experience. What always struck him very much... If you're going to interview Khaled, I don't want to put words into his mouth. What struck him very much about England, compared to Cairo, was that, and this is based on his own experience, that every time you open a front door and you step inside a different house, you step into a different world. So *Room to Rent* was really about stepping into these different worlds and, as you know from the story, they are really very different worlds. That was the basis, I mean, and that made it an interesting story for me to be involved in. I will say that a lot of the critics did not understand this at all. What we found

 1.1.3. Globalised world

 1.1.4. Magical experience + Stereot

 2.9.5.1. UK

ourselves up against was a very rigid Western view of the migrant experience, which was that it was terrible. That it was hard, that it was... So even a very white on magazine like *Time Out*... The substance of their objections to the film was: "This is not the migrant experience."

12 IdH: OK. Interesting.

13 AMS: It doesn't matter that it's Khaled's experience, so therefore it is about the experience. But this is not... It's not correct that it could be magical, that it could be somehow enhancing. And one of the very few people who really really found this interesting and endearing was Nigel Andrews, the film critic of the Financial Times. He's very good. He's a very good film critic. A good film critic is always the critic that likes your film. But he really understood that particular point.

14 IdH: Good. Now we go to the second topic, about the process of writing the plurilingual migration film. And from the point of view of Translation Studies, the peculiarity that makes migration films interesting is that of plurilingualism - the fact that immigrant characters speak the language of the host society (in this case, English), and/or their mother tongues.

15 AMS: Yeah.

16 IdH: So was there any deliberate intention to represent immigrants through their speech?

17 AMS: Well, let me think about this. The whole issue of language, not just in the screenplay, but across the production, was a very complicated issue. It was a very complicated issue, based in terms of the production and in terms of the screenplay, OK? So we had, as you know, French co-production.

18 IdH: Yes.

19 AMS: Right. That meant that we had to have a substantial number of French.

20 IdH: Oh, OK.

 2.9.5.1. UK

 2.1.2. Complicated issue

21 AMS: You... I mean, do you understand about co-productions?

22 IdH: Yes.

23 AMS: That in order to access all the funds, you have to have a certain number of people. So we had a French cameraman, French actors... I mean, Saïd Taghmaoui speaks many many languages. You know, he's the star of *La haine* [*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1994]. So French is really his language, after Arabic, not English. So that was a complication. So French is really his mother tongue, as much as Arabic. Just that wasn't the only problem. The other problem was he's Moroccan, OK? And he was supposed to be playing an Egyptian. So in the scenes when Saïd is in a phone box talking Arabic, he's talking Moroccan Arabic.

24 IdH: Oh. Interesting.

25 AMS: He's not talking Egyptian Arabic and anybody who's Arabic, who could speak Arabic, could pick up that jab quite easily. I don't know if that's true or not. But anyway it was a weakness with which you had to live. Then there was the issue of the extent to which dialogue and language itself really matters in a film. I mean that it's a whole another complete subject about which people have written. Khaled is a director for whom really the visual image: what people do, how they do it is what really counts. I'm not really answering your question, but...

26 IdH: Yes, you are, no problem.

27 AMS: I was on the set. This evolved. I wasn't expecting to be, but I ended up being on the set nearly the whole time, when any dialogue was being shot to make sure that the English was being spoken as it should be. Now this obviously wasn't a problem with the English actors, but there was sometimes a problem when Nayef Rashed or Saïd or a French actor, you know, the French actors whose names... Oh, God helps. I suddenly can't remember. But to make sure the emphasis and the stress of the speech wasn't being so distorted that it was meaningless. And there was the occasional moment when the

 2.1.2.1. Moroccan actor

 2.1.2.2. Visual

pressure was on... and Khaled thought he'd got the shot when I would have to step in and say: "The way Saïd just said that it's just... It's meaningless. It's not going to register with an English audience. Or the way he stressed it actually undermines the meaning of what he's said. And I can hear it. And an English audience can hear it." Occasionally Khaled would say, you know: "It doesn't matter. I've got what I want." And then the sound [Incomprehensible 10.30]: "We'd suppose, we'd have to dub it later." It didn't happen very much. This issue of the stress and how you deliver meaning in English when you have so many different nationalities on a set and nobody being able to quite hear whether it's right or wrong. That became an issue and I was there to try and make sure that it was done at least enough for an English audience to understand what Saïd was saying in the right way. So I haven't answered your question at all.

28 IdH: Yes.

29 AMS: Shall I try again and I'll answer your question this time?

30 IdH: No. I hadn't even thought about this, so this is important, right? It gives another insight to the process of writing this plurilingual film. And actually of directing it and making it.

31 AMS: I mean, you also have to understand that when a film gets made, the pressures are so enormous, that things can happen by accident. And there are also moments, I would say, in that film to this day - I haven't watched it for a long time -, but Saïd never got it right. Never! And I was never able to do anything about it. And I'd sit there sometimes. There were a couple of places where I... "Oh, I really should have forced. Just get that line. I mean it". But you have to understand that things happen by... You can have happy accidents, and not so happy accidents in a film. And you have to live sometimes with what's possible on the day.

32 IdH: Yeah, sure. My next question was what really determines whether an immigrant speaks English as a native speaker, broken English or his or her mother tongue? In this case, in this

 2.1.2.3. Pressure


 2.1.2.3. Pressure

film, they are first generation immigrants, so they usually have another mother tongue. This question might have been thought for films in which second generation immigrants also appear, in which case they would speak English perfectly or nearly perfectly, and then their mother tongue. But in this case, how did you decide especially between broken English and his or her mother tongue?

33 AMS: It's a very complicated decision. Honestly it doesn't have... I don't think have much to do with the immigrant experience, it's about where the film is going to be seen and whether you think when you have a character, whatever type of character it is, for whom English is not their mother tongue in an English speaking film, you just have to set up a kind of a system, which allows the audience sort of believing that this person speaks in this kind of way when he has to speak... English. I mean, the production company I'm involved in is working on a film that involves an English professor teaming up with a French gangster, OK? The French gangster is from the slums, but for some magical reason he's able to speak broken English very well from the beginning to the end of the film. But you just have to set up a system that suspends disbelief. I mean it's a problem when you try to characterise. But you somehow have to do it. And somehow audiences accept it. So I don't think it's particularly relevant. This is just a problem with portraying any sort of non-educated, non-English-speaking character in a film. So you have to somehow suspend belief and believe they can talk English reasonably well. But in the case of *Room to Rent* it wasn't so difficult, because there he was, he'd come to England. You could accept that he'd result to speak English reasonably well. But broken English. And so that wasn't a tremendous difficulty. I can't remember. There was more of a problem in those scenes where in *Room to Rent*... In the butcher's shop, where everybody speaks broken English there, don't they?

34 IdH: In the restaurant..

35 AMS: In the restaurant, in the kitchen. Sorry, not in the

 2.2.3. Audience

 2.2.3.1. Suspension of disbelief

butcher's shop.

36 IdH: Yes, I was thinking like...

37 AMS: What shop?

38 IdH: There was meat.

39 AMS: There was meat, exactly. Chopping. There was much chopping.

40 IdH: Yes.

41 AMS: They speak English to each other, which isn't probably... It's not very realistic, but you accept that they do. It's so difficult... Of course, English is the language in which people talk from... If you have of the Indian subcontinent, they will often speak English to each other rather than... Because they always use an Indian...

42 IdH: Yeah.

43 AMS: It is something you can just about get away with. And once you start a pattern in a film, you set up something that people accept, and then you can usually just carry it off.

44 IdH: Good. Was the script written showing this broken English or did it just come with the actors themselves? Did you show that they had to...?

45 AMS: Yeah, well. Saïd's lines... Remember this was supposed... This is written originally by somebody whom English is not their mother tongue. Those lines were written by Khaled. And I left them alone, unless they were really impossible to understand. And even then we'd tweak them so that they sounded like broken English.

46 IdH: Good. This is question about social inclusion. It's more a general one. Do you think that linguistic inclusion or exclusion entails social inclusion or exclusion?

47 AMS: Yes. Well, I'm afraid the truth of the matter is that you can find yourself without any question a socially excluded unless you can speak reasonably good English. I think that's unanswerable. I mean, I can't argue really. In this country, if

 2.2.3.1. Suspension of disbelief
 <contradicts> 6:30

 2.6.1. Filmmaker

 2.4.2. Empowerment

you are part of the immigrant community, so these women who're not kind of able to learn to speak English, for example. I mean, that just guarantees social exclusion.

48 IdH: To what extent linguistic exclusion makes the audience feel that the character is excluded from society? Or the other way round. Does the audience feel that they are excluded if they speak broken English or if they can't speak English in this case?

49 AMS: Well, you don't have that much time on the cinema screen to establish anything, do you? If you want to show somebody's a soldier, you put them in uniform. So what happens when the audience hears somebody talking in broken English, yes. I think, it immediately sets up a whole set of assumptions about that person. It doesn't necessarily mean that they're deemed to be socially excluded, but it certainly puts a distance of some sort between an English-speaking audience and the character. And if you want to get round that, you have to make sure that you build a characterisation of that character in a very powerful way. It certainly sets up a distance.

50 IdH: Yeah. Good. Well, you may have answered this question. Oone characteristic common to the films I analyse is that some of the scriptwriters have no migrant background, as yourself. So script dialogues in a foreign language are not directly written by him. In this case, you co-wrote it with Khaled El-Hagar, who is Egyptian, so did he write dialogues in Arabic? But you said that the one on the booth, like the conversation on the booth with...

51 AMS: I think, he did write them in... Did he...? Oh, Gosh. What did he do? I think for the benefit of the production company and the financiers he wrote that dialogue in the phone booth in English. Because nobody was going to understand when they read it. And were trying to decide whether to support the film or finance the film in there. Then it was translated back by Khaled and Saïd on the spot into Arabic. But, as I say, it was Moroccan Arabic. And I'm really not sure what the difference is.

 2.5.1. Yes

 2.6.1.1. Film maker in EN

 2.6.1.1. Film maker in EN

52 IdH: I didn't realise until you said, but it's something probably to
have in mind if the audience is Egyptian. If some people from
the audience...

53 AMS: Possibly, but I think the point is that the humour of those
scenes actually was designed to come from the subtitles. Now I
think about it... But I have to say I didn't give much thought at
the time. I don't have to be there when they're shooting it.

Yeah, it's true... The subtitles were designed to get a laugh.

Because those are the scenes in the phone box build up up-
and-up. And with maman having hysterics back home. I think I
wasn't really involved in the subtitles, but they were designed
to amuse. All the talk in the background and the subtitles and
the timing of the subtitles was designed to be funny.

54 IdH: Good. In these telephone calls with Ali's family, as you just
mentioned, they are translated into English through subtitles.

55 AMS: Yeah.

56 IdH: There are some prayers during the film that are not
translated at all. So what made you or Mr El Hagar decide
between leaving a foreign language untranslated or translate it
through subtitles? Do you know about that?

57 AMS: Which were the parts...?

58 IdH: Well, Ali, he speaks English most of the film. He speaks
Arabic when he calls his family. But then there are some
occasions, like at the end of the film, during the burial, he
begins praying... And I think - I can't remember now -, but I
think there were also a couple of occasions through the film
when some dialogues, especially prayers, were not translated.

59 AMS: Yeah, I think that's probably because you just didn't need
it translated. I mean, truthfully. I don't really remember these
discussions at all. But I think there was no need to understand
what he was saying. It was quite obvious what he was doing
and actually in the sense that you didn't understand made it
slightly more sort of mystical, in a way, we think. Again it's kind
of that distinction, what you read or what you can read very
quickly in the... It was quite obvious that he was praying and

 2.7.6. Humour

 2.7.6. Humour

 2.7.1. Understanding

that's really what we need to understand for the drama of the upper theme. And actually if you start translating the prayer or the Koran or whatever... It's supposed to be really sponsored, it's been a batch too literal. But for these other scenes which build... With the conversations back home, you didn't need to understand.

60 IdH: Yeah. That's more or less... I was pretty clear, but just in case...

61 AMS: Sure.

62 IdH: ... there was something.

63 AMS: No, no, if there was anything more complicated than that.

64 IdH: Yeah. In the Spanish translation of this film, dialogues lines in Arabic, especially those conversations, were kept in Arabic and subtitled into Spanish. However, this is not always the case, as I mentioned you before. Would you approve in general that a character in a film speaking his or her own language be dubbed or subtitled in the target language?

65 AMS: Well, it's a very difficult subject. Your question is really about dubbing versus subtitling.

66 IdH: No, no. Not really between dubbing or subtitling, because it can happen in both translation modes. Some lines which were not translated in the original film can be dubbed and/or subtitled in the translation of the film. Do you think this matters? Do you think there are lines who [sic] had not been...?

67 AMS: Not been translated then get translated?

68 IdH: Yes.

69 AMS: Yeah, I think it probably does, actually. Because, I mean, the decision whether to translate or not translate seems a very careful... It's a very deliberate creative decision in the original production. I mean, a lot of thought would have gone into it. Again it would be a question of how you time it all and the rhythm of the scene and what's happening, because obviously you want to let what's happening on the screen take priority and do it speak for itself over the subtitle. So if that's the

 2.7.2. Editing question

decision that's been taken in the original production, I would think, it would probably... When you're translating it, you more or less have to respect that. I would say.

70 IdH: Did you think about the translation process? Did you think about the internationalisation of *Room to Rent* when you wrote the film?

71 AMS: No. No, we didn't. I mean, we really didn't. We just wrote the film. We wrote the film to be made in the UK and for France, but the main thing to do was to try and... The important thing with the writers was to write a good screenplay. Write a screenplay that we wanted to write. And that was really the only thing on our minds. Or at least on my mind, but I'm sure it was the only thing on Khaled's. They become subjected to so many pressures from financiers. And it's not just the migrant characters. It wasn't just the Ali character. You get subjected to the most kind of factly idiotic conversations from all sorts of people. "Oh, a policeman could never be gay."

 2.8.3. No

72 IdH: Oh.

73 AMS: Well, he is in this film. All right, that's what makes it different. So it wasn't just the Ali character. In fact, the Ali character was... It was accorded quite a lot of respect in the script discussions. The British characters, the people the financiers thought they knew were often much more criticised in the script discussions.

74 IdH: Interesting. From a more general perspective, are there any other aspects, different from the ones we just mentioned, that you would take into account when writing a plurilingual migration film?

75 AMS: If I ever did it again? [Pause.] Well, I think, there are complications with doing it. There's no question at all. One of them is certainly around irony, because, the British and, I think much more than people say, even Americans, use irony a great deal, but it is really hard to translate. There are cultures that are very close to our own that barely use it at all. So that's one major complication. And I have to think on the whole

 2.9.6. Irony

multilingual plu... What would you call it? Plurilingual?

76 IdH: Multilingual or plurilingual. Both are used.

77 AMS: Yeah. ... films. They probably work best when they are very sort of action driven films, when really the story is being carried by the images, by the symbolism, by the action, by the pace... And the characters... What they do on the screen and really the language is a secondary... almost a secondary consideration. I mean the problem is when you get so many people involved with so many different languages and so many different nationalities and all this. The English shrinks. It becomes fairly simple English. That's hard if you're a writer. I very much enjoyed working on that film, but on the bad days I thought: "What is happening to my mother tongue here?"

78 IdH: Yeah. Then as you co-produced the film...

79 AMS: Yeah.

80 IdH: If you think you can't answer, don't worry. The following questions deal with the topic of international distribution. I've been told translators sometimes receive notes from directors indicating in which instances plurilingualism or multilingualism should be maintained or what they want to do with special features in the film. Did you or Mr El Hagar give any guidelines to distributors?

81 AMS: Well, I certainly didn't. But it's quite possible that Khaled did. Yeah. But I didn't. It's really something you would have to ask him. And it would be worth asking him, even if all you can do is email him. Ask him that question. I should have said that the producer of the film was half-English and half-Hungarian. So, we had really many many nationalities.

82 IdH: Yeah.

83 AMS: I mean, she speaks wonderful English, but nonetheless even her ears weren't perfect... I don't know... And she might have got her to get very involved in that question, but I just don't know what they decided to do in the end.

84 IdH: No problem. Do you think there could be any conceptual

 3.1.1. No

or ideological difference between two plurilingual films? One in which perhaps like in this case migrant characters appears and one in which it just shows the globalised village we live in.

85 AMS: Well, you definitely could do all sorts of interesting things with language to make an ideological point. No question. Yeah, absolutely. I'm not completely sure I completely understand your question, but yes, I mean, it certainly... As a dramatist it's a very useful tool language to indicate all sorts of different political positions.

 3.2.1. Tool for drama

86 IdH: OK. I think you didn't monitor the film once it was translated into other languages.

87 AMS: I didn't. I didn't actually.

 3.3.1. No

88 IdH: So that was my last question. Would you like to add anything?

89 AMS: No, I don't think so. This has been very interesting to make me think about it after all these years. No, I don't think so. I think you covered it all. I don't know. I haven't watched the film for quite a long time now. I really must go and watch it again and look at it again.

90 IdH: That was it. Thank you very much.

91 AMS: I mean, as I said, really half the time there were so many considerations on the set, that you're struggling to make things clear. Beyond a certain point, we really weren't worrying too much about this language questions. We were worrying about a whole range of questions and this was just one of them, you know. So I think, it's very easy when you look at a piece of work to overinterpret intention. That was all I would say.

 3.4.1. Over interpretation

92 IdH: Yeah, that was why I thought about interviewing the filmmakers themselves. Because there could be things I hadn't thought about. And I will also interview, if I can, most of the translators and also dubbing directors and subtitlers, because sometimes in the process of translation... Like in the process of analysing translation, you don't think about things that happen on the spot. It can be a happy accident.

93 AMS: Yeah, I mean, it could be... I mean, if Khaled would probably hear this... Was it a day when Khaled was in a bad mood because things were going wrong? I mean, we sat completely different. The Art Department produced a stupid outfit and he was cross or something. And because the director was under so much pressure during... So I would think: "Well, that line isn't quite right but I think the situation is gone as far as I can push it." Or ditto the other person who could get up in a bad mood was or be under intense pressure was Saïd. And if he wasn't in the mood to doing that again, then that was all you could do.

94 IdH: OK. So, thank you very much.


001 Anexo 10.5. Entrevista personal a Jasmin Dizdar,
002 realizada el 4 de marzo de 2011 en Londres (Reino Unido)

003
004 IdH: Thank you very much. As I told you before I am currently
undertaking research on the translation of language diversity
in British films dealing with the topic of migration. And I am
focusing on the depiction of migrant communities and
refugees, and asylum seekers in cinema. As I conduct a
translational analysis, I compare this representation in the
original film with the subsequent representation in the dubbed
and subtitled versions into Spanish. A corpus of 12 films are
being analysed in my PhD dissertation, one of which was
written and directed by you - *Beautiful People*.


005 The reason why I wanted to interview you is to gain an insight
into aspects of the intention behind and process of writing and
directing a plurilingual film starring members of the immigrant
community. And I have divided this interview in three sections.
There are some questions about the topic of migration, some
about the process of making a plurilingual film and, finally,
some about the process of distribution.

006 So migration, diaspora, transnationalism characterise the
globalised world we live in. Being yourself a filmmaker from
Bosnia who studied in Prague and has settled in the United
Kingdom, my question is: Do you think migration and refugee
stories are 'worth describing', 'worth telling' and characteristic
of the times we are living? And if so, why?

007 JD: Of course, they're worth telling. Definitely. I think there
should be more of them. I don't think there's enough of them. I
think the world is becoming more nationalistic and divided. As
a result, films made by outsiders, immigrants or refugees,
however you call them, are not financed enough, they're not
appreciated enough, because every country seems to be
looking inwards at the moment, not outwards. Ironically I think
that in last century, in 20th century, when we had the world
divided in communist and capitalist, countries were looking

 1.1.5. There should be more

more outwards than inwards, but now it's more inwards. From what I can see, I can see less and less films with immigrant theme or refugee theme or sort of multicultural crossing-border kind of stories.

 1.1.5. There should be more

008 I don't know, maybe it's because it's just difficult to sell them, it's difficult to distribute an immigrant story. I was lucky because I make comedies, so people laugh. But some of the serious films and serious subjects get overlooked, I'm afraid.

What you get these days is actually British or French or German or Dutch filmmakers going to smaller countries or war-torn countries and making their own films there about immigrants, rather than having a... filmmakers from those countries making films about their own immigrants. So...

009 I'm not sure if I answered...

010 IdH: Yes. It was just to know what your objective was doing this kind of films.

011 JD: Well, I've done my film some time ago now. So it was different time when I did it. It was before 9/11. I think European Union... I'm not sure if European Union was then still up and running, was it?

012 IdH: Yes. East European countries hadn't joined. Spain, Great Britain... We were already in the European Union.

013 JD: Right.

014 IdH: But it was not until 2004 when Poland and... Slovenia and so on...

015 JD: Sure. What I'm saying is basically that you don't have to have necessarily a civil war in your country to suddenly make or finance refugee films or immigrants' films or a political upheaval in your country. I think cross-cultural films are important, because they tell us about people that are different from us. People who live in different cultures. It's quite interesting to make films about Spanish community in London, for example. I'd love to see that. And it's quite nice to see in a British film a European face or a European actor with a bit of a

 1.1.3. Globalised world

background. But it's rare to see that, to see Italian film with an English, French and German actors in it, you know. I'm sure there are... films like that.

016 IdH: Yeah. I was thinking about co-productions, 'cos nowadays most films are coproduced among different countries... Well, distributors from different countries or producers. In one of my interviews, two weeks ago, I interviewed the scriptwriter of *Room to Rent*... Amelia... So she told me that because the film had been produced with a producer in France, they had to cast some French actors.

017 JD: You see, that's what I'm saying. You do things because you must in order to get your film made. And that's why often these films are not so good or average. Because they look forced, they're not natural, they don't look like filmmakers that made them naturally or it was a natural birth. Let's put it that way. But it was kind of forced full on and it was artificial. They often don't work... They kind of manage to get half way to... They never manage to get all the way where it should be. What I'm talking about is natural cinema. I'm talking about whether you portray... When you really cast people because your story is written not because I have in my screenplay a... I don't know... A cleaner, and I need some money from Spain so I decide to change it into a Spanish cleaner. But actually I write about Spanish cleaners and what it means for a Spanish cleaner to live in London and what it means to be Spanish in London. It's a different story. That's what I'm talking about.

018 IdH: Yeah, OK. Now I get the idea. So as I told you before, from the point of view of translation, the peculiarity that makes migration films interesting is that of plurilingualism - the fact that characters speak the language of the host society (in this case, English) but also their mother tongues, or their mother tongues. In your film, some roles were played by actual refugees from Bosnia and also some actors from Bulgaria, I read. Was there then any deliberate intention to represent immigrants through their speech? The way they spoke English.

 1.1.1. Tremendous for drama

019 JD: Was that my intention?

020 IdH: Yes.

021 JD: Of course, because that's how we speak. You see how I speak. I don't speak they way I speak my language. I have lived a long time now in Britain, so basically my English is OK, but if you overnight move from your own mother culture to a foreign culture, what do you do?


022 IdH: You're lost.


023 JD: You're lost. Of course, you're lost.

024 IdH: You're lost in translation.

025 JD: Yes. Even if you can speak a sort of pidgin English or basic standard language of..., you still speak following your own mother tongue rules, rhymes, rythms, tempos, modulation... Everything that goes in language. So basically if you have a Bosnian refugee in a film, he will speak Bosnian English. It's not my intention, it's just the way it should be. If I have an English actor playing Bosnian, that wouldn't be good, would it? So it goes with the story. That's what I'm saying earlier. If you write about a Spanish cleaner living in London and cast a Spanish actor to act a Spanish cleaner, then the whole background and biography and what this character is comes in naturally, without you trying to impose yourself on it. So basically when I was casting Bosnian people - because they're not actors really, all the... Bosnian refugees are non actors, they've never been in a film before. So three of them are, I think, from Sarajevo and two of them are from Bulgaria.

026 The Bosnian couple is from Bulgaria. They're Bulgarian people. So basically what I decided is that our casting a Bosnian refugee for a Bosnian role and... I was looking for someone who I liked, who actually fits my vision, what I've got in my head. So basically when I write a character, he was in the film. And then basically he led me or she led me. She kind of directed me rather than me directing her or me intending to do anything, because you want that, what they've got. You don't want to change that. That's why you cast them. It's

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.1.1.1. Truthfulness~

different from casting an actor, you see. If you cast an English actor who's supposed to play an English doctor, like Dr. Mouldy, played by Nicholas Farrell. Then it's a different situation. Then your directing method is slightly different. Then you do direct and...

027 IdH: As you casted non actors, during the process of writing the script, did you include any linguistic characteristic to show the broken English variety that was spoken or it was them as actual foreigners who made the sentence?


028 JD: No, no, it's all written down. Absolutely, it's all written down. The script development was three years long. I don't think in Britain you can make a film easily just improvising. I think Ken Loach could, but not even him. Or Mike Leigh. But not people like me. If you're first time filmmaker and you're a foreigner like me, then they're not gonna finance you, they're not giving you money if you don't have an excellent script, well-developed script. You can't take a couple million pounds and just improvise. And let people talk their own way. No.

029 IdH: So what linguistic characteristics did you use to write...?

030 JD: Absolutely. Because I'm a foreigner, so you know it's autobiographical. So basically when I came first time, I couldn't speak much of English, so I remember how I spoke and I remembered how I communicated and I remembered situations that I was in. So I wrote that down. And then as the script went from one draft to another draft, then you get better idea and you kind of... "Oh, I hadn't thought about that. Let's put that in". So you change it and it improves. I think the draft that we filmed, the *Beautiful People*, it was some like the 6th or 7th draft. So it went through seven drafts over three years. When you have to cast, then you have to cast accurately, which means you have to cast exactly those types of people that you write of. But it's not now about me. It's not how I spoke English when I came first time to England. It's now about the character only. So I used my own experience only as an incentive, only to start me off and to write a script. And then I cast a character that will do that sort of dialogue and

 2.3.2. Yes

 2.3.2.2. Grammatical mistakes

 2.1.1.1. Truthfulness~

situation, you know, that is best for that sort of written character, not me, but the character. And then it depends really, you know. Someone enters the room and you see something extraordinary about this person and you can see he's the character, but also he adds something new.

031 With the character of Pero in the film, the non-actor who played it, he's a person who... He's just a normal individual and in... In the script Pero was six... It was my hei... He was six foot tall, Bosnian, who was in a war and then all escaped and came to London. And he used to be a basketball player and a pianist. So this kind of very Yugoslav youth combination. Lots of people in Yugoslavia played instruments and also do lots of sport. So Pero embodies all that in him. He plays basketball. He's good at sports and he's a musician... kind of musician. Not a professional musician, but musician. We couldn't find... We could find people who looked OK, but not very tall. So when this guy came in and then he looked like a sort of a Bosnian provincial version of Jack Nicholson.

032 IdH: Yeah, I heard that in the interview.

033 JD: Yeah, he looked like that and he had this kind of devilry smile. It was always his smile. It's something like he's looking for trouble, and you can see he's a troublesome guy. And he was like that. He used to make lots of jokes and he's very open. He's very inquisitive. Just a kind of person with lots of beautiful contradictions. And as soon as I saw him, I thought: "Oh, yeah. That's Pero." And I had to change it then, so all that I wrote that Pero was would have to be adjusted. So that it fits to this particular personality. And then I had to go home and rewrite and do some dialogue changes. Then when we were shooting, then basically we'd have to be careful to make sure that he doesn't get confused and he doesn't... It's very difficult to direct people who'd never played before, because they can give you moment of magic, but at the same time they can completely mess up the written dialogue, the things that are supposed to be there, in the film. You must understand that when you make films, your financiers would go and watch the

 2.3.2. Yes

footage. So they see that you're shooting something which is not in the script, you'd be in trouble. They allowed you - and they allowed me - to cast non-actors, then you have to make sure that

034 IdH: At least the script is maintained.

035 JD: The script is respected, exactly.

036 IdH: I have to admit that I haven't seen any other of your films apart from... I know that you've got a bit in *Les Européens* [VV. AA., 2006]. In a French film, I think, *The Europeans*.

037 JD: Oh, *Europeans*, yes. Yes, I did a short film for... It's a kind of omnibus film with five European filmmakers. The idea was that each filmmaker represented his own country. They asked me to present Britain. I don't know why, but... I don't think I could be essential British but anyway... So they asked me to do that and the idea was that we would shoot a film in a European town in which we ideally would like to shoot. So I love Rome and I said: "I'd like to shoot in Rome." They said: "OK."

038 IdH: OK. So it doesn't take place in Britain.

039 JD: It doesn't take place in Britain, but I take this sort of theme of refugees and what it means to be a refugee and the refugee monster to extreme, because now we have the situation where a refugee is an African Masai warrior, who doesn't... Not only he doesn't speak English, he doesn't speak any European language. He's from a completely different culture.

040 IdH: It's true. It's called *Mamma Roma*.

041 JD: It's right.

042 IdH: So in this film you don't usually depict what is called second generation immigrants, people who are already born in Britain, and who usually speak English like any other British... I'm thinking of, for example, the film of Ken Loach, *Ae Fond Kiss*, which tells the story of a Pakistani family in Glasgow. And actually children speak Scottish English. If you made a film in which characters were not only migrant... So... Let me

think about my question. So not only that they were new in the country and then speak broken English or their mother tongue, but also people who had been living here in Britain for a long long time, spoke English. What would determine whether they speak English as a native speaker or...?

043 JD: It's interesting you ask that question, because my follow-up to *Beautiful People*, my second film, called *Broken Run* [Este filme no ha llegado a estrenarse.], was supposed to be about that. It was supposed to be about... Well, it is, because I wrote a screenplay for that. It was a love story of an executive, media executive, English man, and a teenage second generation Iranian girl. So her mum and dad came from Iran, and then she was born there. So I was playing with this sort of... What it means to be sort of a child of an immigrant in an English culture with being a friend of... I mean the relationship with the English person.

044 IdH: Do you have another perspective on the topic of speech? Like do you see...?

045 JD: Well, exactly, speech... What is speech? You see... It's just a signal that we use to communicate, isn't it? It's the voice that... If we didn't have a voice, we would have gestures. We would communicate like deaf people do. So basically speech is a wonderful thing. It has so many different nuances. I didn't realise the power of spoken word and communication until I went to Film University in Prague, in Czechoslovakia. 'Cos they're masters of subversive kind of verbal humour, where ambiguity and stuff like where you actually say things like... You say "Good morning!," but actually mean something that the other person would know what it means. So you have kind of double meanings or triple meanings embedded in a spoken word. So that I liked very much and became kind of *Pero* mad trademark as well. When *Pero* comes in a room full of upper class English men, he says: "Thank you for your hostility"...

046 IdH: That was funny.

047 JD: We all know that he meant to say "Thank... Thank for

 2.1.1.3. Importance of language

your... your hospitality,” but... You know, he only missed two letters really, two or three letters. For a foreigner it’s not big mistake, but actually it’s a colosseum mistake. ‘Cos they mean two opposite things. So you know this is what was written in the script, it was well developed and the actor had to do it, but basically there’s another thing of the speech is... and working with non actors, which is great. ‘Cos the way I wrote it is that he was supposed to say: “Thank you for your hos... hos... hos... hostility.” So you’re supposed to almost like stammer it and sort of unable to remember “Is it hospitality or hostility?” He’s not quite sure, then he says ‘hostility’. But this non actor couldn’t do it. Because he’s not an actor. So I just let him to do [sic] whatever he did, so he just said ‘hostility’, which is even funnier.

048 IdH: I think it is.

049 JD: Yeah.

050 IdH: Because of the atmosphere in the house actually. They welcome him, but some of them are really like saying “Mmm.”

051 JD: So basically how it played at the end. This is why the magic... What my producer used to say “magical cinema” is when you put elements together and everything is written well, set up well... And suddenly things happen there. You’re not quite sure if it’s gonna work or may not work and you put it in editing all together and present it to an audience and it works. Sometimes it doesn’t work, but when it works, it really works. And that’s one of these moments when he walks... Well, he enters the room and he says just matter of fact “Thank you for your hostility”, just like you said “Good morning”. And they react like it’s a normal thing. So the whole thing plays as if it’s normal, so of course when the audience see that in the cinema, they explode laughing, because they think... “They should be reacting, they should be offended,” but nobody is offended.

052 IdH: Yeah, that’s one of the things I thought. If it was a Spanish film, that wouldn’t have matched the Spanish way of

doing, 'cos we wouldn't have reacted like that. We would probably have said "Oh, no, it's not hostility, it's hospitality."

053 JD: You would correct him.

054 IdH: Yeah.

055 JD: But you see English gloss over. And also it's sort of conservative upper class English family, what it means is that they act quite smart. So they know that he's a foreigner and they would know that people like him would say things like that mistakenly. So they instantly forgive him. They kind of gloss over. "It's fine. It's OK. Come on, sit down, have a glass of wine." But actually when you play a certain way, when you shoot a certain way, when you play it in cinema, it sends message. It's a kind of a double meaning message. What he's saying there is: "I'm very glad to see you. I'm so privileged and so honoured to be here." That's what he is saying, but actually he so... When you turn around, it suddenly... He's kind of thinking... He's kind of saying to them: "I know, you're going to be horrible to me. And I know you're going to be prejudiced and racist towards me. Anyway I'm here." That's what he thinks and actually that's what the scene is about afterwards.

056 IdH: Yeah. And just maybe because of your experience, do you think that linguistic inclusion or exclusion - so the capacity or the knowledge of the language of the host society, when somebody comes - entails social inclusion or exclusion? So is it more difficult for people who don't speak the language to live here? And can that be reflected in films?

057 JD: I'm not sure if I understand correctly. It really depends... If I understand correctly... It really depends on personality rather than on language.

058 IdH: OK. Yeah. That could be an answer. So I think you understood.

059 JD: I think there's [sic] lots of people who don't speak very good English language and they do well, make lots of money and become kind of successful, but they've got certain kind of personality. They attract people and they're very good in

 2.1.1.4. Humour

 2.4.6. Personality

 2.4.6. Personality

communicating. Communication is not just language. You see, communication is not... Communication is face, eyes, how you behave, what you do with your hands, it's... You see me, that's all communication. It's not all what I say exactly, not only that. It's the whole thing. So some people have gift for ring this. "Oh, you know, come here." And they're very good at befriending people. Sometimes it's a big plus for them. It's actually better for them not to speak good English, because maybe they ain't got much to say anyway. I think it's to do with personality more than anything else. I mean Pero is one of the examples of how I actually designed the character, because he's the character who grabs the girlfriend. Who tells her you know "What's your phone number?," straight away. Who charms her with his sort of very Balkan straight forward direct approach. He's not shy. He's not polite. He's not detached or reserved in any way. He's very straight forward. If you like someone, he just asks her "What's you phone number?." "Let's go out. Let's go for a drink." That works for him. So he doesn't need... He doesn't need language to win Portia in the film. On the other hand, you have Ismet character, who's shy, a vulnerable character. Tortured and so on, deep down. So for him words come very hard, very hard to express himself. He's a character who communicates easily, so it takes him a while in the film to explain to Dr. Mouldy what he actually wants from him.

060 IdH: Yeah, it's true. I imagine that script dialogues in your mother tongue were written by you.

061 JD: Yeah.

062 IdH: But I wonder what kind of script writing process takes place in instances in which you try to portray, for example, this Iranian girl in your second film? When you don't speak Iranian. So who writes dialogues in a foreign language when you don't...?

063 JD: No, no. If you're a writer, you write it or you're not the writer. You can't... you can't claim to be a writer if you don't write. So basically the way I write... In my case, because I've

done it before when I lived in and worked and studied in Czechoslovakia, I wrote in Czech language. So in England I wrote... I had to... So that's why it takes longer. It takes long time for me to... It took me more than a few years to make my first film after I finished my university film school. After film school I went straight to England, and I had a basic English and I couldn't write in English obviously.

064 IdH: Yeah. No, that's not what I meant although that's also interesting.

065 JD: I had to learn and learn, and just write sort of first versions of the stories that I had kind of well half Czech and half English actually. Because at the time I spoke and wrote better in Czech than...

066 IdH: English.

067 JD: ... my own...

068 IdH: Yeah.

069 JD: Because I had done it for a while, so I remember my first stories in Britain were written in Czech actually. I wrote them in Czech language. It came to me easier and then gradually they became English. As you live and work and write and so on and suddenly the whole thing is changing and you're writing in English, but it doesn't happen overnight.

070 IdH: No, of course.

071 JD: Also when I write to English readers, it's always obvious that it's written by a foreign person. It's not an English writer. That could have very positive and negative effects, because sometimes people can say "What do you mean by that?" because they can't read. And other times they can say "Oh, it's glad, I'm glad you put that, 'cos I didn't not... It's very familiar to me. But yo you it's new." It's a kind of a combination of things. It used to be two different things. Like you're Yugoslavian or Czech and English now becomes one thing. You become a combination of all the cultures and just like end up sort of writing and making films just like people like Roman

Polanski would do. I don't know, Michelangelo Antonioni when he's doing *Blow-up* [*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1966] or Stanley Kubrick living in England, because he's American and just because he speaks English, it doesn't mean that he's not immigrant. He's also immigrant. It's a different... It's kind of going through different permutations.

072 IdH: In the case, for example, of the short film for the *Europeans*, you said that the main character is a Masai warrior who doesn't speak any European language. So how did you write those dialogues? Did you need a translator?

073 JD: OK. The whole script is written in English. It was translated to Italian for Italian actors and so on. And then when I was casting, I casted this African guy who could understand a bit of Italian and a bit of French. He couldn't speak any English, and I explained to him "This is what I want from you. This is what the scene is about. Can you do it in your own language?" So he was just doing whatever he was doing. You see. I thrive on these things. I love when people look at me and they look confused. I love that. I don't like 'cos lots of people tell me: "As a director, you have to go there and make it clear. You have to tell them and direct clearly." I don't like that. I don't like telling people: "You sit there..." I'm a kind of clever director. I don't do that. I love when people are on a set slightly confused and not sort of sure what's happening. And this is what I love. And I love it, I love explaining to people the scene and the dialogue and saying... For me directing him was absolute... I mean, he was brilliant in the film. He was fantastic, 'cos he would... You just let him, he just goes.

074 IdH: His lines were kind of spontaneous.

075 JD: He didn't have to learn any lines. He didn't have to do any relations.

076 IdH: He just understood and translated it and said it. OK. That's also interesting. My next question deals with the fact that in some films - not in *Beautiful People*, or at least not in the English version I have seen - some dialogues in a foreign

 2.6.3. Actors  2.6.1.1. Film ma

language are somehow translated. In some cases directors use subtitles so that viewers understand maybe a long sequence in a foreign language...

077 JD: Yeah.

078 IdH: ... or there might be a character who plays the role of an interpreter or some other things, some other ways of doing. In your case, I think, you left the lines in Yugoslavian untranslated. Do you remember? There are not many. At the beginning, I think, the fight between the Serb and the Croat...

079 JD: Oh, I see. Yeah.

080 IdH: They speak...

081 JD: ... in Bosnian language.

082 IdH: Yes.

083 JD: OK.

084 IdH: And it was not translated, so why? And did you think about translating that? Or...


085 JD: Well, they swear words. They swear words. They swear at each other. You see, when you speak Bosnian language, particularly street slang. It's a kind of common rule that we communicate... It's a kind of like a robber's language. It's not as cultivated and polite and refined as English. And it's a kind of provincial man language. So we swear a lot. But swearing, to us, it's like a poetry. For us swearing is part of who we are. It's part of our communication. That's how we communicate. And so basically when they see each other, it just naturally automatically... They start swearing at each other and fighting just the way they would do in central Sarajevo or central other town in Bosnia. So basically what we're trying to so is just create a situation that would happen in a Bosnia but now in front of Parliament, in front of Westminster Parliament, in central London, and play that contrast. That humour of these culture rich people are walking around in this sort of... "We're heart of the Empire, heart of the European culture," and with these two Bosnian rogues at each other's throats. That

contrast was what the scene was about. And supposedly when they start talking to each other, they speak in their own language and try to explain to bus driver why they're having the fight. I don't know why it hasn't been translated, if you ask me that. I don't know why we didn't translate it. But I know that if I were not Bosnian and watching a film, I don't really need as I can see that there's something not right going on...

Something bad going on. I can see that they're probably Balkan people, so as the film goes on, it gets clear and clear.

086 IdH: Well, when I watched the DVD, so the one I watched was the DVD distributed in Spain which had original version, but subtitled in Spanish and the dubbed version. So I could see the original film but only with the Spanish subtitles, so I think there were not... I'm not sure... That was one of my questions if you remembered, because they had... Like those swear words had been translated into Spanish in both subtitled and...

087 JD: 'Cos that would make sense, you see. Because every language has its own coded, very specific meaning. If I speak to a Bosnian guy about that scene exactly, we will speak in certain language which is almost untranslatable. It's very hard to translate it or you can translate but you never let the meaning right or you'll miss the... You know, the sort of subtext of it. That's why I've a problem with translation in its own... That's why I love to read books written in original language, by an original writer. So if I read the Russian novel, I'd love to read it in Russian, if I can. Or if I read Czech books I like to read that in Czech, written by Czech writers. But once you read it in English, then English translator is just... He had to accomplish this... He had to comfort this very English mentality... 'Cos English don't understand certain things. They don't understand about Czech saying this and not that. They think they should say that. So basically translators must must translate a certain paragraph or a certain line in a novel, so that an English person would make sense of it. Otherwise it won't make sense. This is why most of my screenplays at the

 2.7.3. No translation

 Opinió modalidades de traducció

beginning, when I started approaching to financiers. Each time I write a screenplay or a story, I came to, say, BBC executive or Channel 4 executive or someone like that. They would ask me: "But why he does that? Why? Why does he say that?" And I had to act for him. And he goes: "Oh, I see, but why didn't you write it down?" I said: "I did write it down, look, I wrote it down." The language has so many different complexities that... What you have in your head, if you're foreigner, often when you can't write it in English That's what I found.

088 IdH: Would you approve that a character in your films speaking his or her own language be dubbed or subtitled in the target language? Would you prefer to keep his or her lines unaltered? Untranslated? I think you don't get the idea. Sorry! Imagine that in *Beautiful People* Ismet and Djamila had... Djamila, is it?

089 JD: Yes, yes, that's right.

090 IdH: ... had a conversion in Bosnian.

091 JD: With her husband?

092 IdH: Yes.

093 JD: OK.

094 IdH: I suppose they would speak in Bosnian...

095 JD: Sure.

096 IdH: And you decided that that should not be translated.

097 JD: Would I decide it?

098 IdH: I don't know.

099 JD: I don't know.

100 IdH: I don't know, but then if it was changed and translated into Spanish.

101 JD: Yeah.

102 IdH: What would you think about it? Well, maybe... It's because...

103 JD: No, no, I think...

104 IdH: Sorry. I have found that that has happened in other films,
not in yours. And so it's one of my questions for all the people.

105 JD: Did it create some confusion or something?

106 IdH: I don't know if you've seen the film by Ken Loach which is
entitled *It's a Free World...*

107 JD: Yes, yeah.

108 IdH: Do you remember that at the beginning there are job
interviews in Poland.

109 JD: Yeah.

110 IdH: And the character playing the immigrant role, they speak
in Polish and then there are two people interviewing. One is an
interpreter and the other one is the British citizen...

111 JD: Yeah.

112 IdH: So in Spanish, in the dubbed version, this conversation
takes place in Spanish.

113 JD: All of that?

114 IdH: All of that. So no Polish lines at all.

115 JD: Oh, I see what you mean.

116 IdH: Like it is not the case of your film because...

117 JD: Well, it really depends on the scene. I think when the
dubbing person looks at the scene, and if he thinks that
translator translates exactly what the Polish man says, there's
no point of him talking in Polish or keeping him untranslated, if
you want. Because you want the audience to understand what
is going on. But if the point of the scene is misunderstanding
or misinterpretation. So for example a Polish guy say: "I want
to go home." And translator says: "Oh, he wants to stay." All
right, but he said "I want to go home" in Polish, he translated
"He wants to stay" in English to an English man. So there's
conflict, so obviously then translation will have to reflect that
and somehow they have to resolve it. I don't know... I mean,

 2.7.5. Balance

 2.7.1. Understanding

 2.7.7. Conflict

I'm not dubbing directors.

118 IdH: In that case, I talked to the dubbing director and he said that it was for technical reasons, because there is only one soundtrack for all dialogues. And the line in English overlapped with the line in Polish, so if they isolated the Polish line, some English would be kept, and then it was not nice for the Spanish audience. And they didn't find any Polish dubbing actor to redub or to record again the Polish lines. So they decided that for the sake of... Like they didn't think that was so important...

119 JD: But, first of all, they musn't disservice to the film. If there's a technical problem, they shouldn't damage film. Because it's damaging director's work. Everybody who put work into that is damaged by dubbing. So I think dubbing directors's task is within the little budget that he has, little money that he has, to make things work. He's got to make sure that, if he can't enhance the film, if he can't make it clearer, then at least not damage it.

120 IdH: Yeah, that's what I thought. I interviewed Ken Loach too, and he was very shocked. He didn't know that had happened. He was like: "Oh, I was not even asked."

121 JD: It's very hard work to make a film, very very hard work. And people go through so much pain and efforts and they have to leave their children and their families and they have to do all sorts of sacrifice to get films made. Then when you shoot certain scenes, then you put lots of takes in there and then lots of footage and lots of money goes into that. And... So when you get it right, and it's good, then... someone from somewhere else comes in and starts fiddling with it and damaging the...

122 IdH: Then as you said, it's not your film anymore. It's someone else's film.

123 JD: It's someone else's film, that's right. I saw my film in Genoa, in Italy, dubbed in Italian as I said to you earlier. It wasn't shocking. I wasn't shocked. I was laughing. Because I

 Opinión modalidades de traducció

 Opinión modalidades de traducció

just thought it was so different. And then I spoke to distribution people and I say: "Why did you change that?" "That's what we do here, we just dub it." But that's how it is. You've done your film and you've finished your work as a director. And it goes in the world, in Japan, in wherever, in America, or all around the world. And that's what you want. You want all people across the world to see it. But you don't really want people changing it or changing lines or changing sound effects and design, because it ruins the effect. It ruins our work. And also, trying to make it clearer and clearer, you can actually damage the original work, which is horrendous. It's terrible.

124 IdH: Do you usually think about the translation process when you are directing or writing the film?

125 JD: Well, I'm translating all the time. I'm a translator.

126 IdH: Well, that's true. In your case...

127 JD: 'Cos also when I'm in situations where people don't understand what I mean or what's down and I have to kind of act for them and translate a bit. It's written in English and it's all fine, but the meaning... It's a question of meaning and subtext and little things that people often don't get. And sometimes, it's the other way round. Sometimes I ask people: "What do you mean by that?" And they say: "Oh, we're English, that's what we do." Or "We're American. We do this and that." That oes with being a foreign filmmaker.

128 If you are a foreign filmmaker, you are partly translator. You're always translating the meaning. You're necessarily translating the words. Everybody understands the words. But the meanings, the subtle little nuances, the little underterms, little subtexts and, as you know perhaps, in cinema subtext is the most... In theatre as well, in novels, in literature, the subtext is the most important weapon or most important tool. If you don't know how to work with subtext, if you don't know how to... then you won't make interesting art.

129 IdH: Apart from the translation process, do you also think about how that film could be translated for distribution abroad?

 2.8.4. Filmmaker as a translator

 2.8.4. Filmmaker as a translator

130 JD: Abroad?

131 IdH: Yeah.

132 JD: I don't think about it. No. No, I don't think about it. I do think about... I wonder how people would watch it. How they perceive it... I don't know really. I don't think about it. I remember the first time I saw my film premiered abroad. That was Cannes film festival. Grand Palais, packed with people. Hundreds, millions... In my eyes it was millions and millions of people. 'Cos they came to see this little film of mine, applauding and all that. So for me... You're scary, frightened. You're frightened. You say: "Oh, they're not gonna understand this. Are the people would kind of booing it? I don't know. People won't understand it." And then as soon as the film starts, something happens. I don't know what it is. Something happens and people start laughing or staring at it. You can see them glued to the screen. And I know I got them. I got my audience in my hand. And that's what director... That's what you're trained. That's what you do all your life. When the first few frames go and nobody knows who you are and nobody ever heard of you before and they're just kind of staring, you got them. You know, I've done my job. I can be now hit by the car and I'll die a happy man.

133 So the experience of that sort of showing my film to a foreign audience, of people I don't know, is... It was first frightening and then it becomes obvious to you. Then you say: "Oh, I haven't thought about it, I haven't thought what French would think of it, what French would make of this." And then you go to Spain, when I went to Spain to show the film, then suddenly you look Spanish people and then you say: "Oh, I'm not sure what Spanish people... I don't know what Spanish people would think of it." So that's... You somehow remember the moment you show it, but I don't think of it when I'm writing.

134 IdH: Beforehand.

135 JD: No, no. You just follow your instincts, and you follow your vision and everything that you worked before, what you've

 2.8.3. No

 2.8.3. No

done before, kind of comes back and you kind of implement that, you put that in the project. All that you learned before and you follow your rules and if you know your method and style and vision, that's what you want to make sure it's there. And then whatever makes sort of, whatever that they want to make, they make of it. But if the world understands, like it... it happened to me, then... great.

136 IdH: Good. So from a more, maybe, general perspective, do you have any other aspects in mind when directing a plurilingual film dealing with the topic of migration? Apart from what we've been saying now? Any other aspects or difficulties or...?...

137 JD: Oh, a plurilingual film. Well, it's very interesting, because if you are foreign filmmaker, for you the film is always multilingual. That's what it is. Even if I go back to Bosnia and deal with my Bosnian friends, I'm still a foreigner there in a way. You know.

138 IdH: Yeah.

139 JD: So...

140 IdH: Because you don't live there.

141 JD: Just because you haven't lived there for a long time. That is also a kind of a foreign country too. So suddenly you look at the world around you, and everything is... Nothing is your language. Nothing is anymore your culture. Everything is multicultural. Everything is multilingual. And whatever you do, it happens to... It's multilingual. It's always... I meant this. I didn't mean that. Which is opposite of a person who was born and bred in one culture and he comes from the culture as a filmmaker and then he makes his first film, second film, successful, he wins awards and so on. And he only knows how to do that. But if you ask him about multilanguage or multicultural kind of... He may try to be politically correct and say things that you want to hear, but deep down he really doesn't know, because he was doing only one thing all the time. While with me it's the opposite. The moment I left my

 2.9.7. Foreign film maker

country, I became almost like a child of the world. Looking at my own culture and other cultures almost the same way. There's no difference. It's not like someone says: "There's a Bosnian film. A great Bosnian film." And suddenly: "Oh, yeah, I want to see it," you know. If you said there's a great Spanish film and Bosnian film or a French film, for me the same. I want to see each of them equally.

142 IdH: It's a film.

143 JD: It's a film. It's a great film.

144 IdH: Yeah.

145 JD: But if it's a bad film, it's a bad film.

146 IdH: My final questions are more about the process of distribution, which I don't know how much you were involved or how much you can be involved. During some preliminary research I did, Spanish translators explained me that they sometimes receive indications for the translation of different languages in films. Did you give guidelines for the translation process... for *Beautiful People*? Or have you ever given guidelines to distribution? To distributors?

147 JD: No, I haven't. Nobody asked me to give any. I don't remember really, to be honest with you. I don't remember. Maybe I did. I don't remember. If it was something very important, I would definitely remember it. I don't think the story in the film, the kind of multi-story structure, would be affected in a big way if there's something in there that... I think as long as they translate what the actors say, more or less accurately, then people would understand. 'Cos most of my films are basically situational films, which means that you look at the film and say: "I see, I know." You know, although it's not like... You have sometimes films when everything is dependent on dialogue or a camera work. You don't know what these people want, what they're doing on the screen, until they start talking. You know, until they say whatever. And then, "Oh, I see. He loves her. OK. And she doesn't like him. Oh." They have to say it for you to understand. A kind of Agatha Christie, kind of

 3.1.1. No

 2.1.2.2. Visual

Who done it? [Basil Dearden, 1956]. I don't know if you know this kind of... You know. Then there are other kind of films which are kind of visual, kind of cinematic very visual films, where the director is very keen to show you with the camera every detail, every little thing. And then you look uniformly with the camera as the camera goes... And the camera goes... "Oh, I see, I see. I got it now." It kind of leads you through the scene. The tracking shows and so on. My approach... My films are just situational scenes, so basically as soon as the scene starts, "OK, I got it." You immediately know what it is. Whatever actors say, whatever camera does, it's part of that scene that you understand. So basically as long as you translate what the actors say, you always get it. It's not like certain films that is not easy to translate, if you know what I mean. It's not easy... They've got special type of language and dialogue and so on.

 3.1.1. No

148 IdH: And do you monitor films once they have been translated into other languages?

149 JD: I'd like to. I'd like to. As I said earlier, I got this DVD of my film dubbed in Du... Sorry, not Dutch, in German. And that was kind of a discovery for me to see that dubbing. They would put so much money into that and the dubbing director had to cast the whole entire assemble cast of 30 or so German actors and to reenact every scene that was in the film. And how accurately, how well it's acted and how well it's done. It's extraordinary, absolutely extraordinary. And I thought so happy to see that people would do so much work. I haven't seen it dubbed in Spanish. But I've seen it dubbed in Italian.

 Opinió modalidades de traducció

150 IdH: Did you?

151 JD: I don't know. I just... I sort of didn't like it very much that way it was. I think it was... But people liked it, it seemed to me. I was with the audience and they seemed to be laughing and getting the point. And I said: "OK, they liked it." To me it did not sound quite... But German, German version is good. I like German version. But as I said earlier it's very difficult to know particularly when you make this humour based on multicultural

clash of cultures and you have like one type of mentality talking to other type of mentality and they clash. And then as a result, instead of hatred... or instead of whatever, humour comes out. Or comedy comes out. So because that clash creates comedy, so whatever they say to each other and how they say will create either more powerful or less powerful comedy, if you know what I mean.

152 IdH: Yeah.

153 JD: So that translation is quite important in the way how you translate it.

154 IdH: Yeah. As we were saying before, the voice choice... the voice of the dubbing actors...

155 JD: Sure.

156 IdH: If they don't match the physiognomy of the person, of the actor, then maybe the idea...

157 JD: It's not just outlook. It's more the voice quality. It's more the something about the voice. So basically when... Again going back to that scene when Pero enters this upper-class household, and you have a sort of upper-class English lady talking, you want that voice. You want that clear crisp cultivated voice. So if it happens that voice speaks Spanish, fine. But you want the royal voice. You want that. On the other hand, you have this sort of robbers rogues sort of...

158 IdH: Like for example the guy on the telephone, who is kicked by Griffin and his friends at the beginning of the film. He's got a Black English accent. So what's that?

159 JD: Yeah, yeah, absolutely. That's a good example. Yeah, absolutely. 'Cos we casted specific an individual who is, I think, Afro-Caribbean or something like that, so basically he's got his own way of talking and expressing his... And he's got his own way when he says things. If translator or actor who's doing that, who's dubbing it, can incorporate it in his German or Italian, then the message will get across. Because people can see that what sort of ethnic group he belongs to, they can

see on the screen and it's clear. So basically you have to be careful not to mess up with that because if you dub it as a public school boy, then it wouldn't look right. So you do this service to the film, so just making sure that when you see the film... I don't think you need to give all the instructions. Unless really the film is particular, unless the film is... I don't know, specific type of film that needs to be... But I think it's just watching it carefully and understanding what director meant, what director wanted, what his intention was... You know.

 3.1.1. No

160 IdH: Yeah. That was my last question. I don't know if you would like to add anything. [...] Thank you very much for your answers. I think this will enrich this perspective I want to give like talking to directors and scriptwriters and knowing what they meant and and compare with the work that has been done by professional translators back in Spain. Thank you very much.

161 JD: Thank you.

01 Anexo 10.6. Entrevista personal a Khaled El-Hagar,
02 realizada el 1 de abril de 2011 a través de videoconferencia

03
04 IdH: Thank you really very much for accepting to do this
interview. As I have told you by email, I am currently
undertaking this research on the translation of language
diversity in British films dealing with the topic of migration. I am
focusing on the depiction of migrant communities in cinema
and I compare this representation with the subsequent
representation in the dubbed and subtitled versions into
Spanish. I have selected a corpus of twelve films for my PhD
dissertation, one of which is *Room to Rent*. That is the reason
why I contacted you, because I think that with this interview I
will gain an insight into aspects of the intention behind and
process of writing a plurilingual film starring members of the
immigrant community. I have divided this interview in three
sections. So there are some questions about the topic of
migration itself, and then some others about the process of
making a plurilingual film and then some about the process of
distribution, which I don't know how much you know about it,
but just in case.

05 Do you understand more or less the topic of this interview?

06 KEH: Yes.

07 IdH: My first question is, as I said, about the topic of migration.
So being an immigrant yourself, as I have read that you usually
live in England... but being from Egypt, do you think that
migration stories are 'worth describing', 'worth telling' and
characteristic of the times we are living? Or did you have any
other reasons to write this story about Ali, an Egyptian
immigrant in London?

08 KEH: I wrote it after maybe ten years I was in England. I didn't
want to do something quick. When I started living there I just
wanted to absorb and learn more about how to feel about an
immigrant. Because when you start living in England or any
European country, in the beginning, of course, you get sort of

 1.1.2. Personal engagement~

like a culture shock. And after that you think you are an English, especially if you got the passport or something. But you discover after a while, actually I'm not. You are still Egyptian but you have an English passport. That's why I wanted to write about this inner feeling, about whatever you do, you still have inside your own nationality. And actually I discovered that even people looked at you as a foreigner, even if you stay like 30 or 40 years. You're still a foreigner. And they still ask you the same questions, ask you the same things about your country. I wanted to play with the stereotype of the two cultures, how the two cultures seeing each other in the film. That's what I sought to write this film. To break all the stereotype we know, and not talk about it between the two cultures. And for me it was important to show the cinema as it has been done many times, that you see how European filmmakers see other country. I want to do the other way round, how an Egyptian see England and see the British characters and how we can survive there. That's how the story started.

 1.1.4. Magical experience + Stereot

09 IdH: Ok, interesting. I analyse twelve films. Some of them are by British directors such as Stephen Frears or Ken Loach. But then there are some as yourself or Jag Mundhra, or Jasmin Dizdar, Gurinder Chadha, who try to adopt this foreigner vision of England. So this is really interesting. It will give two different views, I suppose. [...] From the point of view of Translation Studies, which is as I said my field of research, what makes migration films interesting is the fact of plurilingualism - so immigrant characters speaking the language of the host society (in this case, English) but also their mother tongues. So my question was, when representing Ali and all the other immigrant characters in your film, did you have any deliberate intention to represent them as immigrants through their speech?

10 KEH: You mean through the language itself?


11 IdH: Yes, because I know there are more things, like physiognomy and the story itself tells that that person is an immigrant, but when we translate, we cannot change those

things. So what we do is translate the language. Did you have any intention to represent them in the speech itself? Yes, like the way they spoke English or their mother tongues...

12 KEH: Of course, when you speak a different language, you speak it in your own way, like maybe until now, I don't speak proper English and I try to keep Ali's character the same. We make maybe the same mistakes, even if we speak English. So to give him this edge of he's real, because unless you are born there or staying when you are a child, you still make the same grammar mistakes... And that puts you apart of other people and that makes you more sort of like a foreigner. So we try to keep this. We try to make it an imperfect English. For other character, of course, they have their own... I mean, it's good English, because they are British. But I tried to keep Ali speaking how I do speak.

13 IdH: In other films, not in *Room to Rent*, but in other similar films, some immigrants speak English as a native speaker - maybe because they are born already in England, so they are second-generation immigrants. So what would determine whether an immigrant speak English as a native speaker or broken English - as you were saying that you tried to reflect in Ali's speech that he was not from England - or his or her mother tongue? Is it the story or...?

14 KEH: Yes, of course it's the story. If you are an Indian born there, in England, of course you would feel different than somebody been in England, because as you still feel you are Indian or Pakistani or Black African born there, England becomes sort of like your half nationality. And people like that can speak proper English, and they speak their own language as well. And even they speak the language with their own way, like Indian when they speak the language. They speak it in their own way. But you still have their stand all these people being born there. But for an immigrant, it's different, because it's not your country. You're immigrant too. You don't have the same kind of problem. I don't have the same kind of problem, as an Indian born there. Or the similarity, because he feels

 2.1.1.1. Truthfulness~

 2.1.1.1. Truthfulness~  2.4.4. A

 2.2.6. Development of story

 2.2.4. Authenticity

England it's his home country, but at the same time maybe people making him feel the same, the white. But for me England it's not my home country. So I don't have this kind of conflict. That shows in your films and shows in the way you behave with the society. It's like I don't get angry if somebody tell me: "From where are you coming?" I say: "From Egypt." But if an Indian born there, people ask that, or a Pakistani, they get angry, because they are born in their country. So they feel like people don't have the right to ask them that. Do you get what I mean?

15 IdH: Yes. And I think I agree. There is a difference. And physiognomy can make you think that they are born abroad, but Great Britain is a multicultural society, so there are people from Indian background or Pakistani or even Egyptian, but who are born in Britain, so they are British.

16 When you were saying before about the mistakes that you tried to reflect in Ali speech, were any linguistic characteristics used to reflect this broken English variety in the script itself or was the actor, Saïd Taghmaoui, who chose which mistakes to say?

17 KEH: No, that was in the writing. The co-writer is Amanda Mackenzie-Stuart...

 2.3.2. Yes

18 IdH: Yes.

19 KEH: She is British. Once you start writing it was me. From the second draft we agreed to keep the sort of like authentic way Ali'd speak and she told me to better we make him doing the same mistakes as you do, Khaled, when you speak, because it becomes more believable. So it was agreed from the script to keep kind of an immigrant language.

 2.3.2.2. Grammatical mistakes

20 IdH: Good. I think I told you in my last email or in one of my last emails that I did interview Amanda Mackenzie-Stuart some months ago. So she told me that as the main actor was actually French from Moroccan background, the Arabic spoken in the film is Moroccan Arabic and not Egyptian Arabic. Is that true? Correct?

21 KEH: Yes. Saïd doesn't speak very good Arabic, because he

was born in France. So the way he... Even if an Egyptian hear him, he knows he's not an Egyptian. I tried to make him speak it as a... The language itself, the written language is Egyptian. It's Arabic, but the way he pronounces it, it sounds that he's from North of Africa.

 2.1.2.1. Moroccan actor

22 IdH: OK. So it's not the dialogue in itself, like the speech, it's the way he pronounces it. I'm sorry, I don't speak Arabic, so I didn't actually find any difference. I thought that it was Egyptian Arabic, but...

23 KEH: Exactly. It is an Egyptian Arabic, but the accent is different.

 2.1.2.1. Moroccan actor

24 IdH: OK. So did you think about the burden of representation of that immigrant as an Egyptian immigrant, although the accent was different? Did you receive any comments from Egyptian people who said: "Oh, but he's not Egyptian"?

25 KEH: Yeah, most of the Egyptians who watched the film said: "Ah, but you don't dub him, because he sounded not an English, and mind you, Arabic, or Egyptian". And I said: "Because I know for a European there is no big difference." And for Egyptians as well. I don't want to dub him. I've tried to dub him, but he sound different. He sounds very different. It sounds like it's not his voice. So I prefer... Because he only talk to his mother in Arabic.

 2.2.3. Audience

26 IdH: Yes.

27 KEH: So I prefer make him speak... Even if it's doesn't sound perfect Egyptian, but I prefer to keep it. Actually the mother she's Iraqi, but because she watched a lot of Egyptian TV, so she can speak really good Egyptian.

28 IdH: OK. So she...

29 KEH: She sounded... Yeah.

30 IdH: She did sound Egyptian. Good.

31 KEH: Yeah.

32 IdH: I don't know what you think about the following question.

Does the fluency of English a person has entail social inclusion or exclusion? To what extent do you think that linguistic exclusion makes the audience feel that a character is excluded from society? Or all the way round.

33 KEH: Do you mean if you are perfect in English, do you feel that they accept you more?

34 IdH: Yes, so if a character does not speak pro... Well, proper. I don't like the word 'proper', but like native sound English... Are there more possibilities that the audience feels that this character is excluded from society? Is it so in society? In real society?

35 KEH: Yes, I think if you speak an English like an English person or British person and you are not, maybe it will help you more, but the other way, if you speak like mine [sic]. I think it has a charm as well. Sometimes people like it. Because in the end, don't forget the look is very important as well. Because if you are Spanish and you live in England and you look like an English person, but when you start to speak your own language, people immediately see, you're a foreigner. I've been found in America, because for me if you talk about immigration, America or Canada all have its own different sort of like... It's not like Europe. Because everybody in America is American. Whatever you are... An Arab, immigrant... You feel... it's your own country. I think in Europe it's very difficult for immigrant people to feel you are French or you are an English or you are Spanish or... Even if I lived in Spain since years, I would be always me: Egyptian living in Spain. But it's different if you live in America. And I noticed too. All my friends who live in America, the same years as I lived, they speak perfect American with the same accent, everything. So I don't know why it's that, but it is strange. I mean, all my friends who live in America speak like Americans... But in Europe all of them still have accent.

36 IdH: One characteristic common to the films I analyse is that in some cases scriptwriters have no migrant background. In your case, you co-wrote it with Amanda Mackenzie-Stuart, but you

 2.5.1. Yes
 2.5.2. No

are Egyptian so did you write the dialogues in Arabic or did you have a translator translating script dialogues originally written in English, which is the most common thing for British scriptwriters writing a story on migration? In your case, how was the process of writing this plurilingual...?

37 KEH: I wrote everything. I wrote the first and second draft by myself, without Amanda. And it was all in English. And my wife corrected a bit. And after that the producer, Ildiko Kemeny, we agreed to get Amanda involved. Amanda was the co-producer as well. So Amanda came from the second draft and she started to give it a bit of like English feel about the film. The dialogue sometimes... She would know this character would not talk like that. This character would talk more like that. But we keep it all... I started all in English and it's strange... Even my English is not perfect, but I found it easy to write in English than in Arabic. If I'm in England. But even here [in Egypt] sometimes I write a dialogue or something like that, I write it in English.

 2.6.1.1. Film maker in EN

 2.6.1.1. Film maker in EN

38 IdH: OK. You just said that the script was completely in English, so for example the dialogues in the telephone booth, when Ali is phoning his mum, was that also written in English...

39 KEH: Yes.

40 IdH: ... and then translated on the set?

41 KEH: Yes. Everything we wrote in English, because when you present a script to financiers, they need to understand. You write everything in English.

 2.6.1.1. Film maker in EN

42 IdH: OK. So it was kind of translation on the spot later when you're already shooting the film. OK.

43 KEH: Exactly.

44 IdH: In the case of these conversations, with Ali's mum and siblings, in the original film you translated those lines through subtitles, but then some prayers and the lines in the dubbing studio were not translated. So what makes you decide between leaving Arabic untranslated or translate it through subtitles.

45 KEH: You just give it the reality. Because if you talk to

 2.2.2. Reality

somebody in... If I talk to my mother in England, when I'm in England, I would talk in Arabic. Because she would not know English, and of course... And when you pray, you pray in Arabic. You can't sort of translate a pray. Unless you... Even people who don't speak Arabic, Muslim people, when they pray, they pray in Arabic, like Pakistani or people from Iran. They don't speak Arabic, but when they pray, you pray in Arabic. They learn how to pray only in Arabic or to read in Arabic. And yes, we just decided to keep it like that to be just more believable.

 2.2.2. Reality

46 IdH: why did you decide to translate into English the conversation on the telephone booth but not the prayers? Was it just some religious or you thought that it was some private aspect that didn't need to be translated into English for the English audience?

47 KEH: Did we...? I can't remember if we translated the prayer or not.

48 IdH: I think. At least on the DVD copy I have seen it's not.

49 KEH: The Spanish one or English?

50 IdH: English and Spanish. In both versions only the conversation with his family in Egypt is translated through subtitles.

51 KEH: I can't remember why we didn't do that. I thought we did. I mean, for me I would do it, because you need to translate it for people to understand, but I remember we did it.

 2.7.1. Understanding

52 IdH: Well, maybe it could be it's the copy. I just have access to the DVD copy and not of course to the 35 mm. So it could be that something in the process...

53 KEH: It could be the copy.

54 IdH: Yeah. It could be the copy.

55 KEH: Yeah. Because usually we automatically would do that. Because people would like to know what they're saying.

 2.7.1. Understanding

56 IdH: OK. So then forget about the question.

57 KEH: Cool.

58 IdH: Because it was just to see if there was any difference.

59 KEH: No, no. No difference.

60 IdH: Then in the Spanish translation of your film, the dialogues lines in Arabic were kept in Arabic, but then just subtitled into Spanish. However, this is not always the case. I have noticed that in other films even though, for example, Polish is spoken in the original version, the dubbing or the subtitling translates those dialogues into Spanish, so the Spanish audience just hear a Spanish dialogue, and not a plurilingual one. In the case that that happened to one of your films, would you approve that a character in your film speaking Arabic, for example, be dubbed or subtitled in the target language? Or would you prefer to keep his or her lines unaltered?

61 KEH: I think I would prefer to keep the original lines. The original language, because that's what make you believe you are talking about an immigrant. My character dubbed in Spanish when he speak Arabic... I think it's a bit lazy, you know. It makes the audience a bit lazy. And give them no imagination. Always the distributor are afraid that people would not go and see subtitled films. Which is actually when the last two... Mel Gibson's two last films [Se refiere a *The Passion of the Christ* (*La pasión de Cristo*, Mel Gibson, 2004) y *Apocalypto* (Mel Gibson, 2006)]. They were all subtitled. And they had a huge success, so I prefer to keep original language that makes it authentic.

62 IdH: Did you think about the process of translation of your film when you wrote this film? Did you think about international distribution and that for international distribution to some countries it had to be translated - subtitled or dubbed? Did you think about it?

63 KEH: Yes, yes, of course. During the writing... From the beginning, because we got some funding from DFA, then we applied to the BBC and we applied for Channel 4 and Studio Canal. So you always need to have like a French copy, an


 Opinión modalidades de traducción

English one and you need to write all the dialogue for the description in English or in French, even if you make the actors speak their real language in the shooting. But for the financiers to understand you can't write it in Arabic in an English-speaking film. Yeah, everything with the... Because we know we had distribution or we know I applied for distribution, so we decided to have the subtitles.

 2.6.1.1. Film maker in EN


64 IdH: Good. And then from a more general perspective are there any other aspects which you would take into account when writing a plurilingual migration film and something that I haven't asked or we hadn't talked about?

65 KEH: I think maybe the difference between how people viewed this film abroad and how they viewed it in Egypt.

 2.9.5.1. UK

66 IdH: OK. Did you see a difference?

67 KEH: Yeah, I think it was very interesting. I don't know if you go to Google and follow some article. But when it came in England, most of the right-wing newspapers were very aggressive about the film, because for them to present an immigrant story, it needed to be miserable and it needed to have agony and violence and it's like what somebody writing... I remember: "Ali, this guy, never get pity or somebody speak at him and say if you are ugly and foreigner". My answer was like: 'That's never happened to me'. Why should I write something wrong? So they were asking about stereotype actually. They are asking to make him more victim. Left-wing newspapers, they liked it a lot, most of the critics. And they liked it because I did represent a really complex story about immigration in a light way, not in a heavy way. In a way you can laugh about stereotype, you can laugh about the difference between nation, about being an immigrant. You can laugh about big issue, but in the meantime you present it in a light way and it was very interesting for me how some people sort of like they try to pose you how to make a film about immigrant.

 2.9.5.1. UK

68 IdH: Not being an immigrant themselves.

69 KEH: Yeah. And if you make it differently, for them it's not

 2.9.5.1. UK

acceptable. And the other thing I remember was somebody didn't like that the guy winning at the end, he was a winner, he wasn't a victim. And some of the British films made about immigrants, always the immigration become victims of the society. And I didn't write or like to write it like that, I wanted to do something acceptable. For me, and for the audience to see that you can laugh about your own problems living abroad.

70 IdH: Good. Was it released also in Egypt?

71 KEH: In Egypt it was hard because we had some problems with the homosexuality part. So they showed it in Cairo Film Festival only and was big fuss about it. How some people viewed it in Egypt was very funny, because there are sort of like lies about the film but before it was shown. And their ideas of a young man buying his old woman for money was sort of like... This film doesn't really or represent Arab in a bad way in Europe. But in the same time there is some critics or the audience here liked it a lot. But, you know, the critics always try to make it political, you know. For some critics, "Khaled knew how to represent an immigrant life very perfectly and we've been living there in Europe for some years. And the same story happened to us." People who didn't travel, they saw the film it's too much. And people who travel and know how to live abroad, they think it reflected the reality. So that's the difference.

72 IdH: OK. The following questions will deal a bit further inside with the topic of international distribution. Film translators sometimes receive notes from directors indicating that plurilingualism should be maintained. Did you give any guidelines to distributors for translators?

73 KEH: No, no. I remember, I saw it in Spanish and I think everything was dubbed in Spanish even the Arabic.

74 IdH: No. Not in the DVD copy, at least. [Se trata de un error. Hubo una confusión con la copia subtitulada En realidad, el director estaba en lo cierto. En el doblaje, casi todo el árabe se ha doblado al español.]

75 KEH: I saw a copy in Spain in Santiago de Compostela and it

 2.9.5.2. Egypt

 2.9.5.2. Egypt

 2.9.5.2. Egypt

 3.1.1. No

was dubbed on Spanish, as I remember.

76 IdH: OK. And what did you think...?



77 KEH: No, I didn't give any sort of order or something like that, because it's just... I mean, the film itself [doesn't] have a lot of dialogue in Arabic, OK? Even I make the Arabs speak in English with each other...

78 IdH: Yes, in the kitchen.

79 KEH: Like Ali and his friends, in the restaurant. Because actually that's what surprisingly sometimes happen. I worked in NBC and most of people would talk in English to each other instead of Arabic. And most of them were Arab. Especially if you are from different Arab countries, because sometimes I will not be able to understand Moroccan. And he will not be able to understand me. So we would speak in English. Do you get what I mean?

80 IdH: Yes. So you might give some guidelines if Arabic was more present in the film. Do you think that there are any conceptual or ideological difference in those two cases? So as in *Room to Rent* Arabic is just some... only some scenes are spoken in Arabic but then in another film, maybe, Arabic would be more present. So do you think there is any ideological difference?

81 KEH: Yes, I think. I mean, if your film is talking about... Like I was saying, like Mel Gibson's films, in them was important to have the original language to... It's just to believe in the film. It will be a bit strange to find... If you're talking about the big community, as example, in England and the language is part of it. And maybe the language is part of the generations. Like if you're speaking about an immigrant grandmother who speak no English and a mother who speaks half and half and after that the son or the daughter will speak better English and you play with that idea, it will be important to keep the language. It depends on how you use the language actually. If the language is a part of the metaphor of the film about being foreign, it's important to keep it, I believe. But if it's just... I mean, what I

 2.2.4. Authenticity
 4:14 <contradicts>

 3.2.2. Representation

did... What we show in the film, when he talks to his mother, he talk in Arabic, because she would not know English, but if he talks to his friends, he will talk... So it wasn't the language. It wasn't that big problem or that big issue in the film, as in the film with him being an immigrant in a country that can't accept him. So for me the language wasn't that big issue. And you can see he doesn't speak very good English.

82 IdH: Did you monitor the film once it was translated into other languages? So you just said that you saw the film in Spanish, but what about French or Italian or German.

83 KEH: No, usually you don't do... I usually do it in English. If somebody... they have in Arabic, then I have an English copy. I usually go and I see it with subtitles. But when you make a film in England and the distributor company sell it to many many countries, you can't make control about who will do it. At the same time translators in the cinema, maybe they understand more than you how they can change the dialogue but give the same meaning. Do you get what I mean?

 3.3.1. No

 3.3.1. No

84 IdH: Yes.

85 KEH: Because a meaning in French would be different than the one in English and how the film being, I think, dubbed in Hungarian or Chinese or something like that...? I would not be able to control it. I mean, they all take the original version as a guide for their translations.

86 IdH: Good. So this was my last question. Would you like to add anything? I really appreciate that you have spent this time answering my questions. I'm really grateful. I don't know if you would like to add anything.

87 KEH: No, I think that's everything.

88 IdH: [...] Thank you very much indeed.

Anexo 11. El proceso de distribución: las entrevistas a distribuidoras

A continuación, se incorporan los documentos que contienen las transcripciones, así como los códigos creados en el programa ATLAS.ti para el análisis cualitativo de estas entrevistas. La carpeta *Anexo 11* de este DVD incluye los archivos de audio correspondientes.

Anexo 11.1. Entrevista personal a Josetxo Moreno (Golem), realizada el 13 de agosto de 2012 en Pamplona (Navarra).

Anexo 11.2. Entrevista personal a Enrique González Kuhn y Armanda Rodríguez (Alta Films), realizada el 22 de octubre de 2012 en Madrid.

001 Anexo 11.1. Entrevista personal a Josetxo Moreno (Golem),
002 realizada el 13 de agosto de 2012 en Pamplona (Navarra)

003

004 Irene de Higes [IdH]: Lo que estoy intentando es ponerme en
contacto con los traductores, con los directores y los guionistas
de las películas, empresas de doblaje, los subtituladores y el
primer eslabón en España sois los distribuidores. [Quisiera]
conocer más lo que es el proceso y luego alguna pregunta en
concreto sobre el plurilingüismo, pues si vosotros participáis u
os preguntan o algo. Tengo siete u ocho preguntas.

005 Josetxo Moreno [JM]: Dispara y ya intento responderte de la
mejor manera.

006 IdH: Como traductores conocemos el proceso de distribución,
pero no al detalle. Y hay ciertas cuestiones que siempre los
traductores... Como traductora, siempre las empresas de
doblaaje [dicen]: «No, eso lo pide la distribuidora». La idea era
preguntaros directamente. Está claro que cada película es un
mundo y...

007 JM: Sí, está claro que...

008 IdH: En principio, quería saber cómo se toma la decisión de
comprar los derechos de distribución de una película extranjera
y qué factores se tienen en cuenta, qué se busca para... o qué
buscáis vosotros en una película que guste al público español.

009 JM: Bueno, esa es la pregunta más complicada de todas,
porque... El proceso es sencillo; quiero decir, por un lado, es
complejo y muy sencillo, porque cuando asistes normalmente a
festivales... Sobre todo, estoy hablando a nivel nuestro, de
distribuidores independientes. Asistes a los festivales de Berlín,
de Cannes, de Toronto, Venecia, San Sebastián... Ves una
película, te gusta, por lo que sea. Pues por diferentes motivos,
porque toca, en este caso, temas sociales que te tocan alguna
fibra, porque ves que puede ser interesante, por calificar un
momento histórico que ha pasado antes en o post de esos

 1.1. Compra de derechos



 1.1. Compra de derechos
 1.1.1. Público

hechos históricos. Y, bueno, que guste al público... Esa es la pregunta. Tienes que adivinar ahí a ver si gusta al público. Pero, de primeras, sí que Golem, sobre todo, sí que está especializado en un tipo de cine mucho más... Lo que antes se llamaba de autor, que ahora ya... Lo de autor es una palabra que queda un poquito... Ha quedado un poco desfasada, ¿no? Sí que buscamos películas con cierto toque social, político, y que, bueno, nos interesan. Dado nuestro historial de alguna manera sí que somos más proclives a comprar un tipo de cine, ¿no? Que muchas veces ahora pues es... Cuando ves muchas películas y estás deseando casi que no te guste, porque ves que es muy difícil para el público, para buscar esa audiencia que tiene que tener esta película, porque, al fin y al cabo, tienes que buscar una rentabilidad para continuar con el negocio. Bueno, muchas veces te enamoras de películas, que luego desgraciadamente no tienen el favor del público, ¿no? Ahora mismo este tipo de cine está muy... No es que esté denostado, pero sí que hay un vacío muy grande, porque por parte de la juventud, ¿no? Bueno, este tipo de películas para gente de 40 años, 50 años por arriba, pues todavía... Todavía hay un público, ¿no? Dentro de este talle, pero la gente joven no es que huya, es que no va, no va. No le interesa ese tipo de cine.

010 IdH: La verdad es que el que más me gusta. El otro día viendo el catálogo... Sabía más o menos qué películas distribuáis, pero alguna más y decía: «Uy, todas me llaman la atención, ¿no?». Y más ahora, que estoy con este tema y, claro, al final son muchas las que hay...

011 JM: Sí, ya llevamos 25 años y lo que empezó un poco como una cosa así, pues de repente ya ha tomado unos caracteres importantes. Como te digo el problema es ese, ¿no? Que nos encontramos ahora que muchas veces los directores-autores prácticamente han desaparecido. Quedan: Lars von Trier, [Nanni] Moretti, o [Michael] Hanecke o... Toda la pléyade de

 1.1. Compra de derechos

 1.1.1. Público
 1.1.2. Rentabilidad

italianos ha desaparecido, franceses han desaparecido, el cine inglés está perdido en una nebulosa muy extraña, ¿no? Pues, por problemas de financiación. Películas muy pequeñas que no... o películas muy ampulosas que han perdido un poco ese carácter de cine más social, más combativo, ¿no? Y son películas pequeñas, que son muy difíciles de trasladar aquí al Mediterráneo, a la forma de hacer cine mediterránea.

012 IdH: He visto que habéis distribuido gran parte de los filmes de Fatih Akin, los alemanes... *El odio* de Mathieu Kassovitz [La Haine, 1995], *Almanya* [Almanya - Willkommen in Deutschland, Yasemin Samdereli, 2011], *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz [1990], *Welcome* [Philippe Lioret, 2009] o *Beautiful People* [Jasmin Dizdar, 1999], que es a través de la cual me pongo en contacto. ¿Consideráis que las historias de migración y diáspora despiertan el interés del público? Y las razones básicamente, me imagino, que son las que ahora [...] has comentado de toque social, político que buscáis en las...

013 JM: Sí. Hombre, está claro que la migración es uno de los temas más importantes que a nivel sociopolítico estamos asistiendo en los últimos años, sobre todo, en Europa. Desgraciadamente, cada vez creo que tienen menos interés por parte del público, ¿no? Por ejemplo, una película como *Welcome* fue un fracaso tremendo de taquilla.

014 IdH: Yo fui a verla al cine. Me impresionó.

015 JM: Te das cuenta que... Son películas que realmente... Como te digo, tenemos una forma de ser y de pensar nosotros que es muy difícil sustraernos. Muchas veces me gustaría que fuera otra persona quien comprara, pero como somos nosotros los que compramos. Hemos nacido en unas condiciones sociopolíticas muy concretas, tenemos una forma de pensar muy determinada y eso hace que determinados temas nos llamen poderosamente la atención y, como te digo, el de la migración es un tema recurrente en Europa en muchas

 1.1. Compra de derechos
 1.1.2. Rentabilidad

 1.2. Historias de migración

 1.1. Compra de derechos

 1.2. Historias de migración

películas, sobre todo en los países donde se produce este fenómeno y, de alguna manera, tratas de despertar un poco la conciencia en la gente para que se vea bajo otro prisma. Que siempre hay que luchar de alguna forma, porque esas formas tan rápidas de calificar a los inmigrantes y tal vez a los países, que creo que dan lugar a ciertas posturas xenófobas son muy peligrosas. De alguna manera, dices vamos a ver si somos capaces o que la gente es capaz de ver bajo otro prisma y bajo otra mirada a esas personas que vienen en busca de una nueva vida, ¿no?

016 IdH: Me imagino que *Beautiful People* como ganó un premio en Cannes sería a través del festival...

017 JM: Sí, *Beautiful People*, ya hace tiempo ya... La verdad es que...

018 IdH: Sí, es del [19]99.

019 JM: Sí, ya hace tiempo. Sí la vimos en el festival, nos gustó mucho porque, de alguna manera, tenía ese toque no tan dramático. Sobre todo, nos interesaba ver qué es lo que había pasado en una de las mayores vergüenzas de Europa en el siglo pasado. A nosotros nos causó mucha impresión toda la guerra de los Balcanes y [queríamos] ver otra mirada: emigrantes, que han tenido que salir de allí, de qué manera...

020 IdH: En este caso, eran todos refugiados. En marzo del año pasado, entrevisté al director, a Jasmin Dizdar.

021 JM: ¿Ah, sí?

022 IdH: Fue un encargo. Le pidieron que él como director originario de esa zona -aunque llevaba muchos años [fuera], porque estudió en Praga-, contara una historia. Justamente, él me comentó que quería reflejar todo ese drama, pero con un toque no tan dramático. Fue interesante conocer un poco con más detalle el proceso.

023 Una vez habéis decidido distribuir en España una película, ¿qué factores tenéis en cuenta? ¿Cómo decidís entre doblaje,

subtitulación o ambas modalidades?

024 JM: Nosotros desde siempre hemos cuidado el tema de respetar de alguna manera... Por lo menos, para cierto público, porque el tema de la versión original es muy difícil, quitando en las grandes ciudades. Por lo menos, que el público sea capaz de entender esa idiosincrasia de personas que hablan diferentes idiomas. Cuando ves las películas en versión original, lógicamente es un mundo, ¿no? Cuando las doblas, es otro. Para mí, es un trauma tener que ver las películas dobladas. Las has visto en versión original, luego las ves dobladas y se te cae el alma a los pies. No te cuadra nada, ¿no? Ni las voces originales ni esa riqueza lingüística que existe en las películas. De alguna manera, nosotros, a pesar de que no es nada comercial, sí que intentamos respetar ... Cuando hacemos la versión original, por supuesto, que hacemos de todas las películas, hacemos de siete a nueve copias de todas las películas que hacemos en versión original para estrenos en Madrid, Barcelona... Ahora hacemos mucho de estreno en Bilbao, en nuestros propios cines, alguna en Pamplona, en San Sebastián, Sevilla, Valencia.

025 IdH: En Valencia ahora cada vez hay menos.

026 JM: Sí, hay menos, sí. Intentamos respetar ahí... Está claro, ¿no? Ahí no hay ningún problema en versión original. Únicamente el tema de la adaptación de subtítulos, que ese es otro mundo. Cuando doblamos las películas procuramos guardar esa quinta esencia de la dificultad que suele existir muchas veces... Cuando se hablan varios idiomas suele haber problemas de entendimiento entre los diferentes personajes e [intentamos] que el público sea capaz de vislumbrar eso. A pesar de que no es nada comercial, [doblamos] únicamente la lengua más mayoritaria en la película. Entonces procuramos que [si] la película tiene un 60% en inglés, hacemos el inglés y el resto procuramos mantenerlo en el idioma original para que

 2.1. Modalidad de traducción

 2.1. Modalidad de traducción

 2.1.1. Doblaje

 3.1. Traducción de L3

se vea esa idiosincrasia de esos personajes sumidos en otro país, en otra lengua, desconocimiento de formas de vida y, sobre todo, de poder comprenderse y entenderse en el idioma.

027 Cuando vemos películas de nuestros competidores, que doblan, hacen plano todo... Parece que [los personajes] son sordos, porque no han oído. En lugar de no entender, que es muy diferente, ¿no? De oír a entender. Como te digo, hay muchas películas que son delicadas y siempre vemos la película, otra película problemática, porque nos sentimos incapaces de coger y hacer un doblaje plano, a no ser que en la película el idioma no sea importante. Que igual es una película que no tiene nada, que hablan, pero que no...

028 **IdH: Sí, que son saludos...**

029 **JM:** Sí, cosas así. Cuando no tiene ninguna trascendencia, pero cuando tiene la mínima trascendencia sí que procuramos hacerlo de esa manera.

030 **IdH: ¿Os ponéis directamente en contacto con el estudio de doblaje o con la empresa de subtitulación? ¿Existe algún intermediario?**

031 **JM:** Sí, bueno... Ahora te viene el problema. Compras una película como esta, como la de *Beautiful People*, te vienen todos los diálogos...

032 **IdH: En una única pista.**

033 **JM:** En una única pista. Y, sobre todo, te vienen en inglés. Claro, tú adaptas lo que él dice en su idioma, que está traducido al inglés, lo adaptas subtulado al castellano. En todo ese proceso, claro, se pierde. Hay que encontrar un traductor bosnio. Normalmente, las productoras te ponen: «En bosnio», pero, claro, en bosnio te ponen la traducción al inglés o al francés. Nosotros trabajamos con una persona desde hace muchos años, que es nuestra traductora, que tiene muchísima experiencia. Ella es francesa. Vamos, lo que hace es traducción del francés e inglés. Cuando tenemos otros idiomas, sí que

 3.1.2. Traducción de L3 a partir de :

recurrimos a otros traductores, lógicamente, porque la lengua lo requiere. Pero normalmente, desgraciadamente muchas veces nos mandan casi todos los idiomas traducidos al inglés o al francés, y los traducimos de ahí, con lo cual...

034 IdH: Es la lengua intermedia.

035 JM: Se pierde parte de lo que es la adaptación. De ahí viene el problema de adaptar los subtítulos, que a su vez ya vienen adaptados. Yo no sé bosnio ni sé croata. Entonces cuando te llega a ti el *spotting list*, que es la lista de diálogos, supones que es lo que dicen más o menos. Luego sí que intentas de alguna manera adaptar, porque cuando ves toda la película, la has visto en versión original con subtítulos en inglés, entonces dices: «Pero, bueno, ¿esto? Aquí no pega». Para el inglés puede ir bien, pero cuando te pones a leer en castellano, dices... «¿Qué dice? O sea, ¿qué quiere decir esto?». No es un lenguaje coloquial, porque la película igual va en esos los términos. La traducción que nos hace esta persona sí que luego nosotros la supervisamos. En esta oficina se supervisa y de aquí ya va directamente tanto a doblaje como a...

036 IdH: Vale, se supervisa y se manda. O sea que, en vez de poneros directamente en contacto con la empresa de doblaje, que se lo encargue a no sé quién, primero hacéis la traducción.

037 JM: Sí. Lo que es los subtítulos, sí. En doblaje sí muchas veces la empresa de doblaje que cuenta con su... Ahí ya es otro mundo, porque la adaptación se hace por parte de esas empresas, de esta empresa en concreto. Todo tiene que coincidir, entonces lo puedes traducir a su vez, lo transmite directamente a la traducción.

038 IdH: Al mencionar justamente la traductora o traductor que hizo los subtítulos... Obviamente yo parto del DVD, que sé que lo distribuyó Vértice en esta ocasión al menos, y he conseguido información sobre el estudio que fue EXA. He conseguido el nombre de la directora de doblaje y la traductora, pero de la

 3.1.2. Traducción de L3 a partir d

 2.4. Supervisión de traducción

 2.2. Encargo de traducción
 2.3. Empresas

subtituladora no... No sé si sabríais vosotros quién lo hizo.

039 JM: Creo que habrá sido Matilde [Lagrange], imagino. No lo sé, pero ese dato te lo puedo dar, sí.

040 IdH: Pues si hicieras el favor.

041 JM: Sí, porque de EXA, ¿ahora qué tienes? Estos pasaron a REC.

042 IdH: Sí, la dirección de doblaje y la adaptación lo hizo Rosa Sánchez. Y con ella estoy en contacto. No la he entrevistado todavía. La traductora fue Marián Ortuño para doblaje. Ha desaparecido del plano profesional, al menos en Traducción Audiovisual, pero, por lo menos sé quién es. Pero, en subtitulación...

043 JM: Sí, yo creo que habría sido [ella]. No sé quién podría haber sido más. [Busca el número de teléfono de la traductora Matilde Lagrange y la llama. Mantienen una conversación telefónica.]

044 IdH: Sí, Fernanda Leboreiro [de BANDAPARTE] me confirmó que lo habían hecho ellos.

045 JM: [Matilde Lagrange] dice que seguramente lo habría hecho Susana Hurtado, pero Susana Hurtado murió.

046 IdH: Estoy en contacto con Fernanda.

047 JM: Si no, hay otra persona en BANDAPARTE, Jesús, y él seguramente se acordará.

048 IdH: Vale. Sí, en septiembre quiero volver a retomar el tema de los traductores, porque se me han quedado ahí algunos colgando. Muchas gracias por la llamada.

049 JM: Ella [Matilde Lagrange] dice que, en cualquier caso, si tienes interés de hablar de cualquier cosa sobre este tema, que encantada de atenderte. [Conversación intrascendente.]

050 IdH: Otra cosa que te quería comentar es el tema de la calidad. Hacéis una revisión de los subtítulos. ¿También del doblaje? ¿Hacéis un primer visionado?

051 JM: Sí. Ellos hacen primero una tentativa. Nos mandan cómo

queda la película y siempre nos vemos las películas para probar el doblaje... Si vemos algo, en el proceso general de toda la película. Una palabra que sería conveniente cambiar o alguna cosa que no encaja... También se hace la elección de voces. Normalmente ellos proponen. [Matilde y yo] estábamos hablando [durante la conversación telefónica] de una película de los [directores Paolo y Vittorio] Taviani, la que ganó el Oso de Oro de Berlín [Se refiere a la película *Cesare deve morire* (*César debe morir*, Paolo Taviani y Vittorio Taviani, 2012)]. Creo que es una película tremenda. Es en italiano, pero como [transcurre en] una cárcel. Hay de todo. [El tema de] la lengua es increíble. Cada uno, de alguna manera, hace mucho orgullo de ser de siciliano o calabrés o de aquí o de allá, con todos los diferentes acentos, con todo lo que conlleva eso. La primera vez que vimos la película, dijimos: «Esto no se puede doblar». Lo que pasa es que luego vienes aquí y te dicen: «No, Canal+ quiere doblada». Nosotros preferimos hacer un buen doblaje desde el principio. Hay otros que hacen unos doblajes que se llaman directamente para televisión. Te cuesta la mitad o una tercera parte, porque se va a macha martillo, voces más insulsas... Si doblamos la película, aunque luego hagamos muy pocas copias, siempre hacemos un doblaje con el mismo interés que si fuese [una] película importante. Si no, cuando ves después en televisión, se nota tanto... Muchas veces te cabreas mucho, porque, al final, es mucho dinero. Es una cantidad muy importante entre hacerlo mal o regular a hacerlo muy bien. Es un dinero importante. Cuando tú ves aquí el doblaje que se hace en polivistasas películas en festivales. Como somos exhibidores, las ponemos de nuestros competidores y ves el doblaje... Yo me agarro unos rebotes tremendos, porque dices: «Pero, ¿cómo es posible? O sea, ¡qué barbaridad!». Yo pregunto a los amigos o con los que estoy en el cine y digo: «¿No habéis notado el doblaje tan horroroso? ¿O los subtítulos?».

2.4.1. Voces

2.1. Modalidad de traducción

2.4. Supervisión de traducción

«Ah, pues no, no». Claro, si la gente que va al cine -que se supone que, de alguna manera, sí que tiene un poquito más de paladar a la hora de poder degustar una película bien doblada-no... «Pero, ¿no te has fijado aquí que ella parece que es sorda? En lugar de que no la ha entendido, porque en el original, hablan en otro idioma y ella no lo habla». «Ah, pues no me he fijado». Y yo, joder, ¿cómo es posible? ¡En serio! Claro, tú estás a eso, ¿no?

052 IdH: Y, además, se detecta.

053 JM: Sí, sí.

054 IdH: Si veo una película doblada únicamente, detecto el momento y me ocurrió en una película que se titula *Un buen corazón*. Bueno, es islandesa...

055 JM: Sí, sí. Creo que está...

056 IdH: Rodada en Estados Unidos.

057 JM: Un rollo así, sí.

058 IdH: La estuve utilizando para las clases y en un momento el personaje principal está en el hospital con una enfermera, que se le ve marcadamente que es de origen oriental. Entonces le dice: «Que llamen a la Embajada Oriental». Además, no dice chino ni nada. «Que llamen a la Embajada Oriental y que traigan un intérprete». Tanto en el doblaje al español como al catalán, hablaba un español o un catalán perfecto, y yo digo ¿esto? Esto tiene algo raro.

059 JM: Raro parece.

060 IdH: Claro, es que tenía un marcado acento extranjero en el original. Se le entendía, pero no hablaba bien. Entonces el otro, que era un poco xenófobo, racista, misógino, de todo, se mete con ella por eso. Claro, eso, otra persona pues a lo mejor... lo que dices, no lo detecta y hacer un acento es lo más fácil. Que en todas las películas ponen acentos. QUITAN la lengua extranjera y le ponen un acento y ya está marcado el inmigrante.

061 JM: Sí, el otro día la más tremenda fue la de *Las mujeres de la sexta planta* [*Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay, 2010. Se tituló en España *Las chicas de la 6ª planta*]. No sé si la has visto la francesa...

062 IdH: No la he visto, pero sé cuál es.

063 JM: Nosotros la vimos en París. Simpática. Pero luego dijimos: «¿Cómo hacemos esta?». Porque la película, marcadamente comercial, pero tiene su cosita y tal y cual. Curiosa, ¿no? Porque también tienes que traer de vez en cuando películas un poco más suaves, pues si no el público Golem se va a ir de la sala. Y no la compramos, porque no supimos cómo hacer. Están unas inmigrantes españolas en París, en una casa burguesa, y entonces Natalia Verbeke pone unas caras así, porque el tío le habla en francés. Le dice: «A mí el huevo duro me gusta...» Se lo dice en francés. Y, entonces, pone una cara... La chica no le entiende nada. Acaba de llegar. Fui a verla por curiosidad, entré a verla media hora y me fui horrorizado, porque lo que hicieron es que todos los franceses hablan como así un poco [JM imita el acento francés]: «Pero, a mí me gusta el huevo duro un poco...».

064 Y ves que Natalia Verbeke pone una cara de no entender nada y termina toda la perorata de cómo le gusta [JM imita el acento francés]: «El huevo duro, solo dos minutos y yo... Porque es un buen día. Buen día depende de huevo duro cómo esté. Si bien huevo duro, buen día. Mal huevo duro, mal día». Y ya la chica, al final, dice: «Ah, que le gusta el huevo duro no sé qué, ¿no?». Si te lo está diciendo en castellano, o sea...

065 IdH: Claro.

066 JM: Luego están las francesas que están hablando entre ellas, hablando de las criadas, de la *bonne*, de les *bonnes*, y dice: «Ah, *ma bonne*...». *Ma bonne*, solo dice una. «*Ma bonne* es muy peculiar, porque...». Entonces meten solamente una palabra en francés y luego hablan como... Yo me fui

2.1. Modalidad de traducción
2.1.1. Doblaje
3.2. Restricción

3.1. Traducción de L3
3.2. Restricción

horrorizado y fue mi pareja a verla. «Bueno, ¿qué te ha parecido?». «Bueno, va, tampoco...». No le había entusiasmado y. luego, digo: «¿Qué te ha parecido el doblaje?». «El doblaje, ¡ah, sí! Sí, me ha llamado un poco la atención, pero...». «Pero, ¿no te ha horrorizado?». Porque, claro, les pones como tontos. Entonces, toda la frescura de cómo ella va aprendiendo un poco el francés, cómo el otro a su vez va aprendiendo un poco de castellano, porque se enamoran y tal y cual, pues...

067 IdH: *Desaparece*.

068 JM: Se pierde. Es todo plano, plano, excepto lógicamente las españolas que hablan el castellano normal. Le dije a mi socio: «Mira lo que han hecho». La película ha tenido cierto éxito, o sea que... Nosotros nos rompemos la cabeza y dije: «*César debe morir* la vamos a traducir [doblar], porque es una película muy interesante y si la hacemos solamente en versión original, va a llegar solamente a muy poco público». Al final, como vas a tener que hacer el doblaje para Canal+, porque... Tal y como están ahora los temas, la situación está muy delicada, pero esperemos que el Oso de Oro de Berlín nos lo compre Canal+. Nos compra cuatro películas al año y luego a TVE, si cambia algo... Que está cambiando, pero a peor. Este es un producto... Entre los Taviani, una película ganadora del Oso pues es susceptible de que, si se les ocurre comprar, pues te la puedan comprar. Claro, te va a exigir que esté doblada, con lo cual vamos a doblarla bien, vamos a pensar mucho. Y ahora me estaba hablando ella [la traductora Matilde Lagrange] de cómo... «¿La doblaréis?». Digo: «Sí, pues sí, es que si no...» Claro es que el problema es que no la pones...

069 IdH: *Ocurrió con Babel* [Alejandro González Iñárritu, 2006]. El traductor dijo que, en principio, González Iñárritu dijo que no se doblara, que se tenían que subtítular y, al final, se tuvo que doblar. Y esa es otra película que... Pero, bueno...

❖ 2.1. Modalidad de traducción

❖ 1.1.2. Rentabilidad

❖ 2.2. Encargo de traducción

❖ 2.4. Supervisión de traducción

070 JM: Sí, es que aquí la guerra... Es que eso del subtítulo, doblado es muy complicado. Ahora, sale el ministerio con fomentar las películas subtituladas. Pero, claro, el problema no es que está... Aquí el Gobierno de Navarra, por un tema político, se está intentando para que los niños y niñas no se matriculen en las escuelas de eusquera y están lanzando las escuelas con inglés desde pequeños. Querían una reunión para ver si podíamos fomentar el aspecto de la subtitulación. Y digo: «Claro, vosotros queréis películas inglesas, porque a vosotros que pasemos una película china con subtítulos no os importa nada, o una película iraní tampoco. Vosotros queréis películas inglesas». Entonces, pues, bueno...

071 IdH: Hay las que hay.

072 JM: Hablad con las *majors*, con las multinacionales, pero con nosotros... Claro, es un dirigismo hacia... Pero oye el estudio ese que hicieron... ¿Consejo de sabios para esto? ¿Qué es esto? Pero, ¿qué quieres? Para fomentar los idiomas. Pero, ¿qué haréis? Fomentar el inglés, porque no tenéis ningún interés en fomentar otro tipo de idiomas evidentemente. Pero es que nosotros tenemos películas turcas, iraníes, afganas, indias, coreanas, chinas, japonesas... No hablan inglés, hablan otro idioma, entonces...

073 IdH: Claro. En Canal 9 han estado compañeros míos trabajando en la subtitulación de *La abeja Maya* [*Die Biene Maya*, TV Asahi, 1975-1976] para niños. Claro, *La abeja Maya* era doblaje, o sea, ya era un doblaje del inglés...

074 JM: Claro, ya era el doblaje, sí.

075 IdH: Y, bueno, ha sido curioso, porque también la velocidad de lectura de los niños de subtítulos es diferente y han estado ahí trabajando y viendo qué podían hacer. Pero parece ser que ha tenido algo de éxito de audiencia dentro de la audiencia que tenga Canal 9.

076 JM: Sí... Yo he estado en Croacia ahora de vacaciones. Había

 2.1.2. Doblaje y subtitulación

 2.1.3. Fomento de VOS

estado hace ya muchos años cuando existía la Yugoslavia.

Sobre todo en los mercadillos, en cuanto oyen una palabra en castellano, te hablan un poco en castellano y lo aprenden de las telenovelas y de las series de televisión españolas o latinoamericanas que se exhiben subtituladas. Y, bueno, saben algo. Dicen: «No, un poco, un poco ya hablo. Hablo español».

077 IdH: Aparte de elegir un poco las voces, me imagino que el título también lo [decidís]. Si se traduce o no...

078 JM: Sí, el título también es otro de los grandes campos de batalla, porque...

079 IdH: Y no sé si hay otros aspectos de la traducción que vosotros...

080 JM: No, en más no nos metemos. No, ahora mismo no recuerdo... El título lo damos nosotros. Procuramos darlo, vamos. Procuramos, pues, porque hay muchos títulos que no dicen nada en castellano. Lo que pasa es que si ha estado en un festival, de repente te viene un periodista o dos que la bautizan con la traducción literal, que viene del festival francés, pero a su vez igual utiliza el título en inglés, que no tiene nada que ver con el título francés. Aquí tenemos que intentar recuperar el título original, pero no ha sido utilizado por los periodistas... Entonces, es un lío.

081 IdH: Un proceso largo, ¿no?

082 JM: Bastante lío, sí. Sí que intentamos traducir al castellano la mayoría de títulos, porque, como vemos en la taquilla nuestras dificultades... Las que tenemos los españolitos de a pie con los idiomas, es tremendo. Nosotros eliminamos lo de las salas en su día para evitar complicaciones. A veces igual programas una sesión infantil de una película en una sala, la otra en otra, entonces confundían mucho... Por eso, decidimos obligar al público a que pida el título y estará en una sala determinada. Eso provocaba muchos problemas, porque había títulos que no sabían... [Imita las dificultades del público para decir títulos en

 2.4.3. Título

 2.4.3. Título

otras lenguas.] Esa de... [Continúa imitando las dificultades del público para decir títulos en otras lenguas]. No sé qué. Era un problema bastante gordo. Entonces intentamos traducir.

083 Cuando las películas son muy llamativas, pues, bueno... Por ejemplo, *Welcome*. Con llamativas, quiero decir, que es una palabra que todo el mundo ya la... Que pertenece al acervo de... Que es como universal, del lenguaje universal. Entonces, de alguna manera, sí que procuramos [mantenerlo], porque decir «Bienvenida» pierde un poco la cosa y «Welcome»... «Welcome» es francesa, pero lo utilizan en el sentido... Sería lo mismo que si lo dijéramos nosotros aquí en España, entonces... Pero [en resumen] sí queremos traducir casi todos los títulos al castellano para que el público también lo entienda.

084 IdH: Voy a entrar en lo que son dos preguntas sobre la traducción, en concreto, de películas multilingües. Hemos comentado antes que, en general, intentáis, a no ser que sea el diálogo intrascendente, mantener esos elementos en la lengua extranjera. ¿Se ponen en contacto sobre todo la empresa de doblaje cuando hay factores técnicos, por ejemplo, que lo impidiesen?

085 JM: ¿Técnicos? ¿A qué te refieres?

086 IdH: Pues, por ejemplo, en concreto, trabajo con una película de Ken Loach, -bueno, con dos-. Una de ellas es *It's a Free World...*, *En un mundo libre...*

087 JM: Ah, sí.

088 IdH: Entrevisté al director de doblaje, porque en ese caso, en algunos momentos, se habían mantenido, pero ciertas escenas, que eran una entrevista de trabajo con intérprete, desaparecía... Son esas escenas en las que parece que repiten la información dos veces.

089 JM: Sí, sí.

090 IdH: Cuando le pregunté, en concreto, por qué se había tomado esa decisión, me indicó que se solapaban las intervenciones y

 2.4.3. Título

que, entonces, como es una única pista de sonido, si cortaban los fragmentos en polaco, se quedaba un resto del inglés y si quitaban el inglés, no se terminaba la conversación en polaco.

091 JM: Ya.

092 IdH: Entonces, él me comentó que hablándolo con la distribuidora, que no sois vosotros, era Altaclassics, habían decidido doblarlo por esa cuestión técnica. No sé si se ponen en contacto con vosotros en alguna ocasión por esa...

093 JM: Sí, sí. Me estaba acordando... No sé en qué película tuvimos un problema de esos también. Depende muchas veces... Normalmente cuando te venden una sola pista, intentas evitarlo. Nosotros solemos avisar al productor o a la casa de ventas que nos mande el original de cara a poder hacer esa diferenciación. Otra cosa es que muchas veces ciertas películas de ciertos países -porque tiene una producción muy escasa- no dispone de esos materiales, pero normalmente -por lo que sé, ¡eh!- casi todas cuando hay este tipo de temas, sí pides es posible obtener la banda sonora de cara a poder hacer esa diferenciación. Depende del doblaje, ¿no? Pero, bueno, eso depende también mucho de cómo se haya hecho... Muchas veces no se hace porque...

094 IdH: Se tiene que pedir.

095 JM: Porque nadie piensa... No sé, es que ahora mismo no me sale. Un título que nunca se hubiese imaginado que se fuera a doblar, entonces... Ay, ¿qué película es? Es que no me acuerdo. No tenían el material, no existía. Entonces no se pudo doblar y era una peli que podía tener interés en doblarla. Ah, sí, creo que era la de Seis... *Seis, siete, ocho*. Una egipcia que compramos. 678 [En realidad, la película se tituló en España *El Cairo 678* (Mohammed Diab, 2011)]. El cine egipcio, pues, en Europa no se ve. Entonces estuvimos locos y retrasamos como seis meses el estreno, porque no llegaban los materiales. Al final, nos dijeron que no, que no existe... Me decía el


 3.2. Restricción

 3.2. Restricción

productor que nunca se había pensado que la película pudiera viajar a Europa y, entonces suele haber problemas técnicos de estos. Sí.

096 IdH: Y, ¿exigiríais, por ejemplo, que se subtitulase un fragmento plurilingüe que el director no ha traducido? Que el director en su película original no subtitula. En aras de la comprensión del público español. No sé si habéis tenido esa situación.

097 JM: No, no me suena, no, porque nosotros... No. Me extraña. Ahora mismo no tengo en la cabeza... ¿Que no hayan traducido? Hombre, normalmente el director cuando se producen esos hechos precisamente, es más consciente y quiere que eso se haga. Vamos, que lucha. Cada uno le gustaría ver esa película cuando las ves reflejadas en... Nosotros, claro, traemos a muchos directores a los estrenos, aquí a Madrid. Sí que procuras que eso se respete, porque es que si no... Por ahí, no suele venir el problema. No, no hay... Bueno, nosotros hasta las canciones las subtitulamos, porque las canciones se han utilizado para algo muy concreto. Entonces, una cosa es la banda sonora, que pongas la música de la orquesta de Bratislava, la Orquesta Sinfónica de Londres... Y otra cosa es cuando el director elige una determinada canción, la elige por algo. Y yo me pongo negro cuando ves que los americanos... Casi nadie las subtitula. Oyes la canción y, claro, tiene mucho que ver con la historia que está contando y el público, pues [escucha] una canción, pero no sabe qué está diciendo. Me pongo enfermo. Joder, nosotros no tenemos un duro, pero nos preocupamos de subtitular las canciones, porque parece que son siempre importantes para la comprensión de la película y estos que tienen más pasta que el copetín, las películas americanas, se ahorran hasta... Porque, al final, una película doblada y con subtítulos, te aumenta ya ahí... Joder, de repente, cuando haces el análisis de las películas... A ver, el doblaje... Pero, ¿qué ha

 3.1.3. Realizadores

 2.4.4. Canciones

 3.1.4. Subtítulos parciales

pasado en esta película? Y dices, ahí va, sí... Claro, en el propio doblaje de la película, las subtítuladas... Ya sabes lo que es. En el doblaje una cosa doblada en la cual tienes que añadirle subtítulos, de repente, el costo se dispara. ¿Cómo es posible el precio de doblaje de esta película haya sido tanto? Y es por eso. Claro, nos cabreamos cuando, pues eso sobre todo, las *majors*, no prestan, por ejemplo, atención a eso y a mí me parece fundamental. A mí me gusta mucho la música y casi siempre - hay otras que no evidentemente, posiblemente por aquello de que está de moda-, en un tipo de cine cuando un director de cine escoge una canción la mayoría de las veces siempre tiene algo que ver, ¿no?. Tiene que decir algo sobre la trama de los personajes o lo que sea, o se pone por algo y, bueno, que la gente sepa qué está diciendo. Si está diciendo tonterías la canción y pajaritos volando sobre el cielo, o está hablando de... o la letra tiene algo que ver con la situación que está pasando.

098 IdH: Respecto a ese tema de la subtitulación parcial en películas dobladas, ¿cómo es el proceso de distribución en DVD? ¿Porque vosotros os encargáis únicamente de la distribución en cine, pero proporcionáis...?

099 JM: Los materiales. Sí, pero es el material que pasa directamente a DVD y televisión. Es el mismo material. No hay ninguna transformación a esos niveles.

100 IdH: Es que justo en las películas multilingües cuando debería haber subtítulos, pues no siempre están. No siempre aparecen automáticamente ni los descubres en las diferentes pistas de subtítulos, esos subtítulos parciales que solo deben aparecer en... Por ejemplo, en *Beautiful People* ocurre. Hay un momento que en el doblaje se traducen... No sé si te acuerdas la escena en la que están amputando la pierna en los Balcanes. Ahí en la subtitulación se traduce lo que dicen el médico y la enfermera en su idioma, ¿no? En serbio o bosnio, no sé. Pero cuando ves únicamente la versión doblada, a no ser que te

 2.3.1. Otros formatos

pongas los subtítulos de todo no se pueden ver esos fragmentos. Entonces no sé si vosotros en ese caso... Porque eso me ha ocurrido en muchas películas.

101 JM: ¿Ah, sí?

102 IdH: En muchas. He hecho subtítulos para DVD como profesional y sé que me pidieron en un archivo aparte los que deberían ir incrustados o en abierto en el doblaje, pero en estas películas multilingües más bien independientes, que son todas con las que trabajo, no...

103 JM: ¿No?

104 IdH: De hecho, por ejemplo, en *Ae Fond Kiss* también de Ken Loach, en la versión inglesa hay subtítulos y desaparecen. En *Provoked*, que es una película de Jag Mundhra, distribuida por SAV tampoco y, de hecho, aparecen los subtítulos en inglés en pantalla para esos fragmentos.

105 JM: ¡Ahí va!

106 IdH: Pero solo ves el español cuando pones toda la banda de subtítulos y no sé...

107 JM: Pues me dejas un poco preocupado, porque eso... Hombre, normalmente nosotros... No sé... No sé cómo se haría antes. Con Manga era, que se convirtió en Vértice.

108 IdH: ¿Qué ejemplo es? Es que justo lo traje. Este, el 513. A ver...

109 JM: En esa época, no me extrañaría nada que se hicieran esas cosas, porque... Ahora cuidamos mucho más, desde que tenemos nuestra... Ahora sabes que tenemos a través de Cameo todo. Que es nuestra propia compañía.

110 IdH: Mira, en la versión original subtitulada... [Se visiona la muestra 518_VOS.] Y en la versión doblada no hay una... Yo he probado con las diferentes pistas, pero no... [Se visiona la muestra 517_VD.] Ese es el fragmento. Normalmente en la versión original subtitulada está subtulado, entonces me imagino que en el original inglés probablemente estaría

subtitulado u os proporcionaron esos *master titles* en inglés y, claro, era un poco por saber...

111 JM: Pues ahora mismo me dejas... No sé cómo iría... Ahora creo que eso ha cambiado. En aquella época, aparte que lo llevaba Manga y que la verdad es que esos eran un desastre... en su día.

112 IdH: Sí, bueno, Cameo la verdad es que responden enseguida. Alguna película que tengo distribuida por Cameo...

113 JM: Sí. Nunca... No hay... Ahora que ellos... si solicitaban materiales, pero me extraña cómo acceden a un archivo que nosotros... que normalmente nosotros ese archivo...

114 IdH: Ahora utilizáis el subtitulado electrónico, me imagino, que no estropea el 35 mm. Entonces es un archivo de texto. Como si dijéramos...

115 JM: No, en 35 sigue igual.

116 IdH: En 35 es óptico o láser.

117 JM: Sí, sigue igual.

118 IdH: Y entonces...

119 JM: El digital, no.

120 IdH: ¿Cuál es el archivo que proporcionáis a la empresa que distribuye?

121 JM: Claro, me extraña esto, porque nosotros proporcionamos... Del negativo que ellos suministran nosotros hacemos el doblaje y eso es lo que se subtitula a la casa de películas. A no ser que... Eso sería ridículo. Es que no entiendo muy bien...

122 IdH: En alguna ocasión... Ya digo que son la minoría en los que sí se pueden escoger únicamente esa banda de subtítulos... esa pista de subtítulos mínima, como si dijéramos, es una pista aparte. Además, internamente en el DVD es una pista aparte.

123 JM: Sí, sí, en el DVD... Pero la doblada... Esa, la versión doblada...

124 IdH: Claro, hay que escoger.

125 JM: Sí, te iba a decir... Tú escoges bien la doblada bien la

subtitulada.

126 IdH: Pero no están siempre. El problema que yo veo en los
DVD es ese, que no...

127 JM: ¿Y eso en todos?

128 IdH: En general.

129 JM: Ah, sí, ¿eh?

130 IdH: Entonces era una de las preguntas, por ver...

131 JM: No sé, la verdad es que no suelo ver muchos DVD de mis
propias películas, porque sobre todo, los doblados, ya te digo,
que no los aguanto mucho. Los veo pues cuando tienes que
hacer algún... Tenemos una persona en Madrid que es la que
supervisa el doblaje, pero a veces tienes que hacer algo
importante que sí vamos a Madrid y aprovechamos para ver el
doblaje... Ahora mismo no sé cómo pueden tener ellos acceso a
un archivo. Porque es que es ridículo, o sea, por qué... para
qué... ¿Para qué van a hacer eso? Vamos, no entiendo la razón.
Me voy a enterar de este tema, porque...

132 IdH: Es que en una película multilingüe que se subtitulan [los
diálogos multilingües] y que luego en el DVD cueste tantísimo
o incluso no sea imposible conseguir físicamente...

133 JM: Sí, pero eso sí que no cuesta nada. El problema es en el
cine, ya que tienes que tomar la opción de hacerlo o no hacerlo.
Entonces [lo] hacemos por cuestiones comerciales o por
cuestiones económicas, evidentemente. Pero una vez tú ya has
hecho ese gasto, es decir, no tiene ninguna trascendencia más,
es decir, proporcionar ese archivo al DVD es... Es que es
ridículo.

134 IdH: Bueno, puede que haya cambiado ahora con Cameos. Las
dos de Ken Loach están con Cameo, que fue por las que
pregunté, distribuidas por Altaclassics.

135 JM: Y ahí, ¿también está...?

136 IdH: En *Sólo un beso* la cuestión es que en el doblaje lo han
doblado. Entonces no hay ningún problema, pero, claro, es que

2.4. Supervisión de traducción

3.1.4. Subtítulos parciales

Provoked fue de SAV/DeaPlaneta y luego SAVOR y esos no me han conseguido explicar, pero en ese ocurre.

137 JM: Ya.

138 IdH: Y en *Beautiful People* también, que me imagino pues que habría una pista específica para ellos.

139 JM: Sí. No sé, es que igual ellos eligen. Pero es que no entiendo por qué... Eso fue por algún problema de *malentendimiento* de la compañía, porque no tiene ningún sentido el no hacerlo, ¿no? No sé, la verdad es que me has dejado un poco... Me voy a enterar si las películas de Cameo... Ahora sí ha cambiado mucho el acceso de los materiales. En estos años ha cambiado mucho, en estos trece años que han pasado. [Intentamos] cuidar ese tipo de cosas, pero me extraña... En aquel momento el tema del DVD era una cosa y estos de Manga eran muy peculiares. Pero, claro, ¿cómo tuvieron acceso a ese archivo? ¿Y por qué se les dio? No, no lo sé. La compañía de DVD nos pide a nosotros los materiales para proceder luego a la elaboración.

140 IdH: Claro, no tiene sentido volver a doblar ni volver a subtitular.

141 JM: Entonces, no sé... No creo que existiera una forma sistemática de proceder siempre a dar eso, porque no tiene ningún sentido. No tiene ningún sentido hacer ese esfuerzo económico para luego que se pierda con posterioridad. No hay un planteamiento ni comercial de decir que el DVD no aguanta subtítulos, porque... No. Me extraña, pero, ya me voy a enterar a ver cómo cambian o cómo pasa esto. Espero que no.

142 IdH: La verdad es que justo las dos películas [en las que] se optó por doblar todo con sus consiguientes, creo, repercusiones para la percepción de los personajes, que es mi última pregunta. Me imagino que buscáis que se mantenga la lengua, porque de alguna manera creéis que representa a los personajes, la identidad de los personajes. ¿Es así? ¿Creéis que cambiaría la

 2.3.1. Otros formatos

percepción de los personajes -en este [caso] concreto, de los inmigrantes- si hablasen español con acento?

143 JM: Sí, hombre, ya te digo que... Para nosotros sí que es muy importante el tema de los idiomas y, sobre todo, claro, tiene mucha influencia el hecho de haber crecido en los cineclubs, ver películas en versión original, el haber sido asiduo... Bueno, con la censura para ver las películas de los grandes maestros: [Pier Paolo] Passollini, [Federico] Fellini... [había que recurrir a la] versión original y, de alguna manera, sí que nos hemos acostumbrado a disfrutar cuando se ha ido al extranjero. Y eso que se sabe que España me parece que es de los mejores países que se hace el doblaje. Me parece que es así y muchas veces, la gente dice: « España es el único país...». Y digo: «No, no, que se dobla en Italia y se dobla todo en Alemania...».

144 IdH: En Alemania, en Francia...

145 JM: O sea, nosotros tenemos relación con todos. Somos de una asociación europea y películas que son imposibles... indoblables, pues, las doblan. Bueno, pues es así. Pero sí que de alguna manera influye mucho nuestra cultura, influye mucho en el medio que nos hemos educado, el hecho de respetar las lenguas cuando vemos las películas. Como te digo, si es el inglés o el francés dominante, sí que ese lo doblamos por más conocimiento y el resto siempre los dejamos en su versión original. Para nosotros es de suma importancia, sobre todo, por respetar lo máximo la concepción que... Vamos, los derechos del director, ¿no?, de que ha hecho una película con un planteamiento muy peculiar, en ese caso. Y entonces, dices: «Es uno de los elementos que pueden ser dramáticos o pueden ser lo que sea. Que, de alguna manera, pues, ayuda a la comprensión y el entendimiento de la diversidad que propone esa película con ese montón de personajes hablando en diferentes idiomas». Yo creo que es súper importante de cara también a entendernos todos, que si no, nos parece que al final

 2.1.1. Doblaje




 3.1.1 Función del plurilingüismo
 3.3. Espectador

todo el mundo habla castellano, ¿no? Cuando vas por ahí parece que todo el mundo debiera... Pues no, no hablan. De alguna manera, tanto que se habla de diversidad cultural, de todo, pues empecemos también por respetar ese tipo de cosas y, sobre todo, los independientes que traemos películas de autores más o menos comprometidos, debíamos respetar eso, ¿no? Hay casos flagrantes. No sé yo si el director viese esa película y prohibiría que ese distribuidor distribuyera más mis películas en ese país, pues porque no. Me parece que a veces puede provocar risa y a veces incompreensión o te cambia la percepción total de lo que es la película. Eso se suele hacer por un tema económico, de ahorro, y otro de comercialidad, porque parece que la gente no aguanta el ver subtítulos cuando va a ver una película doblada. Hay películas conflictivas cuando tienes un 60-40 por ciento. Dices: «Dios mío bendito, la gente... Pero vamos a hacerlo, porque es así, porque...».

146 IdH: Cuando es un 60-40 tienen alguna razón de ser, ¿no?

147 JM: Exactamente. Ya cuando hay más, pues ahí ya es un poco más... A veces te asaltan esas dudas, por eso. Luego ves el público que muchas veces [no reconoce] todos los esfuerzos que haces en favor de la película y por mantener la originalidad de origen. O sea, no va originado porque sea original, si no porque en el origen de la película... en la creación de esa película conlleva una serie de elementos y lo vamos a respetar al máximo, ¿no? Ahora con una película nos ha pasado que, en el estreno, por una cuestión puramente técnica, porque estaba rodada en *scope* y al hacerlo en digital, resulta que la han metido en formato *flat*. Resulta que en todos los países europeos lo han hecho así. Resulta que aquí en España todavía estamos con el 35 mm y el digital. Entonces resulta que la película en 35 mm está en *scope*, porque está rodada en *scope* en el original, pero luego el material que existe en digital está *flat*, incrustado en el formato *scope*. Nos hemos vuelto locos.

 3.1.3. Realizadores

 2.1. Modalidad de traducción
 3.1.1 Función del plurilingüismo
 3.3. Espectador

 3.3. Espectador

Es una pega que nadie... Estamos tratando con París, Italia, y dices: «No puede ser posible». Pues sí es posible. Ahora con el tema digital me puedo creer todo, ¿no? Al final, claro, hemos tenido que hacer un nuevo HD en formato *scope*, que nos ha costado 2.000 euros, [que] tienes que añadir [al presupuesto], para que el público que vea el 35 mm y el que vaya a ver digital vea la película en *scope*.

148 IdH: **Vea lo mismo.**

149 JM: Ahora con el digital hay problemas cada dos por tres. Está todo el mundo loco. Está rodada en digital, traspasarla a 35 o de 35 hacer el traspaso a digital. El HD no sé qué... El otro... Claro, se deposita en un laboratorio. El laboratorio dice: «Oye». Localizar al productor muchas veces es muy difícil, porque la mayoría de películas [las] compras a través de agentes de venta. Algunas veces haces directamente el trato con el productor, pero ya cada día es más difícil porque ahora todo el mundo busca un agente de ventas. Entonces estos te dicen: «Ah, pues, no sé. Me han depositado estos materiales aquí». Y, claro, esos materiales, pues, ya te digo, pueden venir de El Cairo, de Tokio, de Teherán, de Toronto... «Pues esto es lo que hay». Te mandan material. Y esto, ¿qué es? Esto no es lo que yo he visto en la película.

150 IdH: **Claro. ¿Y seguirá conviviendo, crees tú, el 35 y digital?**

151 JM: No, no. Nosotros tenemos ya todas las salas, excepto las de Madrid -porque ahí tenemos un pequeño problema- digitalizadas. Nosotros tenemos problemas ya... Tenemos películas que hemos comprado y ya nos están diciendo que no existe material en 35, o sea que entonces hay que hacer el internegativo en 35. Claro, si solamente estás tú en España, pues no lo hacen. Si hay otros países, ya hemos conseguido de dos películas que sí que hagan, porque nos hemos unido con otros distribuidores europeos y hemos logrado que hicieran un internegativo en 35, pero cuando ya han rodado en digital,

hecho todo el proceso en digital... Eso es caro. Nosotros no podemos soportarlo. [Si en] Italia, Alemania y tal están en esa situación, entonces sí que lo hacen. Pero, por eso te digo, calculo [que] en dos años va a ser la transformación total con gran problema para muchos cines y, sobre todo, para nosotros, los distribuidores independientes, que tenemos un mundo muy importante fuera de lo que son los circuitos comerciales de exhibición: casas de cultura, cineclubs, tal, tal, que todos esos... No vas a poder hacer películas en 35, ya no porque tú no quieras, sino porque no te van a suministrar ese material.

152 Entonces hacer un internegativo para hacer tres copias es carísimo. No te compensa. Te sale cada copia por un ojo de la cara. No sé, a ver si... Encima con este mundo en crisis que estamos, o al menos con este país en crisis... Y con la subida del IVA, pues no sé bien qué van a hacer. Otros países están dando ayudas. En Francia [dan] muchas ayudas a nivel digital. En Italia, por lo menos, está dando créditos blandos para el tránsito al digital. [En] Alemania, también han dado ayudas para este cambio tecnológico, pero aquí en España nada, ni un duro y, como postre, nos meten esta subida del IVA.

153 IdH: En cine, ¿qué era?

154 JM: El 8.

155 IdH: El 8. Y ahora es el 21.


156 JM: 21. Sí. Una semana antes, todo el mundo pensaba que pasábamos del 8 al 10, que era lo lógico. Y, de repente, esta subida que ya no es solamente el cine, el teatro, la música... Es que me parece...

157 IdH: Bueno, más o menos yo creo que...

158 JM: ¿Te ha aclarado algo?

159 IdH: Sí, sí. De verdad, muchas gracias y, sobre todo, gracias por el tiempo y la disponibilidad. Yo creo que sí voy a obtener datos importantes que me van a servir para la tesis y probablemente para mis clases y para muchas otras cosas, o sea

que muchas gracias.

160 [...] 

001 Anexo 11.2. Entrevista personal a Enrique González Kuhn
002 y Armanda Rodríguez (Alta Films),
003 realizada el 22 de octubre de 2012 en Madrid

004
005 [A lo largo de la entrevista se escuchan interferencias
006 procedentes de un móvil, que llegan a imposibilitar la
007 transcripción completa de algunos fragmentos.]

006
007 Armanda Rodríguez [AR]: [...] En los últimos años, yo lo que
he observado es los subtítulos, por ejemplo, apenas nos llegan
con erratas, pero cada vez más llegan con una sintaxis que yo
llamo casi «en extranjero». Están como escritos en extranjero.
Seguramente por la velocidad de la traducción, porque van
muy rápido, no sé. Pero llegan con unas estructuras que no son
castellanas.

008 Irene de Higes [IdH]: Sí, muy calcadas, ¿no?

009 AR: Con una estructura que... No sabes. Estás oyendo una
frase y dices: «Esto no se entiende». Y, en cambio, la estás
viendo casi escrita en inglés. Entonces esto sí que está pasando.
Y en los doblajes también. Aparte de que en los doblajes se
suele recurrir a tópicos, a soluciones fáciles, que ya son una
tradicción en el mundo del doblaje y que en Alta siempre
queremos evitar.

010 IdH: Claro. En el caso de los subtítulos, ¿normalmente
proporcionáis a los traductores la lista de diálogos, o sea, la
spotting list, lo que es la lista de subtítulos?

011 AR: En general, siempre trabajamos con la misma gente, con
BANDAPARTE. Una empresa que se llama BANDAPARTE.
Se le da el material, se le da la imagen y la *spotting list*.
Entonces ellos trabajan con la traductora o con el traductor que
sea. Hacen la localización de los subtítulos. Lo traducen y
entonces me lo pasan a mí. Me pasan un DVD con los
subtítulos. Yo lo veo en casa. Trabajo. Hago los cambios que

 2.1.1. Doblaje

 2.4. Supervisión de traducción

sea y luego voy un día allí y hacemos una simulación. En esa simulación siguen surgiendo cosas, porque además con la gran pantalla... El DVD de trabajo muchas veces no tiene. Entre los códigos, la oscuridad... Me acuerdo cuando íbamos a los controles de doblaje con Nieves [Maroto, gerente de Alta Films] y decíamos: «Ah, pero pasaban esas cosas ahí. ¿Había esas cosas en ese fotograma?». Hacemos esa simulación.

Incluso a veces lo leo otra vez en casa y entonces ya se imprimen. Bueno, lo ven aquí también. Ven si quieren hacer algún cambio. Si alguna cosa les choca, si les parece bien, si les parece mal. Y entonces ya se imprimen con láser.

012 Enrique González Kuhn [EGK]: Yo lo que veo más delicado en estos casos son las comedias, ¿no? Traducir una comedia yo creo que debe ser complicadísimo. Sobre todo las...

013 IdH: El juego de palabras.

014 EGK: Exactamente.

015 IdH: Sobre todo, si ese juego de palabras viene acompañado de una imagen, que ayuda a hacer el juego.

016 EGK: ¿Tú [Armanda Rodríguez] has hecho ahora la traducción esta de Ken Loach? ¿Tú has hecho la traducción de esta última: *La parte del ángel* [*The Angel's Share*, *La parte de los ángeles* (*The Angel's Share*), Ken Loach, 2012)]? Que es escocés.

017 AR: Ahí nos tuvimos que apartar mucho. En general, en Alta procuramos ser fieles, lo más fieles posibles al texto. Al texto que nos viene. Y, además, que haya una coherencia entre los subtítulos y el doblaje. Es decir, que luego la gente de doblaje, en general, va a trabajar con los subtítulos. Los va a tener presentes para que no haya una diferencia enorme. Que parecen películas a veces distintas en otras distribuidoras. Procuramos que tenga una coherencia y procuramos ser fieles al original, pero a veces hay que hacer pequeñitas traiciones, pequeñas traiciones porque es que si no... En esta, en concreto, tuvimos que ir un poquito de por libre, porque, de verdad, la

 2.1.2. Doblaje y subtitulación

 2.4. Supervisión de traducción

traducción que venía no se entendía. Además, estaba como en escocés. Muy rígida. Muy...

018 EGK: Un escocés además de calle. O sea...

019 AR: En BANDAPARTE tienen una persona allí estupenda, muy experimentada en cine que es también norteamericano, pero lleva muchísimos años en España, Tony. Y generalmente veo las películas con él. Y entre los dos... Ahí, trabajamos luego mucho el texto. Esa nos costó. Me parece que había un subtítulo que decía... ¿Cómo era? Cuando estaban viendo las destilerías y todo aquello, están ahí sentados en la hierba y... ¿Qué decían? «Puto calcetín de mierda». Era una cosa así extraña. «Puto calcetín». Una cosa que no tenía ningún sentido. Pero sí aquí lo que le está diciendo es: «Eres un guarro». Y él me decía: «Pues sí, eso es lo que está diciendo en inglés». Entonces íbamos haciendo pequeñitos cambios que tuvieran un poquito más de sentido. Y dentro de lo posible, que tuvieran cierta gracia. Por supuesto también, y si viene al caso, cortando todos esos «putos», «putos», «putos»... Que en todas las películas, hay un exceso absoluto. Y que se diga como se diría en España.

020 IdH: En mi caso, me puse en contacto con vosotros. En concreto, estudio las películas... las dos películas de Ken Loach, de 2004 y 2008, que es *Ae Fond Kiss* y *It's a Free World...*, porque lo que me interesa estudiar son las películas plurilingües. Acoté, como te comentaba antes, entre 2000 y 2009 y cuando ya no solo hablan inglés...

021 AR: Sí, eso es un lío.

022 IdH: Es un problema. Acotando, acotando, acotando, al final me he quedado con cinco películas, dos de las cuales son estas. Mi interés es en mi tesis doctoral estudiar no solo la parte de traducción, sino ir al principio, que es la parte de distribución.

023 AR: Eso es. El jefe.

024 IdH: Claro. Y luego ver hasta qué punto vosotros, como

distribuidora, participáis en la subtitulación y el doblaje. Por eso, Estefanía me comentó que sería recomendable ponerme en contacto contigo [Armanda Rodríguez]. Y, a ver, en concreto, qué soléis hacer con las películas plurilingües, porque en el caso de *It's a Free World...* y *Ae Fond Kiss* se ha doblado al castellano, completamente.


025 AR: Pues salir airosamente. Se intenta.

 3.1. Traducción de L3

026 EGK: Todas las películas que compramos... Tenemos una red de cines, que es la red que nos gusta, la de los cines Renoir-Princesa. Entonces todas las películas que tenemos las subtitulamos... Y si ya vemos que pueden ir a un cine doblado, pues se doblan también. Pero todas se subtitulan y se doblan, prácticamente todas. Hay a lo mejor alguna excepción, que solo se subtitula y salimos solo en versión original, pero generalmente casi todo se subtitula y se dobla.

 2.1. Modalidad de traducción

027 AR: El problema que plantean esas películas con varias lenguas es que es delicado. También depende de lo que viene en la banda sonora. Si está recogido en la banda, a veces se tiene que dejar. Hay ciertas voces, hay ciertas cosas. Estuve revisando estas pelis a propósito de esta entrevista, porque [de] algunas cosas me acordaba, otras no y...

 3.2. Restricción

028 IdH: Gracias.


029 AR: A lo largo de estos años, de verdad que hay frases y cosas que sí que recuerdo. Pero en este caso quería recordarlas. Y entonces en el caso del *punjabi*, en el caso de *Sólo un beso*, el texto en *punjabi* estaba traducido al inglés.

 3.1.2. Traducción de L3 a partir d

030 IdH: ¿En el guion original?

031 AR: En el guion original. Casi todo. A veces faltaba. Entonces, en ese caso, hay que añadir los diálogos. No se puede dejar. Ha habido películas que eso se ha subtitulado, pero eso encarece mucho el proceso.

 3.1.4. Subtítulos parciales

 3.2. Restricción

032 EGK: [Ininteligible por interferencias.] El propio vendedor, cuando te da el guion, que puede haberlo recibido en coreano,

se va [ininteligible por interferencias]. Todo es en inglés.

033 IdH: También resultará más fácil encontrar un traductor de inglés que un traductor de coreano.

034 EGK: No, no.

035 AR: Bueno, no, perdón, porque, mira... Nosotros, en el caso de los subtítulos... Bueno, en el caso de ahora. Tenemos *Los caballos de Dios* [*Les chevaux de Dieu*, Nabil Ayouch, 2012].

Se traduce de la lengua A, de la que tenemos. Pues tenemos inglés o francés. Pero, luego, a través de esta gente de BANDAPARTE, se busca una persona que conozca esta lengua y luego ve los subtítulos de la película y hace matizaciones. Por ejemplo, en esta de *Los caballos de Dios*, había un momento en el que decía: «Tonto». Decía: «No, aquí le está llamando maricón». O cosas por el estilo. O no. A veces faltan frases. O a veces no faltan. O se ha cambiado el sentido. Entonces siempre se controla que alguien que sabe esa lengua lo verifique, ¿sabes? No nos quedamos solamente con la traducción del inglés y se acabó.

036 EGK: Yo estoy hablando de otra cosa, de las películas que nos venden. Toda la distribución habla inglés. Ya sea el distribuidor japonés que va a comprar una película a no sé dónde. Todos los guiones que leemos son en inglés, todo. Con lo cual del guion original a lo que nosotros leemos cuando vamos a precomprar una película, lo leemos siempre en inglés. Yo, en mi caso, hablo francés. Pues, bueno, cuando es una película francesa, me lo dan en francés. Pero, en general, todo se hace en inglés. Y los guiones que se leen, pues se leen en inglés. De hecho, ahora la de Isabel Coixet, que la produce Andrés Fontana, está buscando un vendedor internacional y lo primero que le he dicho: «Traduce el guion al inglés». Vamos, hay que traducirlo bien, lo mejor que se pueda, ¿no? Pero el distribuidor al que le pueda interesar esa película se va a leer la historia en inglés.

037 AR: De los que más están traduciendo al inglés... Casi todas las películas españolas es Tony. Además, es un hombre muy...

038 EGK: Todo, todo. Ya te digo, el idioma dentro de la distribución es el inglés. El que no habla inglés, pues... lo tiene complicado.

039 IdH: En el caso del proceso de distribución, por teléfono, la semana pasada ya me mencionaste que, en principio, no os centráis en historias de migración y diáspora. Que es casual, un poco.

040 EGK: Hombre, casual... Mira, yo tengo vocación de cine europeo. O sea, aparte, es familiar. Yo tengo una madre francesa y, bueno, pues... Me gusta Europa y me siento europeo, antes que nada, ¿no? Entonces, pues, a mí claro, todas las historias que transcurran en Italia o en Francia o en Inglaterra o...

041 AR: Las pelis italianas me las quedo para mí.

042 EGK: Sí. Me interesan, ¿no? Evidentemente. Lo primero que me interesa es una buena película. Pero luego si es europea, más todavía. ¿Sabes? Bueno, dentro del cine europeo, hay muchos temas y uno de ellos pues... Te pongo como ejemplo *East is East* [*Oriente es Oriente*, Damien O'Donnell, 1999] o *Quiero ser como Beckham* [*Bend It Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002] o películas así. Generalmente suelen ser muchas inglesas o francesas.

043 IdH: Sí, es donde surgió un poco ese cine de segunda generación.

044 EGK: En Inglaterra, con los indios y en Francia con... Pues *La haine*, por ejemplo, de Kassovitch [*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1995]. A mí es el cine que me interesa. A mí también por vocación es lo que me está llevando mucho tiempo y, aparte de eso, las distribuidoras independientes como nosotros... Hay un programa que se llama el programa MEDIA, que es un programa europeo, que nos ayuda bastante a la hora de estrenar

 1.1. Compra de derechos

 1.1. Compra de derechos

 1.1. Compra de derechos

 1.2. Historias de migración

 1.1. Compra de derechos

películas. Porque lo que hace el programa este es que, si esa película se vende en distintos territorios europeos, dan un dinero para la promoción de esa película en esos territorios. Las distribuidoras como Golem, como Vértigo o como nosotros mismos, pues por vocación y también por esto, llevamos cine europeo.

045 IdH: ¿Y cómo se toma la decisión de comprar los derechos de distribución? Porque eso es una de las cosas que más me cuesta obtener. ¿Qué factores tenéis en cuenta o qué pensáis que gusta al público español?

046 EGK: Mira, es que va cambiando. Ahora, por ejemplo, con el tema de la crisis y todo esto. Te pongo un ejemplo: Ken Loach, *Irish Route* [El título correcto es *Route Irish*, 2010]. Esa película no la precompramos. Hemos sido coproductores de todas sus películas y trajimos esta. ¿Qué pasa? Que es una película sobre la guerra de Iraq. Sobre la guerra de Iraq la gente... Cuando había CNN+, ya no lo hay, todos los días tenías la guerra de Iraq. Además, con unos reportajes cojonudos.

047 AR: Además, era una película...

048 EGK: Aparte, fue una película fallida. Pero te pongo esto porque es nuestra, pero ha habido otras. El público está claro que no... Que cuando paga ocho euros no quiere volver a ver un conflicto que ve todos los días en la tele. Entonces, ¿ahora quién va al cine? Ahora estamos todos con que la gente quiere ver comedias y el que va al cine es el público adulto. Entonces te pongo un ejemplo. Hablando de cine italiano, *Vacaciones de ferragosto* [*Pranzo di ferragosto*, Gianni Di Gregorio, 2008].

049 AR: ¡Qué delicia!

050 EGK: Es una película pequeña, de personajes. Es una película que funcionó muy bien y es una película que no va a ver un chaval de 18.

051 AR: Me lo encontré por el Trastevere, al señor este vikingo.

Por la calle, una vez, a los pocos meses...

052 EGK: Es que el bar existe.

053 AR: Aquí está el señor vikingo.

054 EGK: Son tendencias.

055 AR: Iba igual que en la película. Parecía un fotograma. Cuando me lo veo por una calle ahí en el Trastevere.

056 EGK: Son tendencias y luego también los festivales ayudan mucho, ¿no? Porque...

057 AR: Además, esa película estuvo muy bien, porque fue hasta cierto punto una sorpresa.

058 EGK: Sí, bueno, sorpresa, pero funcionó en todos lados.

059 AR: Ya, pero hay películas que funcionan en todos lados y aquí nada.

060 EGK: Sí, pero es raro que funcione muy bien en Francia, España y no funcione en Italia. Generalmente cuando funciona, funciona bien en todos lados. Esta película en Francia ha funcionado genial, en Italia también...

061 AR: Estuvo muy bien doblada, además. Recuerdo que...

Porque había muchas voces de gente mayor que a veces no funcionan. Además, estamos notando que hay, por ejemplo, estas líneas de galanes: Harrison Ford, no sé quién... Tienen a sus dobladores ya con cierta edad y a veces hay problemas. No acaban de quedar bien. En esta película sí que había mujeres y actores mayores que tuvieron unos dobladores muy agradecidos y la versión de doblaje quedó muy bonita. Quedó muy bien.

062 EGK: Dentro de lo que decía... También depende de los festivales. Hubo una época que les dio a todos por el cine iraní. Es verdad que la gente no conocía el cine iraní. Es verdad que los iraníes tienen una sensibilidad especial para el cine y empezaron a surgir una serie de películas fantásticas. ¿Qué pasa? Error nuestro. Bueno, el público absorbe una película iraní al año, no doscientas. De repente, en todos los festivales

 1.1. Compra de derechos

 2.1.1. Doblaje

 1.1. Compra de derechos

tenías películas iraníes y todos comprábamos películas iraníes. El público se acabó cansando del cine iraní. Ahora está el cine rumano. El cine rumano, yo creo que, si te traes la mejor, está muy bien. Pero como empieces a traer todo el cine rumano, la gente dejará de ver cine rumano. Y pasó con el cubano, también. Salió *Fresas y chocolate* [El título correcto es *Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tobío, 1993]. O con el argentino, con *Nueve reinas* [Fabian Bielnsky, 2000], etcétera. De repente, tienes un exitazo y la distribución se fija en el cine argentino. Cualquier película argentina que esté bien, el distribuidor la compra y la trae. Llega un momento que te encuentras en cartelera con cuatro o cinco y ahí es cuando la gente se cansa y dice: «Se acabó».

063 AR: A veces las claves es un director, el actor, el guionista o que conoces al...

064 EGK: No, porque yo creo que, al principio, pues traías la mejor, pero, luego, uno trae la mejor y el otro la menos mejor. Y se traía todo. Se traía todo el cine argentino y la gente se cansó. Y pasó con el cine cubano y pasa con el cine iraní, también. Oye, que el público también evoluciona y... Por ejemplo, el cine francés. Yo creo que el público lo asocia a un cine... ¿Sabes? Bonito, de comedia, de personajes, de mucho diálogo y comedia... Es un género en sí mismo el cine francés. Luego, el cine español... Te lo digo yo, que lo veo en los mercados. Las películas de género arrasan. O sea, *REC* [Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2007], todo esto. Entonces ahora mismo en el extranjero lo que les gusta del cine español es: *El orfanato* [Juan Antonio Bayona, 2007], *REC*... Todo ese tipo de películas. Incluso, *Imposible* [El título correcto es *Lo imposible*, Juan Antonio Bayona, 2012], ¿no? Ese cine, en los mercados, al día siguiente está vendido en todos los países.

065 AR: Sí. El terror en España funciona, ¿eh? Sí.

066 EGK: El terror funciona aquí. De ahí han salido un montón de

directores de cine de género, que son siete u ocho, y que en cuanto hacen una película, sale al mercado y se venden en dos días en el mundo entero. El cine alemán, bueno, no... El cine inglés, pues social, ¿no? Y el italiano, también, la comedia. De todos, ahora mismo en Europa lo que más puede funcionar, en ese sentido, es el francés y el español, a pesar de lo que se diga aquí todos los días, que somos malos. El cine español de género fuera se vende como churros. Pues ahora estamos trayendo... ¿Qué tenemos? Tenemos una película que se llama *Hyde Park on Hudson* [Roger Michell, 2012], que es una película con Bill Murray, tipo *El discurso del rey* [*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010] para un público mayor. Woody Allen, lo mismo. Lo que estamos trayendo, efectivamente, son comedias y películas para un público adulto, que es el que va al cine realmente. El público joven o va a ver la película evento de ese momento o directamente se la ve en el ordenador. Dentro de unos años, no sé, ya veremos qué pasa.

067 IdH: Está claro. Una vez decidís distribuir en España una película... Antes has comentado que en principio, primero, la subtituláis. ¿Y después la dobláis? ¿O se decide más o menos todo...?

068 EGK: No, se hace todo al mismo tiempo, porque la película sale el mismo día.

069 IdH: Todo al mismo tiempo. Vale.

070 AR: Pero, en general, se empieza por el subtulado. Porque a veces van a festivales. Suele ir por delante el subtulado.

071 EGK: Sí. Por el tema sobre todo de festivales. Ahora, por ejemplo, tenemos la de *Los caballos de Dios* pues vamos al festival de Valladolid. Pasa la película el miércoles. La estrenaremos el año que viene. Empezamos con el subtulado para ese festival, y luego ya la doblaremos, si la doblamos en su día, para el resto de cines. Las películas se estrenan el mismo día tanto en subtulado como en doblado.

 1.1. Compra de derechos

 1.1.1. Público

 2.1.2. Doblaje y subtitulación

072 AR: Hay algunas películas que van el mismo día como dice él. Pero, en líneas generales, suelen ir primero a los festivales y un mes o dos meses después se hace el doblado.

073 EGK: Se estrena.

074 IdH: ¿Y luego proporcionáis ese mismo doblaje y esa misma subtitulación para la distribución en DVD? O de eso no os encargáis. Es que no sé si Altafilms también pertenece a Cameo ahora...




075 AR: Es Cameo. Sí.

076 EGK: Sí, somos socios.

077 IdH: Y entonces sí que proporcionáis el mismo trabajo, ¿no?

078 EGK: Otra cosa y es una parte más comercial. Lo que trae un distribuidor. Hay otros factores. Nosotros antes traíamos mucho cine español, porque había un poco más de dinero y podíamos arriesgarnos en ciertos títulos, porque los productores tenían dinero para invertirse en publicidad. ¿Qué pasa? Que ahora con todos los recortes, etcétera, etcétera, etcétera, nos viene cantidad de gente con películas que no podemos llevar. Que hace cinco años llevábamos y que ahora no podemos, porque, primero, ha bajado mucho el público y, segundo, no podemos asumir los riesgos de copias y publicidad en esas películas, con lo cual muchas veces no salen. Es una pena, pero es así. Me refiero a la toma de decisión de si se distribuye un título o no. Cine europeo, ahora estamos trayendo menos también. ¿Por qué? Porque el programa MEDIA cada vez da menos dinero, entonces ya hay mucho cine europeo que no sale rentable. No, no es rentable. Y, de verdad, que no miramos solo la pela. Porque muchas veces hemos traído aquí películas sabiendo que no van a hacer un duro, pero lo que tampoco podemos hacer es cerrar, ¿sabes? Entonces por amor al arte haces muchas cosas, pero más que nada ya prácticamente no puedes hacer nada. Estamos trayendo películas como *Moonrise Kingdom* [Wes Anderson, 2012], que

 2.3.1. Otros formatos

 1.1. Compra de derechos
 1.1.1. Público
 1.1.2. Rentabilidad

es americana, como *Magic Mike* [Steven Soderbergh, 2012] o películas así con un reparto fuerte y en inglés, aunque luego lo del inglés como se dobla ... Pero sí es verdad que este año estamos trayendo mucho menos cine europeo.

079 IdH: ¿Y se nota que en las versiones subtituladas la gente va más a ver películas en habla inglesa o si es subtitulada no se...?

080 EGK: Yo creo que la gente va a ver la película, ¿sabes? Yo creo que el idioma... Hombre, seguro que influye en algo. Pero, no sé, te pongo el ejemplo de [Cristian] Mungiu. Pues está la de *Cuatro meses, tres semanas...* [El título completo en España es *4 meses, 3 semanas y 2 días, 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, 2007]. Pues rumano yo creo que no habla... Pues el rumano que vive aquí, pero poco más. Pero la gente fue a ver *la* película. Luego que sea rumana o que sea... Siempre dicen que es más fácil si es en inglés, si es en italiano, si es en francés, pero yo creo que, al final, lo que vamos a ver es la película. ¿No?



081 AR: Lo que es una pena es que desde pequeños la gente no disfrute yendo al cine y comprando aquel cine que...

082 EGK: Pero es un problema de la televisión.

083 AR: Es un problema de pedagogía.

084 EGK: Si la televisión estuviese en versión original, pues... Lo primero que ves, ¿qué es? La tele, ¿no? Lo primero que ve un chaval es la tele. Y la tele si viese una película en inglés, pues ya... Te haces el... Aunque no entiendas, pero es verdad que yo no entiendo el rumano, pero cuando veo la película en versión original con los subtítulos, a veces si dejas de leer, a esa persona la entiendes, aunque no entiendas el idioma. La cosa es ver cine en versión original, porque ganas mucho más de lo que pierdes, ¿no? Y eso es lo que es la tele. Si desde pequeños ven la televisión en versión original o, por lo menos, el cine en versión original, pues luego irán al cine a verla en

 1.1.1. Público

 1.1.1. Público
 2.1.2. Doblaje y subtitulación
 2.1.3. Fomento de VOS

versión original, también. Pero si ya desde... te empiezan a meter todo doblado y estás acostumbrado a verlo todo doblado, vete tú ahí a...

085 AR: ¿Sigues habiendo más gente que va a doblado que a subtítulo? ¿O hay más espectadores...?

086 EGK: Por supuesto, si salas de versión original en Madrid hay siete. Y doblados, ¿cuántos hay?

087 AR: Es que yo me he encontrado con gente bien joven. Incluso que te dicen: «No, no, es que yo lo prefiero doblado, porque así no me esfuerzo».

088 EGK: Pero eso es normal. Es un problema de... Es que no es la culpa del chaval, tampoco. Es la culpa de los padres, a lo mejor, en cualquier caso.

089 IdH: Ahí tengo yo un caso extremo que... Estuve en Londres unos meses en 2011 y tenía una compañera de piso australiana y la invité a acompañarme a ver una película española. ¿Qué era? *12 comidas* [El título correcto es *18 comidas*, Jorge Coira, 2010]. Bueno, una gallega. Iba a estar subtítulo. Ese fue el caso extremo, porque en Reino Unido no hay doblaje, me dijo: «No, no, no leo subtítulos». Entonces solo se limitaba a ver películas en habla inglesa, con lo cual yo dije: «Bueno, en España por lo menos puedes ver cine extranjero, de otros países, al menos doblado».

090 EGK: [Se oyen interferencias.] Son los peores. Ya es por vagaría. Hablo un idioma que habla todo el mundo, para qué me voy a molestar yo a escuchar algo en otro idioma, ¿no?

091 AR: Y eso va a cambiar, porque he visto que en muchos casos... No digo que lo hagan todas las distribuidoras, pero que es una condición. [Ininteligible.] En televisión nadie les controla. Que es la mayoría de los casos. Hacen el trabajo y luego lo devuelven. Entonces va alguien de la distribuidora, mira un poquito por allí, pero nadie hace el trabajo que hacemos aquí. De revisión, de control de doblaje, de repetir

 2.1.2. Doblaje y subtítulo

 2.4. Supervisión de traducción

escenas, de repetir cosas, de insistir en una versión que ya se ha hecho. Entonces, me he encontrado con frases y con textos enteros inventados. Pero frases de no saber qué pone ahí. ¿Esto qué es? A veces incluso eran errores. Me acuerdo con Nieves en un control. Los ad libs famosos. Pues Nieves pedía que nos lo pusieran en los textos para revisarlos nosotras, porque a veces nos encontrábamos en el control de doblaje con un ad lib que se habían inventado y que estaba mal. Decía: «Pero, bueno, los han echado y parece que vienen a no sé qué...». Era en la película de *Liam* [Stephen Frears, 2000]. Aquello era un disparate de ad libs. Entonces no entiendo por qué...

092 EGK: ¿Podemos cerrar lo de...? Los cines subtitulados funciona en grandes ciudades: Madrid, Barcelona...

093 AR: Nada más.

094 IdH: En Valencia tuvieron que cerrar los Albatros.

095 EGK: Ahora también hay un poco de culpa del exhibidor, porque los cines ya estaban un poco viejitos y demás. Pero, sobre todo, es en Madrid y Barcelona, ciudades grandes. Incluso en Zaragoza lo intentamos. Lo hemos intentado, ¿eh? Y es que siempre tienes a los diez que dicen: «Queremos versión original», pero, claro, de diez no vives.

096 AR: El resto, doblado.

097 EGK: Y ciudades como Zaragoza, es que no cabe un cine en versión original. No cabe.

098 IdH: ¿Y trabajáis, por ejemplo, en...? En Castellón está el Espai d'Art Contemporani. Es un museo, pero que realiza ciclos de cine en versión original subtitulada. ¿Se ponen en contacto con vosotros en lugares semejantes?

099 EGK: Claro. Sí, por todos lados. Están primero los festivales y luego ahí hay gente que te pide... Pues aquí mismo, en el Reina Sofía, también hemos hecho cosas con ellos. Depende de qué película. En el Reina Sofía fue con la de... ¿Cómo se llama? No me sale el nombre de esta directora. No sé qué July.

 Ad lib

 1.1.1. Público
 1.1.2. Rentabilidad
 2.1. Modalidad de traducción

Además, es una chica que aparte de hacer cine, también hace mucho...

100 AR: Miranda July.

101 EGK: Miranda July. Exactamente. También hace fotografía...

102 AR: Sí, a mí me parece muy interesante.

103 EGK: Ha hecho miles de exposiciones por el mundo. Pues hizo una película. El museo te la pide y hace unas proyecciones ahí con clientes o... del museo y demás. Eso pasa mucho.

104 IdH: *Habéis comentado que normalmente en subtitulación trabajáis siempre con BANDAPARTE. En doblaje, ¿tenéis un estudio de referencia?*

105 EGK: Cuatro. Trabajamos con cuatro.

106 AR: Varios.

107 IdH: *¿Y me podéis decir los nombres?*

108 EGK: Pues te los va a decir Nieves, porque yo no me los sé de memoria.

109 IdH: *Uno era Cinearte, me imagino, que cerró.*

110 EGK: Sí, está Cinearte.

111 AR: Luego trabajamos con Tecnison [Tecnison, S.A., Madrid].

112 EGK: CNR [Barcelona]. Es que hay cuatro. Lo hemos hablado esta mañana justamente, pero...

113 AR: Con Lasso [Lassos Studio, Madrid], esta gente de Javier.

114 EGK: Sí, que no sé cómo se llama la compañía.

115 AR: Lasso, Lasso, con dos eses. Está en Internet, ¿eh? Y trabajamos con la gente de Barcelona, Sonygraf [Barcelona], pero ahora no tanto.


116 EGK: Falta uno.


117 IdH: *¿Sonoblok?*

118 AR: Para *Magic Mike* se ha trabajado con Sonoblok [SONOBLOK, S.A.].

119 EGK: Sonoblok.

120 AR: Que hasta ahora no se trabajaba con ellos. Parece que ellos ya estaban acostumbrados a trabajar con la productora o con la

 2.3. Empresas

 2.3. Empresas

distribuidora americana y tenían, además, una persona que controla los textos con la que se entendían muy bien. Ya tenían una rutina de trabajo con ellos. Sí, son muy buenos realmente.

121 IdH: Normalmente, ¿pedís a un traductor o a una traductora en concreto?

122 AR: Ahí te digo una cosa. En ese sentido, la verdad es que aquí hay una libertad grande... Bueno, hay libertad grande. En BANDAPARTE me acuerdo que decía Nieves: «Armanda, va a cambiar las cosas que vea convenientes». Entonces le comentaron: «Pero es que hay una traductora que a lo mejor no lo va a aceptar». Y dijo Nieves: «Entonces no trabajaré para Alta». Con eso te quiero decir que aquí se tiene muy claro que hay la última palabra para definir textos y, hasta ahora, ninguno protesta. Oye, les cambiamos las traducciones de arriba abajo. Se supone que están para bien, porque nadie dice nada. Ningún traductor dice nada. Se lo ponen en sus currículums y a correr... No comentan nada. En ese caso de que ellos quisieran imponerse... En un momento dado incluso encontraron controles de doblaje con que el director de doblaje ha hecho cambios que le han parecido oportunos y entonces se tenía libertad de decirle: «No, es que ese cambio que has hecho no viene al caso y, además, no estaba en lo que hemos pactado». Y, entonces, se vuelve a...

123 IdH: A doblar, ¿no?

124 AR: Claro, se vuelve a hacer. O se hace un *retake* o me lo ponéis otra vez como estaba. O sea que en ese sentido... La gente lo sabe ya. Hay una rutina de trabajo. Saben que estoy incordiando siempre, dando la paliza... Por otro lado, saben también que hacemos todas las revisiones para mejorar los textos. O sea, que nunca van a salir perjudicados. Ni los traductores ni los estudios, porque digamos que no figura: «Revisado por Alta o revisado por Armanda». No, no, en el trabajo aparentemente están ellos. Saben que hay trabajo detrás

 2.4. Supervisión de traducción

 2.4. Supervisión de traducción

y va a ser positivo, ¿no?

125 IdH: Además de revisar la traducción, por ejemplo, participáis, me imagino, en la traducción del título o en el *casting* de voces.

126 EGK: Hay tendencia cada vez más a dejar el título original, ¿sabes? Al menos que... Pues, por ejemplo, esta de *Hyde Park on Hudson*, la vamos a cambiar, porque mucha gente pues ni sabe dónde está Hyde Park ni sabe dónde está el Hudson.

127 AR: *Fin de semana con Roosevelt* o una cosa por el estilo [Al final, debido al cierre de Alta Films no se ha llegado a estrenar todavía en España].

128 EGK: Sí, entonces vamos a cambiarlo. Si cambiamos el título, siempre ponemos el título en castellano con el título original debajo.

129 AR: En Alta nunca ha habido títulos extravagantes.

130 EGK: Siempre se respeta. O sea, en cada ficha aparece el título original, siempre.

131 AR: Entre paréntesis, debajo.

132 EGK: Entre paréntesis.

133 IdH: Sí, por ejemplo, el de Ken Loach [En la sala había un cartel del filme *The Angel's Share* titulada *La parte de los ángeles (The Angel's Share)*].

134 AR: Sí, es que esta película, la verdad es que nos pareció... Al ver la película, aparte de los ángeles, que al principio no se era muy partidario de traducirla...



135 EGK: Esta, por ejemplo, *Two Days in New York* [Dos días en Nueva York, Julie Delpy, 2011], francesa *Deux jours...* Pues es la traducción al español y punto.

136 AR: Esta de los ángeles es la traducción también y, además, tiene mucho sentido con la película, es decir, que no es una cosa extraña. Que el que vea la película lo va a ver muy claro.

137 EGK: Si el título no es muy largo, generalmente... Si vas a un público más, digamos, de Cine Renoir y demás, pues se intenta

 2.4.3. Título

 2.4.3. Título

 1.1.1. Público
 2.4.3. Título

dejar en original. Ya si vas a complejos comerciales y el título es un poco complicado, pues se busca uno en castellano y se pone el original debajo. Entonces *In Darkness* [Agnieszka Holland, 2011]. Todo lo que sea así... Todo lo que sea así títulos cortitos. *Magic Mike*. Todos esos se mantienen en inglés. Luego ya cuando es una cosa más complicada ...

138 AR: Pero siempre se ha procurado hacer bien, sin extravagancias, sin poner unos títulos...

139 EGK: Por ejemplo, esa de Woody Allen, *A Roma con amor*, *To Rome with love* [2012]. Bueno, pues ahí...

140 AR: Siempre se ha procurado que no se apartaran mucho del título original, porque a veces... hay unos despropósitos. O esos que pretenden hacer comedia con el título y salen unos títulos extrañísimos, que no tienen nada que ver con el original. La de *Vacaciones de ferragosto* sí que se había traducido, por ejemplo.

141 EGK: Sí, por ejemplo, lo de *ferragosto* en España no se entendía.

142 AR: No, no. [Ininteligible.]

143 EGK: Pero al ser vacaciones de ferragosto, pues ferragosto sonaba a...

144 AR: ¿El puente de agosto? ¿El puente de la Virgen? Es que es muy específico. Entonces, lo buscamos por todas partes. Llegué a consultar a la Academia.

145 EGK: Quedó bien y la gente entró y, además, es un título bonito.

146 AR: Sí, sí.

147 IdH: Yo fui a verla en Valencia y, además, en los Albatros, que cerraron también.

148 EGK: Y otra cosa son los carteles. Los carteles pues si no tienen cartel internacional o no te gusta, lo cambias de arriba a abajo. En el caso del cartel *Vacaciones de ferragosto*, lo hicimos.

 2.4.2. Cartel

149 AR: No me acuerdo.

150 EGK: [Ininteligible.] Era un dibujo.

151 AR: ¿Ah, sí?

152 EGK: No, perdona. Este no, se lo copiamos a los franchutes.

153 AR: Es que ese estaba ya por aquí...

154 EGK: Sí que es verdad que se hizo un trabajo con él, sacamos de los franceses, pero los franceses se lo inventaron.

155 AR: Claro, se tocó alguna cosita, pero básicamente...

156 EGK: Nosotros también siempre miramos a ver... Ahora, por ejemplo, la de *Hyde Park on Hudson*... Nos conocemos todos. Yo conozco al distribuidor italiano, al francés. Generalmente las distribuidoras tenemos una línea bien clara y el mismo ejemplo que hay en España lo tienes en Francia, Italia y hablamos...

157 AR: Sí.

158 EGK: Y a veces decimos: «Oye, ¿qué cartel vas a hacer tú?». Pues trabajamos los carteles...

159 AR: Por ejemplo, en Bim Distribuzione tienen una línea muy parecida a la de Alta. Casi películas en paralelo.

160 EGK: A la nuestra. Sí, sí.

161 AR: Y a veces he visto que los *press books* a veces los han tomado del español o viceversa. Y a veces miro los *press books* italianos.

162 EGK: Ahora con la de *Hyde Park* estamos viendo a ver qué título poner. En Francia la van a llamar *Week-end royal*. Aquí claro...

163 AR: Es que les encanta, o sea, todo lo de los reyes. Y el *royal*...

164 EGK: Sí. Y aquí también, ¿eh?

165 AR: Bueno...

166 EGK: Mira, *El discurso*... [*El discurso del rey*]. Bueno, aquí y en todos lados.

167 AR: Bueno, no tanto. Aquí con más colmillo retorcido, con

más mala uva.

168 EGK: Pero es que aquí, claro. Aquí *Week-end royal* sería *Week-end real*, pero «real» en España tiene dos sentidos y en Francia «royal» tiene solo uno. Entonces puede dar a confusión. Entonces estamos... [A Armanda] Hay que pensar en un título para esa peli.

169 AR: Sí, a veces empiezan a llegar correos. A ver qué título se le ocurre a alguien, ¿no? Imagino que os reunís aquí... A ver qué título se te ocurre para tal cosa.

170 EGK: Se está diciendo *Villarriba* y *Villabajo*. Además, es el nombre de dos... Tenemos que cambiarlo. A ver qué se nos ocurre. Es para marzo. Luego tenemos otra que se llama *The Master* [Paul Thomas Anderson, 2012], del productor Paul Thomas Anderson. Pues hasta marzo tendríamos el título...

171 AR: Algo así como *Roosevelt* y *sus mujeres*. Una cosa como por el estilo.

172 EGK: Ya veremos a ver qué ponemos.

173 IdH: En cuanto al doblaje, por ejemplo, ¿hacéis *casting* de voces vosotros?

174 AR: En general, nos ofrecen las voces del estudio que sea. Se lo mandan o bien a Nieves o bien a Fani y lo oyen ellas dos. A veces mandan un Quick-Time y oyen las voces. O ya conocen ellos a los dobladores.

175 EGK: Depende de los actores, ¿eh? Si es un actor muy conocido, hay un tío que siempre hace...

176 IdH: Sí y, además, a veces si lo ves en otra película reconoces la voz...

177 AR: Bueno, Alta en alguna película ocasional cambia de estudio incluso. En el caso de esta mujer, de Catherine Deneuve, con la película aquella, *Potiche* [*Potiche. Mujeres al poder*, François Ozon, 2011]. Como ella hablaba todo el rato, es que no había un plano en el que no hablara y la actriz está en Barcelona, pues finalmente se optó porque el estudio que ya

 2.4.1. Voces



 2.4.1. Voces

tenía encauzado el asunto le pasó las cosas a un estudio de Barcelona, porque es que había que traer a esta mujer una semana a Madrid. Estas cosas se pueden hacer. Se les pasaba el material...

178 EGK: Los actores conocidos tienen ya su propio doblador. Luego el resto es lo que dices tú [Armanda]. Empezar a hacer pruebas y ver quién te gusta.

179 IdH: Y ya está. Ahora entramos un poco en preguntas más específicas sobre el plurilingüismo. Obviamente cada película es un caso diferente, porque, además, a veces el multilingüismo es algo muy concreto para simplemente decir que están en Roma, por ejemplo. Bueno, no he visto [A] *Roma con amor*. Hay momentos en los que simplemente indica algo. Pero, por ejemplo, en las dos películas de Ken Loach o en *East Is East* o *Quiero ser como Beckham* viene relacionado también con la cultura que se intenta reflejar y todos los aspectos visuales de los personajes, etc. ¿Hacéis alguna indicación a los traductores o a los estudios de doblaje o de subtitulación con respecto a mantener...?

180 AR: Sí, sí. Todo eso hay que hablarlo. Todo eso hay que comentarlo. Lo que sí que procuramos es que sea una cosa natural, que no parezcamos actores hablando como agentes del KGB o hablando así como brrr. O que digan esa cosa tópica de todos los doblajes: «¿Habla usted mi idioma?». Pues a veces hemos hecho cosas atrevidas, que nos decían en los propios estudios que eran atrevidas, porque decíamos: «¿Conoce usted el inglés?», «¿Habla usted inglés?». Si la gente sabe que están hablando en otra lengua, entonces no pasa nada... Es decir, que a veces han hecho cosas y han funcionado. No ha habido ningún problema, porque es que esas cosas de los años 50: «¿Habla usted mi idioma? ¿Habla usted mi idioma?». Pues es una tontería y, sobre todo, esos acentos impostados, ¿no? Eso se procura evitar, pero a veces no hay más remedio. ¿En cuál fue

 3.1. Traducción de L3
 3.1.8. Interlengua

que salieron estos...? ¿Una última donde salieron ese tipo de acentos? Además, a los dobladores hubo que cambiarlos, porque el doblador se equivocó y salía casi como del KGB cuando tenía que reproducir otro acento. ¿Qué película era? Era una de las que ya he ido a ver con Fani. Que ha ido al control de doblaje Fani. ¿Cuál era? ¿Cuál era? ¿Cuál era? Ah, la de Nadine Labaki. Esa era un lío. ¿Cómo se llamaba la última?

181 EGK: *Y ahora, ¿adónde vamos?* [*Et maintenant on va où?*, 2011]

182 AR: *Y ahora, ¿adónde vamos?*

183 EGK: Además, las películas que hablan generalmente otro... En *East is East*, por ejemplo, cuando hablaban en indio, en la versión doblada... O sea, tú lo doblas y, cuando hablaban en indio, se subtitulaba lo que decían en indio.

184 IdH: ¿En cuál?

185 EGK: En *Oriente es Oriente*, creo.



186 IdH: Ah, sí.

187 AR: En esta que te digo de Nadine Labaki hubo que poner voces diferentes, porque aparecían unas ucranianas. [Imita acento ucraniano:] Entonces aparecían hablando. Entonces ya por inercia a una libanesa le pusieron también el acento brr brr. Entonces estas cosas son las que miramos en los controles. En algunas escenas hubo subtítulos. Y luego hubo que recurrir a los acentos extraños y, además, también a subtitular, porque había un momento en que había una canción que tenía que ver con lo que se estaba contando en la película. No era una canción de adorno y entonces hubo que subtitular esa canción.

188 EGK: Luego hay coproducciones de tres o cuatro países donde ya tienes tres o cuatro idiomas ahí metidos, que eso ya es otro cantar, otra historia.

189 IdH: Y, además, exigido. En el caso de *En un mundo libre...* hace un par de años hablé con el director de doblaje, que fue

 3.1.4. Subtítulos parciales

 3.1.4. Subtítulos parciales
 3.1.8. Interlengua

Eduardo Gutiérrez. Trabajó para Cinearte y en este caso resulta que hasta el final de la película no se oye hablar ninguna otra lengua aunque los personajes son inmigrantes polacos que están, por ejemplo, al principio de... No sé si recordáis...

190 AR: Sí. *En un mundo libre*... En la primera escena hay una traductora... Y entonces se optó por convertirla en secretaria y cambiar pequeñas cosas. No había más remedio.

191 IdH: Claro. Sí. Ahí él me indicó que básicamente hubo problemas técnicos, porque no podía cortar la banda de diálogos.

192 AR: Ya, porque ya viene registrado a veces.

193 IdH: Claro, porque había solapamiento de intervenciones. Y en ese caso me comentó que había sido algo consensuado con vosotros.

194 AR: Eso siempre. Cuando hay un problema. A ver qué soluciones proponéis. ¿Qué se puede hacer? Y es una cosa que se habla.




195 IdH: Bueno, en ese caso a mí no me parece una solución tan drástica, pero, por ejemplo, en *Sólo un beso* todas las intervenciones de la familia también se han doblado. Y en ese caso, os pregunto si no creéis que afecta a la representación de los personajes.

196 AR: Pues no lo sé, la verdad. Yo lo que sé es que el que va a ver una versión doblada generalmente no quiere encontrarse con subtítulos. Eso también. Y luego que, además, ya te digo, encarece el... Bueno, ahora, si empiezan a funcionar todas las salas con DCP, pues con DCP puedes subtitular todo lo que quieras, pero la experiencia es que una versión doblada...

197 EGK: Es una versión doblada.

198 AR: Es una versión doblada y no puede tener subtítulos, porque...

199 EGK: Puede haber algún subtítulo, pero como te hinchas a poner subtítulos, la gente se...

 2.4. Supervisión de traducción
 3.1.5. Escenas de intérpretes
 3.2. Restricción

 2.4. Supervisión de traducción

 2.1.1. Doblaje
 3.3. Espectador

 2.1.1. Doblaje
 3.3. Espectador

200 AR: Sí, por ejemplo, que ponga «Primavera de no sé cuándo». Pero, vamos, lo mínimo. Antes incluso se locutaban ese tipo de cartelas, pero en general también se rehúye y entonces se hacen cartelas las mínimas. De verdad, no funciona. Si una escena está todo el mundo hablando, que tienen ya sus voces, de pronto insertas unos subtítulos y es que ni reconocerían a los personajes a lo mejor o altera la visión de la película. Yo creo que son dos lenguajes distintos.





201 IdH: Vale, o sea que más o menos el factor determinante sería las expectativas que puede tener el público español que va a ver una versión doblada.

202 AR: Indudablemente.

203 IdH: Vale. En el caso de la subtitulación, últimamente se están utilizando elementos tipográficos para marcar que se habla otra lengua. Pues, por ejemplo, la cursiva, los colores y no sé... ¿Utilizáis esos recursos o preferís...?

204 AR: Nosotros sabemos que en el subtulado... Porque me lo llevan diciendo desde que empecé. Bueno, ya no me lo dicen, porque ya son años. Ya están hartos. Yo sé que utilizamos, por ejemplo, la cursiva cuando el personaje no está en la pantalla, ¿no? Entonces ponen la cursiva. Nosotros lo seguimos manteniendo. Si hablan por teléfono... El que está al otro lado, pues se mantiene en cursiva. Pero, por ejemplo, no prestaban atención o ponían comillas cuando se citaba un periódico, se citaba un libro... En los últimos años siempre trabajaba el criterio tipográfico de libros, de prensa a los subtítulos. Entonces si aparece citado *El País*, pues *El País* aparece en cursiva y si el texto en el que está, está en cursiva, pues esa palabra aparecía en redonda.

205 Aplicando criterios tipográficos a los subtítulos, que debemos de ser los únicos que lo hacemos, porque los demás se fían de lo que les hagan en los estudios o bien recurren a subsubestudios que hacen unos subtítulos de una calidad

-  2.1.2. Doblaje y subtitulación
-  3.1.4. Subtítulos parciales
-  3.2. Restricción
-  3.3. Espectador

-  3.1.6. Marcar multilingüismo en sul

infame con una traducción pésima y una calidad de subtítulo que casi es... Gente que trabaja con muy buena calidad de subtulado. Entonces aplicamos ese criterio de cursivas y luego cuando hay una película en la que nos encontramos que cambian de idioma... Si la cosa se lee bien y se ve bien la película, no hacemos todas estas distinciones de cursivas, porque a veces no tiene sentido. La gente que está viendo una versión original lo capta, se da cuenta. Pero, por ejemplo, en la última, en esta de *Sister* [El título original es *L'enfant d'en haut*, Ursula Meier, 2012. Debido al cierre de Alta Films, ha sido distribuida al final por Karma Films]... En *Sister* sí que hemos dejado... Es una cosa que no nos gusta, pero a veces hay una frase en la que está la mitad de la frase en redonda y la mitad en cursiva, porque están a lo mejor, por ejemplo, hablando en francés y mete alguna serie de palabras en inglés. Ahí sí que ha habido que dejarlo, porque creo que tiene sentido con la película.

206 IdH: No sé si habéis visto *Biutiful*, la de González Iñárritu [Alejandro González Iñárritu, 2010]. En ese caso, tanto en la versión española, que es la original como en las traducciones, por ejemplo, al inglés o al italiano, se han utilizado colores. Básicamente porque había una historia sobre inmigrantes chinos en Barcelona y otra creo que eran somalíes, y entonces se utilizaba amarillo y azul para indicar los...



207 AR: ¿Funcionaba bien como espectador? Yo no lo he visto.


208 EGK: Yo tampoco.

209 IdH: Yo la vi. Bueno, también es verdad que yo acabo, al final, reconociendo la función de los colores. Sí que me comentaron que sí que funcionó. Entonces era saber si lo habíais utilizado en alguna película.

210 AR: No. Además, tengo mis dudas, ¿eh? Porque habría que ver si en los planos... Ya a veces con el color blanco no se ve.

211 IdH: Sí, bueno.

 3.1.6. Marcar multilingüismo en s
 3.3. Espectador

 3.1.6. Marcar multilingüismo en s

 3.1.6. Marcar multilingüismo en sul

- 212 EGK: [Ininteligible].
- 213 AR: [Ininteligible].
- 214 EGK: Generalmente, la gente se puede quejar de muchas cosas, pero de los subtítulos, no. Además, te lo digo de verdad. Se suelen quejar de que falta luz, de que hace frío, de todo lo que quieras, pero generalmente de los subtítulos... Y mira que ahora con las redes sociales y demás es muy fácil. La gente se queja del precio del cine. Todas esas cosas, pero de los subtítulos, no. Por lo menos, a nosotros.
- 215 AR: Hace poco, [vi] en la sala esta de Bourne... La última, esta que ha sido una secuela horrible de Bourne. Y a mí me parecieron los subtítulos espantosos. Yo es que cuando salgo del subtítulo de Alta, que es al que estoy acostumbrada, me quedo espantada. Pero eran unos subtítulos de una calidad pésima.
- 216 EGK: La de Bourne, ¿*El mito este de Bourne* esta [El título correcto es *The Bourne Legacy* (*El legado de Bourne*, Tony Gilroy, 2011)]? Además, es que la película no me gustó nada.
- 217 AR: Estaban fatal. La película era un desastre. No tenía nada que ver con [Ininteligible]. Parecía una... Pero, además, los subtítulos eran de mala calidad.
- 218 EGK: Y luego hay películas, por ejemplo, la película esta sobre Wall Street, sobre la caída de Lehman Brothers. Ahí había mucho folio, mucho documento en el documental; no se leían los subtítulos, porque era blanco sobre blanco. No se leía.
- 219 AR: Claro, esa es otra.
- 220 EGK: Y a la gente le volvía loca. Ahora con el digital cambia, porque ahora son en amarillo, creo, todos. Casi mejor.
- 221 IdH: Pero antes también eran amarillos, ¿no?
- 222 EGK: Dependen.
- 223 IdH: Cuando eran ópticos...
- 224 EGK: Depende. No sé si es con láser o...
- 225 AR: Otra cosa que puede pasar, que yo en algún caso he

visto... pero no sé si eran... Era hasta como notas de tradu...
incorporadas.

226 IdH: Sí, eso yo lo he visto en *My Father My Son* [El título
correcto es *Hofshat Kaits (My Father My Lord, David Volach,*
2007)], una película israelí, me parece. Hay un momento en el
que están rezando. El rabino dice una frase en hebreo y
los niños contestan en yidis y el primer subtítulo que mostraba
la canción incluía entre paréntesis «En yidis» y «En hebreo» y
una era en redonda y otra era en cursiva.

227 EGK: Lo que pasa es que ahora cada vez hay más chapuzas de
ese tipo, porque están surgiendo distribuidoras pequeñas, muy
pequeñas, que están trayendo películas que sacan con muy
poquitas copias y, claro, intentan ahorrar todo lo que pueden.

228 AR: Hacen cualquier traducción.

229 EGK: Aparte lo que puedes es, incluso a veces en algún cine,
poner un Blu-ray que se ve bien, pero yo, por supuesto, me
niego a poner un Blu-ray en un cine. Y subtítulos... Echas un
poco de... No, yo creo que si la gente paga un dinero en la
entrada, tienes que darles una calidad, aunque luego no lo
aprecien muchas veces, pero por lo menos una proyección
buena, unos subtítulos buenos, un sonido bueno, una butaca
cómoda. Ese tipo de cosas, ¿no? Y yo por eso me niego a meter
un Blu-ray, a meter un DVD o una cosa chapucera de esas.
Que la gente se cabrea y con razón.

230 IdH: Claro. No, si además se distingue.

231 EGK: Algunos sí y otros no, ¿eh? La verdad que el público a
veces yo... alucino un poco.

232 AR: Pero el subtítulo lo que tiene que tener es claridad y que se
pueda leer. Que dé tiempo a leerlo, que se pueda leer, que esté
claro y todo lo que se pueda sintetizar, pues mejor. No pueden
ser tampoco ni subtítulos demasiado cortos, que no se diga
nada y que no se entienda nada, ni demasiado largos, pero que
haya la mayor información posible. Que eso es lo difícil, claro,

 2.4. Supervisión de traducción

 3.3. Espectador

 2.1.2. Doblaje y subtitulación

esa es la adaptación de...

233 IdH: Sí. ¿Habéis notado que haya aumentado la velocidad de
lectura del público español?

234 EGK: No. Bueno, está el caso de la de *Prénom* no la he visto,
pero, vamos, todo el mundo me ha dicho que es tipo la de
Polanski.

235 AR: ¿Cuál?

236 EGK: *Le prénom* [*Le prénom (El nombre)*, Alexandre de la
Patelliere y Matthieu Delaporte, 2012]. Esta que está en cartel
ahora... Lleva un montón de semanas. Creo que son dos horas
y algo y es diálogo, diálogo... Es todo en una casa. Y los
franchutes, eso sí, cuando hablan es todo... blablablabla. Pero
a aquel le está yendo... Luego, *Las nieves de Kilimanjaro* [*Les
neiges du Kilimanjaro*, Robert Guediguian, 2011]. Conociendo
al director, este se enrolla que no veas. La película seguro que
son todo diálogo, diálogo, diálogo y las dos han funcionado
bien. Las dos han funcionado bien.



237 AR: O sea que, al final, a lo mejor es la película lo que vale. La
gente pues la ve, no ve. Bueno, si hay una cosa que está mal,
entonces sí protestan. Lo ideal es que todo funcione de la
manera más suave posible.

238 EGK: Yo lo veo todo en versión original. Entonces también...
Te quiero decir, si la peli te interesa, sigues los subtítulos,
sigues la película y ya puede durar dos horas y media que no
hay ningún problema. El problema es si es un rollo de película.
Pues ya ni los subtítulos ni la película ni nada... Al final, es lo
que cuenta.

239 IdH: ¿Recibís alguna vez...? Bueno, has dicho antes que de los
subtítulos, en general, no se quejan. Pero, ¿alguna queja o
incluso enhorabuena por la traducción? O es algo más bien
invisible que no...

240 EGK: Es algo creo que invisible. Solo si es malo.

241 AR: Exacto. Lo malo es cuando se protesta. Exacto.

 2.1.2. Doblaje y subtitulación
 3.3. Espectador

242 EGK: Si no protestan, es porque están bien.

243 AR: Me acuerdo que pusieron a parir la traducción de *Brokeback Mountain* [Ang Lee, 2005], porque tenía una serie de juegos de palabras y dichos que estaban mal traducidos, mal vertidos al castellano. Lo siento por ellos, pero menos mal... Es decir, supongo que lo que siempre dicen en España es protestar. Si algo no gusta, se protesta. Si no se dice nada...

244 EGK: Si no se protesta... A lo mejor se dice algo de la película...

245 AR: Y llevo años preguntando, ¿qué dice la prensa de los *press books*? No dicen nada.. Está todo muy bien.

246 EGK: Al contrario, cuando no dicen nada, es que está bien. Si no, se quejarían. Se quejan más pues que algún día está la película desenfocada por lo que sea o porque hace mucho frío o cosas más así. O sea, que cantan... Pero luego el resto no... No, de los subtítulos es que nunca ha habido... Lo único que recuerdo de subtítulos es el tema de esta película. Que no me acuerdo cómo se llama. La de Lehman Brothers, pues porque no se leían. Porque había mucho folio y era blanco sobre blanco y la gente no podía. Yo mismo, no se leían.

247 IdH: Pero, ¿no era el documental de *Inside Job* [Charles Ferguson, 2011]?

248 EGK: Exacto.

249 IdH: Ah, esa.

250 EGK: Esa.

251 IdH: Es que la vi también subtitulada y estoy intentando recordar..., pero sí puede ser.

252 EGK: Hay como 15 minutos de la peli que, además, como hablan rapidísimo y va todo muy deprisa. Sacan papeles por un lado y por otro.

253 AR: ¿Y no se ve nada? ¿Y no se lee el subtulado?

254 EGK: Era una película compleja de seguir y encima los subtítulos eran... No se leían por el tema este y mucha gente se

quejó de eso. Eso sí.

255 IdH: En esos casos, ¿podéis hacer algún cambio de una copia para otra?

256 EGK: No, porque esa película no era nuestra. Ten en cuenta que en los cines pasamos películas de todo el mundo, no solo nuestras. Esta era una película de Fox o de Warner o no sé qué. Fui y dije: «Esto es lo que tengo, macho. Si te gusta bien y si no...».

257 AR: Claro, como esta de Bourne. Estaba aquí en los cines Princesa, pero no era de Alta.

258 EGK: A lo mejor se pueden quejar de... Pues, mira, es la copia que me han dado.

259 AR: Ah, cuando dices de las felicitaciones, perdona. Sí que hubo en la de *Magic Mike* era, ¿eh? A través de Didi.

260 EGK: ¿Cuál, perdón?

261 AR: Decían: «Felicidades a los traductores». No sé, me incluían en los traductores, que no era el caso. A Nieves y nos dijeron: «Sí, sí, que enhorabuena, que muy bien». Bueno, fueron muy amables todos los de Sonoblok, pero Didi y esta gente dijeron que muy bien, que les había encantado. De *Moonrise Kingdom* creo que dijeron que había sido... Fue un trabajo de chinos, pero también estaban muy contentos, ¿eh?

262 EGK: Fíjate con *The Master*.

263 AR: Va a ser una cosa parecida, pero ¿tipo Didi o tipo *Moonrise*? Porque si te cuento lo de *Moonrise*... Es como de locos.

264 EGK: La de *The Master* es como esta en inglés, pero con muchísimo diálogo.

265 AR: Con Didi muy bien. El problema es que hasta ahora si trabajábamos con la libertad de Alta, pues fenomenal. Aquí la última palabra está aquí y fenomenalmente, pero cuando hay películas americanas con control por parte de ellos, pues hasta ahora ha habido dos... y han sido muy diferentes. En la de

 2.4. Supervisión de traducción
 2.4.5. Realizadores

Sonoblok fue todo bastante más suave, bastante más fácil. Lo resolvieron ellos directamente con Didi y Didi tampoco puso demasiadas pegas, pero en el caso de *Moonrise*, ellos hacían una traducción del texto en castellano, ellos se lo traducían al inglés y entonces veían si casaba con lo que tenían. Entonces era tremendo, era tremendo. Además, ellos tenían una idea muy clara de su película y de cómo funcionaba en inglés. «Ah, pero esto es que en inglés es muy divertido. Hay que encontrar... Tiene que ser tan divertido. Pero es que en castellano no... Es que se pierde... Es que es el problema». Hay que optar por perder esos matices.

266 EGK: Hasta el punto que esta de *The Master* no creo que pase, pero en contrato figura que el director de la película tiene aquí la última palabra. En *The Master* es así, el director de la película tiene la última palabra y que contemplemos el pagarle un viaje de Nueva York o Los Ángeles a España para que esté encima de ello.

267 AR: Para llevarle por Madrid paseando...

268 EGK: Más que nada, es que antes no nos pasaba, porque en el cine europeo somos más... Pero estos directores así... ¿Sabes? Tururú y tal, pues en el contrato...

269 AR: Con aquello de *Moonrise* es que eso fue tremendo. En *Moonrise* estábamos con el contrato de doblaje, ahí en un estudio, ahí perdido por Boadilla del Monte donde tenía esta gente y seguía Nieves comunicándose con ellos. Poco antes de salir para el control, ella seguía aquí contestando cosas. No, no, es que en inglés «chop» es muy divertido, porque es cortar...

270 EGK: Sí, sí. Luego la tienes en Internet pirateada y con subtítulos que ha hecho la gente pues de cualquier forma y se la ven así, ¿no?

271 AR: Eso también es verdad.

272 EGK: Hay que cuidarlo evidentemente, pero estos también son muy pesados.

 2.4. Supervisión de traducción
 2.4.5. Realizadores

273 AR: Aquello fue una locura. Estar traduciendo,
recontratraduciendo.

274 EGK: En *The Master* va a ser un poco lo mismo.

275 AR: Siempre haciendo comentarios.

276 IdH: ¿Y es muy habitual recibir...? Me comentaron que en *El viento que agita la cebada* [*The Wind That Shakes the Barley*, 2006], Ken Loach envió una nota no sé si para la distribuidora o para la traducción pidiendo que se respetara todas las partes en irlandés por la importancia que tenía en ese caso. Es lo que me comentó el traductor, que él recibió una nota desde la distribuidora.

277 EGK: Tendría que volver a verla. No me acuerdo.

278 AR: No me suena de nada. ¿Desde aquí?

279 IdH: Bueno, no sé si estuvisteis...

280 AR: Sí, es nuestra.

281 EGK: Sí, sí, ganó...

282 IdH: Es que el mismo traductor de *Ae Fond Kiss* y de *It's a Free World...*

283 AR: Es que no la he revisado. He revisado estos dos textos. No he revisado la de *El viento que agita la cebada...* No recuerdo ninguna nota advirtiendo nada. Y no recuerdo que se subtitularan escenas. Yo creo que se dobló todo.

284 EGK: Cada película es un mundo. Ya te digo. Por ejemplo, ahora los yanquis... Esta de *The Master*, por contrato, ellos tienen la última palabra y pueden venir aquí a darnos...

285 AR: Eso se estila mucho, ¿no?

286 EGK: Sí. A darnos la tabarra. Depende. Depende de las paranoias del director. Depende de muchas cosas.

287 AR: Como la película parece que se lo merece, vamos a...

288 EGK: Generalmente en el cine europeo no hay problema. Está ocurriendo con el cine americano. Y en cine americano de autor así un poco especial, tipo *Moonrise Kingdom* o *The Master*. Luego en películas yo imagino... Es que nunca hemos

 2.4.5. Realizadores

 3.1. Traducción de L3

 2.4.5. Realizadores

llevado películas de esas, pero en películas así muy comercialotas no creo que haya muchos problemas, pero en este tipo de cine, sí. Y luego en cine europeo, no sé, hasta ahora se han fiado de nosotros y nunca ha habido ningún...

289 EGK: Pero eso pasa con todo. Con esto y con los contratos.

290 AR: Estas películas han sido algo nuevo. Nunca pasaba nada.

291 EGK: Sí, sí. Nunca habíamos traído películas así.

292 AR: Pero, ¿por qué? Pero porque yo creo que siempre se han fiado del trabajo que se hace aquí. Se han fiado de la distribuidora.

293 EGK: Pero esta gente son gente con la que nunca hemos trabajado antes. Nosotros, como te decía, cine americano traíamos muy poco. Estamos empezando a traer cosas y con estos de Focus nunca habíamos trabajado. Y con FilmNation tampoco. Con Wild Bunch hemos hecho miles. Ya sabes, lo asumen y no hay ningún problema. En Europa nos conocemos todos. Con los americanos, es contratos así.

294 AR: En las dos pelis parece que estaban muy satisfechos del resultado, ¿no? ¿Algo te dijeron? ¿Algo escribieron?

295 EGK: ¿De cuál?

296 AR: En *Moonrise Kingdom* me parece que lo pasaste tú o alguien me envió una copia.

297 EGK: Sí, en general, sí, del buen trabajo. Estaban contentos.

298 AR: Decían: «Lo que han currado los de marketing». Ya, ya. Que nos lo cuenten aquí a nosotras y los demás, también.

299 EGK: Sí, estaban contentos, pero es que...

300 AR: Estos de *Magic Mike* también estaban satisfechos, no sé. A veces hay cosas en las que no estás muy convencido, pero también es la última palabra la que ellos tienen y hay que dejarlo. Pero a veces no. A veces hay que decirle: «No, mire, esto...».

301 EGK: En esta *The Master*, por contrato, además, es que viene el director. Todo vamos. Que si le apetece venirse a España a

seguir los subtítulos y demás, y el doblaje...

302 AR: Pues que venga.

303 EGK: No, que se quede ahí, que es una pasta.

304 AR: Le echamos a Tony, que le diga cuatro cosas.

305 EGK: Que vale un dineral. Que se quede allí.

306 AR: Que le diga Tony cuatro cosas.

307 EGK: Van a venir de todas formas, pero para la promoción de la película. Irán a París y luego vienen a Madrid.

308 AR: Tony, cuando la película de Mateo Gil... A Tony lo adoran. Le llevaron también a la película aquella de Hipatia. Le llevaron al rodaje. Le llevaron de aquí para allá. Y quiso hacer unos cambios [Nombre irreconocible] en el guion y le dijo Mateo Gil que ni hablar que eso lo había traducido así Tony y que ahí se quedaba.

309 EGK: Me está pasando un caso curioso ahora. Me estaban hablando del proyecto de Isabel Coixet, este que lo va a producir Andrés Santana.

310 AR: ¿Cuál es?

311 EGK: La película está rodada en el Polo Norte. El título no me acuerdo [Se titula *Nadie quiere la noche* y está en fase de preproducción]. Lo tengo ahí. Pues la película se va a rodar en inglés, pero el productor me ha dado el guion en español. Pero se va a rodar en inglés.

312 AR: ¿Y sobre qué trata?

313 EGK: Llevo ocho páginas solo. Entonces la película se va a rodar todo en inglés, pero lo que me estoy leyendo yo es en...

314 AR: No es una italiana, ¿no?

315 EGK: No, no, no. Isabel Coixet, la chica esta de Barcelona. La va a rodar toda en inglés, en el Polo Norte con actores franceses. Va a ser un popurrí curioso. Actúa Juliette Binoche y no sé quién más. Pero yo me lo estoy leyendo en español y Andrés, que es el productor, no habla una palabra de inglés.

316 IdH: Con lo cual ya no se sabe cuál es el texto original

probablemente, ¿no?

317 EGK: Yo me imagino que será...

318 AR: No, luego sí. Luego hay un texto final.

319 IdH: Sí, no, pero digo el original... ¿El guion es en español o es en inglés en principio?

320 EGK: O sea, el productor lo que está produciendo es un guion en español que esta chica va a rodar en inglés.

321 IdH: Con lo cual se supone que lo habrán escrito en español...

322 EGK: En español y luego lo traducirán al inglés. Ella conocerá el inglés. Y los actores pues también. Eso es lo que pasó con [Ininteligible]. En este caso él, pues, me ha pasado el guion en español y, de hecho, si vamos a buscar un agente de ventas en Londres, pues me iré con él y hablaré yo con él en inglés y les venderé la moto, pero él el inglés no lo habla. No.

323 IdH: Cosas curiosas, ¿no? Cada rodaje o cada distribución, me imagino que...

324 EGK: Claro, pero no importa, porque la directora sí habla.

325 AR: Ya, ahí sí. Pero en el doblaje poca maniobra hay. Poco margen de maniobra hay, porque no funciona si empezamos a meter escenas subtuladas.

326 EGK: Puedes meter alguna cosita, pero, vamos, algún chiste... Estoy pensando en *El dictador* [*The Dictator*, Larry Charles, 2011], por ejemplo. En *El dictador* recuerdo que había subtítulos, pero porque decía alguna burrada en un idioma, ¿sabes?




327 AR: Ah, sí.

328 EGK: Pero, vamos que eran cuatro chistes y ya está.

329 AR: Sí, el discurso, pero...

330 IdH: Si no, se traduce al... Sí, es lo que más o menos observo. Sí que hay algunas películas... Por ejemplo, esta de Viggo Mortensen... *Eastern Promises*, de Cronenberg [*Promesas del este*, David Cronenberg, 2007]. Esa sí que subtuló.

331 EGK: ¿De unos rusos? Que hablaban en ruso.

 2.1. Modalidad de traducción
 3.1.4. Subtítulos parciales
 3.2. Restricción

 3.1.4. Subtítulos parciales

332 IdH: Sí. Cuando hablan en ruso se subtuló en... Y, luego,
Beautiful People [Jasmin Dizdar, 1999], una película de un
serbio que distribuyeron en Golem.

333 EGK: Sí, pero tiene sentido, porque Cronenberg y este tipo de
gente... Si subtitulas un poquito más de lo normal, al final el
público yo creo que lo reconoce. Son autores.

334 AR: Pero, además, la verdad es que el subtitulado encarece. Yo
no tengo aquí los... Sí, pero encarece mucho la película.

335 IdH: Sí, en agosto estuve con Josetxo Moreno, de Golem, y él
me dijo que en el momento que meten subtítulos, luego cuando
están haciendo el balance del año, dicen: «Esta película, ¿por
qué costó tanto?». Principalmente, era porque en el doblaje
también había subtítulos. Ahora me imagino que con el
subtitulado electrónico...

336 AR: Lo que pasa es que las salas no están...

337 IdH: Todavía no están...

338 AR: Tanto el DCP... Bueno...

339 IdH: El DCP...

340 AR: No. Esta última... *Headhunters* [Morten Tyldum, 2011].
Al final, cuando ya han resuelto lo... Bueno, tú la has visto, ¿
claro? [Se dirige a EGK.] Claro, has visto el final cuando ya
aquello se ha serenado, la mujer está embarazadísima, están tan
felices, hay un cartelito en que pone «VENDIDA». Que se ve
que la casa está vendida y es muy importante, porque la casa
era...


341 EGK: Lo que les preocupaba.



342 AR: Que no podían. Se subtuló. En esta versión, sí.

343 IdH: Básicamente mis preguntas eran estas... No sé si hay
alguna cosa...

344 AR: En cuanto a la elección del tema, muchas veces es
coincidencia. O porque el director o no sé... Que coinciden,
que hay determinadas... ¿no? No es que se plantee: «Vamos a
comprar películas de inmigración o películas de segunda

 3.1.4. Subtítulos parciales

 3.1.4. Subtítulos parciales
 3.2. Restricción

 1.1. Compra de derechos
 1.2. Historias de migración

generación». No.

345 EGK: No, lo que buscamos es una buena película. A ser posible, europea.

346 IdH: Claro. Que yo me centre en películas de migración también al final acaba siendo una casualidad. Hay muchas películas plurilingües. Cada vez, además, más. Por tanto, tenía que reducir un poco...

347 AR: O sea que buscabas, sobre todo, que hubiera distintos idiomas.

348 IdH: Claro.

349 AR: Pues esto, no sé... Yo creo que se irá abriendo camino según nos vayamos encontrando.

350 EGK: La gente, también, huye de los popurrís, ¿eh? O sea esto que decimos de coproducciones hispano... Es decir, Alemania, Italia, España... Hay tres tíos hablando en tres idiomas distintos, la gente sale corriendo. Tiene que tener un sentido dentro de lo que cuenta la película, ¿sabes?

351 IdH: Claro. Por eso, al final...

352 EGK: Si es un título de mafias... Eso está claro. Si el tipo es un espía, si se va a Londres, de Londres a Berlín y tal, pues sí. Eso funciona, pero como sea para hacer una coproducción, pero en la historia no cuaja bien, salen corriendo.

353 IdH: Claro, no. Básicamente yo dije: «Quiero estudiar el plurilingüismo». Porque como traductora me he visto a veces en la tesitura y dices: «Dios mío, ¿qué hago?».

354 AR: ¿En otras distribuidoras como has visto que hacen?

355 IdH: Es lo que comentaba. Poco a poco voy viendo cambios. Sobre todo en el uso de la cursiva, que, por un lado, sorprende, ya que la cursiva, como decías antes [Se dirige a AR], ya se utiliza para varias cosas... O sea, para la voz en *off*, para citas textuales o nombres de... Bueno, los criterios tipográficos básicos de los textos escritos, pero sí se está utilizando cada vez más la cursiva. Y el único caso que he visto yo de colores



3.1. Traducción de L3

3.1.1 Función del plurilingüismo

es el que os mencionaba de *Biutiful*. A veces si son palabras, se utilizan las comillas.

356 AR: Yo odio las comillas. Odio las comillas utilizadas en los títulos. Es que es una cosa que la detesto. Esas filmografías que llegan todas con comillitas. Los títulos de las películas se tienen que citar en cursiva, como si fueran títulos de libro. Hago pedagogía ... a tu hermano [Se dirige a EGK.] ya se lo sabe. Porque es que las comillas es absurdo. Cuando hay que ponerlas, hay que ponerlas obviamente. Por ejemplo, cuando yo llegué a la cuestión de la subtitulación, no se utilizaba el punto y coma. No, me decían: «No, es que pues no se leen». Bueno, pues si hay que poner un punto y coma, se pone un punto y coma. Además, me parece una cuestión casi de elegancia del lenguaje. Es que es necesario poner puntos y comas. «No, es que en el cine queda muy grande el punto y coma». Pues me da lo mismo. Si hay que ponerlo, lo ponemos. En el doblaje, si podemos evitar todas esos lugares comunes, esos tópicos de «¿Habla usted mi idioma?», o hablar como los indios, ¿no? Como en las películas del Oeste.

357 EGK: Eso pasa más en televisión, películas que ponen en televisión y que hacen doblaje de estos. Los deben de hacer por dos duros, películas de estas B. Que hablan indio...

358 AR: Sí, que están como hablando en indio. Luego, también pretender hacer voces. Eso es muy delicado y a veces ridiculizan el doblaje. No cumplen la finalidad que tienen. Hacer que hagan voces para parecer simpático o que hablen mal y que incluso en los subtítulos se ponga: «Me voy pa'l pueblo ». Eso hemos visto que no funciona.

359 IdH: Ahora me acabo de acordar... En estas películas, como normalmente son inmigrantes de primera o segunda generación, además de hablar su lengua materna, en muchas ocasiones hablan inglés...

360 EGK: Eso hacen mucho los franchutes, los franceses. Es

horrible. La gente joven francesa, en una frase utilizan tres palabras inglesas, ¿no? Lo de «C'est cool», lo de «mate» o algo así. Y cada vez más, ¿eh?

361 AR: Sí, sí. No. Eso, fuera.

362 IdH: No, me refería a que como reflejan la vida diaria de estas comunidades inmigrantes pues, por ejemplo, *Sólo un beso*, el padre de familia es un tendero, a veces hablaba *punjabi* con su familia o con personas de esa misma comunidad de inmigrantes o habla inglés porque está hablando con un personaje británico, pero ese inglés que habla obviamente tiene un cierto acento y ciertas idiosincrasias propias de su lengua materna que traslada. En ese caso, ¿qué soléis hacer?

363 AR: En mi opinión, el que sepa que lo capte, pero lo que no podemos hacer es ridiculizar al personaje. Ni podemos ponerlo en los subtítulos, porque, de verdad, que no funciona ni podemos ponerlo en el doblaje haciéndole que de pronto hable mal. En *Magic Mike* hay escenas...

364 EGK: En el doblaje, por ejemplo, de *Hotel*, perdona, de *Hotel Marigold* [El título completo es *The Best Exotic Marigold Hotel (El exótico Hotel Marigold, John Madden, 2010)*], el chaval que es el indio, el de *Slumdog Millionaire* [*Slumdog Millionaire. ¿Quién quiere ser millonario?*, Danny Boyle, 2008], se pasa toda la película hablando [Imita el acento]. De repente, como...

365 IdH: Claro, con acento.


366 EGK: El que dobló este personaje habla perfectamente, pero con un acentazo exagerado, que le da el...

367 AR: Pues, no sé qué hubiéramos hecho, pero es muy raro. En *Magic Mike*, hay escenas en que Mike dice las cosas mal en inglés. Dice las cosas mal y le rectifican. Hay cierto jueguito interno. Y lo hemos pasado. Y ellos han aceptado, porque es que no funciona.

368 IdH: ¿Entonces habla en estándar?

 3.1.8. Interlengua

 3.1.8. Interlengua

 3.1.8. Interlengua

369 AR: Sí.

370 IdH: Como si no hubiera ningún...

371 AR: Es que es lo suyo. Esa es mi opinión. Yo creo que pretender producir esas matizaciones es peligroso, ¿eh? Porque les haces caer en el ridículo o se pierde la fluidez de lectura o de audición. O generas situaciones absurdas o que es una broma cuando no tiene que ser.

372 IdH: En el caso de las dos películas. ¿Si os puedo poner un ejemplo del doblaje? Sí que se ha utilizado un acento, tanto para los personajes polacos como los paquistaníes. En general, la gramática es perfecta. Lo único que da a entender que esos personajes no hablaban perfectamente inglés es ese acento.

373 EGK: Exactamente. En *Hotel Marigold* es así. ¿Qué peli es?

374 IdH: Esta es *En un mundo libre...*

375 [Se ve la muestra 9_VD.]

376 EGK: Esto es lo que se suele hacer, ¿no?

377 IdH: Entonces, ¿eso también lo controláis?

378 AR: Sí, sí. Eso, claro.

379 IdH: En ese caso, ¿prima la corrección gramatical en lo que es la frase y simplemente un deje o cómo lo hacéis? ¿Qué indicaciones dais?

380 AR: Pues indicaciones, que yo sepa ninguna. Procuramos evitar todas estas cosas. Es más, me parece que en esta película [*It's a Free World...*] la llaman Ange, Angie, Angie. Pues, a veces, evitamos que se llame de distintas maneras a un personaje, porque puede despistar. Nos lo cargamos y le llamamos siempre de la misma manera, o con el nombre completo o con el diminutivo, pero siempre de la misma manera. Ese es el criterio que seguimos. Esto pues que sea lo más suave posible para huir del indio y para huir de los agentes del KGB.

381 EGK: A mí eso no me parece mal, que tenga un ligero acento.

382 AR: Es que, además, había varios. Había polacos, había...

 3.1.8. Interlengua

 3.1.8. Interlengua

383 IdH: Sí, al final son ucranianos, luego hay chilenos... Eso ya es otro tema. Solo me ocurre en esta película [*It's a Free World...*] que la lengua extranjera sea el propio español, con lo cual la situación también varía un poco. A veces no se entienden en la película original...

384 EGK: *Skylab* [*El Skylab*, Julie Delpy, 2011], por ejemplo. En *Skylab* hay un personaje que es español.

385 AR: Eso es que también te lo pierdes. La comicidad que tiene esa escena con el personaje español en francés.

386 EGK: Yo creo que lo sabes porque hay un momento porque el tío se llama Manuel. La gente se da cuenta de que es español. Pero es verdad que en los subtítulos... Como el tío habla español y lo habla perfectamente y luego, o sea, cuando es francés, pues la gente no se da cuenta si tiene acento español o no. Pues es un personaje más.

387 AR: Es que hay cosas que se pierden. El otro día estábamos en la simulación de los subtítulos de *Sister*. Te lo cuento porque para cuando la veas... [Se dirige a EGK.] Hay un momento en que Martin Compston... Por cierto, que es el que empezó en *Sweet Sixteen* [*Sweet Sixteen (Felices dieciséis)*, Ken Loach, 2003], que ya tiene un currículum de muchas pelis. Tiene un pequeño papel en *Sister*, ¿no? Sí la has visto.

388 EGK: No me acuerdo. Sí la he visto, pero no me acuerdo. No lo recuerdo ahora.

389 AR: El camarero que está en la parte de la estación, el camarero inglés.

390 EGK: Vale, sí.

391 AR: Martin Compston, con el chaval. Hay un momento en que el chico que está dentro de un aparato extraño ahí, está metiendo los esquis que han robado, le dice: «¿Cómo haces?». Y entonces el niño dice: «Wax, wax». Y pronuncia mal «wax». Entonces el otro dice: «Wax por aquí, wax por allá». Tony me dijo que eso era una referencia a que el niño estaba


 3.1.9. L3=L2

pronunciando «wax»; parecía encerar. Hablaba de encerar y entonces este hacía una referencia a [*The*] *Karate Kid* [*Karate Kid (El momento de la verdad)*, John G. Avildsen, 1984], en que había una escena en que se decía «Wax, wax». Esto es una escena de *Karate Kid*, que no la va a pillar nadie. ¿Qué haces? Pues, nada. Yo, desde luego, ni idea y él que lo pilla, lo pilla. Y el que no...

392 Yo creo que también es lo que pasa con las películas y con las versiones. El que pilla esas cosas... La de *Skylab* que decía él [EGK], esa escena que es muy cómica en el original. Cómo cantan *Bambino* y cómo parodian lo de *Bambino*, esto se pierde completamente en un doblaje. Es el original y el que sabe que esa canción la cantaba Dalila, que Dalila no hablaba

 3.3. Espectador

perfectamente francés, que tenía un acento determinado. El que sabe todo eso, pues, lo ve con mucha más riqueza. Cuantos más datos se tienen, pues más aprecias, pero hay niveles de comprensión, niveles de acercarte a una película, ¿no?

 3.3. Espectador

393 El que lo pilla, lo pilla. ¡Qué le vamos a hacer! Pero lo que no podemos pretender, de verdad... Yo qué sé, sería como una película que estuviera en italiano... Últimamente las películas italianas que se hicieron aquí... Bueno, soy una mafiosa y, cada vez que hay películas italianas, las traduzco. Eran en dialecto. Venían no ya en italiano...

394 EGK: *Gomorra* [Mateo Garrone, 2008]. *Gomorra*.

395 AR: Bueno, ya, eso ya... Es que ya directamente...

396 IdH: *Gomorra* tiene de todo. Porque también hablan otras lenguas.

397 AR: Hubo una chica que me habló. También con una italiana que me puso en contacto Jesús con ella para analizar la traducción. Que le disteis permiso y todo eso [Se dirige a EGK.] Entonces eran películas en dialecto. Casi todas eran en toscano. Las últimas que ha habido: la de [Nombre ininteligible] y alguna que otra más. Pero, además, en dialectos

locales... ¡Madre de Dios! Yo me volvía loca en Internet buscando vocabularios de dialecto. ¿Y qué haces con eso? De verdad, italiano con dialecto de yo qué sé, de Liborno, o sea, era el dialecto de no sé dónde. ¿Qué haces? No puedes reproducirlo. Había más cosas que me preguntaba esta chica de *Gomorra*... ¿Cómo se puede reproducir?

398 IdH: Claro, es que los dialectos...

399 AR: ¿Cómo podemos doblar *Gomorra*? Entonces evidentemente se pierde, pero lo que no podemos es reproducir en un doblaje la forma en la que hablan unos chicos que hablan dialecto napolitano, pero, además, dialecto napolitano muy trufado de expresiones mafiosas y de expresiones casi de quinquis. ¿Cómo lo podríamos...? Es imposible.

400 IdH: En el caso de los subtítulos, me estoy acordando de *Bienvenidos al Norte* [*Bienvenue chez les Ch'tis*, Dany Boon, 2008], que también hay un choque entre el dialecto Ch'tis y el director de la sucursal, que habla francés del sur. Me estoy acordando de la subtitulación inglesa, que me imagino que no la sabréis, pero intentaban reproducir ese dialecto no con un dialecto inglés -y eso que hay muchos-, pero, por ejemplo, jugando con la pronunciación y, entonces, si en un momento dado hablaba de «office», de oficina, reproducían «fish», de pescado, Entonces, el traductor intentó ahí hacer gracia o reproducir esa... No sé si aquí habéis intentado hacer algo semejante, en películas de comedia.

401 AR: Es que se presta más el inglés y el francés también a ese juego de palabras. Yo creo que el castellano no se presta tanto. Siempre que se puede, se intenta, pero hacer gracia por hacer gracia... Pero es que, además, lo que me decía esta gente [de la película *Moonrise Kingdom*]: «Es que “chop”, pues en inglés tiene mucha gracia, porque cortas un árbol, pero es cortar no sé qué y “chop”...». Aquí, no. Yo creo que por la propia lengua... Por la dinámica interna de esas dos lenguas, pues se prestan a

juegos de palabras que no hay en castellano, yo creo.

402 EGK: No lo sé, yo la verdad es que no...

403 IdH: Pues no sé si se os ocurre alguna otra cosa que podamos comentar o si no, más o menos, yo creo que me habéis dado muchísima información. Lo agradezco y el tiempo que me estáis dedicando.

404 EGK: Pues que te vaya muy bien.

405 IdH: Mi intención era ver todo el proceso de traducción.

406 AR: Perdona, ¿qué te dijeron [Paul] Laverty y Loach? ¿Estaban satisfechos con los resultados?

407 IdH: Ellos se sorprendieron bastante [de] que se hubiera perdido el plurilingüismo en ambas películas en el doblaje, pero porque su primera frase fue: «Sabemos que en España se tiene que doblar, pero estamos en contra del doblaje».

408 EGK: Eso ya es...

409 AR: Ah, mi amigo.

410 EGK: Es que si no, nadie vería eso.

411 IdH: Lo único no sé si vosotros también os encargasteis de la distribución de la serie de cortos sobre el 11 de septiembre.

412 EGK: Sí.

413 IdH: Es que entrevisté a Loach y Laverty en 2010, que vinieron a un festival de cine político de Ronda y entregaban el premio a Ken Loach. Hicieron un ciclo sobre ciertas películas suyas. Ahí vi *Irish Route* [El título correcto es *Route Irish* como se ha mencionado antes], que no se había estrenado todavía aquí en España. Mostraron el corto de Ken Loach en el 11 de septiembre y ahí fue muy llamativo... Estaba esperando a entrevistar a Paul Laverty y el pobre hombre se quedó boquiabierto porque, en ese caso, el inmigrante es chileno. En el original tenía un ligero acento al hablar inglés, pero, claro, porque era chileno, y se reprodujo ese acento en el español...

414 AR: Perdona, pero ¿esto se dobló aquí?

415 EGK: No lo sé, es que no me acuerdo.

416 AR: Es que hubo una época en la que creo recordar que a veces no se doblaban las películas o que Canal+, por ejemplo, hacía su propio doblaje.

417 IdH: No lo sé, porque son 11 cortos...

418 EGK: Pero esos cortos no llegamos a doblarlos nosotros. Salimos solo en versión original.

419 IdH: Vale. Es que me imagino que llevarían el doblaje...

420 EGK: Será de alguna tele que lo haya traducido.

421 IdH: Yo creo que es el DVD.

422 EGK: Nosotros esa película en salas... Hablando de cortos, nunca se dobla. Sale subtitulada.

423 AR: Estaba subtitulada.

424 IdH: En ese caso, y ya solo al haber visto ese doblaje... Como Paul Laverty sí que habla español, se dio cuenta de que el acento que estaban reproduciendo no tenía ningún sentido en español, porque, en realidad, lo que se tenía que haber hecho era imitar un acento chileno o contratar a un actor...

425 AR: Por ejemplo, en esta película de *El Páramo* [Jaime Osorio Márquez, 2011]. No sé si se va a doblar, pero se va a subtítular. Este verano cuando me mandaron los subtítulos para revisarlos.

426 EGK: Sí, se va a subtítular. Es colombiana y no se entiende.

427 AR: Yo tuve que mirar diccionarios enteros. Algunas cosas las sabía, pero otras imposible.

428 EGK: En cuanto hablan, no se entiende la mitad. Saldrá en versión original subtitulada.

429 AR: Entre la jerga que, además, utilizan mucha jerga muy localista, porque en Colombia se habla un español excelente...

430 EGK: Es como *La vendedora de rosas* [Víctor Gaviria, 1998], no sé si la viste esta... Hay que subtítular. No queda otra. Son películas que son bastante complicadas ya de por sí y solo van en versión original.

431 AR: Además, van rápido, cortadito. Había algunas palabras que buscaba y decían: «Esto es propio de la zona de no sé qué».

 2.1.2. Doblaje y subtitulación

Pues sí que estamos bien. Pero no, los cortos no se hizo aquí.

432 IdH: Pues él lo vio, No sé por qué lo exhibieron en versión doblada. Yo creo que eso ya también determinó sus respuestas, porque había visto ese doblaje, esa opción que se tomó y cuando yo le conté que también se había doblado por cuestiones técnicas. Yo le expliqué que, de acuerdo con el director de doblaje, había habido unas restricciones importantes que no habían podido evitarse. Pues, dijo: «Es que no se puede hacer otra cosa». Ellos, sobre todo, me dieron información sobre qué buscaban al contar historias de migración y si consideraban importante que hablaran sus lenguas maternas para representar a los personajes.

433 AR: Yo, desde luego, nunca había visto tantas versiones dobladas. Nunca había ido al cine doblado hasta que empecé a trabajar con las versiones dobladas de aquí y no me gusta el doblaje, pero creo que hay que hacerlo lo mejor posible. Si se hace, que se haga lo mejor posible con los textos, con las decisiones de las voces de los actores, con la interpretación y que sea de la mejor manera. A veces, es complicado porque el texto que no te entra en el subtítulo te entra en el doblaje. Se presta a que se cambien... Yo he visto cambios en los doblajes, pero increíbles. Unas sinergias que los traductores traducen lo que sea, el que hace el ajuste ya va ventilando, ventilando. Que no tiene ningún sentido. «Ah, es que está de espaldas».

Entonces le ponemos cualquier cosa, cualquier texto.

434 EGK: Donde alucinas es en los subtítulos de televisión. Con todo este sistema de...

435 IdH: El teletexto, subtítulo para sordos.

436 EGK: Eso es. Yo, por ejemplo, veo una película francesa. Veo los subtítulos estos y de verdad que no tiene nada que ver.

437 AR: Esa es otra cosa.

438 EGK: Eso es una chapuza como la copa de un pino.

439 AR: Procuramos que vayan de la mano, obviamente. Una



2.1.1. Doblaje

2.1.2. Doblaje y subtítulo



2.1.2. Doblaje y subtítulo

3.3. Espectador

versión subtitulada tiene sus márgenes, es decir, que ahí el que está viendo generalmente está viendo y entendiendo lo que está pasando. A mí me han llegado a decir con unos subtítulos que había traducido yo... Le pregunté: «¿Qué tal? ¿Te gustaron los subtítulos?». «Ah, no, no. Como el italiano es muy parecido, yo estaba oyéndola y no me molesté ni en mirar los subtítulos». Pero, ¡qué cretino! Hay gente que, de pronto, ignora los subtítulos o mira de cuando en cuando a ver si coincide.

440 EGK: Eso en francés yo lo hago, voy cambiando.

441 AR: ¿De vez en cuando miras a ver si coincide?

442 EGK: Sí, sí.

443 AR: Pero ahí tienes que ceñirte más al original. Por supuesto, porque hay un juicio del espectador; está mirando lo que...

444 IdH: **Son vulnerables los subtítulos.**

445 AR: En el doblaje tampoco abusamos y procuramos que tenga una coherencia. Es más, cuando nos devuelven el ajuste, yo vuelvo a mirarme los subtítulos a ver cómo está la cosa. Dicen: «Sí, sí, voy a seguir los subtítulos». Y quieren poner su granito de arena, su aportación -que a veces es correcta y está bien y otras veces es un disparate-. ¿Para qué cambias esto si está bien? Ni siquiera tienes que mirar que entre en boca. Que el asunto del entra en boca es un truco. Ya me he dado cuenta. Cuántos años llevamos diciéndoles: «¡Sí, sí. No entra en boca, pero sois muy buenos y lo podéis hacer!». Porque es un truquillo, entra en boca. Ya lo aprendimos.

446 En el caso de Loach, en *La cuadrilla* [*The Navigators*, 2002], nos costó un disgusto con el director de doblaje porque se ponía insoportable. «Nieves, tú, ¿qué sabes de esto?». Resulta que había una reunión y entonces... Porque esta era una tendencia, sobre todo de los antiguos directores. Había una reunión de gente, pero no los oíamos a todos, pero se estaba hablando a ellos en plural, porque estaban en la habitación aunque solo veíamos a uno. Entonces lo había puesto todo

tuteando. «Pero, no, mira, es que hay más gente en la habitación. Y en el guion...». Bueno, hubo que bajar la lista de diálogos, que la tenían por allí. «Por favor, mira, hay más gente ahí». Por supuesto, estaba Nieves y lo aceptaron y tuvieron que tragar, pero es que esta manía de simplificarlo todo y de reducirlo al mínimo. Pero, ¿por qué? «Es que es lo que se ve». Porque se prima lo que se ve. No, no, no es lo que se ve. A veces el plano tiene una riqueza mayor y hay que reproducirlo. ¿Por qué lo vamos a...? Es lo que ha hecho el director. Esto, desde luego, es básico en Alta. No queremos hacer creaciones con el doblaje. Creaciones para poner cualquier otra cosa, que eso ya se hacía en el Franquismo, ¿no? Para eso estaban los doblajes, ¿no?

447 Pero es que hay gente que... «Ah, no, aquí lo que quiere decir es...». Pero, bueno, ¡qué aberración! Si esto no es lo que dicen. ¡Qué necesidad tenemos! «No, no, es que por boca». No, no, perdona, esto es un camelo. Y eso los estudios ya lo saben. Llevamos muchos años.

448 IdH: ¿Habéis visto un poco una evolución en las traducciones a mejor o peor?

449 AR: A peor, a peor. Seguramente porque los traductores están muy estresados, porque les dan pocos días... Es más, yo a veces me he encontrado traducciones. Yo le comentaba a Nieves y Nieves me decía: «Eso es que seguro que han utilizado un traductor automático». Incoherentes completamente.

450 IdH: Normalmente, ¿cuánto tiempo dais para la traducción o todo el proceso...? Depende también si va a ir a festivales y cuando os haya llegado.

451 AR: Depende. Depende.

452 EGK: Nosotros pagamos.

453 AR: No, pero es que depende. Por ejemplo, esta película rumana que antes me estaba preguntando Fani por ella, yo

 2.1.1. Doblaje

 2.2. Encargo de traducción

tengo esos subtítulos desde hace semanas. Lo que pasa es que luego entraron otras que eran más urgentes y esta iba quedando para el final porque no era tan urgente, no era para el primer festival que haya, pero yo la tengo desde hace tiempo. En cambio, hay otros momentos que hay que hacer una película en horas.

454 A peor en ese sentido. Curiosamente, perdón, a mejor en cuanto a que los textos te llegan aparentemente más limpios. Seguramente pasan correctores o no sé lo que hacen con los textos. Esas enormes erratas que había cuando yo empecé a mirar esto no están a lo mejor, pero sí que lo que hay es una errata general de sintaxis. Que de pronto hay frases que están escritas en otra lengua. Son palabras españolas, pero compuestas en otra lengua.

455 IdH: *¿Buscáis la oralidad? Por ejemplo, en el doblaje, al fin y al cabo es un texto escrito para ser... como si fuera oral.*

456 AR: Que funcione. Que funcione. Que se diga. ¿Cómo se diría esto? Esto fue lo que hicimos con *La parte de los ángeles*. Empezamos Tony y yo a ver la película en la simulación. Esto no se dice así en España, esto no. Y él: «Bueno, no, claro, en inglés tal...». Íbamos debatiendo ahí. Él me ayuda mucho, porque él entendía... Aunque él es americano y todo esto le sonaba a veces incomprensible, él no había traducido la película. Era el que estaba trabajando con los aparatitos para poner los tiempos y todo eso. Pero íbamos viendo, esto no funciona, esto no funciona. Esto no se diría así, esto se diría de esta manera. Así.

457 Esto tiene este matiz. Eso también ayuda mucho en el caso de él, porque, además, si ya he resuelto todos los problemas con los subtítulos como luego llega el doblaje, pues no me venden trucos. Ya me sé. Me fío de Tony y sé si esto tiene este matiz en este sentido o en este otro. Es más, les digo: «Por favor, no cambiéis esto, porque ya lo hemos hablado». Como que ya

tenemos unas rutinas de trabajo.

458 Pero ya te digo son muchos matices los que se pierden,
muchos. Necesariamente hay que perderlos, ¿eh? Por lo menos
es el criterio. Yo me siento incapaz de poner en un subtítulo:
«Vamos pa'l monte». O como a veces veo en libros, que
todavía incluso se intenta reproducir un determinado dialecto o
una determinada mala forma de hablar. Yo creo que es que hay
que perderlo. El que lo puede apreciar, bendito él. Pero si no,
hay que llegar al máximo público posible y que, además, esté
bien dicho. Porque si no, vamos a terminar todos hablando en
extranjero o como se habla en las series, ¿no? Con esas
expresiones...

459 [Ininteligible].

460 AR: Con Eduardo Gutiérrez, me pasó una. Estábamos
terminando de ver una película. Él había hecho el control de
doblaje, porque era el director de doblaje o algo así. Siempre se
reservaba una papelito pequeño en los doblajes y, al final,
estábamos hablando y digo: «Es que el otro día me vi toda la
serie de Harry Potter con mi hija y es que es horrible. En la
primera película, terminan y dice Hermione: “Ah, nunca
mejor”. “¿Cómo estás?” “Nunca mejor”. Y me dice él: «Bueno,
es que yo intenté cambiarlo, pero no me dejaron».

461 IdH: Sí, porque fue el director de doblaje.

462 AR: No tenía ni idea, perdóname. Nunca mejor. Mejor que
nunca. A ver si me vas a decir tú también nunca mejor.



463 EGK: No, no.

464 AR: O mejor imposible. O muy bien. ¿Qué va a decir una niña?
Muy bien, ¿no? Pero ya la he liado. Ya con la manía que me
tenéis, huyen todos según aparezco.

465 IdH: Al final, se agradece, ¿no?

466 AR: En los *retakes*, en los *retakes*, por supuesto, se mira no
solamente el texto, sino la interpretación. Y a veces es más
pronunciaciones porque encontramos también de todo tipo. Si

 3.1.8. Interlengua

 3.1.8. Interlengua
 3.3. Espectador

 2.4.1. Voces

los doblajes van rápido, pues a veces se dice: «Sentaros». En vez de «sentaos». O, por ejemplo, cambiar sílabas, la ese y la equis. Por ejemplo, asfixia, decir «axfisia». Entonces ese tipo de cosas también las miramos, ¿eh? Nieves ha hecho *retakes* de este tipo. De pronunciación y de interpretación. O en los casos en los que, de pronto, aparece el actor de doblaje con mucha experiencia de vida, que se pone a cambiar y a hacer creatividades, ¿sabes? Y, bueno, pues ¡qué le vas a hacer! Si lo ha hecho bien, perfecto. Muy bien, lo has cambiado, estupendo. Si no hay más remedio, te tendrás que tragar la morcilla del actor, ¿sabes? Que han cambiado, que lo han hecho sobre la marcha, improvisado.

467 EGK: Muy bien.

468 IdH: Muchísimas gracias, de verdad.

469 AR: Espero que te haya servido.

470 IdH: Sí, sí.

Anexo 12. El proceso de traducción: las entrevistas a traductores y directores de doblaje

A continuación, se incorporan los documentos que contienen los cuestionarios o las transcripciones de las entrevistas, así como los códigos creados en el programa ATLAS.ti para el análisis cualitativo. En la carpeta *Anexo 12* de este DVD están disponibles los archivos de audio correspondientes a las entrevistas a Gustavo Troncoso, Rosa Pastó y Rosa Sánchez.

Anexo 12.1. Cuestionario respondido por Gustavo Troncoso sobre la traducción para el doblaje de *It's a Free World...* en agosto de 2009.

Anexo 12.2. Cuestionario respondido por Sally Templer en conversación telefónica sobre la traducción para el doblaje de *Room to Rent* en marzo de 2012.

Anexo 12.3. Entrevista personal a Gustavo Troncoso, realizada el 23 de octubre de 2012 en Madrid.

Anexo 12.4. Cuestionario respondido por Judith Cortés sobre la subtitulación de *Room to Rent* en enero de 2013.

Anexo 12.5. Cuestionario respondido por Elisabet Nonell sobre la traducción para doblaje de *Provoked* en enero de 2013.

Anexo 12.6. Cuestionario respondido por Lía Moya sobre la subtitulación de *Ae Fond Kiss...* en abril de 2013.

Anexo 12.7. Cuestionario respondido por Eduardo Gutiérrez sobre el doblaje de *It's a Free World...* en agosto de 2009.

Anexo 12.8. Entrevista personal a Rosa Pastó, realizada el 10 de abril de 2012 en Barcelona.

Anexo 12.9. Entrevista personal a Rosa Sánchez, realizada el 29 de noviembre de 2012 en Madrid.

001 Anexo 12.1. Cuestionario respondido por Gustavo Troncoso
002 sobre la traducción para el doblaje de *It's a Free World...* en
agosto de 2009

003
004

005 Factores profesionales

006 Información general sobre el traductor

007 1) Formación general:

008 Licenciado / Diplomado en Traducción e Interpretación

009 Otras licenciaturas o diplomaturas. ¿Cuál?

.....

010 Sin formación universitaria

 1.1. Formación general

011 2) Formación específica en Traducción Audiovisual:

012 Especialidad en la Universidad

013 Formación no reglada: cursos, seminarios, etc.

014 Experiencia profesional

 1.2. Formación TAV

015 Otras:

016 3) Dedicación a la traducción

017 Dedicación exclusiva

018 Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?

..Hospedaje y Turismo.

019 4) Dedicación a la traducción audiovisual

020 Dedicación exclusiva

021 Dedicación parcial.

022 i) Porcentaje aproximado 50%

023 ii) ¿Qué otro tipo de traducción realizas?

Instrumentos musicales y contenido

web.....

024 5) Tipo de profesional:

025 Trabajador por cuenta propia

 1.5. Autónomo

026 i) ¿Son los estudios CINEARTE uno de tus clientes
habituales?

027 **Sí.**

 1.5.1. Clientes habituales

028

029 ii) ¿Desde cuándo trabajas para ellos?

030 Desde 1999.

 1.5.2. Años de relación

031
032 iii) ¿Cómo se ponen en contacto contigo?

033 Por teléfono.

034
035 iv) ¿Debes acudir en alguna ocasión a sus
instalaciones?

036 Sí, a menudo.

 1.5.3. Acudir a instalaciones

037
038 Trabajador por cuenta ajena

039 i) ¿Jornada completa o media jornada?

040
041 ii) ¿Dispones de un despacho en los estudios de
doblaje?

042
043 Información sobre la traducción de *En un mundo*
044 *libre...*

044 1) ¿En qué consistió el encargo?

045 i) Doblaje

046 Traducción (Responde también a las preguntas i, ii y vii
del apartado 8)

 2.1. Encargo

047 Traducción + ajuste (Responde también a la pregunta iii
del apartado 8)

048 Traducción + ajuste + división en *takes* (Responde
también a la pregunta iv del apartado 8)

049 ii) Subtitulación

050 Traducción para subtitulación (Responde también a la
pregunta v y vi del apartado 8)

051 Traducción para subtitulación + subtitulación

052 iii) Doblaje y subtitulación

053
054 2) ¿Con cuánto tiempo contaste para realizar el encargo?

055
056
057
058
059
060
061
062
063
064
065
066
067
068
069
070
071
072
073
074
075
076
077
078
079
080
081
082
083

Cinco días.

3) ¿Qué materiales te proporcionaron?

Guión original

Archivo de vídeo en DVD

Archivo de vídeo en VHS

Archivo de vídeo digitalizado

Otros:

4) Aspectos de la remuneración

i) ¿Cobraste por rollo o por trabajo completo?

Por trabajo completo, aunque éste viene subdividido en
rollos.

ii) ¿Imponen ellos sus tarifas o aceptan las tuyas?

Es un tira y afloja.

5) ¿Qué materiales de apoyo empleaste?

Creo que ninguno, fue una traducción bastante rutinaria. He
crecido en Londres y todo me resultaba muy familiar.

6) ¿Debiste entregar el trabajo en un formato determinado?

Sí.

i) ¿Trabajas con plantillas?

Para Cinearte sí.

ii) ¿Debes ajustarte a un número máximo de caracteres
por línea?

Sí.

iii) ¿Debiste indicar elementos paralingüísticos: pausas,
gestos, risas, etc.?

Sí, van todos marcados y señalados.

 2.2. Tiempo de entrega

 2.3. Material

084

085 7) Aspectos relacionados con los Derechos de la Propiedad
Intelectual

086 i) ¿Sabes si apareció tu nombre en la ficha de doblaje
en los cines?

087 **No.**

088 ii) ¿Firmaste algún acuerdo de cesión de derechos?

089 **En este caso, no.**

090

091 iii) ¿Has declarado tu traducción en alguna Entidad de
Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual
(SGAE o DAMA)?

092 **No, pero debería porque me deben ya un pastón.**

 2.5.2. Derechos de autor

093

094 8) Aspectos relacionados con el proceso de doblaje y
subtitulación

095 i) Si solo te encargaste de la traducción, ¿tuviste
contacto con el ajustador y el director de doblaje,
Eduardo Gutiérrez?

096 **Creo que no.**

 2.5.3. Contacto con otros profesior

097

098 ii) Pese a no realizar el ajuste, ¿te fijas en las sincronías
fonética y cinésica y en las isocronías? **Siempre,
intento dejar el guión lo más ajustado posible.**

099

100 iii) Si te encargaste del ajuste, ¿lo haces al mismo
tiempo o traduces primero y después ajustas?

101 **Mi propio ajuste lo hago después de la traducción.
Creo que “En un Mundo Libre” traduje primero el
guión y después lo ajuste viendo el video.**

102

103 iv) Si también te encargaste de la división de *takes*, ¿
qué normas rigen este proceso: número máximo de

líneas por personaje, número máximo de líneas por *take*, información sobre TCR, etc.?

Eso preguntale a Inés. Creo que se encargó Alicia.

v) Si te encargaste de la subtitulación, ¿qué tipo de convenciones específicas debiste cumplir: número máximo de caracteres por línea, tamaño y fuente de la letra, uso de cursiva, etc?

vi) Si te encargaste también de la subtitulación, ¿te basaste en tu traducción?

vii) Si no te encargaste tú de la subtitulación, ¿sabes quién la hizo? ¿Sabes si le proporcionaron tu traducción para que se basase en ella?

Ni idea.

9) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

i) ¿Se trataba de la primera película plurilingüe que traducías? ¿Cuál otra has traducido?

No, también traduje “El Viento que Agita la Cebada” [The Wind that Shakes the Barley, Ken Loach, 2003] y ahí había una nota específica de Loach diciendo que no tradujera el gaélico. Esto dame tiempo para que lo mire mejor, he traducido muchas más películas plurilingües pero (como ya habrás comprobado y *lo siento*, una vez que he entregado el trabajo me olvido por completo de ello).

ii) ¿Recibiste alguna indicación sobre qué hacer con las intervenciones en otro idioma diferente del inglés?

Que lo señalara en el guión.

 3.1. Experiencia previa

 3.2. Indicaciones sobre multilingüis

119

120

iii) ¿Sabes que en su mayor parte las intervenciones en otro idioma de los inmigrantes se ha doblado al español, incluso los diálogos con intérpretes?

121

No.

122

123

iv) ¿Se te consultó esta medida? ¿Sabes quién tomó tal decisión?

124

No y no.

125

126

v) ¿Qué opinas?

127

Qué los de la distribuidora son unos gilipollas. (Pero no les digas que no lo he dicho que si no me dan más curro)

128

129

Factores sociohistóricos

130

1) ¿Has traducido alguna otra película de Ken Loach?

131

El Viento Que Agita la Cebada, Kes [Ken Loach, 1969] y Sólo un Beso.

132

133

2) La primera vez que se distribuyó la película fue en el Festival de Cine Europeo de Sevilla en 2007. ¿También la tradujiste tú para subtitarla? Si no fuiste tú, ¿tuviste acceso a esos subtítulos?

134

No, trabajé directamente sobre el guión que me proporcionaron y la imagen.

Anexo 12.2. Cuestionario respondido por Sally Templer
en conversación telefónica
sobre la traducción para el doblaje de *Room to Rent*
en marzo de 2012

Factores profesionales

Información general sobre el traductor

1) Formación general:

- Licenciado / Diplomado en Traducción e Interpretación
x Otras licenciaturas o diplomaturas. ¿Cuál? Filología
Francesa y Filología Hispánica

 1.1. Formación general

- Sin formación universitaria

2) Formación específica en Traducción Audiovisual:

- Especialidad en la Universidad
 Formación no reglada: cursos, seminarios, etc.
x Experiencia profesional

 1.2. Formación TAV

- Otras:

3) Dedicación a la traducción

- x Dedicación exclusiva
 Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?
.....

 1.3. Dedicación traducción

4) Dedicación a la traducción audiovisual

- Dedicación exclusiva
 Dedicación parcial.
i) Porcentaje aproximado
ii) ¿Qué otro tipo de traducción realizas?
.....

5) Tipo de profesional:

- x Trabajador por cuenta propia

 1.5. Autónomo

Información sobre la traducción de *Room to Rent*

1) ¿En qué consistió el encargo?

- i) Doblaje

32

x Traducción (Responde también a las preguntas i, ii y vii del apartado 8)

 2.1. Encargo

33

34 2) ¿Con cuánto tiempo contaste para realizar el encargo?

35

36 3) ¿Qué materiales te proporcionaron?

37 x Guión original

 2.3. Material

38 Otros: Visionado único de la película (moviola)

39 Archivo de vídeo en DVD

40 Archivo de vídeo en VHS

41 Archivo de vídeo digitalizado

42

43 4) Aspectos relacionados con el proceso de doblaje y subtitulación

44 i) Si solo te encargaste de la traducción, ¿tuviste contacto con el ajustador y el director de doblaje, Juan José Moscoso?

45 No hubo ningún contacto. De hecho, no sabía quién era.

 2.5.3. Contacto con otros profesion

Observo que las directoras de doblaje están más abiertas al contacto conmigo. Además, los directores de doblaje de Barcelona se muestran más reacios a colaborar con nosotros. Se sienten más divos que, por ejemplo, los directores que trabajan en Madrid. Creen que los traductores realizan un mero trámite y que ellos son los que realizan el trabajo principal. No obstante, en el caso de las referencias culturales, somos los traductores quienes solucionan el problema.

46

47 ii) Pese a no realizar el ajuste, ¿te fijabas en las sincronías fonética y cinésica y en las isocronías?

48 Sí, pero he aprendido con el tiempo. Antes no me fijaba tanto. Ahora sí, aunque también es cierto que los adaptadores prefieren que pequemos de frases largas. Les resulta más fácil abreviar que llenar el hueco.

49

50 5) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

51 i) ¿Recibiste alguna indicación sobre qué hacer con las
intervenciones en otro idioma diferente del inglés?

52 No recibí ninguna indicación, pero como no sabía árabe lo dejé
como estaba.

53

54 ii) ¿Sabes que en su mayor parte las intervenciones en
otro idioma de los inmigrantes se ha doblado al
español?

55 No lo sabía, pero es muy habitual en España. Contratar a
dobladores que hablen árabe se encarece mucho el proceso de
doblaje. La palabra final la tiene el cliente, la distribuidora.

56

57 iii) ¿Se te consultó esta medida? ¿Sabes quién tomó tal
decisión?

58 No.

59

60 iv) ¿Qué opinas? ¿Existe algún tipo de restricción?

61 Creo que marcar el origen extranjero con acentos resulta muy
falso. En la actualidad para pequeños papeles se contrata a
personas del Este que hablan español a su manera natural, pero
que un actor de doblaje español imposte el acento de otra
nacionalidad es horrible. Otra cuestión sería que esos actores
hablasen, por ejemplo, francés perfectamente. Entonces sí
podrían hablar con acento francés con conocimiento de causa.



3.4. Decisión sobre multilingüism



2.5.4. Contacto con distribuidoras

001 Anexo 12.3. Entrevista personal a Gustavo Troncoso,
002 realizada el 23 de octubre de 2012 en Madrid
003
004
005 GT: ¿Pudiste hablar con Inés al final?
006 IdH: Pues no he conseguido hablar con ella, porque la
007 dirección que tenía yo era la de Cinearte.
008
009 GT: Ah, pues yo te puedo poner en contacto con ella. Si sigues
010 interesada. Inés está trabajando ahora en Tecnisón. Es otro
011 estudio. No sé si lo conoces.
012 IdH: Sí.
013 GT: Creo que está en postproducción igual en Tecnisón.
014 IdH: Pues es que resulta, claro, yo he intentado hablar sobre
015 todo porque el director de *En un mundo libre...* que me dijiste
creo que se trabajó más o menos con el mismo equipo de
doblaje y demás. Hablé y me confirmó que no había sido él el
que dirigió el doblaje de *Solo un beso*. Entonces, claro, he
intentado ponerme en contacto y no ha podido ser. No sé si se
acordará de quién sería.
[...]
IdH: Hay una parte que no me voy a explayar porque más o
menos lo tengo de la otra vez, pero más o menos ahora ¿sigues
haciendo traducción audiovisual?
GT: No.
IdH: Si te dedicas a la traducción es traducción de otro tipo o
traducción audiovisual.
GT: Ahora de vez en cuando traducciones voluntarias de temas
que me interesan por valor social. Me quedé un poco
desencantado con la traducción audiovisual. Primero, por la
bajada de salarios relativo a la calidad que estaba haciendo.
Luego porque llegué en un período raro en el que había mucha
gente que estaba ya establecida y podía elegir más o menos lo
que quería y luego gente como yo que se estaba estableciendo.
Entre pitos y flautas no me establecí para mí lo suficiente,

como para decir no me interesa hacer documentales. Me parece que hay un trabajo de investigación que no está remunerado. Como vende menos publicidad, se cobra mucho menos y demás. Y como soy bilingüe hablado, bueno, decidí probar otras posibilidades y me metí en hospedaje. Ahora soy recepcionista de hotel. Cuando empecé en el hospedaje en el 2007 sí seguía traduciendo, para Cinearte, para Tecnisón... ¿Para quién más estaba traduciendo entonces? Para 103 TODD-AO. Te estoy hablando del 2007. Luego, llevaba trabajando desde el 98. He trabajado prácticamente para todos los estudios.

016 Llegó un momento que me interesaba más hacer distribución. Casi toda la distribución entonces se graba en Barcelona. Esto era 2004. Yo empecé a proponer... ¿Por qué no subís las cosas a una FTP en vez de...? Eso no va a pasar nunca. Eso no sé qué y tal... Eso era cuando había buenos salarios. Ahora que eso pasa, los salarios no me interesan. Si fuera material de distribución o de cine, sí lo haría porque para mí es un placer. Puedo hacer que aunque estén menos remuneradas, me gusta hacerlo o puedo hacer un documental del Serengeti que ya he hecho 70.000, que no me interesa en absoluto, que tengo que buscar todos los nombres, paso. Entonces poco a poco yo dejé de mostrar interés y me dejaron de llamar. Me siguen llamando, pero para cosas que no... Reality-shows malos y cosas que no... No quiero.

017 IdH: No, hombre, está claro que los salarios han bajado y la situación también es diferente. Se sigue estrenando cine, pero, claro, también es desde otra perspectiva. Pues, bien. Y ahora, más o menos, me dijiste que en su momento en traducción audiovisual habías aprendido por experiencia. ¿Cómo fue? ¿Simplemente te iban indicando la parte más técnica o cómo lo querían? ¿Traducías, hacías takes o traducías simplemente?

018 GT: Había desarrollado mi propio estilo. Desde el primer

trabajo que tuve, que fue echándole jeta como sí he hecho esto y no lo he hecho. Fue en Telson, con la lucha libre americana, que son cuatro tíos gritando a la vez y sin guion. Pero dije: ¿Quieres sacar esto de oído que nadie lo quiere? Dije: Vale, ¿cuánto me pagas? Tal. Llegamos a un trato y a partir de ahí empecé a hacer guiones, intentar tener cuanta más comunicación pudiese con el director. No sé si la manera que traduzco yo es la manera que traducen otros profesionales. No tengo ni idea. Nunca se han quejado. He creado mi propio estilo.

019 IdH: ¿Realizas un poco de ajuste?

020 GT: Realizo todo el ajuste posible. Soy consciente del trabajo que viene detrás de mí. Me gusta dejarlo lo más ajustado posible. Hice un curso de localización, de poner en boca, de doblaje. Luego no hice doblaje, pero eso también me ayudó mucho a ver lo que estaba preparando, cómo se traducía en sala y todas esas cosas.

021 IdH: El contacto con el director, te refieres al director de la película principalmente.

022 GT: El director de doblaje.

023 IdH: Ah, con el director de doblaje.



024 GT: Con el director de doblaje o el ajustador. Si hubiera ajustador. Muchas veces la figura del ajustador desaparece. Lo hace directamente el director.

025 IdH: Sí, lo hace directamente el director. ¿Te resultaba fácil ese contacto?

026 GT: Depende. Muchos directores no saben inglés y hay matices que ellos creen que no están ahí con los que sí he tenido diferencia de opinión. Cuando me ha importado el material, sí he tenido alguna discusión. Bueno, tampoco discusiones, diferencias de opinión y tal. Hasta que te das cuenta de que esta gente lleva mucho tiempo, que ellos tienen su concepto. También valoro que algo que es coherente

 1.2. Formación TAV

 1.2. Formación TAV
 3.10. Ajuste

 2.5.3. Contacto con otros profesior
 3.11. Calidad

consigo mismo es valioso, aunque no sea coherente con el original. No tengo la última palabra. Esas son una de las cosas de la traducción.

027 IdH: No sé si recuerdas. Estas dos películas eran plurilingües.

028 GT: Muy poco, muy poco.

029 IdH: Eran plurilingües. En el caso de *En un mundo libre...*, me proporcionaste tu guion de traducción y tú habías indicado qué fragmentos eran plurilingües, pero luego en sala se había decidido que se traducía todo al español. En esos casos, ¿suele volver a ti cuando hay un cambio tan drástico?

030 GT: En ese caso, no. Yo creo que lo recordaría. Yo creo que lo cogen y luego harán lo que pueden. No tengo tendencia a volver a ver las películas que ya he visto. *En un mundo libre...* me gustó mucho. Bueno, *En un mundo libre...* no tanto. *El viento que agita la cebada* [*The Wind that Shakes the Barley*, Ken Loach, 2003]. De las dos que dices, *El viento que agita la cebada*, me gustó muchísimo. Pero la disfruté al verla. En inglés cuando me dieron la copia. No me gusta el cine doblado, no me gusta el cine subtulado. Trabajaba en él, pero no me da ningún placer. Yo trabajo, disfruto el proceso. El resultado confío en que esté bien. Las veces que lo he visto el resultado me parecía malísimo. Y entonces ya me he desentendido un poco.



031 IdH: Durante ese proceso ¿tienes algún contacto con las distribuidoras?

032 GT: Con las distribuidoras nunca he tenido contacto. He tenido contacto con los estudios.

033 IdH: ¿Si, por ejemplo, te surgieran dudas? ¿Puedes añadir tú ciertos comentarios?

034 GT: Sí, siempre he añadido comentarios, anotaciones en el guion y tal. Dependiendo del director y no me acuerdo ahora de directores específicos. Como te digo, de esto hace ya varios años. Sí, había más sinergia y más comunicación. Con otros

 2.5.3. Contacto con otros profesior

 2.5.3. Contacto con otros profesior
 2.5.4. Contacto con distribuidoras

 2.5.3. Contacto con otros profesior

nada. Es como vale. Yo pongo esta información. Espero que sirva, pero no...

035 IdH: En el caso de *En un mundo libre...*, el director de doblaje fue Eduardo Gutiérrez. ¿Sabrías si...? No fue el mismo director de doblaje en *Solo un beso* [*Ae Fond Kiss*, Ken Loach, 2003], pero no sabrías decirme quién fue, ¿verdad?

036 GT: Habla con Inés, porque Inés todavía tiene archivos de Cinearte. Además, Inés tiene muy buena memoria. Si lo tiene archivado... No, tienes que llamar a Tecnisón y preguntas por ella. Dices: «Soy Irene. He estado hablando con Gustavo Troncoso de este tema». Si no está liadísima, te atenderá. Y si está liadísima, le puedes llamar en otro momento. No tengo el número. Busca en Internet el teléfono de Tecnisón y pregunta por ella en recepción.

037 IdH: Vale, perfecto. Ayer estuve en Altafilms, la distribuidora de los dos filmes. También van a intentar indagar, pero no tenían archivada esa información.

038 GT: De Ken Loach he hecho *El viento que agita la cebada*, *En un mundo libre...*, *Solo un beso* y *Kes* [Ken Loach, 1969].

039 IdH: Eso me comentaste la otra vez.

040 GT: *Kes* fue con Cinearte, creo.

041 IdH: Al final, lo que me interesa es la traducción de películas multilingües, porque obviamente suponen un problema de traducción por cuestiones técnicas en el doblaje. En subtitulación, por ejemplo, si se quiere remarcar de alguna manera tipográficamente.

042 Entre 2000 y 2009 se estrenaron en España trece películas, de las cuales 12 estaban en DVD. Es la copia con la que trabajo. Al final, voy a analizar cinco. Básicamente porque he podido entrevistar a la mayoría de los directores y guionistas. Y ahora estoy intentando con distribuidoras y directores doblaje, porque me interesa todo el proceso de traducción, porque nosotros somos una pequeña parte. Somos los que trasvasamos de una

lengua a otra.

043 GT: También por la dinámica que hay, que te digo, que estos de muy vieja escuela no se involucra más en la comunicación. Tú me das hecho lo que me das hecho y después hago yo lo que me da la gana.

044 IdH: ¿Has visto algún cambio, alguna evolución con directores de doblaje más jóvenes o que lleven menos tiempo?

045 GT: No, porque cuando yo me empecé a retirar...

046 IdH: Entró gente nueva, vale.


047 GT: Si estás buscando una fórmula para pelis multilingües, yo creo que todo el mundo se lo inventa. Según la situación, según el director y cómo lo vean. Se ven aberraciones de doblajes con acentos muy exagerados hablando el mismo idioma. Cosas castellanizadas o acentos sudamericanos que no son. Sudamericanos que pasan a ser italianos para que haya más confusión. Creo que es cuestión de creatividad en el momento y según el material.


048 IdH: En el caso de estas dos películas, ayer estuve hablando con el jefe de Altafilms y después tienen una persona que desde hace muchos años revisa los subtítulos y revisa el guion de doblaje. Me indicaron que su propósito en el momento de los doblajes, ya no hablando de películas subtituladas, pero que en el caso de las películas multilingües dobladas se tendía y ellos estaban más a favor de doblarlo todo al castellano, quizás con algún acento intentado, ellos remarcaron, que fuese lo más suave posible, porque el público español que va a ver una película doblada no quiere mezclas o el producto final fallaría por ese cambio de pista. No sé cuál es tu opinión o si en alguna ocasión te han consultado al respecto. No.

049 GT: Yo, como traductor, estaba en una burbuja. Yo he hecho mi trabajo y desde ahí... Al no ver un interés mutuo me he desentendido.

050 IdH: ¿En alguna ocasión has acudido a los doblajes?

 2.5.3. Contacto con otros profesior

 3.4. Decisión sobre multilingüismo

 3.4. Decisión sobre multilingüismo

 2.5.3. Contacto con otros profesior

051 GT: Sí.


052 IdH: En esos casos, ¿qué hacías? ¿Cuál era tu función?


053 GT: Callarme, porque están trabajando, ¿entiendes? No es un ambiente en el que puedas hablar porque están grabando algo. Ha sido por ver y tal. De vez en cuando me han preguntado cosas por estar ahí, pero no te puedo decir específicamente, pues, solucionamos esto en sala cuando había una duda. Que sí que ha pasado. De vez en cuando pasa. Pero es que también muchos dobladores tampoco saben inglés ni otros idiomas que doblan diálogos originales. Creo que lo que venía en el guion, lo que me preguntaste sobre *El viento que agita la cebada* es que todo lo que estaba en irlandés se dejara en irlandés. Pero no sé si cogieron a los dobladores y les hicieron leer irlandés - que aunque sepas inglés no sabes pronunciarlo- por encima.

054 IdH: Pues en ese caso no lo sé.

055 GT: ¿Sabes lo que quiero decir? Si no puedes dejar la voz original por el cambio de audio... También me parece un poco proyecto estúpido haber doblado esas películas cuando tienen un público que sí va a verlo pues a salas de estas subtituladas. ¿Me entiendes? Ken Loach no es alguien que haga *blockbusters*. O sea que le gusta un poco a la gente... que tienen su público. Que las quisieron doblar, vale. Es más presupuesto. A mí me vino bien. Eso como trabajador en esa época. Como audiencia me parece una tontería como una casa que las doblaran.

056 IdH: En el caso de *El viento que agita la cebada*, no me estoy centrando en ella y ahora mismo no recuerdo qué es lo que pasó. Las otras dos películas sí que se doblaron, como te digo, dejando ese leve acento. Pero luego tengo otra película doblada en Barcelona en cuyo caso sí que mantuvieron... extrajeron la pista original, como comentabas, y hubo una situación que tuvieron que redoblar... Obviamente intentaban que las actrices -en este caso, eran más actrices que actores- tuvieran lo más parecida posible y cuando entrevisté a la directora de


 3.5.4. Doblaje a L3

 3.5.4. Doblaje a L3

 3.4. Decisión sobre multilingüism

doblaje, ella mencionaba que en cualquier caso en las películas multilingües debería hacerse así la mayoría de las veces porque la lengua tiene una función representativa. ¿Estarías de acuerdo? Las veces que has recibido alguna indicación de directores, ¿crees que el lenguaje representa al personaje, su procedencia, su pertenencia a una comunidad inmigrante en concreto? No sé si me he explicado bien. Ella comentaba que lo intentaban mantener y si era necesario redoblar una parte, por entender que eso era representativo del personaje.

057 GT: Para mí es una pregunta muy difícil porque sé inglés. Porque estamos hablando de películas... No sé paquistaní, pero he vivido en Londres muchos años. Si yo veo una película doblada, voy a ser muy crítico con ello, porque las pelis no se doblan para gente como tú que sabes inglés o para gente como yo que soy bilingüe, porque no somos el público de esa película. Si alguien que no sabe inglés y le interesa y es coherente para esa persona, me parece bien. Es lo que te digo. Muchos dobladores no saben inglés y de repente tienen que soltar tres frases en inglés y quedan fatal. No te puedo contar actores específicos, pero como que me acuerdo que hay mucha resistencia a eso. Salgo de mi zona de comodidad y ahora tengo que poner esta voz y tal. Que hay gente que no le gusta. En el caso teórico de que funcione y sea coherente para el público, me parece lo más lógico, porque es laborioso, yo lo entiendo. Tienes que estar con gente que haya estado con el público de esas películas y pedirle la opinión a esa gente.

 3.12. Espectador

058 IdH: Obviamente yo no lo voy a hacer, porque no tengo tiempo, pero en estos casos lo interesante sería hacer un estudio de recepción para ver hasta qué punto es importante tanto para unas personas que sí saben la lengua como para aquellas que desconocen y perciben esa historia de una manera o de otra. Pero es un plan que tengo para más adelante.

 3.12. Espectador

059 GT: Pero es interesante, porque eso se nota que es la gente que

lo hace, ¿entiendes? Pero yo no tengo un referente de cómo...
En teoría, pues vale, me parece guay. Tampoco he visto las películas. Alguna sí que habré visto en español, pero tampoco te puedo decir que sí, que han hecho un trabajo genial, funciona.

060 IdH: ¿Quieres ver algún ejemplo?

061 GT: Sí.

062 IdH: He traído un par de ejemplos de *En un mundo libre...* No sé si recuerdas que la protagonista trabaja de trabajo temporal que se va a Polonia a buscar trabajadores.

063 GT: Sí, sí, que está haciendo una entrevista.

064 IdH: Te pongo si quieres la versión original. [Se prepara la muestra 9-10_TO.]

065 GT: De esta película no me acuerdo mucho, porque no me gustó nada.

066 IdH: ¿La de *En un mundo libre...*?

067 GT: Sí.

068 [Se visiona la muestra 9-10_TO.]

069 GT: Vale.

070 IdH: Te pongo ahora la versión doblada.

071 [Se visiona la muestra 9_VD.]

072 GT: Por eso, no veo pelis dobladas.

073 IdH: La cuestión es que daban esas razones técnicas un poco para decir que al público que va a ver películas dobladas no le interesa...

074 GT: Pero es que también tienen una versión muy mecanicista. No sé si te di el guion de esta... Yo creo que venía el diálogo original en polaco bajado.

075 IdH: No, ponía solo «In Polish».

076 GT: No ponía lo que decía y tal. Entonces a lo mejor me lo inventé o me pidieron que me lo inventara.

077 IdH: No, tú simplemente indicaste en polaco y entonces el director de doblaje que había tenido que un poco a partir del

contexto inventar las frases.

078 GT: Pues me parece un poco tonto, porque está pensando en un público... Es muy atomicista y muy formulaico. Si tú te fijas en la película, la música está mezclada mucho más alta que el diálogo. Es decir, este diálogo te da un ambiente, son frases sueltas, no tiene tanta importancia. [Eleva el tono de voz.] Y en España se dobla de esta manera: Todo es importante, todo es absoluto, no te pierdas nada. Y solo con la mezcla puedes ver como que esto está más difuminado, esto es más ambiental que...

079 IdH: En cambio, te voy a mostrar otro ejemplo al final de la película, que ocurre algo semejante, pero en Ucrania.

080 [Se visiona la muestra 101-102_TO y 101_VD.]

081 GT: Está mucho mejor. ¿Qué hicieron aquí con la intérprete: dejaron el original o lo hizo una dobladora?

082 IdH: Dejaron el original. Hablabas antes de esa coherencia interna del texto, ¿qué opinas, en este caso, en toda la película se ha doblado, excepto en estas entrevistas finales? ¿Se mantiene la coherencia? ¿No se mantiene la coherencia?


083 GT: Aquí empezaría la coherencia de la película para mí, ¿me entiendes? Esta es una película hecha en inglés para un público inglés. Parte de tu despiste o sea es meterte en el personaje de la chica que no lo está entendiendo, ¿comprendes?

084 IdH: Sí, sí, comparto un poco... Pero llama bastante la atención...

085 GT: Pero es que mucho más curro y son más horas de sala, ¿me entiendes? Sabes que te dan una pista con los sonidos de ambiente. Y tú le puedes pedir a la productora, quiero una pista, pero que en tal minuto quiero que me dejes esto, quiero que me dejes lo otro. Por presupuesto y por tiempo siempre van a ser más reacios a hacer este tipo de trabajos que lo que has visto al principio. Lo que te cuenta él de la coherencia y demás, según el caso. En este caso, en mi opinión y no trabajo

 3.3. Papel del multilingüismo

 3.3. Papel del multilingüismo

 3.8. Restricción

en sala, esto es mucho más difícil de hacer y consume mucho más tiempo para gente pues o no le pagan lo suficiente o que están pidiendo más horas. Con todos estos factores... Que es más fácil doblarlo, me pagan, a tomar por culo, fuera. Y luego el producto se resiente.

086 IdH: Obviamente sorprende haya una escena que sí que mantenga esa coherencia con el texto origen mientras que en ningún momento de la película se realiza. No me han dado respuesta.

087 GT: A lo mejor, técnicamente era más fácil. O por razones filosóficas, porque es la eclosión de la película y tal. Seguramente era porque hay mucho sonido de ambiente y porque a lo mejor incluso han podido ecualizando dejar el original y doblar por encima del original sin utilizar solo la pista de ambiente. Eso lo puedes hacer en toda la película, pero son muchas más horas de mezcla. Y es mucha más preparación de la parte de mezcla antes de llegar a sala.

088 IdH: Te voy a mostrar a ver si supieras... Parece que una de las razones es el solapamiento de intervenciones en el que obviamente si extraen el polaco de la pista... Si la mantienen completa la frase en polaco, se escucharía un pelín de la frase en inglés...

089 GT: Pero los dobladores son muy buenos cubriendo eso. Con gestos... ¿Sabes? Yo he visto a gente en sala hacer maravillas solo con las labiales. ¿Entiendes? Aunque no haya sonido, las labiales implican que eso se ocupa al doblar con lo que es el diálogo del doblado en cuanto a gestos y demás. Habilidades los dobladores para hacerlo lo tienen. Y los que llevan tiempo saben hacerlo muy bien. O sea que lo del solapamiento...

090 IdH: Fue la razón del director de doblaje... Por tu experiencia, ¿sabes si en Cinearte había un revisor? Sé que Altafilms tenía su propio revisor, pero había una persona encargada en Cinearte de dar un poco una coherencia o de revisarlo.

 3.8. Restricción

 3.8. Restricción

091 GT: Estaba Alicia, no me acuerdo de su apellido. Alicia ajustaba las marcas de tiempo y ajustaba las líneas de diálogo para el programa que utilizaban de sincronización. Que no me acuerdo ahora cuál era. Con Alicia, me llevaba muy bien con ella, sí tenía más contacto. «Esto tal. ¿Cómo me has hecho esto?» Y así aprendes, ¿me entiendes? Lo que aprendes con un ajustador no te vale con el siguiente. Es mi experiencia. Da totalmente igual. Pero como trabajé mucho con ella, sí sabía ciertas cosas que prefería. No estaba ella revisando el texto como tal. Eso lo hace el director, pero como es una persona que lleva 20 años en esto, tenía intuición y yo sé que ella hacía cambios. Luego lo dejan más ajustado para que cuando llega el ajustador ya tiene parte de su trabajo hecho.

092 IdH: Su papel era de intermediario.

093 GT: Pero ten en cuenta que el trabajo que está haciendo Alicia es meter los códigos de tiempo. Se supone que no está tocando el diálogo pero sí lo toca. Y creo que otra gente que hace lo de los códigos también.

094 IdH: ¿Entonces se encargaba ella de indicar también los símbolos del doblaje ON, OFF, sin boca...?

095 GT: No, eso lo hacía yo. Gestos, silencios. A ver yo muchas veces he traducido sin guion directamente, porque las transcripciones están muy mal hechas y he tardado menos viendo la película, pausando... Me cargué tres VHS en los 90 y tal, antes de poder hacerlo con el ordenador y trabajando con la imagen, sobre todo por gestos, ruidos de fondo, anotaciones y demás. Siempre los he metido yo.

096 IdH: Si, por ejemplo, ahora el personaje está de lado, ON, OFF...

097 GT: ¿Lo de la boca cubierta? No, eso no.

098 IdH: ¿Eso sabes si encargaba esta persona intermediaria? ¿Se encargaría el director de doblaje?

099 GT: Eso se encargaría el director de doblaje. La persona

 2.5.3. Contacto con otros profesior

 2.1. Encargo

intermediaria trabaja con el audio, no con las labiales.

100 IdH: ¿Y era la persona que hacía la división de *takes*?

101 GT: Sí, para Tecnisón tenía una plantilla de márgenes y de caracteres por línea. Creo que para Telson otra. No me acuerdo muy bien, pero más o menos ellos te decían cómo querían el formato. No sé si era el programa de Cinearte, pero había que meter cosas entre paréntesis... Había un estudio, pero creo que no eran las de distribución, sino las que hacían de video que necesitaban un formato específico. Eso lo verás con los guiones que te he mandado yo, que te haya mandado más gente.

102 IdH: Bueno, tú eres el único que mantiene... El de *Solo un beso* me dijiste que no habías podido, que no lo tenías...

103 GT: Sí, el disco duro...

104 IdH: Y le ha pasado eso a mucha gente. Bueno, también, hay una traductora que lleva muchísimos años y me comentó que en un momento dado hizo limpieza y se quedó con las películas que más le habían gustado y, por tanto, de esa en concreto sobre la que yo le preguntaba no tenía, pero bueno... No pasa nada. ¡Qué le vamos a hacer! A ver, te voy a enseñar... En el caso de *Solo un beso*, contaba la historia de amor entre el hijo mayor de una familia paquistaní y una chica irlandesa católica y, por tanto, todos los problemas que pudieran surgir, porque había gente en contrato tanto en el entorno de ella como la familia de él.

105 GT: Lo único que me acuerdo de *Solo un beso* es como que se van a España, de vacaciones. Y una escena con el padre en un jardín, que esa escena me pareció difícilísima de traducir. No sé si estaba hablando en paquistaní o no se le entendía. Estaban haciendo agujeros... Ese es el recuerdo, del padre de él.

106 IdH: La escena en la que están construyendo una casa.

107 GT: Sí, como que el padre está haciendo una reforma y la va a extender y se va a casa. No sé qué.

108 IdH: A ver cuáles son los fragmentos que había seleccionado.
En este caso, la hija mayor siguiendo la tradición de que le
busquen un marido y esta escena sería el primer contacto entre
las dos familias. Por tanto, es multilingüe, porque la primera
generación de inmigrantes intercala inglés y *punjabi* y la
segunda generación se dirige prácticamente solo en inglés. En
este caso, no sé cómo sería el guion. No sé si recuerdas si te
venía traducido al inglés.

109 GT: No me acuerdo de nada. Lo siento.

110 IdH: No pasa nada.

111 GT: Hace muchos años.

112 IdH: Sí, esta es de 2004, distribuida en 2005.

113 [Se escuchan las muestras 599-600_TO y 599_VD.]

114 GT: Es un acento horrible. En teoría, sí lo veo porque esto es
como una escena donde no hay dramatismo aunque la situación
es dramática y todo lo demás. No como en las entrevistas. Da
igual que estén hablando en castellano. Ahora si vas a hacer de
paquistaní, preocúpate de cómo habla un paquistaní en español.
[Imita acento:] Siempre habla con acento ruso, cualquier cosa
que no sea... Para mí es como estos doblajes de Chiquito de la
Calzada. Y en una película así, aunque sea una escena que
no...

115 IdH: Que no tenga tanta importancia.

116 GT: Y no estoy criticando que lo hayan doblado todo, sino la
implementación de ese doblaje. No es comedia. O sea, me
parece que es un poco racista y un poco falto de respeto. Como
pensar que todos los extranjeros hablan así. Como si muestro
un acento mexicano sin hacer distinción. [Imita acento
mexicano:] Y todo el mundo habla así. Pues no.

117 IdH: En este caso que mencionabas los acentos, ¿cuál es tu
estrategia cuando te encontrabas, por ejemplo, en estas
películas o quizás en otras, que había acentos? No ya dialectos
propios del inglés, como por ejemplo pudiera en *El viento que*

agita la cebada, sino acentos de origen extranjero. En tu caso, ¿intentabas traducías gramaticalmente o incluías ciertas marcas?

118 GT: Lo marcaba hasta cierto punto. Ponía notas, pero después al ver cosas como estas dejé de hacerlo. Para que lo tradujeran directamente [imita acento extranjero:] sin poner voces estúpidas, a menos que fueran algo intrínseco, tuviera una reacción en pantalla ante el acento y eso hubiera que marcarlo. Ten en cuenta que en España seguimos siendo muy racistas [ininteligible]. Aquí solo ha habido inmigración desde finales de los 90. En Inglaterra es absolutamente normal que alguien tenga un acento distinto y no te sorprendes por ello. Entonces yo al ser un espectador español que veo cómo interactúan un paquistaní y un inglés, no se sorprende, ¿entiendes? No hay que marcar ahí una diferencia y me parece eso a la hora de trabajar un poco una proyección cultural. Esa persona no habla español con el mismo acento que yo. No, no se nota.

119 IdH: *Por tanto, ¿por qué...? Es que me he perdido, perdón.*


120 GT: Hay que marcar diferencias según el contexto. Para mí culturalmente cuando ves pelis inglesas o americanas, que tienen una tradición de inmigración mucho más grande, la gente que está hablando a lo mejor no distingue este tiene un acento distinto, vamos, ni los registra. Entonces si tú el público original es inglés o americano no lo va a registrar...


121 IdH: *Vale, perfecto.*

122 GT: Si no lo sabe el director de doblaje que parece que se lían con estas cosas, pues mejor. Si la reacción en pantalla es de hostilidad o sorpresa o hace referencia, sea verbal o implícita, a la diferencia de acentos, entonces sí lo marcaría.

123 IdH: *¿Crees que esos acentos equivaldrían a indicar que esa película era multilingüe en su origen? ¿Ayuda a indicarlo o confunde al espectador o simplemente el espectador no lo piensa?*

 3.7. Interlengua

 3.5. Marcar multilingüismo

 3.5. Marcar multilingüismo

124 GT: Para gente como tú que estudia estas cosas, lo indica. El espectador no lo piensa, pero... Y aquí está el pero. ¿Por qué están doblando películas de Ken Loach cuando creo que el espectador de Ken Loach prefiere verlo en inglés? Y a lo mejor sí sospecha algo...

125 IdH: Cuando en agosto estuve entrevistando a la distribuidora Golem, que es otra distribuidora independiente con sede en Pamplona, él me dijo que ellos prefieren subtítular, pero al final tienen que doblar desde el principio, sobre todo por querer emitir sus películas después en televisión y el DVD que permite tener ambas. Que básicamente uno de los criterios ya no es tanto... porque hay películas, como bien dices, independientes, cine de autor que tienen más público en versión subtítulada que en versión doblada, pero que luego se lo exigen las televisiones, porque si no, no se las compran.

126 GT: Desde el punto de vista de televisión, sí que le veo la lógica. No estoy de acuerdo con ello, pero si está subtítulada, nadie la va a ver. Si está doblada, como la televisión es ponerlo -y es algo que pasa- en ese sentido sí. Eso no lo había pensado. Algo que me has enseñado.

127 IdH: Poquito a poco hablando con unos y con otros, se aprenden matices y cuestiones, que como traductora yo no tenía en cuenta y que podía tener una opinión al respecto a favor o en contra, pero que luego te cuentan las personas que están ahí y te explican ciertas razones y por eso me parece importante hablar con todos. Una cuestión: ¿Alguna vez te han proporcionado los subtítulos? Porque muchas de estas películas, por ejemplo las de Ken Loach, antes de doblarse para cine, DVD, etcétera, se han exhibido en festivales de cine. Altafilms me comentaban ayer que ellos suelen hacer primero la subtítulación por llevarla a los festivales y que a veces la proporcionan. ¿Alguna vez lo has recibido?

128 GT: No. Sé quien lo hacían. Creo que BANDAPARTE hacía

 3.12. Espectador

todas las subtitulaciones de estas.

129 IdH: Las sigue haciendo.

130 GT: Las sigue haciendo. Fui una vez y tal, pero no me surgió nada. Son cosas totalmente independientes. Jamás me ha llegado. Lo que sí me ha llegado y esto es otro tema, que no creo que entremos. He traducido películas coreanas, danesas y de todo para CINEARTE con subtítulos inventándome la mitad.

131 IdH: Vale.

132 GT: Y han salido muy bien.

133 IdH: Para doblaje. A ti te proporcionaban los subtítulos ingleses...

134 GT: Los subtítulos ingleses de las pelis estas para doblaje. Entonces he sido yo el que he cubierto todo el diálogo excedente que se ve en las labiales que no viene en los subtítulos con redundancias, gestos.

135 IdH: En esos momentos, porque obviamente no sabes danés, coreano y demás, me imagino que te basas un poco en el contexto, como decías, redundancias, pero ¿disponías de una traducción completa del guion o únicamente los subtítulos en inglés?

136 GT: Únicamente los subtítulos en inglés. *Crónica de un asesino en serie*, que se llama *Memories of Murder* [*Salinui chueok*, Joon-ho Bong, 2003], que es coreana, me dieron un guion traducido del coreano al inglés, que era irrisorio, pero muy gracioso. Me lo inventé todo. También hay un momento de ser un poco creativo y siempre me lo he pasado muy bien.

137 IdH: En esos casos, ¿te lo pagaban del mismo modo que una traducción del inglés?

138 GT: Creo que sí. Es que depende. Cuando yo he sentido que he trabajado de más y, dependiendo del estudio, sí que he intentado sacar un poco más de presupuesto. No me acuerdo de casos concretos. Volviendo a tu película original... Jamás me

han proporcionado subtítulos de una película en inglés, que hayan hecho en BANDAPARTE.

139 IdH: Vale.

140 GT: Sí, suele ser como dos meses antes para festivales y tal, si la tienen ya hecha. Pero no... Ni lo he buscado.

141 IdH: Más o menos el tiempo que te daban para hacer una película, ¿cuánto era?

142 GT: Nada, ridículo. Porque estos firman el contrato como según sale la película, luego empiezan a esperar hasta que llegan las copias, luego de pasar de los rollos a VHS, luego al DVD y tal. Luego cuando te lo decían, era para en dos días. Siempre te dicen dos días, pero eran tres. Yo puedo hacer una película bien en dos días, cosa que jamás le he dicho a ningún jefe de producción para tener más tiempo, pero como una semana me daban de plazo.

143 IdH: A ver si me he dejado alguna pregunta más. ¿De las películas que normalmente doblabas no te pedían además la subtitulación?

144 GT: He hecho subtitulación aparte, pero nunca he hecho simultáneamente lo que es traducción o subtitulación. Es que no sé. En algunos documentales y tal que sabía que iba a ser subtulado lo tenía que marcar como tal, pero no te puedo dar un ejemplo ahora.


145 IdH: En alguna ocasión, sobre todo películas multilingües, ¿has tenido que hacer banda de subtítulos?

146 GT: Me suena que sí. Por lo que recuerdo y muy difusamente ahora, se marcaba simplemente en el guion: «Subtitulado». Igual que marcas: «Narra», narrador.

147 IdH: En ese caso, ¿te encargabas tú también de hacer los subtítulos o no?

148 GT: No estaba teniendo en cuenta número de caracteres por línea, pero sí estaba teniendo en cuenta que tenía que ser más breve, porque sabía que eso lo iban a ajustar para subtítulos. Es

 2.2. Tiempo de entrega

 3.5. Marcar multilingüismo

que no me acuerdo ahora, pero sé que lo he hecho.

Seguramente era eso, todo lo que estuviera en tal idioma en subtítulos. En *El viento que agita la cebada*, al final, ¿subtitularon el irlandés o lo doblaron?

149 IdH: Creo que sí, pero ahora mismo no me acuerdo.

150 GT: Es que tal y como yo lo trabajé y venía muy claro en el guion, es que no se doblara. Eso en el guion tiene que estar marcado como subtítulos, seguro. Luego lo que hicieran...

151 IdH: ¿Podrías mirar si tienes ese guion?

152 GT: Sí, yo creo que sí.

153 IdH: Aunque solo sea para hacer una referencia. Es que en la otra ocasión que hablamos, me lo mencionaste. Me dijiste que venía una indicación.

154 GT: Cuando llegue a casa, te lo miro y te lo mando. Si lo tengo, no estoy seguro.

155 IdH: Si no lo tienes, no pasa nada. Yo creo que sí, que en ese caso se mantuvo [No es cierto, en la versión doblada de *El viento que agita la cebada* se tradujeron todos los diálogos al español]. La cuestión es que parece ser que doblar una película y que, además, tenga subtítulos es mucho más caro que una cosa u otra. Las dos distribuidoras me han dicho que a veces lo hacen, pero que los presupuestos se disparan. Golem parecía, tal y como me comentaron, había películas en las que veían que no había otra posibilidad. En Altafilms parecía que tendían a decir más quien va a ver películas dobladas no quiere que le cuenten monsergas de otras lenguas y ya está.

156 ¿Has traducido alguna otra película plurilingüe a parte de las de Ken Loach?

157 GT: Seguro.

158 IdH: Ya no lo recuerdas.

159 GT: Déjame pensar.

160 IdH: Básicamente por ver si había alguna diferencia con otros estudios.

161 GT: Es que seguro. Me acuerdo como de marcar específicamente cosas que estaban subtituladas, pero no me acuerdo de nada. He hecho mucha televisión, muchas series. Seguro que en televisión sí. En distribución, ahora mismo, no me suena.

162 IdH: ¿En televisión se titulaba más o directamente te decían: «Dóblalo todo»? ¿Veías diferencia en el trato de las películas multilingües entre distribución y televisión?

163 GT: No, porque yo creo que en televisión también te dicen: «Haz un poco lo que te dé la gana y nosotros haremos lo que nos dé la gana». Que quieres marcar que esto se subtitula... Es lo que te digo. Que muchas veces me hartaba de meter notas en los guiones y preguntadme y no sé qué. Es su cheque.

164 IdH: Vale. ¿Tenías en cuenta las restricciones que pueda tener un texto audiovisual? En cuanto a, por ejemplo, en este caso, las películas al final están marcadas por el físico de los personajes. Ken Loach fue a buscar paquistaníes de Glasgow que pudieran representar a sus personajes y, por tanto, hay cierta restricción visual en el sentido de que no lo pueden convertir en italianos, como mencionabas antes que el sudamericano se convierte en italiano.

165 GT: Pero esos matices no se observan en... No te digo que el público de Ken Loach no lo observe, pero los profesionales de los estudios de doblaje, en mi opinión, no observan esos matices. Para mí a la hora de traducir, si esa es tu pregunta, sí, intuitivamente, pero como eso es algo que no puedes reducir a lógica de... ¿Cómo dejo yo entrever las diferencias de matices culturales y tal? Eso es lo que yo he tenido en cuenta y yo creo que ha salido de alguna manera. Pero luego eso, yo el guion lo envío y después hacen lo que les da la gana.

166 IdH: Vale. En el sentido de otro tipo de restricciones que pudieran tener, ¿tú tenías en cuenta que lo que estabas redactando era obviamente un texto escrito como si fuera oral?

¿De qué manera intentabas que tu traducción fuese lo más adecuada posible al medio oral en el que después se iba a...?

167 GT: Escuchándola en mi cabeza para que no parezca muy escrito. Ten en cuenta que muchas de las traducciones que he hecho no las he hecho de guion, sino de pantalla y he podido ajustar no solo la longitud de las frases sino el ambiente y tienes ese referente. Porque una vez que te divorcias, que estás viendo en el papel, lo ves de otra manera. Me gusta mucho el cine, siempre he visto parte de creatividad a la hora de hacer guiones, que es lo que me atraía sobre todo de hacer cosas de ficción, distribución, etc. Que no de documentales. Yo he escrito por mi cuenta y demás. Y sí creo que tienes que ser un poco creativo para hacerlo. Y tener oído para diálogos, para personajes.

168 IdH: ¿Se te ocurre algo más al respecto?

169 GT: No se me ocurre nada, porque, como te digo, lo tengo bastante apartado en el tiempo y aprecio que tú estés tan bien organizada porque no podría decirte... Gracias por preguntarme cosas concretas porque si no yo...

170 IdH: Me has respondido y me has ayudado. Más que nada es que es difícil descubrir ciertas cuestiones que al final se han tenido en cuenta sin conocer el contexto en el que se realizó la película aunque te acuerdes más o menos. Al final, el ambiente, la relación que pudieras tener con los profesionales que participaban en el proceso, solo se sabe de primera mano.

171 GT: Muy carente.

172 [...]

001 Anexo 12.4. Cuestionario respondido por Judith Cortés
002 sobre la subtitulación de *Room to Rent* en enero de 2013
003

004 Factores profesionales

005 Información general sobre la traductora

006 1) Formación general:

007 Licenciada / Diplomada en Traducción e Interpretación

 1.1. Formación general

008 Otras licenciaturas o diplomaturas. ¿Cuál?

009

009 Sin formación universitaria

010 2) Formación específica en Traducción Audiovisual:

011 Especialidad en la Universidad

012 Formación no reglada: cursos, seminarios, etc.

013 Experiencia profesional

 1.2. Formación TAV

014 Otras:

015 3) Dedicación a la traducción

016 Dedicación exclusiva + docencia relacionada con la
017 TAV

 1.3. Dedicación traducción

017 Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?

018

018 4) Dedicación a la traducción audiovisual

019 Dedicación exclusiva

020 Dedicación parcial.

 1.4. Dedicación TAV

021 i) Porcentaje aproximado ..30-40%

022 5) ¿Qué otro tipo de traducción realizas? juradas, localización, 023 turísticas, educación, generales, correcciones.

023 6) Tipo de profesional:

024 Trabajador por cuenta propia

 1.5. Autónomo

025 i) ¿Eran los estudios CNR uno de tus clientes
026 habituales?

026 **Sí.**

 1.5.1. Clientes habituales

027 ii) ¿Cuánto tiempo trabajaste para ellos?
028

029
030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040
041
042
043
044
045
046
047
048
049
050
051
052
053
054
055
056

Dos o tres años, creo.

iii) ¿Cómo se ponían en contacto contigo?

Por teléfono.

iv) ¿Debías acudir en alguna ocasión a sus instalaciones?

Sí, a recoger el material (las cintas) y a entregarlo (la traducción se mandaba por mail y muchas veces el material se mandaba por mensajero).

Trabajador por cuenta ajena

i) ¿Jornada completa o media jornada?

ii) ¿Dispones de un despacho en la empresa de subtitulación?

Información sobre la subtitulación de *Room to Rent*

1) ¿En qué consistió el encargo de subtitulación?

Traducción

Traducción y pautado

2) ¿Con cuánto tiempo contaste para realizar el encargo?

Una semana, creo recordar.

3) ¿Qué materiales te proporcionaron?

Guion original

Archivo de vídeo en DVD


Archivo de vídeo en VHS

Archivo de vídeo digitalizado

Otros:

El material que recibí fue el VHS y el guión en inglés, creo (lo he buscado y no lo tengo).

 1.5.2. Años de relación

 1.5.3. Acudir a instalaciones

 2.1. Encargo

 2.2. Tiempo de entrega

 2.3. Material

057

058 4) ¿Qué materiales de apoyo empleaste?

059

Que recuerde, supongo que me documenté sobre la película y realicé búsquedas terminológicas (como en cualquier otro producto audiovisual).

060

061 5) Aspectos relacionados con el proceso de subtitulación

062

i) ¿Sabes si tu subtitulación se proyectó en salas cinematográficas o el encargo era para su distribución en DVD?

063

Los subtítulos eran para DVD.



2.5.1. Destino de traducción

064

065

ii) ¿Has declarado tu traducción en una entidad de gestión de derechos de autor de obras audiovisuales?

066

En su momento no la declaré, porque Dama aún no existía y SGAE no reconocía la traducción de subtítulos para DVD dentro de la gestión de derechos.



2.5.2. Derechos de autor

067

068

iii) Si realizaste el pautado, ¿qué tipo de convenciones específicas debiste cumplir: número máximo de caracteres por línea, tamaño y fuente de la letra, uso de cursiva, etc.?

069

Creo recordar que los caracteres por línea eran 36 caracteres, la letra era Arial 10 y la cursiva la marcaba mediante los símbolos <>. El uso de cursiva lo dejábamos para los extranjerismos, nombres de libros, películas, etc.

070

071

iv) Si no realizaste el pautado, ¿se te consultó algún aspecto de tu traducción después de entregarla?

072

En este caso, mi relación con quien se encargaba de



2.5.3. Contacto con otros profesior

localizar los subtítulos fue muy estrecha, ya que me dio muchísimo feedback y tuvimos bastantes charlas. Creo recordar que el ritmo de la película era bastante frenético y yo tendía a no ajustar lo suficiente. Como es una persona con la que aún tenemos relación, también puedo preguntarle qué recuerda ella (sobre todo, relativo a los materiales). / Como ya te comenté, yo realicé el pautado en Word (lo que yo denomino pautado “a pelo”, sin programas y un poco a ojo) y

luego otra persona se ocupó de la sincronización de los subtítulos, que es la que me dio el feedback que te comento.

073

074

v) Si tu traducción fue anterior al doblaje, ¿sabes si utilizaron tu trabajo?

075

Lo desconozco.

076

077

vi) Si tu traducción fue posterior al doblaje, ¿te proporcionaron el guion de doblaje o partiste de cero para hacer tu trabajo?

078

Partí de cero.

079

080

vii) ¿Estuviste en contacto con los profesionales que participaron en el proceso de doblaje?

081

No.

082

083

viii) ¿Recibiste alguna indicación de la distribuidora Laurenfilm? ¿Intentaste ponerte en contacto con ellos? ¿Sabes si revisaron tu trabajo antes de su proyección en cine o distribución en DVD? ¿Recibiste algún tipo de comentario?

084

No.

085

086

ix) ¿Dispusiste de alguna indicación del director de la película?

 2.5.3. Contacto con otros profesior

 2.5.4. Contacto con distribuidoras

087
088
089
090
091
092
093
094
095
096
097
098
099
100

No.

6) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

i) ¿Se trataba de la primera película plurilingüe que traducías? ¿Cuál otra has traducido?

Puede que fuera la primera, pero he traducido muchas más (*Ulvenatten* o *The night of the Wolf* [Kjell Sundvall, 2008] -inglés, noruego y checheno-, para doblaje ; *King of Thieves* -alemán, bielorruso e inglés- [König der Diebe, Ivan Fíla, 2004], *Heat and dust* [*Oriente y Occidente*, James Ivory, 1983] -inglés y hindi-).

ii) ¿Recibiste alguna indicación sobre qué hacer con las intervenciones en otro idioma diferente del inglés?

No.

iii) Antes de empezar a traducir, ¿reflexionaste sobre el papel del plurilingüismo en este filme? ¿Qué aspectos tuviste en cuenta para determinar su función?

La verdad es que no lo reflexioné mucho, al tratarse de una versión subtitulada. En las películas en que he tenido que hacer el doblaje sí que el tema del plurilingüismo es mucho más peliagudo.

iv) ¿Cómo venían indicadas los diálogos plurilingües en el guion? ¿Tradujiste estas intervenciones a partir de los subtítulos en inglés de la película original o contaste con algún otro tipo de material de referencia?



Creo recordar que venían en inglés y no conté con

 2.5.5. Contacto con realizadores

 3.1. Experiencia previa

 3.2. Indicaciones sobre multilingüis

 3.3. Papel del multilingüismo

 3.4. Decisión sobre multilingüismo
 3.6. Traducción de L3

ningún otro tipo de material de referencia.

101

102


- v) En su mayor parte, las intervenciones en árabe se han subtulado al español sin marcar que se trataba de otra lengua. Puedes ver la muestra 116 en el siguiente enlace:

<https://dl.dropbox.com/u/11842414/Room%20to%20Rent.rar>.

¿Te planteaste la posibilidad de resaltar que no estaban hablando inglés mediante cursiva, colores, etiquetas, paréntesis, etc.?

103

La verdad es que no. Es algo que nunca me he planteado cuando se trata de un encargo de subtitulación.

 3.5. Marcar multilingüismo


104

105

- vi) En algunos fragmentos, las intervenciones de Vivienne en francés se han traducido al español en redonda. Puedes ver la muestra 298 en el enlace anterior. ¿Cómo decidiste que debías traducir el francés? ¿Te planteaste la posibilidad de transcribirlo, no traducirlo o marcarlo de alguna manera?

106

La verdad es que no, por el mismo motivo de antes (al tratarse de una subtitulación, decidí traducirlo todo).

 3.4. Decisión sobre multilingüismo

107

108

- vii) *Room to Rent* refleja la vida de diversos inmigrantes de primera generación. En la película original, esto se ve también reflejado en la lengua, pues el inglés que hablan presenta ciertas interferencias fonéticas, gramaticales, etc. Esas interferencias no quedaron reflejadas en los subtítulos. Puedes ver la muestra 212 en el enlace anterior. ¿Por qué? ¿Fue una decisión intencionada? ¿Recibiste alguna indicación al respecto?

109

Sí, fue una decisión intencionada, mi opinión es que es muy difícil marcar todos estos rasgos en la subtitulación y que la función de los subtítulos no

 3.7. Interlengua

es marcar esas interferencias, sino aportar contenido. Al tener la banda sonora original por debajo, creo que el público ya puede apreciar esos matices. En el caso del doblaje sí que deberíamos intentar marcar todos estos elementos de algún modo.


110

111

viii) ¿Qué opinas sobre la subtitulación de filmes plurilingües? ¿Crees que el multilingüismo supone algún tipo de restricción?

112

Creo que restringe mucho más el doblaje de este tipo de películas, la verdad. En la subtitulación mantenemos las voces originales, por lo cual, aunque puedan desvirtuarse algunos elementos, se mantiene la esencia del original.

 3.8. Restricción

113

114

ix) ¿Crees que el público puede percibir las diferentes lenguas a través del audio? Si una de ellas no fuese el inglés, ¿sería capaz también de detectar el plurilingüismo?

115

Creo que sí que se detecta mediante el audio (otra es que lo comprendan, pero detectarlo, sí).

 3.9. Percepción de multilingüismo

116

Anexo 12.5. Cuestionario respondido por Elisabet Nonell sobre la traducción para doblaje de *Provoked* en enero de 2013

Factores profesionales

Información general sobre la traductora

1) Formación general:

Licenciada / Diplomada en Traducción e Interpretación

 1.1. Formación general

Otras licenciaturas o diplomaturas. ¿Cuál?

.....

Sin formación universitaria

2) Formación específica en Traducción Audiovisual:

Especialidad en la Universidad

Formación no reglada: cursos, seminarios, etc.

Experiencia profesional

 1.2. Formación TAV

Otras:

3) Dedicación a la traducción

Dedicación exclusiva

 1.3. Dedicación traducción

Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?

.....

4) Dedicación a la traducción audiovisual

Dedicación exclusiva

Dedicación parcial.

 1.4. Dedicación TAV

i) Porcentaje aproximado: **un 30%**.....

ii) ¿Qué otro tipo de traducción realiza? **Libros y guías de viajes, entre otros.**

5) Tipo de profesional:

Trabajador por cuenta propia






 1.5. Autónomo

i) ¿Son los estudios 103 TODD-AO uno de sus clientes habituales?

Lo eran. He dejado de trabajar para ellos desde hace años.

 1.5.1. Clientes habituales

ii) ¿Desde cuándo trabaja para ellos?

| | | |
|-----|---|---|
| 029 | Trabajé para ellos desde el año 1990, aproximadamente. |  1.5.2. Años de relación |
| 030 | | |
| 031 | iii) ¿Cómo se ponen en contacto con usted? | |
| 032 | Se ponían... por teléfono | |
| 033 | | |
| 034 | iv) ¿Debe acudir en alguna ocasión a sus instalaciones? ¿Cuáles son sus funciones? ¿Qué hace allí? | |
| 035 | Sólo acudía para recoger el material y cobrar mis honorarios. |  1.5.3. Acudir a instalaciones |
| 036 | | |
| 037 | <input type="checkbox"/> Trabajador por cuenta ajena | |
| 038 | i) ¿Jornada completa o media jornada? | |
| 039 | | |
| 040 | ii) ¿Dispone de un despacho en los estudios de doblaje? | |
| 041 | | |
| 042 | | |
| 043 | Información sobre el doblaje de <i>Provoked</i> | |
| 044 | 1) ¿En qué consistió el encargo de doblaje? | |
| 045 | <input checked="" type="checkbox"/> Traducción |  2.1. Encargo |
| 046 | <input type="checkbox"/> Traducción y ajuste | |
| 047 | <input type="checkbox"/> Traducción, ajuste y división en <i>takes</i> | |
| 048 | | |
| 049 | 2) ¿Con cuánto tiempo contó para realizar el encargo? | |
| 050 | No lo recuerdo, pero como siempre, debía ser para ayer. Calculo una semana más o menos. |  2.2. Tiempo de entrega |
| 051 | | |
| 052 | 3) ¿Qué materiales le proporcionaron? | |
| 053 | <input checked="" type="checkbox"/> Guion original |  2.3. Material |
| 054 | <input checked="" type="checkbox"/> Archivo de vídeo en VHS | |
| 055 | <input type="checkbox"/> Archivo de vídeo en DVD | |
| 056 | <input type="checkbox"/> Archivo de vídeo digitalizado | |

057 Otros:

058

059 4) ¿Qué materiales de apoyo empleó?

060

061

062 5) Aspectos relacionados con el proceso de doblaje

063 i) ¿Sabes si su traducción se proyectó en salas
cinematográficas o el encargo era para su
distribución en DVD?

064 **Lo ignoro.**

 2.5.1. Destino de traducción

065

066 ii) ¿Ha declarado su traducción en una entidad de
gestión de derechos de autor de obras
audiovisuales?

067 **No.**

 2.5.2. Derechos de autor

068

069 iii) Si únicamente se encargó de la traducción, ¿tuvo
contacto con Rosa Pastó, la ajustadora y directora
de doblaje?

070 **No.**

 2.5.3. Contacto con otros profesior

071

072 iv) Como no realizó el ajuste, ¿se le consultó algún
aspecto de su traducción después de entregarla? ¿Se
fija de todos modos en las sincronías fonética y
cinésica y en las isocronías?

073 **No.**

074

075 v) Si su traducción fue anterior a la subtitulación, ¿
sabe si utilizaron su trabajo?

076 **No.**

077

078 vi) Si su traducción fue posterior a la subtitulación, ¿le
proporcionaron los subtítulos o partió de cero para
realizar su trabajo?

079
080
081
082
083
084
085
086
087
088
089
090
091
092
093
094
095
096
097
098
099

No.

vii) ¿Estuvo en contacto con los profesionales que participaron en el proceso de subtitulación?

No.

 2.5.3. Contacto con otros profesior

viii) ¿Recibió alguna indicación de la distribuidora Baditri? ¿Intentó ponerse en contacto con ellos? ¿Sabe si revisaron su trabajo antes de su proyección en cine o distribución en DVD? ¿Recibió algún tipo de comentario?

No.

 2.5.4. Contacto con distribuidoras

ix) ¿Dispuso de alguna indicación del director de la película?

No.

 2.5.5. Contacto con realizadores

6) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

i) ¿Se trataba de la primera película plurilingüe que traducía? ¿Cuál otra ha traducido?

He traducido otras, pero no recuerdo sus títulos, eran en todo caso de inglés y francés, que también traduzco.

 3.1. Experiencia previa



ii) ¿Recibió alguna indicación sobre qué hacer con las intervenciones en otro idioma diferente del inglés?

No.

 3.2. Indicaciones sobre multilingüis

iii) Antes de empezar a traducir, ¿reflexionó sobre el papel del plurilingüismo en este filme? ¿Qué aspectos tuvo en cuenta para determinar su función?

El guión que me entregaron llevaba la traducción en inglés de los fragmentos en panyabí.


 3.3. Papel del multilingüismo
 3.4. Decisión sobre multilingüismo

100

iv) ¿Cómo decidió si debía traducir el panyabí? ¿Debió marcarlo de alguna manera?

101

No.

 3.5. Marcar multilingüismo

102

103

v) ¿Cómo venían indicadas los diálogos en panyabí en el guion? ¿Tradujo estas intervenciones a partir de los subtítulos en inglés de la película original o contó con algún otro tipo de material de referencia?

104

Ver más arriba.

105

106

vi) En su mayor parte, las intervenciones en panyabí se han mantenido en la versión doblada, como es posible observar en la muestra 351 del siguiente enlace:

<https://dl.dropbox.com/u/11842414/Provoked.rar>. En ocasiones, se ha subtulado y otras veces se ha dejado sin traducir. ¿Se le consultó esta medida? ¿De qué manera lo indicó?

107

No se me consultó para nada.

108

vii) *Provoked* narra la vida de Kiranjit Ahluwalia, pero también la de su marido, su suegra y otros inmigrantes de segunda generación. En la película original, esto se ve reflejado en la lengua, pues algunos personajes hablan un inglés con ciertas interferencias fonéticas, gramaticales, etc. Además, es llamativa la mejora en el habla de Kiranjit. Puede ver las muestras 337 y 441 en el enlace anterior. ¿Indicó esas interferencias y esa mejora en su traducción? ¿Por qué? ¿Fue una decisión intencionada? ¿Recibió alguna indicación al respecto?

109

No.

 3.7. Interlengua

110

111

viii) En el DVD, no hay una pista para los subtítulos

parciales, por lo que en la versión doblada solo se entienden esos diálogos si se ve toda la película subtitulada. Puede ver la muestra 351 en el enlace anterior. No obstante, según 103 TODD-AO, sí hubo subtítulos parciales en su proyección cinematográfica. ¿Realizó usted también los subtítulos parciales? ¿Se encargó únicamente de la traducción o también del pautado?


112 Solo me encargué de la traducción.

 2.1. Encargo

113

114 ix) ¿Qué opina sobre el doblaje de filmes plurilingües?
¿Cree que el multilingüismo supone algún tipo de restricción?

115 Como siempre, depende de los criterios del director de doblaje. En mi opinión, el subtulado bastaría en muchos casos.

 3.8. Restricción

116

117 x) No es el caso del doblaje de *Provoked*, pero ¿cree que existe cierta tendencia a homogeneizar el multilingüismo? ¿Se tiene en cuenta la opinión de la traductora?

118 No. En absoluto.

 2.5.3. Contacto con otros profesior

Anexo 12.6. Cuestionario respondido por Lía Moya sobre la subtitulación de *Ae Fond Kiss...* en abril de 2013

1ª parte

Factores profesionales

Información general sobre la traductora

1) Formación general:

- Licenciada / Diplomada en Traducción e Interpretación
x Otras licenciaturas o diplomaturas. ¿Cuál?
.....Periodismo.....

 1.1. Formación general

- Sin formación universitaria

2) Formación específica en Traducción Audiovisual:

- Especialidad en la Universidad
 Formación no reglada: cursos, seminarios, etc.

x Experiencia profesional

 1.2. Formación TAV

- Otras:

3) Dedicación a la traducción

x Dedicación exclusiva

- Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?
.....

 1.3. Dedicación traducción

4) Dedicación a la traducción audiovisual

- Dedicación exclusiva

x Dedicación parcial.

 1.4. Dedicación TAV

i) Porcentaje aproximado65.....

ii) ¿Qué otro tipo de traducción realizas?

Traducciones médicas, de divulgación científica, de prensa para festivales, de publicidad... un poco de lo que llegue.

5) Tipo de profesional:

- Trabajador por cuenta propia

 1.5. Autónomo

i) ¿Es Bandaparte uno de tus clientes habituales?

Sí.

 1.5.1. Clientes habituales

030
031
032
033
034
035
036
037
038
039
040
041
042
043
044
045
046
047
048
049
050

ii) ¿Desde cuándo trabajas para ellos?

Desde 1996.

 1.5.2. Años de relación

iii) ¿Cómo se ponen en contacto contigo?

Había estado haciendo traducciones para SCENA, una empresa de subtítulo electrónico para festivales y para la Filmoteca, y tenía esa experiencia previa. Me contactaron para traducir una película de *Vértigo*, *Beautiful Thing* [Hettie Macdonald, 1996], porque antes había trabajado con Andrés Martín, el distribuidor de *Vértigo*. Y a partir de ahí el resto es historia...

iv) ¿Debes acudir en alguna ocasión a sus instalaciones?

Sí, siempre que entrego una película acudo allí para hacer una simulación con los subtítulos y ajustarlos si es necesario.

 1.5.3. Acudir a instalaciones

Otras veces hago el spotting de las películas que voy a traducir o cuando es necesario hago spotting para otros traductores.

Trabajador por cuenta ajena

i) ¿Jornada completa o media jornada?

ii) ¿Dispones de un despacho en la empresa de subtitulación?

Información sobre la subtitulación de *Ae Fond Kiss*

1) ¿En qué consistió el encargo de subtitulación?

Traducción

Traducción y pautado

 2.1. Encargo

2) ¿Con cuánto tiempo contaste para realizar el encargo?

051 Pues ya no lo recuerdo, pero el plazo suele ser de unos 10 días.

 2.2. Tiempo de entrega

052
053 3) ¿Qué materiales te proporcionaron?

054 x Guion original

 2.3. Material

055 x Archivo de vídeo en VHS

056 Archivo de vídeo en DVD

057 Archivo de vídeo digitalizado

058 Otros: spotting con la división del texto en subtítulos y
los tiempos de cada uno.

059
060 4) ¿Qué materiales de apoyo empleaste?

061 Dicionarios, enciclopedias, Internet.

062
063 5) Aspectos relacionados con el proceso de subtitulación

064 i) ¿Sabes si tu subtitulación se proyectó en salas
cinematográficas o el encargo era para su
distribución en DVD?

065 Era para salas.

066
067 ii) ¿Has declarado tu traducción en una entidad de
gestión de derechos de autor de obras
audiovisuales?

068 No.

 2.5.2. Derechos de autor

069
070 iii) Si realizaste el pautado, ¿qué tipo de convenciones
específicas debiste cumplir: número máximo de
caracteres por línea, tamaño y fuente de la letra, uso
de cursiva, etc.?

071 Para proyección en salas el número máximo de caracteres son
40 por línea. La cursiva se usa para canciones, voces en off y
cuando hay algún personaje que habla en un idioma distinto al
más usado en la película.

 3.5.2. Cursiva

072 El tamaño y la fuente los determina el programa de subtitulado

e impresión en copia, supongo que estará estudiado para optimizar la legibilidad.

073

074

iv) Si no realizaste el pautado, ¿se te consultó algún aspecto de tu traducción después de entregarla?

075

076

v) Si tu traducción fue anterior al doblaje, ¿sabes si utilizaron tu trabajo?

077

No sé si fue anterior.

078

079

vi) Si tu traducción fue posterior al doblaje, ¿te proporcionaron el guion de doblaje o partiste de cero para hacer tu trabajo?

080

En este caso no me pasaron la traducción para doblaje y partí de cero.

081

082

vii) ¿Estuviste en contacto con los profesionales que participaron en el proceso de doblaje?

083

No.



2.5.3. Contacto con otros profesior

084

085

viii) ¿Recibiste alguna indicación de la distribuidora Altafilms? ¿Intentaste ponerte en contacto con ellos? ¿Sabes si revisaron tu trabajo antes de su proyección en cine o distribución en DVD? ¿Recibiste algún tipo de comentario?

086

En aquella época la simulación que se hace una vez hecha la traducción se hacía en presencia de un miembro de la distribuidora (ahora por lo general no es así). Así que durante todo el proceso de simulación recibías información, indicaciones o sugerencias directas de la distribuidora y podías debatir sobre por qué habías elegido un término u otro, mejorar las traducciones con el trabajo en equipo y recibir un feedback muy valioso.



2.5.4. Contacto con distribuidoras

087 Y creo que después hacían una segunda revisión ya sin el
traductor, aunque no suelen cambiar cosas de sentido sino
vigilar las erratas.

088
089 ix) ¿Dispusiste de alguna indicación del director de la
película?

090 No.

 2.5.5. Contacto con realizadores

091
092 6) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

093 i) ¿Se trataba de la primera película plurilingüe que
traducías? ¿Cuál otra has traducido?

094 La verdad es que no recuerdo alguna en el que hubiera dos
idiomas usados más o menos a la par. En muchísimas hay
frases sueltas o algún personaje que habla en otro idioma.

 3.1. Experiencia previa

095
096 ii) ¿Recibiste alguna indicación sobre qué hacer con
las intervenciones en otro idioma diferente del
inglés?

097 No.

 3.2. Indicaciones sobre multilingüis

098
099 iii) Antes de empezar a traducir, ¿reflexionaste sobre el
papel del plurilingüismo en este filme? ¿Qué
aspectos tuviste en cuenta para determinar su
función?

100 En la película el hecho de que los personajes hablen distintos
idiomas marca una barrera entre culturas, generaciones y
formas de ver la vida. Así que probablemente eso me influyó
más a la hora de dar forma al habla de los personajes. Si eran
más o menos conservadores, si tenían más o menos edad, etc...

 3.3. Papel del multilingüismo

101
102 iv) ¿Cómo decidiste si debías traducir el panyabí?

103 La decisión estaba tomada por mí en el sentido de que solo
podía traducir lo que ya estuviera traducido al inglés.

 3.4. Decisión sobre multilingüismo

104

105 v) ¿Cómo venían indicadas los diálogos en panyabí en
el guion? ¿Tradujiste estas intervenciones a partir
de los subtítulos en inglés de la película original o
contaste con algún otro tipo de material de
referencia?

106 Los diálogos venían traducidos al inglés (todo lo que dicen los
personajes, no en forma de subtítulos) y usé ese material como
base. En algunos guiones vienen indicadas además
explicaciones sobre el sentido de lo que están diciendo, aunque
no me acuerdo si fue el caso con esta película.

107

108 vi) En su mayor parte, las intervenciones en
panyabí se han subtitulado al español sin marcar
que se trataba de otra lengua. Puedes ver las
muestras 602 y 612 en el siguiente enlace:
<[https://dl.dropbox.com/u/11842414/Ae%20Fond%
20Kiss.rar](https://dl.dropbox.com/u/11842414/Ae%20Fond%20Kiss.rar)> ¿Te planteaste la posibilidad de resaltar
que no estaban hablando inglés mediante cursiva,
colores, etiquetas, paréntesis, etc.?


109


110 El no usar cursiva en este caso probablemente fue una decisión
conjunta entre traductor, representante de la distribuidora y el
encargado de la simulación. Al haber mucho diálogo en otro
idioma, decidimos no ponerlo en cursiva para facilitar la
lectura y también para darle el mismo peso que al diálogo en
inglés. En subtitulado para salas no se usan los demás recursos
de los que hablas porque ralentizan la lectura, o porque no se
puede hacer técnicamente para impresión de subtítulos en
celuloide (el caso del color).

111

112 vii) Algunas palabras en panyabí, como *gori*, *durdu*,
khoti y *glab jamin*, aparecen en los subtítulos en
español en redonda (puedes ver la muestra 660 del
enlace anterior). En subtitulación es habitual utilizar
comillas o cursiva en los extranjerismos. ¿Existe

 3.6. Traducción de L3

 3.5. Marcar multilingüismo 

 3.5.1. Otros rasgos

alguna razón por la que no se siguió esta convención? ¿Seguiste alguna indicación para transcribir estas palabras dado que el panyabí utiliza un alfabeto no latino?

113 Pues respecto a lo primero, viéndolo ahora, creo que nos equivocamos y debimos haber puesto los extranjerismos en cursiva.

 3.5.2. Cursiva

114 Usé la transcripción inglesa.

 3.5.3. Transcripción de L3

115

116 *viii) Ae Fond Kiss* refleja la vida de una familia paquistaní. Por tanto, los padres son inmigrantes de primera generación, mientras que los hijos, nacidos en Reino Unido, se consideran más británicos que paquistaníes. En la película original, esto se ve también reflejado en la lengua, pues los padres hablan un inglés con ciertas interferencias fonéticas (puedes ver la muestra 688 del enlace anterior). Esas interferencias no quedaron reflejadas en los subtítulos. ¿Por qué? ¿Fue una decisión intencionada? ¿Recibiste alguna indicación al respecto?

117 Normalmente los modismos en el habla no se reflejan en los subtítulos pues supondría escribir las palabras con faltas de ortografía. El espectador al encontrarse con las palabras con falta corta la lectura, relee y asimila lo que ha leído hasta que el cerebro le dice: "vale, es que el personaje habla mal o raro". El problema es que aunque los humanos hacemos esto muy rápido, para entonces el resto del subtítulo ya no está. Cuando me enfrento a personajes con particularidades del habla, a menos que sea una característica (un ceceo o un seseo, por ejemplo) que se vaya a repetir a lo largo de toda la película y al que el espectador se habrá "acostumbrado" al tercer subtítulo en el que suceda, no suelo reflejarlo. Creo que las limitaciones

 3.7. Interlengua

de los subtítulos a este respecto [son] muy evidentes y difíciles de superar satisfactoriamente, siempre te quedas como si te faltara algo. Otra cosa son los personajes que se inventan palabras continuamente en el habla, ahí sí intento hacer invenciones en español.

118 No recuerdo si recibí indicaciones, es algo que se hace así por sistema por las razones que te he mencionado.

119

120

ix) ¿Qué opinas sobre la subtitulación de filmes plurilingües? ¿Crees que el multilingüismo supone algún tipo de restricción?

121

Sin duda se pierden matices. Pero creo que tienen más que ver con comprender la falta de entendimiento debido al idioma entre los propios personajes. Cuando un inglés habla con un paquistaní, cada uno en su idioma, el espectador inglés o paquistaní son mucho más conscientes de la barrera, porque en su caso la diferencia está mucho más marcada por los subtítulos, que solo aparecen cuando alguien habla en el otro idioma. Para un espectador que hable cualquier otro idioma, se convierte en una película subtitulada entera, supongo que tiene que haber una pequeña adaptación del cerebro para hacer esa distinción. Lo que nos lleva a la siguiente...

 3.8. Restricción

122

123

x) ¿Crees que el público puede percibir las diferentes lenguas a través del audio? Si una de ellas no fuese el inglés, ¿sería capaz también de detectar el plurilingüismo?

124

Creo que el público puede distinguir cuatro o cinco idiomas (europeos, principalmente) y sobre todo el inglés. Si están viendo una película plurilingüe en la que hay dos idiomas y uno es el inglés (o el italiano, francés o alemán, probablemente) y otro distinto, aunque no sepan identificar este último notarán el plurilingüismo. Si la película es

 3.9. Percepción de multilingüismo

plurilingüe en uzbeko y ruso, por ejemplo, será mucho más difícil porque el espectador no conseguirá distinguirlos.

125

126

127 **2ª parte**

128 Me pongo en contacto de nuevo contigo para preguntarte una cuestión muy concreta respecto a la subtitulación de "Ae Fond Kiss". Resulta que he percibido un fragmento en el que se subtitan unas frases prácticamente imperceptibles en el filme original. Comprobando el doblaje de este fragmento, las frases añadidas a la subtitulación corresponden con el doblaje. Me preguntaba si recordarías esta escena y qué pudo determinar esta decisión o si quizás crees que fue algo añadido en la pista de subtítulos para el DVD.

129 Con lo que me cuentas, he estado mirando mis subtítulos en bruto, los primeros que llevo cuando hago la simulación con la distribuidora.

130 Esas frases estaban en mi subtulado, supongo que porque aparecían en el guión original. Cuando este tipo de cosas aparecen en el guión, y el guión está bien hecho, das por supuesto que es algo que la productora quiere que esté en la película, aunque no se oiga demasiado bien. No sé si habrás oído la copia en sala, pero probablemente se oiga lo que dice.

131 Por otra parte, al menos en mi traducción primera la hermana de Casim trata de usted a la profesora, no recuerdo si eso lo cambiamos en la simulación o no.

132 Además, estoy viendo que las palabras en panyabí que me mencionaste en el cuestionario sí las tengo en cursiva. Y en esta conversación por teléfono, todo lo que corresponde a la hermana debería estar en cursiva. (Todas las palabras entre ## irán en cursiva en la película)

133 Así que.... es posible que los subtítulos que estás viendo no sean los míos, sino una transcripción del doblaje.

134

Te mando los subtítulos en bruto que yo tengo, que no son los definitivos que se imprimieron en copia en su día, pero probablemente coincidan en un 95%. Así podrás cotejar cuánto se separa o no y si corresponde con el doblaje del todo o qué ha pasado...

001 Anexo 12.7. Cuestionario respondido por Eduardo Gutiérrez
002 sobre el doblaje de *It's a Free World...* en agosto de 2009

003
004

005 1ª parte

006 Factores profesionales

007 Información general sobre el director de doblaje

008 1) Formación específica en doblaje:

009 Cursos, seminarios, etc.

010 -Estudios de interpretación.

 1.1. Formación

011 Experiencia profesional

012 -22 años de dedicación al doblaje

 1.2. Experiencia

013 Otras:

014 -Actor de teatro desde los 19 años, habiendo participado en
montajes teatrales, cortometrajes y diversos eventos
culturales como presentador u organizador.

015 2) Conocimientos de lenguas extranjeras:

 1.3. Lenguas extranjeras

016 Inglés (alto, medio o bajo)

017 -Bajo

018 Francés (alto, medio o bajo)

019 -Bajo

020 Alemán (alto, medio o bajo)

021 No.

022 Otros:

023 3) Dedicación a la dirección de doblaje

024 Dedicación exclusiva

025 -Dedicación exclusiva, aunque lo combino con el teatro y
tengo una empresa de Gestión Cultural.

 1.4. Dedicación

026 Dedicación parcial. ¿En qué otro sector trabaja?

.....

027 4) Tipo de profesional:

028 Trabajador por cuenta propia

 1.5. Relación con estudios

029 i) ¿Son los estudios CINEARTE uno de tus clientes

habituales?

030

-Son uno de mis clientes, aunque no los más habituales.

031

032

ii) ¿Desde cuándo trabajas para ellos?

033

-Como actor desde hace 20 años, como director desde hace 10.

034

035

iii) ¿Cómo se ponen en contacto contigo?

036

-A través del teléfono cuando surge algún proyecto y, si va adelante, ya tenemos una entrevista personal.

037

038

Trabajador por cuenta ajena

039

i) ¿Jornada completa o media jornada?

040

-Jornada completa.

041

042

ii) ¿Dispones de un despacho en los estudios de doblaje?

043

-No, aunque puedo utilizar sus instalaciones.

044

045

046 Información sobre el doblaje de *En un mundo libre...*

047

1) ¿En qué consistió el encargo?

048

Ajuste (Responde también a la pregunta i, ii y iii del apartado 8)

049

-Ajuste + dirección de actores.

050

Ajuste + división en *takes* (Responde también a la pregunta iv del apartado 8)

051

052

2) ¿Con cuánto tiempo contaste para realizar el encargo?

053

-Quince días, aproximadamente.

054

055


3) ¿Qué materiales te proporcionaron?

056

Guión original

 2.1. Encargo

 2.2. Duración de encargo

 2.3. Material

057
058
059
060
061
062
063
064
065
066
067
068
069
070
071
072
073
074
075
076
077
078
079
080
081
082
083
084
085

-Sí

Traducción

-Sí

Traducción dividida en *takes*

-Sí

Traducción ajustada y dividida en *takes*

Archivo de vídeo en DVD

-Sí

Archivo de vídeo en VHS

Archivo de vídeo digitalizado

Otros:

4) Aspectos de la remuneración

i) ¿Cómo se cobra este tipo de encargos?

Por rollo

-Por rollo de película.

Por trabajo completo

Por horas de trabajo

Otros modos:

ii) ¿Se cobra el ajuste y dirección por separado?

-Sí, son dos trabajos distintos.

iii) ¿Quién determina las tarifas: los estudios de doblaje o el propio director?

-Existe un convenio de doblaje que lo estipula. En mi caso, yo determino mi tarifa (por encima del convenio de doblaje).

5) ¿Qué materiales de apoyo empleaste?

-Enciclopedia, internet, y diccionarios.

6) ¿Debiste entregar el trabajo en un formato determinado?

i) ¿Trabajas con plantillas?

 2.4. Remuneración

 2.5. Material de apoyo

086

-No.

087

088

ii) ¿Debes ajustarte a un número máximo de caracteres por línea?

089

-No.

090

091

iii) ¿Debiste indicar elementos paralingüísticos: pausas, gestos, risas, etc.?

092

-Sí, la labor del adaptador consiste en dejar el texto preparado para ser interpretado con todos los elementos e información que precise el actor que realizará el doblaje.

 2.6. Elementos paralingüísticos

093

094

7) Aspectos relacionados con los Derechos de la Propiedad Intelectual

 2.7. Propiedad intelectual

095

i) ¿Sabes si apareció tu nombre en la ficha de doblaje en los cines?

096

-No lo sé.

097

098

ii) ¿Firmaste algún acuerdo de cesión de derechos?

099

-No.

100

101

iii) ¿Has declarado el ajuste en alguna Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual (SGAE o DAMA)?

102

-Sí, la SGAE.

103

104

8) Aspectos relacionados con el proceso de doblaje

105

i) Al encargarte del ajuste, ¿tuviste contacto con el traductor, Gustavo Troncoso?

 3.1. Contacto con otros profesiona

106

-Sí.

107

108

ii) ¿En qué te fijas especialmente al realizar el ajuste: sincronía fonética, sincronía cinésica, isocronías,

verosimilitud de los diálogos, etc.?

109

-Sincronía visual, diálogos acordes con cada personaje, verosimilitud de los diálogos, naturalidad, ritmo y cadencia de cada personaje.

110

111

iii) ¿Tienes algún método para realizar el ajuste? ¿

Buscas todas las sincronías al mismo tiempo o vas una a una?

112

-Si los diálogos no son demasiado rápidos, voy buscando la sincronía en orden cronológico: intervención de un personaje y luego el siguiente, y así sucesivamente. Si los diálogos son muy rápidos y hablan los personajes unos encima de otros, voy ajustando secuencias personaje por personaje.

113

114

iv) Si también te encargaste de la división de *takes*, ¿qué normas rigen este proceso: número máximo de líneas por personaje, número máximo de líneas por *take*, información sobre TCR, etc.?

115

-Este trabajo es responsabilidad del montador, pero estas normas están recogidas en el convenio de doblaje y tienen unos parámetros muy definidos.

116

117

9) Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película

118

i) ¿Se trataba de la primera película plurilingüe que ajustabas? ¿Cuál otra has ajustado?

119

-No. Ya he trabajado en otras películas con varios idiomas en mayor o menor medida. Ejemplos de idiomas utilizados en otras películas que he ajustado: *Pearl Harbor* (Japonés) [Michael Bay, 2001], *Océanos de fuego* (Árabe) [El título original de este filme es *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004)], *Babylon* (Ruso) [El título original de este filme es *Babylon A.D.* (Mathieu

 3.2. Rasgos del ajuste

 3.3. Experiencia con multilingüismo

Kassovitz, 2008)]...

120

121

ii) ¿Recibiste alguna indicación sobre qué hacer con las intervenciones en otro idioma diferente del inglés?

122

-Sí, la distribuidora me indicó los diálogos que se tenían que respetar en su idioma original. También hubo que calibrar si perderíamos veracidad al no tener actores de doblaje en ciertas lenguas.

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu




123

124

iii) En su mayor parte, el traductor había señalado que había intervenciones en otros idiomas, ¿por qué se doblaron? ¿Quién escribió esos diálogos? ¿En qué información se basó?

125

-Todo lo que perdiese credibilidad al no disponer de actores de doblaje en ciertas lenguas se decidió doblar (no es lo mismo rodar o grabar una interpretación que doblarla para lo que se requiere una técnica especial). Yo, como adaptador, escribí esos diálogos basándome en el significado de la versión original.

 3.14. Ampliación de diálogos
 3.5. Doblaje a L2
 3.5.1. Escenas de intérpretes

126


127

iv) ¿Por qué se han mantenido algunos de los diálogos con intérpretes, pero se han doblado otros?

128

-Siempre que fue posible (por longitud de diálogo, sobre todo) que el actor de doblaje pudiese interpretar en otro idioma, se respetó. En otras ocasiones se utilizó la pista original. Pero cuando, por longitud de diálogo o tratarse de un idioma demasiado complicado, fue imposible reproducir con cierta calidad artística el texto original se optó por buscar alternativas que no desvirtuasen la obra.

 3.6. Doblaje a L3

 3.7. No traducción
 3.8. Restricciones

129

130

v) ¿Quién tomó tal decisión?

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

131 -Fue discutida y consensuada entre la distribuidora y yo
como director del doblaje.

132
133 vi) ¿Qué opinas personalmente?

134 -Pienso que fue la mejor opción para equilibrar criterios
artísticos y de respeto a la obra original. A fin de
cuentas, estábamos traduciendo una película para su
comprensión por el espectador español, y nuestra labor
no es sólo traducir o trasladar las palabras, sino la
calidad y el espíritu de la obra.

 3.9. Espectador

135

136

137 **Factores sociohistóricos**

138 1) ¿Has doblado alguna otra película de Ken Loach?

139 -Sí. *Sweet sixteen* [El título en español de dicho filme es *Sweet
sixteen (Felices dieciséis)* (Ken Loach, 2003)] y *El viento que
agita la cebada* [El título del filme original es *The Wind that
Shakes the Barley* (Ken Loach, 2003)].

140

141 **2ª parte**

142 1-Materiales que te proporcionaron. Por lo que he entendido, te
enviaron tanto la traducción de Gustavo Troncoso (sin división
de takes) como el guión traducido ya dividido en takes por el
montador. ¿Fue así?

143 -En efecto, primero me pasaron el guión original, luego la
traducción, y finalmente el guión traducido y dividido en takes.
Con cada uno de ellos iba avanzando en mi trabajo. El primero
me sirvió para decidir el reparto y que lo fuesen viendo la
distribuidora y convocando del estudio, el segundo me sirvió
para adelantar adaptación, y con el tercero (en el que se me
especificaba lo que venía en la pista de música y efectos) hice
la adaptación definitiva.

144

145 2-Aspectos relacionados con el multilingüismo de la película.
Según comentas, la distribuidora te indicó qué diálogos debían
respetarse en su lengua original. ¿Podrías darme más detalles?
¿Conservas alguna nota que especifique cuáles debían
mantenerse y cuáles no? ¿Quién se puso en contacto contigo
por parte de la distribuidora Alta Films? Me gustaría hablar
con esa
146 persona para saber si hubo notas al respecto del mismo Ken
Loach. Por lo que me comentó Gustavo, sí hubo indicaciones
para el gaélico de *El viento que agita la cebada*, pero él no
recordaba qué había ocurrido en *En un mundo libre...*
147 -La verdad es que hace tanto tiempo, que no recuerdo
exactamente cuáles fueron los diálogos, ni recuerdo el nombre
de las personas responsables de Alta Films. Lo que sí recuerdo
es que fueron dos señoritas, pero la memoria se me desvanece
en un recuerdo global.
148
149 No llego a comprender a qué te refieres con falta de "actores de
doblaje en ciertas lenguas" a la hora de decidir doblar las
intervenciones en otra lengua diferente del inglés. Por mis
conocimientos del proceso de doblaje, es posible mantener la
pista original, como indicas que ocurrió en algunos fragmentos.
Sin embargo, desconocía que fuese habitual que la lengua de
doblaje no fuese el español sino las lenguas extranjeras que se
utilizan en las intervenciones multilingües de las que
hablamos. ¿Ocurre en ocasiones? ¿Qué lenguas se doblan
principalmente?
150 -No es muy habitual doblar en otras lenguas, a fin de cuentas,
el doblaje que hacemos es para España y sería absurdo doblar
para que no lo entendiesen los castellano-parlantes. Las
intervenciones que se suelen doblar son pequeñas frases. Si hay
que doblar la mayoría de la película en otro idioma, es
incongruente que lo hagamos los españoles puesto que nuestro

 3.6. Doblaje a L3

idioma es el español, no otros. Es como pedirle a un fontanero que haga un armario. Podrá hacerlo, pero evidentemente no es su especialidad. Por otro lado, no siempre se puede mantener la pista original. Esa pista está llena de efectos y sonidos, amén de otros diálogos, y cuando éstos coinciden con el sonido que queremos rescatar es imposible separarlos. A ver si lo puedo explicar gráficamente. Imagina que los siguientes dos renglones son una pista de sonido con el diálogo de dos personajes. Están grabados juntos. Cada renglón representa un personaje:

151 Inglés Inglés Inglés
152 Polaco Polaco
153 Si quieres rescatar el polaco, tienes que cortar el sonido antes y después de la intervención para que el inglés sea sustituido por el castellano:

154
155 ----- ----- Ing---
156 Polaco Polaco
157 Como observarás, en el primer corte no hay problema, pero al cortar el sonido justo al final de la segunda intervención del polaco, se nos queda un poco del diálogo original inglés, y si eliminas lo que queda del inglés también eliminas el final del polaco.

158
159 Por otra parte, me gustaría saber si los actores que doblaron al castellano a los inmigrantes eran españoles que imitaron un acento extranjero o procedían de dichos países. Creo que lo más habitual es la imitación del acento, pero me gustaría que me lo confirmases.

160 -La mayoría eran actores españoles que imitaron el acento, aunque creo recordar que hubo dos o tres intervenciones que las hicieron personas originarias de dichos países. Pero fue muy poco, porque como te comenté es muy complicado

 3.7. No traducción

 3.10. Construcción de acentos
 3.10.3 Actores no profesionales

conseguir una interpretación aceptable de alguien que no está habituado al doblaje.

161

162 Para finalizar, cuando escribiste los diálogos en castellano que suplían las intervenciones no traducidas comentas que te basaste en "el significado de la versión original". ¿Conseguiste la traducción de los fragmentos en polaco u otras lenguas o te basaste en las explicaciones de las intérpretes traducidas del inglés al español por el traductor?

163

-Creo que me basé en las explicaciones que daba el traductor.



3.14. Ampliación de diálogos

Anexo 12.8. Entrevista personal a Rosa Pastó,
realizada el 10 de abril de 2012 en Barcelona

001

002

003

004

005 Irene de Higes (IdH): [...] personajes inmigrantes, pero las que
estaban estrenadas entre 2000 y 2009 en España. Hay 12.

006 Rosa Pastó (RP): Ah, doce.

007 IdH: Al final, me centro en cinco. No era las que yo había
elegido. Simplemente, las que me he encontrado. Y me he
llevado alguna buena sorpresa.

008 RP: Sí. Hay una que yo recuerdo que hice también, pero no la
dirigí yo, sino que estaba como actriz. Se llamaba *Caramel*
[*Sukkar banat*, Nadine Labaki, 2007]. Terminé encantada de
aquellas mujeres. Sí, me encantó aquella película.

009 IdH: Me centro en cine británico. Cine europeo hay unas 48 y
luego estadounidenses obviamente...

010 RP: Bueno, está claro.

011 IdH: Un montón, pero al final tienes que ir centrándote.

012 RP: Y entonces, tu trabajo, ¿en qué va a consistir?

013 IdH: Yo soy traductora. Ahora no ejerzo, pero siempre me han
interesado mucho el tema del plurilingüismo, qué ocurre
cuando hablan varias lenguas en una misma película. Si encima
una de ellas es español, pues imagínate, o catalán no sé.

014 RP: No, si es catalán y es español todavía...

015 IdH: Todavía, pero... Pero si es español...

016 RP: Es horrible.

017 IdH: Claro, ¿qué haces? En la tesis ahora mismo me centro en
cinco películas, una de ellas es *Provoked* [*Provoked, A True
Story*, Jag Mundhra, 2006]. Luego dos de Ken Loach -*Sólo un
beso* [*Ae Fond Kiss*, 2004] y *En un mundo libre...* [*It's a Free
World...*, 2007]-, una de un director egipcio -*Una cama a
cualquier precio*, se tituló aquí [*Room to Rent*, Khaled El-
Hagar, 2000]-. Rara, tuvo más espectadores en España que en

 3.3. Experiencia con multilingüismo

Reino Unido. Y luego una de un director bosnio, *Beautiful People* [Jasmin Dizdar, 1999]. Me he centrado en ellas, porque también he entrevistado o al director y guionista o al director o al guionista, depende.

018 RP: ¿Entonces de *Provoked* has entrevistado a la directora?

019 IdH: No, el director no me contestó. Conseguí hablar con la coguionista, que fue quien escribió el libro con la protagonista de la película.

020 RP: Sí, sí.

021 IdH: Bueno, el personaje en el que está basado y fue muy interesante, también, la entrevista, porque ella estaba muy involucrada con esa organización, con las Southwark Black Sisters. Entonces, tenía un bagaje sobre ese tema mucho más cercano que el otro coguionista, probablemente. Para ella fue algo un poco personal. Fue interesante.

022 RP: La verdad es que es una película... A ver si puedes sacar un poquito. Seguro que harás un trabajo espectacular.

023 IdH: Sí, sobre todo en este caso vosotros mantuvisteis el *punjabi*. [La forma correcta de esta lengua en español es «panyabí», pero mantendremos la palabra en inglés durante la entrevista, porque así se hace mención a lo largo de ella. Utilizaremos la forma correcta en las acotaciones.] A veces no es habitual. Por ejemplo, en las dos de Ken Loach prácticamente desaparece. Lo doblan al español.

024 RP: ¿Sabes qué pasa? Todo esto depende. Cuando te llega una película, tienes que empezar a valorar cómo la vas a enfocar. Entonces te vienen y tienen que entrar ya, o sea son para anteayer. Entonces sí que te pones de acuerdo es saber cómo enfocas el tema idioma, sobre todo cuando, por ejemplo, es hispano. Pero, además, pues son cubanos. Si hacemos todos, cada uno hará lo que le salga y [a uno] le saldrá más cubano, a otro le saldrá más venezolano y al otro le saldrá no se sabe cómo... Andaluz. Entonces, claro, [se decide]: castellano y se

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

acabó. Yo creo que es lo mejor para la película. Es lo más honrado. Suponiendo que se tuviese que doblar. Que se ha doblado, ¿eh? Se han doblado. Pero se ha hecho al revés. No se ha hecho en castellano, sino se ha hecho en catalán y se han doblado al catalán. Entonces se ha hecho un catalán catalán, no se ha hecho ningún acento de ningún tipo. Esto, por ejemplo, en este caso.

025 En otros, cuando te llega, por ejemplo, esta. [En] esta, yo dije: «Bueno, *punjabi*. A ver a quién tenemos aquí que nos digan cómo se hace el acento. Pero no cómo es el acento *punjabi*. Se hizo un trabajo a ver si se podía sacar todo lo de *punjabi* y extraerlo para luego nosotros poder unir... Por tanto, esto qué significaba. Significaba: Acento *punjabi* no conocíamos a nadie, pero lo peor es hablar castellano con acento *punjabi*, porque ¿cómo lo encuentras? Esto no es normal. Entonces lo que hicimos fue un tipo de acento más neutro, el indio que habla español. [Imita el acento indio:] Estas erres... esta cosita así. Nosotros... Ese... Es la musiquita esa. Esto ya se ha trabajado en otras películas.


026 Nosotros siempre lo que hacemos es fijarnos en el original, [a] nosotros nos manda el original, nos debemos al original y lo que hacemos es traducir las emociones y lo que haga falta, pero nosotros siempre copiando el original. No tenemos por qué inventar.

027 Entonces, ¿qué hicimos? Miramos el tipo de voz para que pudiéramos mantener como primera cosa, mantener el *punjabi*. Entonces a partir del *punjabi*, decidimos cómo podemos cortar una frase que no quede extraño y que luego el otro siga y que parezca normal, que es lo que parece. Pues buscaremos voces casi súper parecidas. O que, como mínimo, tengan unos bajos o tengan unos agudos acordes con el actor. Entonces, eso es lo que más o menos hicimos.

028 Tuvimos la gran suerte de que Trifol, Nuria Trifol, nos hizo la

 3.10. Construcción de acentos

 3.11. Fidelidad al original

 3.7. No traducción

 3.8. Restricciones

protagonista, que se parecen cantidad, porque luego cuando hemos hecho aquellos trozos que ella dice [imita un tarareo], que habla. Es que es ella. Es que incluso ella dijo: «¿Y por qué no lo digo yo?». Le dijimos: «No, porque ya lo hemos cogido y entonces esto no lo podemos hacer». El marido, lo hicimos como menos rota la voz, porque era como más galán el que lo hacía. Pero sabíamos que como actor le iría perfecto. Perfecto está. A Paco [Gázquez] le queda divino. Da una rabia que te mueres.

029 IdH: El marido prácticamente no habla *punjabi*.

030 RP: No, porque el marido representa que él ya lleva más tiempo. Luego se trae a la mujer y todas estas cosas. También queríamos hacer un poquitín de acento. Muy poco. Luego estaba la madre de él. Aquella señora sí que hablaba mucho. Tuvimos una actriz que se parecía cantidad y hubo un momento que no se podía coger [el *punjabi* del filme original]. Tuvimos que unir el *punjabi* con un trocito de la actriz imitando el *punjabi* para que se uniera. Y nadie se ha dado cuenta.

031 IdH: Interesante. ¿Y en qué fragmento es?

032 RP: No sé. Luego si quieres lo miramos. Es uno [en el] que llama por teléfono. [Kiranjit] la está llamando desde la cárcel, llama por teléfono y los niños preguntan: «¿Quién es? ¿Es mamá?». Y entonces ella les [imita el panyabí] y luego [imita el panyabí]. Ir a comer y luego [imita el panyabí]. Ese trocito en *punjabi*, esto lo hizo ella. Es idéntico y se une con otra cosa después que ella le dice por teléfono. O sea, para que no se notara tanto esta cosa.

033 O sea, dijéramos, que lo primero de todo sería [que] el *punjabi* mandaba, porque nos interesaba. Por ejemplo, primero ella [Kiranjit] habla con un marcado acento indio, tremendo. Que habla muy poco, por suerte nuestra. Habla muy poco, [con] un marcado acento. Y luego iba puliendo. Hablaba mucho mejor

3.10.1. Sin acento en original

3.10.2. Interlengua

3.6. Doblaje a L3

3.10.2. Interlengua

hasta que al final realmente habla muy bien, pero, claro, en ocasiones habla en *punjabi*. Entonces jugamos no solamente con la voz, sino, te diría yo, con la intensidad de la voz. Nos interesaba que la intensidad fuese la misma, exactamente, porque a veces cuando doblas, no te das cuenta y ellos han grabado con micros altos y nosotros grabamos con uno que lo tenemos aquí, con lo cual siempre se nota que el personaje está más cerca cuando nosotros grabamos y, en cambio, los suyos se alejan más. Lo que hicimos es [que] los tonos, semitonos, todo lo que daba, [fu]era como más parecido. Si ella hablaba así [disminuye el volumen de la voz], si ella hablaba así [eleva el volumen de la voz], si ella hablaba [eleva aún más el volumen de la voz]. Pues intentábamos que cada frase coincidiera. Te voy a decir una cosa, hemos tenido mucha suerte, porque todos los actores de doblaje estaban enamorados de su personaje, les gustaba, entendían la historia y al trabajar muy poco... Son tan súper profesionales que al trabajar un poquito los primeros *takes* automáticamente ellos ya se metían en el personaje. Entonces ya entendían perfectamente cuándo tenían que chillar de acuerdo con lo que hacía, pero con aquella intensidad que es la que daba un poquito de...

034 Sobre todo, él. Él tenía que dar un poco de rabia. Entonces la tenía que dar, pero no solamente por lo que le decía, sino el tono que utilizaba. Pues esto Paco se lo trabajó muchísimo. Paco Gázquez. Sí, sí, se lo trabajó muchísimo. Bueno, luego la suegra que ya te digo... tal. Luego, las hermanas negras. Ellas no tienen acento, pero un poco tenían. Llevaban muchos años, eran jóvenes; por tanto, una persona joven en Inglaterra, evidentemente se le va el acento muy rápido. Le queda siempre un poco, pero esto ya no lo podemos imitar. Porque esto sería hablar mal el español. Entonces todo lo que...

035 A ver, el buen doblaje... Aquí hago un paréntesis. El buen doblaje, ¿qué es? El buen doblaje es aquel que tú, estando

 3.10.2. Interlengua

 4.1. Sobre doblaje

sentado en el cine, miras la película y, cuando sales, te has quedado con la historia y no te importa nada más. El mal doblaje es lo que pasa a veces, que dices: «Uy, ¿cómo este...? Pero, ¿qué...? ¿Qué ha dicho?» O: «¿Esta voz? ¡Qué raro! ¡Qué...!». Ese, que también hay muchas películas que... Quizás nosotros pues estamos más sensibles al tema, pero que también se nota mucho.

036 IdH: Sí, se detecta a veces.

037 RP: Se detecta, se detecta.

038 IdH: Y sales de la historia totalmente.

039 RP: Sí, porque entonces te preguntas: «¿Y este con esta voz? Uy». Es como con el [Antonio] Banderas. El Banderas de las primeras películas se doblaba él. Muy mal, terriblemente mal y entonces hubo un artículo en el periódico que decía que ¡qué poca vergüenza teníamos los actores de doblaje de haber doblado a Banderas poniéndole una voz tan horrorosa y con unos tonos tan repugnantes! Era horrible el artículo. Yo lo tengo en casa. Era horroroso y entonces, claro, la asociación de actores de doblaje les contestó. «Miren, que sepan ustedes que el señor Banderas se dobla a sí mismo aquí, allí y donde sea». Esta película se llevó incluso a Miami para que la doblaran, pero no sabe.

040 Pero Banderas es muy inteligente. ¿Qué hizo? Banderas se vio en aquella película que era la de los vampiros [*Interview with the Vampire, Entrevista con el vampiro (Crónicas vampíricas)*, Neil Jordan, 1994] y vio que todos estaban doblados menos él. Y él parecía... Era un pez totalmente fuera... Él lo dobló allí, en Miami. Era un pez fuera del agua, era horrible. Se vio tan súper mal y todo el mundo se rió tanto de su actuación que él dijo: «Esto se ha de acabar. Yo no sirvo para doblarme a mí mismo. Me busco a alguien que tenga una voz parecida a mí, que me guste cómo lo hace». Y se buscó al chico que se lo está haciendo. O sea, ese es el inteligente.

041 Luego está el que se quiere doblar siempre, queda pues ...
Bueno, ya me entiendes. Sí. [A] Penélope [Cruz] ya le tuvieron
que decir: «Olvídate, porque no todas las películas son
películas de andaluces que cantan las de... Esto es una película
americana y tú no puedes hablar de esta manera ni de cheli
madrileño, es que no puede ser». Ahora también ella ha
entrado... Se ve que alguien se lo ha dicho. La doblan hace
mucho tiempo. Bueno, esto no sé por qué te lo decía.

042 IdH: Porque estábamos hablando de las voces y del doblaje.

043 RP: Del doblaje. Claro, a veces tú dices, las de Ken Loach no
han... no las han tratado como tú crees que quizás tendrían que
tratarlas. Claro, a veces es un poco difícil, a veces te lo
planteas y dices: «Madre mía, lo que voy a organizar aquí va a
ser tal rareza, que la gente se va a mosquear». Es decir, la gente
del cine va a decir: «Pero esto, ¿qué es?».



044 IdH: Claro. En ese caso, también estuve hablando con el
director de doblaje. Bueno, por correo electrónico. Pero ahí me
dijo que les había sido imposible extraer el polaco en esa
película [Me refiero a la película *It's a Free World... -En un
mundo libre...*, Ken Loach, 2004-] y me dijo que: «Ahí había
sido imposible, no teníamos tampoco actores de doblaje
profesionales polacos que pudieran volver a grabarlo ni nos
planteamos que lo hiciera un actor español». Y decidieron
doblarlo prácticamente todo, que es otra opción. En eso estoy
yo, en ver...

045 RP: Es otra opción, es otra opción, pero te digo una cosa: Esto
se hizo en Madrid.

046 IdH: Sí.

047 RP: Vale. Sin querer ni mejor ni peor, ni blanco ni negro, ni sí
ni no, pero sí que hay tendencias. Aquí [en los estudios de
doblar de Cataluña], por ejemplo, la tendencia es... Ahora me
voy a meter en esto, pero es verdad. Aquí, por ejemplo, casi
siempre se mantiene o se intenta imitar el original en todas sus

 3.9. Espectador

 3.6. Doblaje a L3
 3.7. No traducción

facetas. Si sale y habla rumano, nosotros hablaremos rumano con un rumano al lado que nos dirá cómo se habla rumano o con un polaco al lado. A veces no puede ser... Yo he hecho hasta japonés. Bueno, francés por descontado, pero es que aquí hay mucha gente que habla francés. Quizá no queda de París, pero queda del sur y ya está y también es francés. Esto sí que se ha hecho. Aquí normalmente siempre se busca que la gente hable... Sí, sí. Y en catalán igual, ¿eh? En catalán sí puedes buscar a alguien [que] te lo haga. Ahora bien, siempre si la versión castellana lo ha hecho. Es decir, nosotros vamos detrás, en la cola. Si [en] la versión castellana se ha hecho, tú lo haces, pero si [en] la versión castellana no has tenido la suerte...

Normalmente el director lleva la versión castellana y luego la versión catalana si es bilingüe. Si llevas la versión castellana, luego la catalana, entonces tiene que ser idéntico.

Absolutamente todo, incluso los guiones, porque los vas colocando. Yo trabajo con los dos guiones para que se separen lo mínimo del guion castellano, que ha sido el primero. Aquí se hizo a la vez.

048 Por ejemplo, la del *Millenium*, se hicieron a la vez. Y aquí hubieron [sic] historias, porque, claro, a la par, lo quisieron a la par y eso es un error, un error... Porque nosotros pronunciábamos de una manera en castellano y en catalán pronunciábamos de otra [Según la página web de Eldoblatge.com, Rosa Pastó dirigió *Flickan som lekte med elden* (*Millennium 2: La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*, Daniel Alfredson, 2009)].

049 IdH: ¡Qué lío!

050 RP: Y así... Salander. En castellano dijimos Salander... No, en catalán dijimos Salander [pronuncia el apellido de la protagonista como si fuese una palabra plana] que es como ella lo dice, en sueco. Y en castellano se dijo Salander [pronuncia el apellido de la protagonista como si fuese una palabra

esdrújula]. Cosas así. No puede ser. Se tiene que cuidar un poquitín. Lo que pasa es que no se puede hacer de otra manera.

051 Y aquí, sí, mira. En esta sí se pudo hacer eso. Se pudo incluso... No sé qué hubiese pasado si no se hubiese podido sacar del original. No sé qué hubiese pasado. Entonces hubiésemos tenido que imitarles y, claro, lo que no hacemos es hacer algo que no sea verdad. Que eso es algo que los americanos hacen. Ellos te ponen [imita una lengua extranjera] y te crees que es japonés. Y tú imitas eso y te viene un japonés y te dice: «Esto no es japonés». Los americanos hacen eso. Cambian, vamos.

 3.6. Doblaje a L3

052 [A] las hermanas negras no pusimos acento, porque entendimos que llevaban mucho tiempo, eran muy jóvenes y que tenían que hablar con un inglés bien. Ya está. Luego los personajes... Eso que te contaba de que los acentos... A ver aquí tengo apuntado... [Rosa Pastó consulta las notas de dirección que trajo a la entrevista.] Claro, eso de las intensidades de la voz, que se trabajó muchísimo. Excepto las chicas... excepto [en el caso de] las hermanas negras, no es precisamente una película de hablar mucho. Es una película con bastantes silencios, también te ayuda. También te ayuda mucho.

 3.5. Doblaje a L2

053 Yo creo que se escogió bien lo que es el reparto, porque escogimos a gente... que incluso físicamente... Pues los más gordos, gordos. Los más delgaditos, más... Para ver si podíamos... Es que fue un poquito un bomboncito. Yo lo recuerdo...

054 **IdH: ¿Tuvisteis mucho tiempo para...?**

055 **RP:** Tuvimos tiempo, sí. No, no, no escateamos [sic, escatimamos] en tiempo.

 2.2. Duración de encargo

056 **IdH: Eso cuenta también.**

057 **RP:** Claro. Mira ... Yo no sé si te estoy contando anécdotas... ¿Te interesan?

058 IdH: Bien, bien.

059 RP: ¿Te va bien?

060 IdH: Sí, perfecto.

061 RP: También te interesa porque luego verás un poco cómo se trabaja. Y quizá también veas la diferencia. Ahora ha salido en el periódico... No sé si lo has leído hoy. Un señor que tenía una empresa de inseminación artificial, un laboratorio, y él mismo utilizó su esperma para inseminar a quinientas y pico personas, cosas que ahora estaría prohibido, porque se ve que hay un tope, dijéramos. Solo puede ser dos *i prou i s'ha acabat*. Este señor decidió hacer eso. Hay una película que se va a doblar ahora, que se llama *Starbucks* [El título correcto es *Starbuck*, Ken Scott, 2011] y que se ha retenido el material. Yo ya he adaptado el guion, ya tengo el reparto hecho, pero llevamos un mes y medio, casi dos meses, esperando... Es francesa. Ahora resulta que sale... Habla de lo mismo, exactamente de lo mismo. Exactamente igual.

062 Es la misma historia, pero con una diferencia, que uno es un friki, que es graciosísimo y el otro era un señor, que era médico y que se encargaba de hacer estas cosas. Que lo hizo él. Su mujer estaba de acuerdo. Que incluso se ve que rompió todos los papeles. Por eso te digo que a veces... Ahora me acaban de decir que corriendo. Y la tenemos dos meses hace. Nos falta que nos envíen una bobina. Está todo adaptado, todo hecho, ya el guion todo... Y ahora corriendo. ¿Por qué? Porque ha salido el artículo.

063 IdH: Madre mía. Yo sobre todo traduje mucho documental y también era... Día y medio. Es que tiene que estar ya. Es que nos lo piden ya.

064 RP: Sí. Es para anteayer siempre. Y trabajas sábados, domingos... Nosotros trabajamos seis horas y media y seis horas y media aquí. O sea los directores cuando llevamos una película a doble turno, de seis horas y media cada turno. Sí,

durante a veces dos semanas seguidas. No sé, acabas... Yo de los apuntes no he encontrado nada más, pero si tú me quieres preguntar alguna cosita más.

065 IdH: Por un lado, pues, quería un poco saber pues los años que tienes de experiencia.

066 RP: ¿Yo?

067 IdH: Sí. ¿Eras actriz también de doblaje?

068 RP: Yo soy actriz de doblaje también, sí.

069 IdH: Y luego, en ajuste y dirección, ¿más o menos cuánto llevas?

070 RP: Mira, yo llevo de actriz de doblaje 26 años, de ajuste y dirección... No, de ajuste llevo quizá unos 21 o 22 y de dirección, pues, unos 20 o 19. No, digo mal, perdona. De dirección unos 12. Primero ajustaba para los demás hasta que un buen día, me dijeron: «Oye y, ¿por qué no llevas tú la serie?». Una serie muy difícil. «Si tú te la conoces mucho. Y ahí empecé a dirigir».

071 IdH: Sí. Más o menos todos empezáis siendo actores primero y luego ya os especializáis... ¿Y cómo empezaste un poco en el...?

072 RP: Yo simultáneo. Yo sigo de actriz. En mi película, si me va el papel, hago de actriz. Claro.

073 IdH: ¿Y cómo empezaste...? ¿[Dispones de u]na formación específica, experiencia, cursos?

074 RP: Mira, la verdad es que no. Yo estudié para asistente social, luego psicología para dedicarme a lo que era la vertiente de asistente social. Luego estuve en una revista, que se llamaba *Ojo blanco*, que era muy de izquierdas, como muy *underground*. Allí fue donde aprendí a escribir, porque tuve que escribir muchos artículos. Entonces, empecé a aprender y aprendí de todo el mundo. Todos aprendimos de todos y allí empecé a escribir. Siempre me ha gustado escribir. Y, bueno, a partir de ahí... Yo hacía teatro. Había hecho películas. Y hago



1.2. Experiencia

todavía, pero pocas. Hago una cada dos años, un papelito insignificante, pero no digo que no. No me gusta mucho hacer cine. Un poquito más televisión, pero tampoco. O sea, la imagen no me va mucho. Prefiero mucho más trabajar con la voz. Me interesa más esto y esto [Rosa Pastó se señala la boca y la garganta]. Esto me interesa más.

075 La formación es: Instituto del Teatro durante dos años, la propia de esto, Instituto del Teatro dos años, luego estuve con un grupo haciendo teatro, luego hice teatro profesional, ¿eh? Sí, tengo varias obras con [Jordi] Dauder, con Pep Anton Muñoz, con muchos y películas. Entonces ya entré en este mundo y ya me metí y tuve que decidir [en] cuál de ellos me quedaba y me quedé en este mundo.

076 IdH: Claro. Interesante. Luego, ¿conocimientos de lenguas extranjeras? Quizás, francés por lo que has comentado antes.

077 RP: Sí, lo que estudié yo en el Bachillerato. Francés, porque entonces no se estudiaba inglés. Y luego inglés, porque yo viví en Inglaterra dos años.

078 IdH: ¿Y te resulta útil a veces...?

079 RP: Italiano, también.

080 IdH: Vale. ¿Y te resulta útil a veces saber...?

081 RP: Claro, importantísimo. Yo creo que no saber es... Hay gente que tiene mucho talento. Mi talento es el trabajo. Para entendernos. Yo no tengo nada así... gratuito. Por tanto, yo trabajando mucho... Creo que es importante, porque captas cositas... Incluso para la persona que traduce, ¿no? Tú le dices: «Pero, oye, pero, ¿cómo no has visto que, por ejemplo...? Pero cuando dicen esto en italiano, no quieren decir esto, quieren decir aquello otro, pero aquello otro tampoco es lo que tú has puesto, que se parece. Es otra cosa totalmente diferente». Yo creo que sí. Creo que tienes que tener un poquito de culturita de idiomas. Sí.

082 IdH: Me imagino que también te llegarán alguna u otra película

 1.1. Formación

 1.3. Lenguas extranjeras

que sea [en] un idioma desconocido.

083 RP: Mira, el alemán. Te digo una cosa. Llega un momento [en] que entras en una dinámica que casi lo entiendes. No te sé explicar, casi lo entiendes.

 1.3.Lenguas extranjeras

084 IdH: Me imagino que también el dominio que tenéis de la voz. Percibís cuestiones que a lo mejor a los demás...

085 RP: Los sentimientos se perciben no importa el idioma que sea. Excepto el japonés.

 1.3.Lenguas extranjeras

086 IdH: ¿Ah, sí? ¿Ahí es mucho más difícil?

087 RP: Sí, el chino y el japonés. Yo creo que estos idiomas orientales nos es muy difícil... No saben expresar. No tenemos el mismo código de expresión y, por tanto, no sabes si están tristes, si están alegres, lo que haces es imitar aquello que crees que es. Yo creo que cuando estamos doblando a personas que hablan, por ejemplo, japonés, yo creo que a veces desvirtuamos un poquito, pero porque el guion dice una cosa y para nosotros eso significa decirlo de una manera. Los otros te lo dicen de otra o gritan mucho. Eso a veces pasa.

088 IdH: Es un poco más complicado.

089 RP: Sí.

090 IdH: Y ahí, ¿tenéis algún asesor a veces? Que os diga esto lo dicen así, porque...

091 RP: Sí, incluso te diré. Nosotros tenemos actores que son de diferentes... Por ejemplo, la madre de uno es sueca, la madre de otro es tal... Y a veces pues los convocas, porque aquellos te ayudan mucho, también, ¿eh? Estamos hablando de películas de 35 [mm]. Entonces ahí sí que tienes una persona al lado. Pero, claro, la tienen que pagar. Si no la pagan, como comprenderás, no.

092 IdH: Sí, obviamente. Antes has dicho que sigues haciendo algo de actriz de doblaje, sobre todo.

093 RP: Yo sí, de actriz de doblaje sigo haciéndolo. Antes yo siempre estaba arriba y abajo. Ahora no tanto, porque me he

centrado mucho en este estudio. Entonces, sí, hago muchas cosas, hago incluso series en otros [estudios], pero cuando diriges, entras en otra historia. Has abierto otra puerta y cuando tú abres esta puerta, es difícil que te llamen porque siempre se creen que estás trabajando dirigiendo y a la vez tú también... Cuando te viene una película, no te das según qué... Aunque te vaya, porque ya te lo has dado en la anterior y piensas: «Oye, ¡ que me da cosa! Siempre ponerme». Una tontería como una catedral, que no tiene nada que ver, porque las películas se van estrenando en tiempos diferentes y con empresas diferentes, pero ...

094 IdH: Creo que algunos directores de doblaje sois autónomos, pero no sé...

095 RP: Ahora ya no.

096 IdH: ¿Ahora ya no?

097 RP: Eso fue hasta diciembre pasado [Se refiere a diciembre de 2011].

098 IdH: O sea, que ha cambiado.

099 RP: Bueno, si ha cambiado... Han puesto multas. Entraron los de Seguridad Social y determinaron que los directores... Al director hace un tiempo le interesaba facturar, por muchas cosas. A mí no... Pero facturaba. Me lo encontré cuando entré. Y dije: «Ah, pues, bueno...». «No, no, es que todo el mundo hace esto». «Ah, bueno, pues entonces me haré autónoma». Y pensé, bueno, pero si yo no quiero ser autónoma, si yo lo que quiero es como ahora... Entonces pagaba las dos Seguridades Sociales siempre, las dos. Entonces se hacían porque así les desgravaban. Muchos se iban montando empresas, S.L. Entonces con la S. L. pues se desgravaban todo. ¿Qué ha pasado? Pues que la Seguridad Social ha entrado diciendo: «Eso no puede ser. Porque un trabajador que está aquí, que viene aquí a trabajar, trabaja por cuenta de alguien». Entonces, un buen día, entraron en todos los estudios de Barcelona Aquí

hay gente que entran de Hacienda, hay de Seguridad Social, como si fuesen de Hacienda o como si fuesen los GEOs y no dejaron salir a nadie. Entonces empezaron a preguntar... Me preguntaron: «¿Y [a] usted quién le manda?». «Pues, mire, Bea Escudero». Dice: «Muy bien, pues ya está». Y en Madrid igual. Les pusieron unas multas tremendas. Que si no sé si las van a pagar. Nosotros hemos recuperado todos estos años... Han tenido que pagar todos los estudios.

100 IdH: O sea, que ahora mismo [eres] trabajador[a] por...

101 RP: Ahora es por cuenta de otro. Y ahora incluye la adaptación, que yo hago en mi casita tranquila, estupenda. Pues se incluye también la adaptación, o sea que fantástico. Para mí fantástico, porque esto es la normalidad. ¿Por qué me tengo que pagar la Seguridad Social?

102 IdH: Sí, yo estuve trabajando en un estudio en Madrid y estaba de autónoma y tenía mi horario y no podía cambiarlo. Una vergüenza. Menos mal que fue por un tiempo breve, porque si no, les hubiera dicho: Oye...

103 RP: En Madrid entraron en un estudio y nadie, absolutamente nadie, ni la persona que estaba en recepción... Porque luego, claro, te enteras de todo, nos llamamos unos de otros sitios. Compañeros de Madrid. Nadie de otro estudio, o sea que absolutamente nadie del estudio estaba contratado...

104 IdH: No sé si no será el mismo. Salí un poco escaldada.

105 RP: Soundub es. Es ese. Nadie, ni la chica que estaba en recepción.

106 IdH: Me lo creo.

107 RP: Es tremendo. Esto es una vergüenza.

108 IdH: Y era vergonzoso.

109 RP: ¿Qué quieres que te diga? Me han entrado [en] la Seguridad Social nueve años o diez años. Yo doy gracias. Olé, olé, estupendo.

110 IdH: Eso no podía ser.

111 RP: Es que no debe ser. Es que uno tiene que hacer su empresa, montarse su empresa, con toda la legalidad y todo lo demás son puñetas, punto. Y ya está. Y no se lo preguntes a quien baja después, pero es así.

112 IdH: Cuando convocas o cuando tienes...

113 RP: No, yo no convoco. Yo tengo una ayudante de dirección. La ayudante de dirección es la que lleva todo lo que es el esquema de la película partiendo de que yo me he mirado la película, he determinado quién hace qué y pongo tres personajes, o sea, tres actores para cada personaje. Entonces, aquí hay dos fórmulas. Uno, que la productora te diga que adelante con lo que tú decidas o que quiere saber lo que has propuesto... El casting de [voces]. Entonces tú les mandas siempre tres personas y ellos deciden qué personas. Tú les haces un pie de página. Les pones: «Mira, yo creo que por el tipo de personaje, este le va a mejor, ese tal, este cual». A veces te hacen caso y a veces se inventan. Y tú, pues, dices amén. Claro, ellos pagan...

114 IdH: En *Provoked*, ¿hiciste ajuste y dirección de doblaje?

115 RP: Sí.

116 IdH: Y la división de *takes*, ¿la hace alguien del estudio?

117 RP: La ayudante. El director, ¿qué hace? Lo que te digo: decide quién, se pone en contacto con la productora y dice: «Oye, mira, os mando esto y vosotros decidme qué, cómo y de qué manera». Pone todo lo que son la parte de ambientes. Para esta película, creo que con siete personas podemos hacer todo lo que son los papelitos cortos. Este, este, este y este. Que normalmente es: jóvenes, franja de mayores, normal y... Mujeres igual. Siempre menos, porque salen menos mujeres, siempre. Entonces la ayudante de dirección coge y hace un gráfico. Este gráfico [Rosa Pastó ha traído a la entrevista el gráfico de *Provoked*], que tú seguramente lo habrás visto, pone el nombre del actor y cuántos *takes* tiene. En función de esto ya

está.

118 IdH: Se convoca.

119 RP: Se convoca, porque entonces tú sabes cuántos *takes* tiene. Necesita que yo haya hecho la adaptación, le mande el ajuste, porque entonces ella sabrá realmente... A veces la traducción no pone todo, porque yo veo un gesto que no está puesto ahí. A veces los traductores de cine son traductores de cine, tienen que mirar la imagen. No son traductores de libros.

120 IdH: No, obviamente.

121 RP: Pero, a veces, hay traductores de libros.

122 IdH: Ya, que no se fijan en nada.

123 RP: Claro y tú miras y dices... Si aquí hay gestos por un tubo. Y no me lo han puesto.

124 IdH: ¿Entonces normalmente sí que tienen que poner los traductores los gestos?

125 RP: Claro, es que el traductor sí ve si hay un gesto, tiene que poner gesto. Después yo a este gesto le pondré «risa» o le pondré gestos en plural, porque creo que son más. O le pondré «tose».

126 IdH: Vale. O sea, tú lo que pides es que pongan solo el gesto.

127 RP: Hombre, yo lo que pido es que tengan en cuenta que allí hay algo, que no va seguido con el diálogo. Entonces la ayudante es la que convoca. Luego el actor se determina qué días, cómo se va a hacer, se pauta en función de tal, luego vienen los problemas, que yo no puedo, ahora con esto que tal. Y normalmente se trabaja con pistas aparte. Cada uno viene, hace su pista y se va. Luego cuando lo ves, parece que estaban juntos, pues no. Y luego todo lo que son ambientes, eso sí, se hace junto. Los ambientes se hacen juntos, normalmente en una convocatoria o dos. A veces ha habido películas que han [sic] habido cuatro convocatorias o cinco de ambientes, pero normalmente en una o dos ya es suficiente.

128 IdH: Entonces, la división de *takes* no la haces tú.

 2.6. Elementos paralingüísticos

 2.6. Elementos paralingüísticos

129 RP: No, la ayudante de dirección, porque además es la que habla con ellos, con los actores y son los problemas que tienen los actores, etcétera, etcétera. No puedo, pero sí que puedo de tal hora a tal hora y puedo venir más tarde y acabar de hacer esto... Entonces ya se va haciendo.

130 IdH: Has dicho que tuviste bastante tiempo, pero ¿te acuerdas más o menos cuánto tuviste para hacer la adaptación?

131 RP: Sí, yo [en] la adaptación normalmente de una película tardo unos cuatro días o cinco. Máximo, cinco. Normalmente es eso, pero muchas veces en un fin de semana me la tengo que tener hecha.

132 IdH: Si es para ayer...

133 RP: Claro, estamos hablando de trabajar 24 horas.

134 IdH: Y normalmente, ¿trabajas con lo que es la traducción, la imagen...?

135 RP: Yo trabajo con la imagen. Y como base tengo la traducción.

136 IdH: El guion original, ¿no lo tienes?

137 RP: El guion original lo tengo siempre por si tengo alguna duda. Por ahora, excepto que no sean idiomas extraños, entiendo lo que dicen. Te quería decir... Así, paréntesis ahora respecto a eso es... Tú me preguntabas: «¿Es importante saber idiomas para tal, sobre todo el idioma del cual...?». Sí, creo que es importante saber idiomas, pero hay grandes directores en esta profesión que no tienen ni idea y por hablar no hablan ni el catalán que llevan aquí más de 40 años. Y lo hace[n] muy bien y captan... Pero yo creo que es importante, sobre todo de generaciones que tenemos que saber idiomas.

138 IdH: Como estás contratada, ¿es la jornada...?

139 RP: Contratado por película.

140 IdH: Por película, o sea que se cobra...

141 RP: Cada día que vengo. O sea yo vengo aquí. Esta película, por ejemplo, ¿qué son? Dos, cuatro, seis, siete [Cuenta el

 2.2. Duración de encargo

 2.3. Material

 1.3. Lenguas extranjeras

número de convocatorias del gráfico de los takes]. Siete u ocho convocatorias. Vale. Pues ocho convocatorias son cuatro días. Pues yo cuatro días que estoy dada de alta.

142 IdH: Vale. Es que es un diferente a como se cobra la traducción, que es por rollo o por película.

143 RP: Bueno, sí... Eso es aparte. Una cosa es esto. Y otra es lo que cobramos. Nosotros cobramos por rollo o por bobina, que es diferente. Cada película tiene tantos rollos. Normalmente la bobina se cobra mucho más, porque es 35. Y luego está la versión. Por ejemplo, la misma película yo la hago en castellano de 35 y luego la versión de CD -que es la que va unida al CD cuando se vende- en catalán. Hago la misma. Esta vale la mitad, casi.

144 IdH: ¿Ah, sí?

145 RP: Que nosotros estamos fatal. Y tendría que ser al revés, porque no todo el mundo lo habla.

146 IdH: Sí, o sea que, por ejemplo, el doblaje de *Provoked* que hicisteis fue para cine en español y luego para catalán solo para el DVD.

147 RP: Sí, yo creo que sí. Ahora no me acuerdo mucho, pero yo creo... Sí, sí, sí. Así fue, sí. Fue así. Y se hizo seguido, ¿eh? Que normalmente siempre hay un espacio de tiempo. Normalmente hay un espacio de tiempo importante, pero se ve que lo quisieron [a la vez].

148 IdH: A lo mejor, ¿se estrenó en algún cine?

149 RP: Se estrenó en castellano.

150 IdH: ¿Solo?

151 RP: Yo creo que sí. Ahora no me acuerdo mucho, pero sí. No sé por qué razón, se hizo seguido. Quizás porque dijeron por si acaso. Ya la tendremos. A veces lo hacen. Y mejor.

152 IdH: Sí. ¿Empleas algún material de apoyo diferente?

153 RP: ¿Como...?

154 IdH: Bueno, me imagino que diccionarios alguna vez tendrás

que...

155 RP: Hombre, por favor, pues por supuesto.

156 IdH: Por ejemplo, alguna película que tenga una temática específica, ¿te tienes que documentar normalmente?

157 RP: No, mira, cuando tú ajustas... Y cuando traduces, tú lo sabes perfectamente, si, por ejemplo, es un CSI, tienes que estar conectado con la policía. Que le tienes que llamar. Tienes que decirles: «Oye, creo que esto...». Porque puede ser que el traductor haya puesto exactamente lo que pone allí, pero tú después cuando lo ves allí funcionando, dices: «No, hombre, no, porque esto tiene que ver con eso y con lo otro y lo de más allá. Y entonces la trama...». Llamas.

158 IdH: O sea, hay que tener contactos.

159 RP: Claro, te tienes que buscar la vida. Yo me acuerdo que con Iberia... Si no he llamado de veces en mi vida, no he llamado ninguna y siempre he llamado mucho a Iberia para cosas de aviones.

160 IdH: ¿Utilizáis un programa específico o tú ajustas sobre papel?

161 RP: Te cuento. Yo soy antigua, ¿vale? Yo directamente no ajusto nunca en ordenador. ¿Por qué? Porque, como dice Lillian Hellman [dramaturga estadounidense, que en 1973 escribió una obra titulada *Pentimento*], a mí me gusta el pentimento, que es lo que hay siempre debajo de las pinturas de los cuadros. Que es aquello que quiso hacer el pintor y no lo acabó y, entonces, cambió de idea y entonces hizo otra cosa. Y entonces yo necesito papel. A mí me lo dan en papel. Yo lo hago en papel, que me encanta. Además, me va mucho mejor. Lo hago en papel y luego yo misma paso al ordenador las correcciones.

162 IdH: Y no es un Word. Sé que hay estudios que tienen un programa específico.

163 RP: No, nosotros no. Aquí yo que conozca, no.

 2.5. Material de apoyo

 2.5. Material de apoyo

164 IdH: Ya, por preguntar, porque sé que hay estudios que sí que tienen y te piden incluso la traducción en ese programa.

165 RP: Ah, bueno. Yo la verdad es que utilizo lo que me pidan. Tengo todo. Entonces lo que me pidan... Depende. Antes sí que hacía para muchos estudios y para muchos directores hacía la adaptación. Ahora hace muchos años que lo hago para mí y punto.

166 IdH: En cuanto a derechos de la propiedad intelectual, ¿sabes si apareció tu nombre...? Bueno, lo que es la ficha de doblaje en cine, porque ahora mismo rara es la ocasión en la que aparece. Pero quizás cuando estrenaron esta película -que fue como hace cinco o seis años-, ¿sabes si apareció?

167 RP: No lo creo. Yo pertenezco a DAMA, que es de Madrid, a la asociación DAMA y entonces allí nosotros lo que hacemos es mandar lo que vamos haciendo, pero yo creo que la productora pasa olímpicamente. Antes al final salen incluso los actores de doblaje.

168 IdH: Sí, esa es la ficha de doblaje.

169 RP: Pero ahora... ¿Ficha de doblaje? Ahora no. Nadie se queda hasta el final en el cine.

170 IdH: Ahora ya creo que no. Yo.

171 RP: Yo, yo también. Mi marido se avergüenza. No, de verdad, le da apuro que yo me quede siempre hasta el final, pero es que no me da la gana. Yo quiero ver todo. Leer todo lo que pone ahí. Y después según qué, sí me hace ilusión verlo.

172 IdH: Sí, yo también. Cuando estudié la carrera empecé a especializarme en traducción para cine. Cine, cine, no he hecho, de 35, pero bueno, para televisión, yo me quedo siempre. Sea subtítulos o sea doblaje.

173 RP: ¿Verdad? Claro. Es un respeto.

174 IdH: Y el día que sale, salto de alegría.

175 RP: Claro.

176 IdH: Mi novio ya me dice: «Bueno, nos quedamos, ¿no?» Y

 2.7. Propiedad intelectual

 4.2. Visibilidad del doblaje

yo: «Sí».

177 RP: Él me dice: «Pero, ¿no ves que están recogiendo?».
Siempre me dice que están recogiendo todo.

178 IdH: Lo malo es que a veces lo cortan.

179 RP: A veces, te echan casi. O lo cortan si ven que no hay nadie.

180 IdH: Y dices: «Oye, que estoy yo aquí».

181 RP: Claro.

182 IdH: Entonces normalmente le envías a DAMA el ajuste y la
dirección. Perfecto.

183 RP: No, la dirección, no, el ajuste.

184 IdH: Bueno, sí, el ajuste. Ahora ya voy un poco a entrar...

185 RP: Nosotros también tenemos AISGE [Artistas Intérpretes,
Sociedad de Gestión], ¿eh?

186 IdH: Sí.

187 RP: Que es los derechos de voz. También lo mando a
AISGE... Y hago una ficha de las películas, para que AISGE
sepa quién ha colaborado en aquella película y les pague.
Empezando por mí.

188 IdH: Claro. Perfecto. Un poco más relacionado con la película
en sí. ¿Normalmente tienes contacto con los traductores? En
este caso, me comentaste que había sido Elisabet Nonell.

189 RP: Nos conocemos todos. Sí, excepto que venga alguien
nuevo, que también a veces se prueba. Entonces sí. Incluso
para lo bueno y para lo malo, ¿eh? Sí. Yo para lo bueno,
incluso para felicitar y para lo malo, precisamente para
quejarme.

190 IdH: Claro.

191 RP: Sí. Yo lo he hecho mucho.

192 IdH: No consigo dar con Elisabet Nonell.

193 RP: Pues te dirán aquí el teléfono.

194 IdH: Es que estoy intentando conseguir entrevistas con la
mayor parte de los profesionales que han trabajado, porque
cada uno aporta algo y yo creo que es muy importante.

 2.7. Propiedad intelectual

 3.1. Contacto con otros profesiona

195 RP: Claro.

196 IdH: Al realizar el ajuste, ¿para ti qué es más importante: todo el tema de la sincronía, la isocronía, o la verosimilitud de los diálogos?

197 RP: Para mí es la parte artística. Tiene que ir delante de la sincronía. Lo que pasa es que yo soy bastante quisquillosa y entonces quiero aunar todo. Y si se tiene que repetir, tal. Pero, ahora bien, si la interpretación es buenísima y por una cosita no repito nunca. ¿Por qué? Porque la técnica nos ayuda muchísimo. Ha entrado tarde, ha entrado antes, pues esto se mueve y aquí no ha pasado nada. Y la técnica ahora está a nuestra disposición y yo lo agradezco mucho.

198 IdH: Claro. Ayuda.

199 RP: Sí, a todos. Todos estamos muy contentos con esta... Antes es que te equivocabas y se quemaba toda la película. Te sentías culpable, incluso.

200 IdH: Sí, claro.

201 RP: Por haberte equivocado. Y repetir y repetir.

202 IdH: Probablemente no, después de tantos años de experiencia, ¿no era la primera película multilingüe que ajustabas y dirigías?

203 RP: No, hicimos una en muchos idiomas y, sobre todo, una serie con muchos idiomas, siempre. Y yo llevo una serie que es *Leverage* [*Las reglas del juego*, TNT, 2008-2012], que hablan en todos los acentos posibles.

204 IdH: ¿Sí?

205 RP: Sí.

206 IdH: Esto ya está. Ya lo hemos hablado antes. Luego, ¿a veces la distribuidora o la productora hace indicaciones? Sobre todo, aquí el plurilingüismo se tiene que mantener o no se tiene que mantener o haced lo que queráis.

207 RP: Es al revés. Nosotros depende de cómo lo vemos, yo he pensado: «Por si acaso no les gusta, vamos a decirles y que

 3.2. Rasgos del ajuste

 3.3. Experiencia con multilingüismo

ellos nos digan si sí o no». Nosotros somos los que proponemos. Claro, tú lo ves y dices: «Bueno, esto se les tiene que decir. Que vamos a hacer eso, que vamos a hacer lo otro». A ver cómo lo ven y quizás algunos te dicen: «No, no, no. En castellano». O te dicen: «No quiero acentos. No, porque los acentos los hacemos fatal...». Por ejemplo. Te dicen: «No, porque cada uno hará un acento diferente». Tal, me decía una.

208 IdH: Vale. En este caso, ¿Bet Nonell indicó en el guion traducido, en el guion de doblaje cuándo hablaban *punjabi*?

209 RP: Sí, claro.

210 IdH: ¿Lo marcó y eso, claro, lo dejó?

211 RP: Entonces, puedes poner, sí, *punjabi*.

212 IdH: Bueno, contaba con los subtítulos en inglés. No sé si los tradujo o no los tradujo ella.

213 RP: No, eso lo hacen otra gente.

214 IdH: Vale. O sea, esos fragmentos que mantuvisteis en *punjabi*...

215 RP: Lo que pasa es que le sirven, claro.

216 IdH: Claro.

217 RP: Claro, para ponerlo después, ella te lo pone más o menos por si acaso quieres hacerlo en castellano.

218 IdH: Claro.

219 RP: Y yo por si acaso suponiendo que no haya quedado claro o que todavía no me haya contestado el cliente, yo por si acaso lo ajusto y lo adapto en función de lo que veo de la sincronía.

220 IdH: También lo ajustas.

221 RP: Claro, por si acaso, pero luego si me dicen: «No, lo sacamos de original». Vale, perfecto. O el cliente ha dicho que sí. O sencillamente técnicamente se puede. Pues ya está. Pero yo siempre lo deajo adaptado.

222 IdH: Vale.

223 RP: Totalmente.

224 IdH: Y luego, hay una cuestión... En esos fragmentos que han

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

 3.12. Marca en guion traducido

 3.13. Subtitulación parcial

 3.13. Subtitulación parcial
 3.14. Ampliación de diálogos

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

quedado en *punjabi* se ve... La verdad es que como no tengo acceso a la versión en 35 que se estrenó en cine, yo parto del DVD obviamente. Se ve en imagen los subtítulos en inglés, con lo cual esos subtítulos aparecen en la parte superior centrada en vez de abajo, como normalmente. Pero si los subtítulos no los hicisteis aquí, pues no sé si me podrás...

225 RP: Los subtítulos aquí no se hacen. Se hacen en otros sitios. Pero en 35 no salió arriba, ¿eh?

226 IdH: Ya, es que lo que me extraña es que en la imagen original...

227 RP: No, porque tiene otro trato, es decir, tiene otro trato. El subtítulo estaba abajo.

228 IdH: ¿En inglés?

229 RP: Sí.

230 IdH: Pero ¿en el doblaje que tú hiciste se veía?

231 RP: Sí.

232 IdH: ¿O sea venían en abierto y no se eliminaron?

233 RP: No, se veían. No se eliminaron, no, no, no. Se podían haber sacado, si hubiésemos hecho... Si lo hubiésemos dicho nosotros, se podrían haber sacado. Por ejemplo, te diré que se sacaron aquel de la suegra, de la protagonista. Aquel del teléfono, el trozo que se hizo... ¿Cómo fue? Ah, no, no.

234 IdH: No, porque...

235 RP: No, ese se hizo en *punjabi*. Me equivoco.

236 IdH: Sí, claro.

237 RP: Sí, sí, sí.

238 IdH: Sí, me imagino que se pusieron simplemente abajo y ya está.

239 RP: Sí, yo creo que se pusieron abajo, pero tú crees que lo han sacado así en plan del CD.

240 IdH: Yo lo saco del DVD y entonces en el DVD...

241 RP: Ay, del CD, del DVD.

242 IdH: De hecho, para ver esos subtítulos tengo que ver

 3.7.1. Falta de subtítulos

subtitulada toda la película, pero cambian de lugar.

Normalmente los subtítulos aparecen en la parte inferior como siempre. Pero los subtítulos que traducen los subtítulos en inglés aparecen arriba y luego vuelven abajo. Yo creo que es un problema del DVD.

243 RP: Yo creo que sí.

244 IdH: Que no tiene esos subtítulos obligatorios en el doblaje.

245 RP: En el 35 no, ¿eh?

246 IdH: Claro, me imagino que tenía que haber una pista de subtítulos.

247 RP: Es que en el 35 no puede salir en inglés.

248 IdH: Claro.

249 RP: El subtítulo. No. En el 35 sale en castellano y el *punjabi* sale traducido. Punto.

250 IdH: Sí, sí. Mira, te lo voy a enseñar. Eso es problema del DVD. Por ejemplo, este. [Se visiona la muestra 331_VD.] Esta es la versión doblada. Es una escena de cuando están en el hospital, que llega su suegra.

251 RP: Ah, sí.

252 IdH: ¿Ves? No aparecen los subtítulos en castellano. Tengo que decirle que aparezcan todos los subtítulos. [Se visiona las muestras 331_VD y 331_VOS.] Ves, aparecen arriba.

253 RP: Y, ¿por qué? Pero eso es un error, ¿eh?

254 IdH: ¿Ves? Lo que traduce el inglés aparecen abajo. El problema es que solo hay una pista de subtítulos.

255 RP: No ha aparecido eso en 35.

256 IdH: Claro, si yo me lo he imaginado. Pero es un problema porque en el DVD en inglés británico, o sea el que se vendió en Reino Unido, también aparecen así en abierto, los subtítulos en inglés. No se pueden eliminar y yo creo que partieron de esa imagen para el DVD y no sé lo que hicieron. La cuestión es que solo hay una pista de subtítulos, la completa. Entonces quien vea la versión solo doblada, solo va a ver los subtítulos

 3.13.1. Subtitulación a L1

 3.13.1. Subtitulación a L1

en inglés. No va a ver los subtítulos traducidos al español que sí que existen. Sé seguro que se estrenó con los subtítulos en castellano.

257 RP: Claro, claro.

258 IdH: Pero, bueno... Como a veces los DVD no están del todo bien.

259 RP: Yo creo que no.

260 IdH: Es curioso, simplemente. Cuando Kiranjit reza en la celda o cuando muere el marido, esos no se han traducido ni se han subtitulado ni...

261 RP: No, se ha dejado.

262 IdH: ¿Se pudieron extraer perfectamente?

263 RP: Sí y, además, es que se dejaron en original. ¿Por qué?

Porque sabemos que es un rezo. No nos importa lo que diga. Es como un padrenuestro al revés. Es lo mismo.

264 IdH: Luego hay un caso muy curioso, que se ha mantenido...

Al extraer el *punjabi*, se mantuvo una frase en inglés. .No sé si os disteis cuenta.

265 RP: A ver...

266 IdH: Esta es la escena que ella se pone una chaqueta occidental...

267 RP: Sí. Ah, uy y él le dice que no.

268 IdH: Le dice de todo.

269 RP: De todo, sí.

270 IdH: voy a ponerla con todo subtitulada.

271 RP: Sí, vale.

272 [Se visiona las muestras 351_VD y 351_VOS.]


273 IdH: Si te fijas, ahí ha dicho «No yell». «No yell», en inglés, porque los subtítulos en inglés solo traducen «I am coming».

274 RP: *I'm coming*.

275 IdH: *I'm coming*, ya voy. Lo otro es en inglés.

276 RP: ¿A ver?

277 IdH: Sí.

 3.7. No traducción

278 RP: A ver, tira un poquito para atrás.
279 [Se visiona de nuevo la muestra 351_VD.]
280 IdH: Dice: «No yell».
281 RP: Pues, ves, esto, nosotros lo dejamos, porque creíamos que
realmente era en *punjabi*. Com que después sigue en *punjabi*.
282 IdH: Sí, claro.
283 RP: Pues que era *punjabi*. No entramos en pensar que era
inglés. Para nada.
284 IdH: No. Como he tenido que transcribir la versión doblada y
subtitulada para el estudio, entonces transcribiendo dije: «¿
Esto?».
285 RP: No lo ve nadie.
286 IdH: Bueno, pues era solo por saber si había habido alguna
razón o...
287 RP: No, no, no. Determinamos...
288 IdH: Que era *punjabi*.
289 RP: Que era *punjabi*. Bueno, no hubiésemos podido
aprovechar el *punjabi*.
290 IdH: Sí, es probable.
291 RP: O sea, no hubiésemos podido aprovechar el *punjabi*. Con
lo cual preferimos aprovechar el *punjabi*, supongo, para no
decir eso. Lo metimos como *punjabi* y todo el mundo se ve que
se creyó que era *punjabi*.
292 IdH: Sí. Como ella habla bastante más *punjabi*, al principio,
cuando recuerda su matrimonio, que inglés, porque era lo que
hablaba.
293 RP: Claro.
294 IdH: Pues, simplemente que lo detecté y dije: «Voy a
preguntar».
295 RP: Pues, muy bien.
296 IdH: Hay otro momento en el que lo que se detecta como una
especie de autotraducción. Ella habla en *punjabi* y la frase
siguiente se entiende que es lo que ha dicho en *punjabi* en

 3.7.1. No traducción de L1  3

 3.9. Espectador

inglés... Lo que ha dicho en *punjabi*, pero en inglés. No sé si lo mantuvisteis porque al no estar subtitulada detectasteis esa estrategia.

297 RP: No, hicimos lo mismo que con la suegra.

298 IdH: Te lo pongo y así más fácil. Es en la cárcel cuando recibe la visita. Esto es al final cuando la está intentando convencer de que escriba su historia, que luego la lee ella.

299 RP: Sí.

300 [Se visiona la muestra 441_VD.]

301 IdH: Es justo ese fragmento.

302 RP: Pero, ¿qué es lo que me quieres preguntar de esa?

303 IdH: Ahí, yo lo he tomado como que la primera frase es... O sea, la segunda frase que dice en inglés es la traducción.

304 RP: Exacto.

305 IdH: De lo anterior. Si lo habíais detectado como eso y lo mantuvisteis así, porque...

306 RP: Claro. ¿Sabes qué pasa? Esta es la adaptación. Una cosa es el ajuste y otra es la adaptación, ¿no? Van juntas, pero, claro, para que se entienda, dado que no estaba subtitulado, nosotros hicimos como para que se entendiera lo que estaban diciendo inventando, evidentemente.

307 IdH: ¿Ah, o sea, eso a lo mejor no venía en el original?

308 RP: Claro.

309 IdH: Ah, interesante. Es que yo pensaba...

310 RP: En el ajuste, te encuentras a veces que tienes que... Dices: «Madre mía, ¿cómo digo esto ahora cuando aquí no me cabe?». Tienes que priorizar. Ya sabes que el inglés [imita una frase en inglés] y ahí te han dicho mil cosas y nosotros necesitamos treinta mil. Entonces, ¿qué haces? A veces tú misma como que te contestas a lo que te han dicho para que... «Vale, de acuerdo. Estoy de acuerdo. ¿Lo que dices es que...?». Haces como una pequeña trampa para que el espectador se entere de lo que representa que ella dice que... A veces tienes que hacer

 3.14. Ampliación de diálogos

 3.11. Fidelidad al original

trampas. Incluso a veces tienes que poner una cosa en otro sitio o aprovechando que se gira y allí no habla para que te quepa todo. Claro, es una trampa maravillosa en doblaje, pero es una trampa. No deja de serlo.

311 IdH: Sí, ahí tenéis que tener bastante cuidado con los momentos que está en *off* o sin boca.

312 RP: Claro y luego priorizar. Tú lo que haces es priorizar. A ver, aquí hay cuatro frases y las cuatro son importantes. ¿Qué hago? Te vuelves loca. Bueno, entonces, llega un momento cuando ya estás un poquito más... Tienes más claro. Entonces, coges, a ver, esta, aquí aprovecho que se gira. Esto lo puedo colocar aquí. Adelanto. Pones una A y el actor ya sabe que lo tiene que adelantar. Luego esta que lo diga, porque le va por la cara, aunque no diga eso en aquel momento y luego esta, la vamos a poner cuando se levante, por ejemplo. Pero queda otra, pues esta la pondremos después cuando se vaya. Y no dice nada cuando se va. Pero nosotros hemos dicho cuatro cosas importantísimas para la película, para que se entienda, pero quizás hemos movido un poco el tiempo. Se tiene que hacer.

313 IdH: Sí, en esta probablemente se...

314 RP: Yo creo que en esta fue así. Hace tanto tiempo... Eso son detalles. Además, los resuelves siempre en sala. Incluso mucho [s] los ves ajustando, pero hay muchos que dices: «En sala ya lo veré claro». Y es que en sala se ve todo claro. En sala sabes que no hay nada más, después de la sala y al no haber nada más, te sale la solución. Es mágico, tú. De verdad.

315 IdH: Me imagino que a veces no es posible extraer esa otra lengua, por ejemplo, si se solapan intervenciones o si hay problemas de ajuste. Es un ON clarísimo, que no hay manera... ¿Y hay otros problemas que obliguen a eliminar esa tercera lengua, o sea, esa lengua extranjera?

316 RP: Esa que has dicho tú. Es la más importante. Si se pisa, ya

está. Lo que pasa es que depende de qué tipo de lengua sea. Sabemos qué está diciendo y cómo lo está diciendo, entonces lo decimos tal cual se dice, es decir, la traducción fonética. Lo decimos utilizando la misma musicalidad que nos impone ya de entrada el actor, sí. Normalmente ahora [en] las películas te viene la banda internacional, te viene todo. En la banda internacional te vienen todas las cosas. Cuando tienes una duda, pum, te vas a la banda internacional y puedes coger lo que quieras. Está todo.

317 IdH: ¿Ahí, por ejemplo, estarían en bandas diferentes los diferentes diálogos?

318 RP: Podría ser. ¿Sabes qué pasa? Que la técnica ha avanzado tantísimo que se pueden hacer muchas cosas. Yo creo que ahora casi se podría hacer... Si, por ejemplo, tú juegas con diferentes lenguas, que las diferentes lenguas aparecieran en un mismo... Pero perfectas, además. Pero, ¿sabes el trabajo que da? Hay que buscar a alguien que hable igual. Pero no te lo crees. Entonces la gente del cine dice: «Uy, pues si esta es otra». Porque lo dicen.

319 IdH: Sí. Este tiene la misma voz que...

320 RP: Uy, pero si este es... Claro, es que se tiene que ir con mucho cuidado. Si es como, por ejemplo, cuando antes se locutaban, por ejemplo, los insertos, se locutaban en el cine. Ahora los insertos se subtitulan, pero en televisión no. En televisión el subtitulado es muy caro para lo que es el precio de la película. Entonces, ¿qué haces? Lo incorporas, si puedes, al guion. Pero si es, por ejemplo, el castillo de Suffolk. Cuando dirigí *Los Tudor* [*The Tudors*, BBC, 2007-2010]. Ahí todo eran exteriores. Castillo de Suffolk. Pues Castillo de no sé cuántos, Netherland no sé cuántos. Pusimos a uno que hizo todos *Los Tudor* desde el principio hasta el final, todo, lo locutó todo y, claro, ya fue uno más de la corte. Éste es que el realmente estuvo en *Los Tudor* en todas las temporadas, las cuatro

 3.8. Restricciones

 3.6. Doblaje a L3

temporadas.

321 IdH: A veces las voces se distinguen.

322 RP: Sí, además, no nos dejaron que dijese nada más. Ni lo podíamos utilizar para hacer ambientes. Dijeron que no.

323 IdH: Si, por ejemplo, tuvieras que doblar al español una lengua extranjera. ¿Cómo escribes los diálogos? Porque en este caso pudiste extraer el *punjabi*. Ya no hay más preocupaciones, pero si hubiera sido técnicamente imposible o no hubieras podido hacer la traducción fonética.

324 RP: Lo haríamos por traducción fonética de oído. Otra vertiente. O sea, yo escucharía... Suponiendo que nadie me pudiera ayudar, entonces yo lo haría por oído.


325 IdH: O sea, por el contexto.

326 RP: No, no, oído. ¿Qué dice? [Imita una lengua extranjera.] Pues, a ver, lo oíría 70.000 veces. [Imita una lengua extranjera.] Entonces haríamos así hasta que sacásemos aquello que se pareciera. Hacemos dos pistas. En una ponemos el uno y el otro y vamos viendo a ver si se parecen.

327 IdH: Vale. Si, por ejemplo, dijeras o desde productora dijeran todo en castellano, ¿te vendría traducido el guion o por contexto inventarías los diálogos?

328 RP: El traductor lo que haría sería... Traduciría todo y yo tendría que tomar decisiones. Que son, si es en castellano, claro, no me puede repetir lo que el otro me entiende. Por tanto, entonces, le digo: «No, no. Que lo que quiere decir es que tal». Y lo digo de otra manera, exactamente lo mismo. Es [a] sería una fórmula. Hay 30 millones de fórmulas. Cuando ves que tienes que hacerlo, te vuelves loca, te levantas mil veces, vuelves a sentarte y al final parece que das con algo. Luego llegas a sala, incluso te salen otras cosas. Pero lo haríamos así.

329 IdH: Ya hemos hablado un poco que en este caso como es una historia de migración, hay personajes que llevan casi

 3.6. Doblaje a L3

 3.12. Marca en guion traducido

 3.14. Ampliación de diálogos

prácticamente toda su vida viviendo en Inglaterra, con lo cual no tienen acento, pero luego llega Kiranjit recién llegada. Has comentado antes que se nota una diferencia del inglés que habla al principio al inglés que habla...

330 RP: [Ininteligible] *in crescendo*.

331 IdH: ¿Y hasta qué punto crees que es importante ver esa diferencia para la historia?

332 RP: Ay, yo creo que es muy importante. Porque después ella se atreve con todo, a hablar en público, a decir las cosas que antes era incapaz de decir. O sea, no solamente es la fuerza interior, también es la fuerza del conocimiento. Ella realmente ahí aprende mucho y lee mucho. La compañera de celda la ayuda. Todo eso se tiene que ver. Esta evolución la quisimos en forma de idioma, también.

333 IdH: Claro. Sí, está presente en la película original.

334 RP: Claro. A veces tienes que hacer un poquito de trampas, pero a veces también te lo da el original, ¿para qué tienes que inventar?

335 IdH: Claro. Después de todo el análisis, ya me centro en la tesis en esos ejemplos en los que aparentemente no hay ninguna restricción de solapamiento de intervenciones o que podría extraerse la L3 y aún así se ha decidido eliminar esa segunda lengua de la película original. Y entonces ahí me pregunto si en la industria del doblaje español hay cierta ideología o cierta tradición que fomenta el doblaje al español de todas las lenguas, sea la que sea, [aunque] sea la lengua minoritaria de la película, o si realmente es una decisión caso por caso. No sé qué opinas tú o si me has entendido.

336 RP: Sí, te he entendido. Creo que sí te he entendido. Vamos a ver... El que se sienta en la butaca para ver la película, el 99,9% es español, entonces tú le tienes que dar algo... Él ha escogido la versión doblada, porque quiere estar relajado viendo una película. Por tanto, eso lo tienes que facilitar. Yo

 3.10.2. Interlengua

 4.1. Sobre doblaje  3.9. Espec

creo que esto es la base de cualquier doblaje, es decir, hacerlo lo más claro, no complicar el guion, es decir, decirlo tal cual y hacerlo lo más fácil posible. Lo más fácil, ¿qué es? Decirlo en español. Excepto que sea muy importante que aquello sea dicho en otro idioma, pero si tenemos que escoger y todo es igual, escogemos el español. Excepto que sea también una película... Depende. Un Ken Loach... Este hombre te dirá que no. Por eso, él debía estar súper cabreado por lo que se le hizo.

337 IdH: Pues no lo sabía, que es peor.

338 RP: ¿Lo ves? Es que seguro, porque conociendo sus películas, que yo he visto tantas películas de él. Yo he estado incluso en una película físicamente y que lo ves cómo trabaja todo. Además, quiere que sea auténtico a morir, a morir de auténtico. Y te deja que tú inventes lo que te dé la gana. Ese señor no podía estar contento con la traducción, imposible.

339 [Conversación irrelevante para esta tesis doctoral.]

340 RP: Ahora, es que es lo de siempre, versión original subtitulada o versión doblada. Vamos a ver... Quien quiere ir a ver la versión doblada, que vaya. Y quien quiera ir a ver la versión subtitulada, que vaya a verla. La libertad de escoger. Ahora, la moda es ir en contra del doblaje. Pues, perdona, aquí en Cataluña, gracias al doblaje de TV3, la gente habla mucho mejor el catalán, muchísimo mejor. Porque antes la gente decía *techo*, en lugar de *sostre* y decía el *busó*, en lugar de *bústia*. Igual que pasa con esto, ha pasado también con el castellano. Aunque la gente lo hablara... La gente puede hablarlo bien, pero puede no tener unos recursos, dijéramos, de una facilidad de habla tremenda, pues también se ha mejorado. Y, además, hemos hecho lo mejor que se ha podido el transmitir las emociones y los sentimientos, que es nuestro bagaje. Cuando tú vas a doblar, ¿con qué vas? No, no vas con nada. No llevas ni papeles ni ordenadores ni nada. ¿Qué llevas? Llevas tus propios sentimientos conectados con el de aquella persona y ya

 4.1. Sobre doblaje

 4.1. Sobre doblaje

está. Y ahí vas a traducir todo eso. Tienes tu voz y tienes la fuerza que tú puedas tener en cada escena. Es que no tienes nada más. Vas desnudo. Pues esto también tiene su valor. A mí me gusta la versión original y yo a veces voy a ver la versión original, depende de qué actor y depende de qué director, pero otras veces digo: «Uy, no. Me voy a relajar». Y me siento ahí a reír como una loca o me siento lo que sea y voy a la versión doblada. Si puede ser de Madrid, para mí mejor, porque si es de aquí me río mucho pensando qué reparto han hecho, porque los directores siempre pensamos: «¿Pero qué reparto han hecho?». Y a veces no nos acaba de gustar o a veces decimos: «¡Qué bien!». Pero estamos un poco más metidos en la parte nuestra, técnica. No. Aquí quien quiera que lo haga. Mira, en Suecia [la gente] no va al cine y los suecos han empezado a doblar las películas.

341 IdH: ¿Ah, sí? Eso no lo sabía.

342 RP: Sí. ¿Por qué? Porque no existe la industria cinematográfica. En Portugal, ahora que se están empezando a doblar las películas, la industria cinematográfica está aumentando y está realmente atrayendo a más gente. Y eso de que se aprende más inglés que dice el PP, perdona que te diga, pero es que eso es una tontería, porque yo estoy con series en alemán y yo no sé alemán. Y no soy tonta. ¿Qué tiene que ver eso? Es que la gente no sabe lo que habla. Hablan por hablar.

343 IdH: A mí me pasó y me dio bastante qué pensar. Obviamente yo como traductora a mí me viene bien que se doble y que se subtitule. Todo da trabajo.

344 RP: Sí.

345 IdH: Y es diferente. Como decías tú, son opciones. En 2011 estuve cuatro meses en Londres y, bueno, pues una película... Alquilé una película, era en alemán y vivía con varias australianas, sudafricanas y tal. Y entonces pues una estaba en la cocina, que era donde teníamos la televisión, y le dije:

«Mira, voy a ver esta película. Si quieres, pues siéntate conmigo, que voy a estar en el salón. Es una película alemana, pero está subtitulada al inglés». No sé qué, no sé cuál. Y entonces en ese momento yo le entendí: «No, es que no veo películas extranjeras». Pero dije: «No le he entendido bien». Luego, hicieron un festival un fin de semana de cine español y había una película, *18 comidas* [Jorge Coira, 2010], una gallega que me la habían recomendado. Y dije: «Voy a ir a ver esta película. Si queréis venir...». Y me contestó: «No, lo siento, es que no leo subtítulos». Esa chica, australiana, no iba a ver cine que no fuera en inglés, por no leer los subtítulos. Y pensé [que] si tuvieran versión doblada, podría al menos conocer otras culturas a través del doblaje.

346 RP: Perdona que te diga, pero tenía mucho que ver, o sea, en el sentido que era... Un poquito cortita...

347 IdH: Pues enfermera que era.

348 RP: Sí, bueno, pues un poquito cortita, porque las mentes se tienen que abrir de vez en cuando.

349 IdH: Pues ella debía de ver cine británico, australiano...

350 RP: Qué te crees aquí. Tú crees que aquí hay gente que quiera... Mira, mi marido tiene dos carreras, es una persona de estas que sabe todo. Todo estupendo. Al cine no le llevas cuando yo le digo: «No, es que es subtitulada». «No, nena. No, subtítulo no. Quiero relajarme». Y él siempre, versión doblada. Pero es que él dice: «No, porque yo entonces no miro a los actores y estoy mirando abajo la letra, que además también sé que es mentira porque no ponen todo lo que tienen que poner». Porque eso es así.

351 IdH: Porque no se puede leer.

352 RP: No se puede. Se tiene que priorizar muchísimo. Por eso yo te diré que entre el subtítulo y el ajuste y adaptación, es mucho mejor el ajuste y la adaptación, millones de veces. Porque yo he hecho subtítulos y te aseguro que en subtítulos tienes que

poner nada. Prácticamente nada de lo que ponen en todas las frases, ¿eh?

353 IdH: Aunque tengo que decir que estoy todavía intentando averiguar quién ha hecho los subtítulos de esta película, porque estoy convencida [de] que se han basado en tu doblaje, porque prácticamente dice lo mismo. Varía poquito. Varía muy poquito.

354 RP: Claro, puede ser.

355 IdH: Los han localizado, más que traducir directamente de la película, los han localizado a partir del doblaje.

356 RP: Puede ser.

357 IdH: Porque eso lo he hecho yo también. A partir de un guion de doblaje, he hecho los subtítulos.

358 RP: Es que a veces los subtítulos no te has enterado de nada, sobre todo cuando están hablando, están explicando algo y claro, van tan súper rápido, es imposible ponerlo todo.

359 IdH: No, es imposible. Así más o menos no tengo más preguntas.

360 [Conversación irrelevante para este trabajo doctoral.]

361 RP: Yo de la peli me quedo con una frase de la película. Es la frase que me impactó más. De toda la película. Es la frase que... No, aquí no lo tengo. «Pero si yo en la cárcel fui libre». A mí esto me impactó. La que lo hizo estuvo llorando mil horas, ¿eh? Porque aquí lloró muchísimo la actriz. La impresionó mucho en esta película. Además, ella es muy sensible. Es una nena muy sensible, de verdad. Sí. Y lloró... no te lo puedes imaginar.

362 IdH: No, es que es una película que impacta y, además, sabiendo que es una historia real, que eso más o menos ficcionada. De todas maneras, la coguionista no estaba nada contenta con la película.

363 RP: ¿No?

364 IdH: No. Ella escribió el libro con Kiranjit y le encargaron un

guion. Entonces ella preparó uno.

365 RP: Basado en la realidad.

366 IdH: Basado en la realidad. Cuando decidieron el director, el director obligó a que hubiera otro guionista, que es Carl Austin, porque era su guionista habitual.

367 RP: Claro.

368 IdH: Y ella decía que era un guionista afroamericano. Porque el director sí que es indio, pero Carl Austin, el guionista, es afroamericano, que no conocía lo que es la historia en sí y entonces ella me contó que habían convertido esta historia en [un estilo más] hollywoodiense de lo que es en realidad.

369 RP: Claro, vende más.

370 IdH: Se centran más [en los] celos del hombre. O sea, todos los malos tratos están basados en los celos.

371 RP: En los celos. Y no en la cultura. Eso yo lo dije. Pero este hombre... Aparte de que está enfermo. Es un celoso compulsivo. Bueno, pero yo pensé, es que a ver... Es que en su cultura pasan estas cosas. «A la mujer se la tiene que pegar de vez en cuando».

372 IdH: Ella me lo estuvo comentando. No les había gustado. Además, Kiranjit tenía familia en Reino Unido, cosa que no se...

373 RP: ¿No se sabía?

374 IdH: No, que no aparece en la película. En la película no se sabe. No aparece ningún hermano ni hermana...

375 RP: Ah, ¿y tenía?

376 IdH: Sí, sus hermanos vivían en Reino Unido y desaparecidos.

377 RP: Vamos, que podían haberlos ayudado, al menos apoyado. Es que aquí la ves sola.

378 IdH: Claro.

379 RP: La ves sola con ellas, con las Hermanas.

380 IdH: Sí, pero sí que debió de tener bastante apoyo de los hermanos, que no detectaron los...

381 RP: ¿Además de las Hermanas Negras?

382 IdH: No detectaron los malos tratos. Para ella era algo vergonzoso, pero sí que estuvieron allí. Yo no he leído el libro, pero sí que lo estuve hojeando antes de entrevistarla y detecté eso. Y dije: «Oye, pero es que aquí...».

383 RP: Incluso yo creo que también la suegra, la suegra que hace como que ve que está mal, pero apoya a su hijo, yo creo que no debía ser así. Mira qué te digo. Creo que ella encontraba normal, incluso, que el hijo hiciera eso. Claro, si se pasa de rosca como esto. Claro, esto es ficción, pero yo creo que la madre debía encontrar normal por cultura que su hijo hiciera lo que hacía, que es que le pegaba, ¿no?

384 IdH: Pues, eso me sorprendió. Decía: «Es que le han dado un toque que no...».

385 RP: No estaba de acuerdo. Ahora, eso también debe de ser como un poco difícil.

386 IdH: Sí y, además, es que es la historia de muchos años, porque yo creo que el libro cuenta con mucho más detalle los diez años de matrimonio y aquí realmente pues se centran más en el juicio, en la apelación y ciertos recuerdos. Entonces esos recuerdos son los que deben de haber manipulado un poco más, el director y este guionista.

387 RP: Hombre, una película la tienes que hacer para el gran público. Entonces tienes que maquillar un poquito y hacerla más de acuerdo con... La escena, por ejemplo, cómo lo quema. Es una escena muy bestia, la verdad, pero está muy bien.

388 IdH: Pues sí, sí, la verdad es que la historia es...

389 RP: Muy bien hecha.

390 IdH: Es impresionante.

391 RP: Sobre todo, porque es real.

392 [Conversación irrelevante para este trabajo doctoral.]

393 IdH: Estoy viendo si todo son cuestiones técnicas o esa tradición de la que comentábamos, facilitar al espectador...

394 RP: Yo creo que la tradición es facilitar. Lo que pasa es que
cada vez se complica un poquito más.

395 IdH: Es que cada vez hay más películas...

396 RP: Pero, además, es que tenemos... Antes eran los
americanos: los buenos y los malos. *I s'ha acabat*. Ahora no.
Así los negros que eran normalmente los más villanos, son los
desgraciados, los que sufrían todo lo que tal, las injusticias.
Ahora no, ahora están los polacos, los tal, los tal, los cual. De
todas partes del mundo y así va a ser. Y ahora se hacen las
películas... Hasta [en] Bollywood tienen gente española. Se ve
que hay actores y actrices españoles que son famosísimos allí.
El mundo es muy pequeño.

397 IdH: Y cada vez más multilingüismo.

398 RP: Sí, el mundo es muy pequeñito. Por eso, bienvenidas sean
todas las lenguas, que nos hacen ricos. Y quien no lo crea, es
que no entiende nada. Porque realmente las lenguas nos hacen
ricos. Porque saber que existe el *punjabi*, a mí una cultura
punjabi... Puedo estar de acuerdo o no con la cultura en el
sentido de analizarla, la acepto porque es así, pero yo creo que
todas las culturas tienen que aceptarse como lo que son. Y los
idiomas evidentemente van atados a una cultura. Y cómo
puedes negar que se hable una lengua con una cultura detrás.
Es que esto es como decir que se celebren los... Yo no sé, los
museos. Es que cómo se atreven.

399 [Conversación irrelevante para este trabajo doctoral.]

400 IdH: Muchísimas gracias. Espero que recordar este doblaje te
haya gustado, te haya parecido interesante.

401 RP: Sí. Cuando la vi, pensé, qué bien, qué mona, porque ya la
ves con una distancia de espectador. A veces cometo el error...
Ahora te digo. Yo ver películas que yo he llevado no lo hago
nunca, prácticamente nunca. Lo puedo hacer después, a
posteriori, pero mucho a posteriori. Es decir, tiene que haber
pasado muchísimo tiempo. Por ejemplo, yo ahora esta la veo y

la veo como espectadora. Y me gusta. O digo, aquí hay un personaje doblado que no me gusta nada.

402 IdH: ¿Ah, sí?

403 RP: Sí, no me gusta. Y sé que costó mucho de hacerlo, porque la chica no entendía el papel. Yo al menos me sentí incómoda, porque le tuve que decir: «No, esto no es así. Tal y cual».

Muchas veces. Luego la vi, la vi cuando he visto la película, he pensado: «¿Realmente, por qué se lo di a esta chica?». Porque no me gusta. Ya capté que aquello... Pero no podía hacer nada más. Ya estaba ahí. Estaba para hacer el papel, pero ves... yo aquí lo veo. Es en lo único que pensé: «Uf, cómo me chirría». Porque recordé también los momentos que pasamos malos en sal. Nunca lo veo una vez lo he hecho. Jamás. No tengo la distancia.

404 IdH: Me pasó con el primer documental que traduje. Por casualidad, resulta que lo vi y habían pasado dos meses. Para televisión encima, como lo quieren para ayer, pues sale enseguida. Y sí que fue como uf.

405 RP: Sí. Yo *Los Tudor*... Es una de las series [que] me ha gustado más de hacer. La he disfrutado como ninguna, creo que es la que más. Yo *Los Tudor* no los vi cuando lo estrenaron. No. Les pedí, por favor, que me copiaran los primeros, la primera temporada. A posteriori... Bastante tiempo después las vi. Y mira que tuve que hablar... Me hicieron una entrevista. Porque fue un *boom*, aquello. Hice una entrevista. Todo el mundo... «¿Pero no entras en Twitter?» No, no entro en nada yo. Nada. Y me preguntaron y todo. Yo no la había visto. No, porque necesitaba distancia. Luego ya con la distancia, cuando la he visto... Me parece que me vi todos los capítulos en una tarde... en un día. En un día me los vi todos. La primera temporada, sí. Se tiene que tener esta poca... ¿Sabes qué pasa? Cada película que haces te la haces para ti. Los directores nos hacemos las películas para nosotros. Luego

las damos a la empresa para la que trabajamos, pero la verdad es que las hacemos para nosotros. Y para nosotros queremos lo mejor. Sí, es nuestro bombocito. A algunos les pones un lacito. Y otras dices, ésta no lleva lazo. No ha quedado como yo quería, porque también pasa.

406 IdH: Sí, hombre, también participa mucha gente en un doblaje.

407 RP: Y a veces te equivocas. Te puedes equivocar en el reparto. O te equivocas tú o el cliente quiere a alguien y entiende que este alguien tiene que doblar a este y le dices: «Pero tiene 60 años ya ahí y este chico tiene 40... Ya sé que te gusta mucho y que siempre... Pero es que este... Ha crecido este señor». Y nada. Quieren que sea el de siempre y a veces el de siempre ya está muy mayorcito. Y a veces pasa. Y a veces te equivocas tú, simplemente, y ya está, pero de esta peli estoy contenta, la verdad.

408 IdH: Me alegro y muchísimas gracias, de verdad.

409 RP: Si te puedo ayudar, encantada.

410 [Conversación irrelevante para esta tesis doctoral.]

 4.1. Sobre doblaje

001 Anexo 12.9. Entrevista personal a Rosa Sánchez,
002 realizada el 29 de noviembre de 2012 en Madrid

003
004 Irene de Higes [IdH]: Yo soy traductora. Ahora estoy haciendo
la tesis y sobre todo me interesaba el tema de qué ocurre
cuando la película es multilingüe, porque, quieras que no, llega
un momento en el que hay problemas, hay cuestiones técnicas
que... Bueno, lo hablaremos. Básicamente me he centrado para
que sea como un poco más coherente, elegí el tema de los
personajes inmigrantes y después seleccioné cine británico. Es
lo único en lo que me estoy centrando. En total entre 2000 y
2009 se estrenaron 12 películas, que estaban en DVD, de las
cuales, al final, intentando también entrevistar a los directores
y a los guionistas me he quedado con cinco. Una de las cuales
es esta.

005 [Conversación intrascendente para mejorar el lugar de la
entrevista.]

006 Rosa Sánchez [RS]: Es la tercera tesis que hacen con una...
Otra, de otra película fue de *Una casa de locos* [*L'auberge
espagnole*, Cédric Klapisch, 2002] que también era una
cuestión parecida. Que era un poco por lo mismo.

007 IdH: Pues sí. Esta, la verdad, es que no la conoce casi nadie.
De hecho, yo no la conocía. Fue al final viendo cuáles se
habían estrenado, cuáles estaban disponibles en DVD y luego
qué directores me contestaron. Entonces estuve con Jasmin
Dizdar, que es el director y guionista. Le entrevisté también.

008 RS: Muy bien.

009 IdH: Intentando conseguir la mayor información posible de la
película. Por un lado, me interesa cuestiones de tu formación.
Si no te importa contarme un poquito.

010 RS: No, no.

011 IdH: Luego, el proceso de esta película, si te acuerdas, y si no,
de cualquier película multilingüe, porque si dices que has

hecho...

012 RS: Sí, he hecho unas cuantas, sí.

013 IdH: Es parecido y luego básicamente es eso. Por un lado, me interesaría saber los años de experiencia que llevas en ajuste. Me imagino que, en un principio, eras actriz de doblaje.

014 RS: Sí. Yo soy actriz desde que tengo 16 años. Tengo la carrera hecha de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Estuve haciendo teatro durante 12 años. Me preparé en una Escuela de Doblaje como actriz de doblaje. Llevo ya 25 años en el mundo del doblaje, en el teatro ya no. Ya me he metido en esto. El teatro no da mucho dinero. Esto a veces tampoco, pero no me va mal del todo. Yo llevo dirigiendo desde el año [19]97-[19]98. No lo tengo muy claro, pero vamos [19]97-[19]98. Llevo 15 años dirigiendo, 16. Ajustando todo el trabajo que hago también. Yo todo el trabajo que dirijo lo ajusto. Alguna excepción puede haber. De alguna película, que venga muy especial de algún sitio. Yo normalmente ajusto mi trabajo. Hago de todo tipo de cosas. También soy actriz. Sigo siendo actriz, pero fundamentalmente llevo muchos años que casi todo lo que hago es dirección. El 80% del trabajo que yo hago es dirigir, tanto películas de cine, de televisión, series, videojuegos, que también hago bastantes. Bueno, lo que tengo y lo que me dan. Yo hago cualquier cosa. En cine, he hecho muchas cosas, pero uno de los clientes que más me llaman es Golem Distribución, que hace mucho cine europeo, mucho cine diferente, de autor llámalo. No sé muy bien. Un cine más comprometido.

015 IdH: Estuve con Josetxo Moreno en agosto.


016 RS: Muy bien. ¿Estuviste en Pamplona?

017 IdH: Sí, si me he recorrido...

018 RS: Con Josetxo y con Otilio llevamos trabajando... Antes había otro socio, Pedro. Yo llevo dirigiendo sus películas no desde que empecé, pero prácticamente desde que empecé.

 1.1. Formación

 1.1. Formación
 1.2. Experiencia

 1.2. Experiencia

 1.2. Experiencia

Empecé con una película alemana con ellos, *Encuentros nocturnos* [*Nachtgestalten*, Andreas Dresen, 1999], que era una película bastante interesante. Luego yo creo que si no fue la segunda o la tercera *Beautiful People*, por ahí debe de andar, porque no sé de qué año es.

019 IdH: La película es del [19]99, pero se estrenó si no recuerdo mal en el 2000.

020 RS: Sí, pues seguramente sería de las primeras películas que yo hice con Golem. Yo llevo dirigiendo con ellos desde el año [19]98, yo creo. Todo lo que hacen lo hago yo. O sea, todas las películas hasta ahora las he dirigido yo. Entonces he hecho mucho cine de muchos países y muy diferente.

021 IdH: Y mucho multilingüe, porque ellos tienen muchas películas... Las de Fatih Akin...

022 RS: Eso es. Muchas, muchísimas. Depende ya de cada película. Se deciden unas cosas o se deciden otras. Eso es ya como quieras tú...

023 IdH: En formación específica en doblaje, me has comentado que fuiste a la escuela de doblaje, por un lado, para actriz. Para lo que es dirección y ajuste, ¿fue la experiencia profesional?

024 RS: Sí, eso se aprende con la experiencia. Bueno, yo en el caso del ajuste sí cogí ajustes de compañeros e imágenes. Estuve en casa durante una temporada viendo cómo se hacía eso.

025 IdH: Un poco autodidacta.

026 RS: Sí. A partir del trabajo de otros compañeros, porque siempre es interesante ver lo que tú haces y lo que el compañero que lleva mucho en esto ha hecho. Entonces es un poco autodidacta, el ajuste es un poco técnico, por decirlo de alguna forma. Hay una parte que es importante que son las bocas, las labiales, todo esto. Pero luego hay una parte que es el conjunto de la película, que es darle el tono a la película. Eso sí es bastante importante, porque no es lo mismo hacer una película de época que una película de ciencia ficción. Tienes

 1.1. Formación

 4.1. Sobre doblaje

que buscar el tono entre el traductor, que es el que nos da el trabajo previo, y nuestro ajuste. Eso es lo que tenemos que buscar. Más investigar, depende de la película, del tema que se está hablando. De no meter la pata, de hacer una serie de cosas... Pero sí, realmente es un poco autodidacta.

027 IdH: Trabajáis siempre con películas extranjeras en otros idiomas, ¿[tienes] conocimientos de esas lenguas?

028 RS: Yo tengo un conocimiento básico de inglés y de francés. Básico, quiero decir yo leyendo más o menos sí puedo saber... Eso me ayuda bastante. La verdad es que a veces me ayuda. No siempre todas las traducciones son buenas. Entonces a veces eso me ayuda. Yo francés he estudiado desde el colegio e inglés luego por mi cuenta. Si me pones italiano, pues también más o menos lo puedo entender. Portugués, ¿sabes? Luego ya cuando tengo que hacer una película turca, china, japonesa, etíope... De todas las que he hecho. Es muy complicado, porque ahí estás perdido. Ahí no sabes lo que es. Normalmente es muy difícil encontrar traductores de lenguas raras. Iraní, todo eso. Es complicado. Entonces a veces lo que se traduce es directamente de subtítulos ingleses. Porque es muy difícil a veces...

029 IdH: Sí, yo misma como traductora he tenido que [traducir] de neerlandés. Yo sé alemán y del audio detectaba cosas, pero luego al final subtitulabas del inglés.

030 [Interrupción.]

031 IdH: Estábamos hablando de las lenguas.

032 RS: Eso, a veces no puedes, porque no las sabes evidentemente. Puedes encontrar un traductor de un idioma extraño, raro para nosotros, como un iraní o algo así, pero realmente no es fácil encontrar alguien que además luego sepa plasmarlo en castellano. Es bastante complicado. La gente que sabéis inglés o francés o alemán, la gente que os dedicáis a esto tenéis un conocimiento bastante bueno. Como si fuerais

 1.1. Formación

 1.3. Lenguas extranjeras

 3.8. Restricciones

bilingües, quiero decir. Pero lo otro es muy complicado.

033 IdH: Me has comentado que ahora básicamente casi te dedicas a la dirección de doblaje, o sea que podríamos decir que dedicación exclusiva casi dirección o actriz...

034 RS: Las dos cosas. Ahora mismo hago más direcciones, pero vamos como actriz sí sigo trabajando.

035 IdH: En lo que es cuestión de tu figura contractual, ¿eras trabajadora por cuenta propia con los estudios EXA? Sé que ha cambiado ahora. Tenéis que estar contratados por los estudios de doblaje.

036 RS: No, no. Somos trabajadores como todos. Se nos da de alta. No somos autónomos. Ahora ya no somos autónomos. Pero durante una época el que quería era autónomo y el que no, no. Ahora ya no. Es un trabajo como cualquiera. Que te dan de alta y de baja en el día en que trabajas.

037 IdH: Con los estudios EXA. En ese momento, ¿eras autónoma?

038 RS: Pues no me acuerdo. Sinceramente. Es que he ido un poco dando vueltas, entonces no sé muy bien decirte.

039 IdH: ¿Cuánto tiempo trabajaste con ellos? ¿Eran clientes habituales para ti?

040 RS: ¿Con EXA? ¿En el estudio trabajando? No sé, muchos años. Pues desde el año 97 que empecé... No, yo llevo trabajando en EXA desde el año 90 como actriz. Yo empecé a trabajar allí a principios del año 90. Yo llevaba más tiempo, pero en ese estudio entré ahí. Como directora pues del año 97-98, no recuerdo muy bien, hasta hace tres años que cerraron. Siempre he trabajado mucho. Yo he hecho muchos trabajos allí. He trabajado en otros sitios, quiero decir, pero he trabajado mucho. En una época, ahí sobre todo. Luego me diversifiqué un poco y empecé a trabajar en otros estudios también.

041 IdH: Cuando os contratan, ¿es por jornada completa o por media jornada? En tu caso, ¿te contratan para el ajuste y la

 1.5. Relación con estudios

dirección? ¿Cómo funciona?

042 RS: En realidad, el contrato es muy complicado, pero es un contrato tal cual. Te llaman por teléfono, el jueves a las ocho de la mañana aquí. Vale. Tú vas a las ocho de la mañana, acabas a la hora que acabes y te vas a tu casa. Puede ser de ocho a diez o de diez a once o de doce... A tu casa o te vas a otro estudio. En una dirección, si te llaman, te ofrecen una película, te la dan con tiempo normalmente, que te la veas en tu casa para que ajustes en tu casa tranquilamente. Eso es lo normal. Antiguamente se hacía en el estudio, porque no había otra opción. A partir del VHS, del DVD y ahora ya de Internet, de todo lo que quieras, tú el trabajo te lo llevas a tu casa y tú acuerdas unas jornadas con el estudio. ¿Cuántas jornadas necesitamos para esta película? Las jornadas son jornadas de ocho a dos y media o de tres y media a diez. Son jornadas. No son días enteros. Te contratan por jornada, pero no es exactamente tampoco así. Dices, a ver, esta película la hago en seis jornadas. ¿Cuándo vamos? El lunes por la mañana, el jueves por la tarde, tal. También a veces depende un poco del actor que tú quieras que esté en esa película. Entonces si el actor que tú quieres puede tal día, pues tiene que ser tal día. Eso es hablarlo.

043 Al director no se le contrata por días de trabajo. Al director se le paga por rollo de dirección y de ajuste. Tiene un precio. Si la película tiene seis rollos. Si tiene seis bobinas, doce rollos, a ti te pagan por eso. Tardes en hacerlo lo que tardes. Excepto si se pasan de un número de jornadas, que ya hay unos acuerdos para cobrar otra cosa, porque a veces te tiras con una película con niños o con una película Disney de estas super de la más del año. El director que hace eso se puede tirar un mes haciendo eso. Entonces no le compensa pagar. Eso son ya acuerdos y ajustes que tenemos. Realmente en cine no te contratan por días de trabajo. Te contratan por un precio

 1.5. Relación con estudios

 1.5. Relación con estudios

cerrado que es cada rollo lo que cuesta. Tanto la dirección como el ajuste.

044 IdH: En realidad, la traducción también se cobra por rollo.

045 RS: La traducción es lo mismo. La traducción a veces la pagan por rollo o a veces pagan por minutaje.

046 IdH: Sí, depende.

047 RS: Nosotros ahora cobramos por rollo. Dentro de poco, es por minutaje. O sea que eso depende un poco, pero es para no salir perjudicados nadie. A veces tienes películas de cinco bobinas, diez rollos, a veces de doce. Depende un poco. Ese es el baremo.

048 IdH: En el caso de *Beautiful*, te encargaste tanto del ajuste como la dirección.

049 RS: Sí.

050 IdH: ¿También haces la división en *takes* o hay un asistente?

051 RS: No, hay alguien que lo hace. Eso hay programas que van contando los *takes* en líneas. No sé si sabes más o menos... Máximo ocho. De cinco si es uno solo.

052 IdH: En la carrera aprendimos a dividir en *takes*.

053 RS: Por eso. Eso lo hace alguien de producción o de los estudios. Nosotros hacemos el reparto. Eso sí, pero casi siempre nos dejan hacer lo que queremos. A veces, no, pero el director es el que realmente tiene la función de hacer el reparto de esa película y pensar en quiénes son los actores más idóneos para esos papeles.

054 IdH: Más o menos una película de este tipo. Me imagino que no sabrás cuánto tiempo tardaste, porque hace tantos años. Más o menos una película, ¿cuánto tiempo tienes para hacer el ajuste?

055 RS: Es que depende. Yo normalmente voy con tiempos suficientes para estar tranquila: hacer el ajuste, hacer el reparto, hacer la producción. Lo normal. ¿Cuánto tardo? Es que es muy difícil de calcular. Quiero decir lo normal es... Vamos a ver

 2.2. Duración de encargo

una película como *Beautiful People*... Supongo que tardaría muchísimo, porque era de las primeras. Entonces tardaría muchísimo. Lógicamente cuando empiezas tardas. La primera película que me llevé tardé una eternidad. Si lo pienso, digo: «Dios mío de mi vida. Si yo tardara tanto en hacer cada película, me eternizaría». Pero una cosa que yo tendría que haber tardado tres jornadas, tardé como ocho. La primera película que llevé.

056 ¿Cuánto tardas en hacer una película de seis bobinas? Doce rollos. Pues es que depende un poco de lo compleja que sea la película. Si es con diálogos largos, cortos, difíciles, o sea es que depende del idioma. El idioma también es diferente. Ajustar de un idioma o de otro es bastante diferente. Eso es importante. Ajustar del inglés, por ejemplo, es relativamente sencillo, en el sentido de que el inglés es un idioma que puedes hacer lo que quieras un poco con él, porque no tiene reglas como quien dice, con lo cual tú puedes poner tus palabras como quieras. Sin embargo, si francés o italiano, tienes que ir muy como van ellos, porque es realmente muy similar de estructura. Entonces, ¿qué pasa? El francés habla muy deprisa. Entonces es muy difícil quitar texto, decir todo eso. El italiano también habla muy deprisa. Dicen que nosotros hablamos muy deprisa, pero ellos hablan muy deprisa. Entonces depende un poco de cada historia. ¿Cuánto puedes tardar en hacer una película? Lo normal pues son cinco jornadas en casa y luego en sala puedes estar siete, ocho jornadas en sala. Lo normal es la mitad. Eso es lo que dicen los viejos del lugar. La mitad del tiempo que estás en sala es el ajuste, es decir, si son diez días de sala, diez jornadas, son cinco. Pero no es real. Luego cada director es de una forma, tarda más, tarda menos, se interesa más por cosas. En la medida que nos toca a nosotros, te llega algo, entonces te pones a investigar sobre ello. Nosotros no somos meras máquinas, evidentemente, aunque mucha gente lo

piense. Como siempre nos están poniendo verdes por todos los lados. Quiero decir, hay gente [a la] que nos interesa realmente mucho lo que hacemos y no solo nos interesa, nos metemos en esto. O sea, yo puedo hacer una película sobre la monarquía danesa del siglo XVIII y he alucinado, porque no tenía ni idea de un período de la época interesantísimo. Que yo no sabía nada. Pero es que me he estudiado, vamos... Porque me ha parecido interesantísimo. En la medida que tengas tiempo, que te apetezca y que te apasionen las historias, pues esa es la historia.

057 **IdH: Muy bien. Los materiales que te proporcionan son: obviamente, la traducción y, luego, el archivo de vídeo -ya sea en DVD o VHS-, y ¿el guion original también?**

058 **RS: Sí, normalmente sí. Yo, por lo menos, sí. Sea en el idioma que sea. Hombre, si es chino es complicado. Pero si es cualquier idioma que pueda buscar yo con ellas en traductores, en Babylon, en lo que sea, yo prefiero tenerlo. Incluso alemán que no tengo ni idea me gusta tenerlo. U holandés. Yo hago mucho cine nórdico, por ejemplo, también, y evidentemente no tengo ni idea de ningún idioma de estos, pero sí me parece interesante poder... También como tengo a veces los subtítulos ingleses. Todo el material escrito que puedas tener mejor. Por lo menos, yo siempre en todo, en series, en todo lo que hago, siempre tengo el guion original.**

059 **IdH: ¿Algún otro material?**

060 **RS: No, es que tienes lo básico. Traducción, esto y esto. Luego, puedes investigar sobre los actores, el material de actores. Que es fácil de encontrar. ¿Quién ha doblado a fulanita? ¿Quién ha doblado...? ¿En qué películas ha trabajado? ¿Qué tipo de actor es? Quiero decir, todo eso ya Internet... Evidentemente cuando yo empecé en esto, no había nada de todo esto. Tenía unas enciclopedias de cine fantásticas en mi casa, cosa que ya no me valen absolutamente para nada,**

 2.3. Material

 2.3. Material

pero a mí me gusta el cine desde que tengo uso de razón.

061 IdH: ¿Normalmente tenéis que entregar el ajuste en un programa específico para preparar luego la división de *takes*? ¿Te lo dan ya dividido?

062 RS: Depende del estudio. Cada estudio tiene su sistema.

063 IdH: ¿Recuerdas EXA cómo funcionaba?

064 RS: Era un Word. Un Word que luego alguien cortaba. Luego toda la parte del corte, de marcar los *takes* también ha cambiado muchísimo. Antes se hacía a mano. Luego se puede hacer con máquina de escribir, luego con el ordenador, pero es que hay diferentes programas. Cada estudio tiene programas diferentes. Te pueden dar bien el texto ya marcado, cortado o no. Para nosotros es un poco igual, ¿sabes? Eso es un poco lo mismo. Lo único la película que te dan tiene un código de tiempo en el que tú si tienes que poner números, por ejemplo. A veces es interesante para ambientes, para si alguien habla por detrás. Yo aprendí a hacer esto sin números. Yo aprendí a hacer esto viendo la imagen. Luego se ponían los códigos. A veces te agarras mucho... Yo a la gente que empieza siempre le digo: «No te agarres tanto a los códigos». Que es más interesante mirar a la cara a los actores, mirar el movimiento. Entonces si tú tienes que entrar cuando esta mano hace así, es ahí. No en el 26. Es que cambia. Un segundo es larguísimo para doblar. Entonces es lo que más tenemos ahí.

065 IdH: Todo el tema de pausas, gestos, risas, todos esos elementos paralingüísticos, los símbolos ON, OFF, SB. ¿Eso también te encargas tú?

066 RS: Sí, normalmente sí. Tú coges un *take* y yo lo que hago es poner todo lo que tiene, que si hay un gesto, si hay una risa, si hay una pausa... Luego el actor puede cambiarlo, porque luego el ritmo puede cambiar. Luego en el atril el actor puede tener un buen ritmo y puede decirte: «¿La pausa la puedo poner aquí?». Depende un poco de las bocas. Numeritos si hace falta.

 2.6. Elementos paralingüísticos

Todo eso es información que el actor tiene en el *take*. No es que yo lo haga diferente. Normalmente pones todo eso. ¿Qué pasa? Eso ayuda mucho. Tú realmente si eres un profesional, la primera vez que haces eso, ya lo tienes todo colocado. Todo colocado. Es el sistema. Tú tienes todo colocado, lo ves, las risas, tal, las pausas, tal. Luego uno se pone y hay que decir un poquito más lento, un poquito más tal. Adelantar puedes poner. Cosas así. Eso es lo primero. La sincronía es algo como conducir, que es relativamente sencilla. La tienes como dentro de ti, ¿sabes? Tú vas viendo si está ajustado el texto, es muy fácil que todo vaya cayendo en su sitio, con lo cual hay un ensayo que es eso. A partir de ahí ya es cuando tú trabajas la interpretación, que es lo interesante, ¿no? Depende de los *takes* lo difícil es que sean y depende de los personajes. Hay personajes que son endiablados de doblar y a lo mejor la sincronía no la ves bien la primera vez. Tienes que volverla a ver. Toda la información que le puedas dar al actor siempre es buena, todo los ON, los OFF. Todo eso siempre es bueno. Hay traductores que incluso esos ON, OFF lo ponen. A veces creo que ponen demasiadas cosas. De espaldas, yo creo que eso ya es un poco excesivo. Un ON, un OFF, un gesto, una risa está bien. Si no, lo voy a poner yo. Esa información tiene que estar en cada *take*.

067 IdH: Perfecto. Antes de [entrar] en el tema del multilingüismo, ¿derechos de la propiedad intelectual? Genera derechos el ajuste. También la interpretación. Antes, porque ahora ya diríamos que no aparecen mucho, pero aparecía la ficha de doblaje en los cines. En este caso, ¿te acuerdas o sabes si apareció tu nombre en la ficha de doblaje?

068 RS: Sí. Supongo que sí, porque esto fue una ley que hizo el Ministerio de Cultura hace muchos años. De pronto un día la quitaron, no se sabe muy bien por qué. Nosotros abogamos, porque nuestra ficha debería estar dentro del rollo, del último

 3.2. Rasgos del ajuste

 2.6. Elementos paralingüísticos

 2.7. Propiedad intelectual

rollo, no fuera en un cartón para que eso cuando pase a un DVD o pase a tal se mantenga. Esto, ¿qué pasaba? Tú lo habrás visto en algún cine. Al final, justo, cuando se acaba la película, sale un cartón, que parece que va a salir un señor poniendo un cartón, así siempre. Nadie lo ve. No porque la gente se quede, porque la gente no se queda a ver los créditos.

069 IdH: Yo sí, porque quiero saber si aparece el traductor.

070 RS: Yo normalmente me quedo, porque hay música, muchas cosas. No me gusta irme del cine en cuanto se acaba la película y encienden... Además, como te encienden la luz, cosa que me parece terrorífica. En esas películas, supongo que sí, porque si se estrenó en el año [19]99-2000. Yo creo que en ese momento todavía se ponía, pero realmente no puedo asegurártelo. Si hemos conseguido, en alguna ocasión, que nos metan dentro cuando es, por ejemplo, cine español. Cine español me refiero *Los otros*, cosas así. *Los otros* [*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001], por ejemplo, no fue una pelea, porque fue de mutuo acuerdo y salimos justo después de los actores de imagen. Toda la ficha de *Los otros*, supongo que sabes que lo llevé yo. Sale primero la ficha de los actores de imagen y luego la ficha de doblaje, que fue realmente fantástico. Eso fue algo que también Alejandro Amenábar dijo que le parecía justo y que le parecía bien. Por ejemplo, en *Ágora* [*Agora*, Alejandro Amenábar, 2009] no, en *Ágora* salimos casi hacia el final, pero bueno estamos dentro del rollo. Lo que sí está claro es que está ahí. Por ejemplo, Disney casi siempre también lo mete en sus películas, muchas cosas de Disney. Incluso en televisión, hay cosas que también, series, que son también Disney. *Castle* [ABC, 2009-], por ejemplo, sale la ficha cuando acaba el episodio.

071 IdH: ¿Ah, sí?

072 RS: Sí, sale la ficha de director.

073 IdH: No me he fijado. Como en televisión, casi nunca se ve.

074 RS: Si lo ves en AXN, siempre que sale un episodio... Hay más series quiero decir... Pero yo creo que son Disney, *Castle* y otras series [en las] que siempre está la ficha. Seguro. Es sorprendente cuando lo ves dices: «Joder, esto es la leche. Me encantaría que lo mío en la serie que yo hago estuviera ahí, pero no está».

075 IdH: ¿Firmaste algún acuerdo de cesión de derechos de tu trabajo? ¿Has declarado el ajuste?

076 RS: Yo declaro el ajuste. Vamos a ver, hay películas que de tus derechos haces una cesión. Es una cesión... Como te diría, es un poco de mentiras. Hay derechos que son irrenunciables, con lo cual tú puedes firmar eso. Es raro que se use para otras cosas. Ellos se curan en salud. Todas las *majors*. Por ejemplo, Golem no tiene contratos de este tipo. Yo firmo eso cuando hago cosas para Warner, para Paramount, para las que quieras, para Disney. Esos todos te hacen firmar contratos de cesión de derechos. Nosotros cobramos en SGAE. Por ejemplo, yo, SGAE, sí porque lo cobro desde hace muchos años. Todo lo que yo hago, todos mis trabajos como ajustadora los tengo metidos en SGAE. O sea, en eso no tengo problema.

077 IdH: Sobre la relación con los traductores, cuando hiciste el ajuste, ¿tuviste contacto con la traductora, que en este caso fue Marian Ortuño?

078 RS: No me acuerdo. A veces sí tengo. Depende de los estudios, que a veces son un poco cerrados. No te dejan mucha opción, pero cada vez es más normal que hables con los traductores, si tienes algún problema, si tienes alguna duda, o por lo menos que si tienes alguna duda, se la puedas transmitir al estudio para que se la haga llegar al traductor. Con Marian, por ejemplo, sí tenía bastante relación, porque hicimos algunas cosas juntas. María José Aguirre de Cárcer que hago muchísimas cosas con ella, tengo una relación más... No digo, más personal, pero sí con ella, por ejemplo, si le escribo cosas,

 2.7. Propiedad intelectual

 3.1. Contacto con otros profesiona

si me hace falta algo. Que ella es la que normalmente traduce el inglés. A mí me parece una traductora realmente excepcional.

079 IdH: Sí, es estupenda.

080 RS: Llevo muchos años trabajando con ella y ella conmigo y realmente me parece excepcional. Me gusta muchísimo el trabajo y lo normal es que si aquí, un trabajo, sobre todo de cine, a lo mejor de video porque siempre están las cosas un poco más apretadas de precio. Si es inglés, normalmente ella es la que traduce para nosotros. La que traducía en EXA y la que traduce para nosotros. O sea, para este estudio. La conozco personalmente, cualquier cosa que sé que yo tengo dudas, yo le escribo un mail, ella me manda mails y, además, me parece que es interesante eso. Igual que como a veces tienes que decir: «Me encanta esta traducción. Me parece que aquí tal». Cosas que están bien hablarlas. Por ejemplo, Enrique, que es el dueño de este estudio, que es mi marido, con ella habla más. ¿Cuándo puedes? ¿Cuándo no? ¿Cómo hacemos? La última la ha llevado ella. A veces no tiene tanto tiempo, porque tiene más lío. Pero ahora está todo más parado.

081 IdH: Al hacer ajuste, te fijas en las sincronías. No solo lo que son isocronías y sincronías fonéticas, en plan de que entre en boca, que coincidan las labiales, pero también, por ejemplo, con los movimientos de los personajes. Buscas verosimilitud en los diálogos, que suene español. ¿En qué te fijas especialmente?

082 RS: Que suene español... Que suene universal. Yo soy poco amiga de meter cosas españolas, o sea dichos o ese tipo de cosas. No me gustan demasiado. Eso es una cosa que no me gusta. Luego sí me gusta acentuar el gesto del actor. Eso mucho. A la hora de buscarle palabras. O sea, si con la cara está diciendo algo, ahí le tienes que meter tal palabra o tal expresión. Eso tienes que meterlo ahí. O en sus manos. Una

cara te... Si tú al actor le miras directamente a la cara cuando estás doblando, que es muy difícil. A los ojos, que es donde hay que mirarle realmente. No a la boca, aunque está muy cerca. Te tienes que ir con él totalmente. Su posición, su... todo, todo te llama la atención. Evidentemente si tú al actor le das el texto para que lo pueda meter eso en una persona que está o tumbada en una cama o hablando muy expresivo, tienes que abarcarlo tú en tu ajuste. Si no, el actor está perdido. A veces el mismo actor te dice: «Joder, aquí me gustaría... Jo, se me ha escapado esto. Vamos a ponerle ahí un... O esta palabra a ver si la podemos arrastrar un poco para que tenga fuerza». No sé si te refieres a eso más o menos.

083 IdH: Sí, sí, un poco ver cómo... que obviamente lo que es el tema de que empiece y acabe cuando empieza y acaba el actor cuando están en pantalla, eso es obvio. El tema de las labiales en primeros planos, yo creo que...

084 RS: A veces no es tan importante, tampoco. A veces las labiales no son tan importantes realmente. A veces lo son, porque te lo marcan mucho, pero a veces no es una cuestión de que tengas que ir a buscarlas todas. Es imposible. Es imposible. Incluso hay medias labiales como a veces nosotros decimos, que no son bes ni pes ni emes, pero son letras que te lo hacen igual. Quiero decir, te hacen la misma función. O sea en inglés hay casos como los *home*, que es imposible. Tienes que decir casa y pues es una pena, pero es así.

085 IdH: Eso es obvio. Estamos también acostumbrados. Respecto a la verosimilitud de los diálogos, estaba pensando un poco que a veces si te pegas mucho al texto al traducir que hubiera posibles calcos de estructuras que gramaticalmente son correctas, pero...

086 RS: Ah, no, no.

087 IdH: Por eso decía que sonase a español.

088 RS: No, no. Tienes que adecuar eso al castellano. Los adjetivos

van en un sitio, los pronombres van en otro. Evidentemente no lo puedes decir en inglés. *Beautiful* no sé qué. Tienes que cambiar el orden de lo que es el castellano. Lo que sí hay que hacer es intentar hablar bien castellano. Que eso es una cosa que se pierde mucho, cuando ves algunos doblajes, cuando ves telediaros, cuando ven cosas que es alucinante, que dices: «No puede ser». A veces oyes algo en los doblajes que dices: «Eso no es castellano».

089 IdH: Claro, a eso me refería.

090 RS: Me estás hablando algo que no es castellano. No has construido como hay que hacerla en castellano. Por eso, a veces te digo que el francés o el italiano es relativamente más sencillo por la estructura. Sobre todo el francés, es igual. En inglés con él puedes jugar mucho más. El inglés te engaña a veces. En inglés estás harto de oír cosas como *You know, you know*. Que no, que en castellano no se dice eso. Como los nombres, en inglés constantemente repiten los nombres de los personajes y es agotador. ¿Por qué si ya sabemos cómo se llama?

091 IdH: Sobre todo también es como que en inglés es obligatorio que esté el sujeto, pues es que al final...

092 RS: Pero en castellano no queda bien. ¿Pero por qué le vuelves a llamar otra vez? Si ya lo ha dicho. Si ya sabemos cómo se llama, intenta quitar el nombre. A lo mejor el 20% de los nombres que tienes en una traducción, intenta quitarlo, porque realmente es agotador. Al final, cuando acabas, ese personaje se llama John y han dicho John 100 veces en la película y no tiene ningún sentido. Porque nosotros no estamos todo el rato diciendo: «Oye, Irene. Oye, Irene. Irene, ¿por qué no...?». No, no lo decimos. Pero sí intento, como cualquier duda que tengo lingüística, si la tengo: ¿Esto cómo es? Parece que esto tan obvio... Por ejemplo, hago consultas a la Fundéu, consultas a la RAE. Cuando tengo una duda que realmente no tengo claro,

sí escribo un email a la Fundéu, que me contesta bastante rápido. Y a la RAE también a veces sí las mando, para que me... Ya el Panhispánico te ayuda mucho, ¿no? Pero normalmente hay veces que no, que aunque el Panhispánico te ayude, no sabes muy bien qué hacer. Eso es lo que... Sí, a veces es interesante poder tener esas herramientas para poder... Porque a veces metes la pata sin realmente darte cuenta, porque piensas que eso es así. ¿Eh? Esto no es así.

093 IdH: Probablemente fue una de las primeras películas multilingües. Ahora ya vamos a entrar un poco más en materia. Al decir que empezaste a dirigir en el 97-98, puede que fuera de las primeras.

094 RS: Yo creo que fue de las primeras.

095 IdH: Más adelante, has comentado que hiciste la de *Casa de locos*...

096 RS: *Una casa de locos*.

097 IdH: Bueno, todas las de Golem.

098 RS: Algunas no eran de Golem. Luego hice *En tierra de nadie* [*No Man's Land*, Danis Tanovic, 2001], *Welcome* [Philippe Lioret, 2009] he hecho relativamente hace poco tiempo. Es que no sé, muchas, quiero decirte, porque... *Ve y vive* [El título correcto es *Vete y vive*, *Va, vis et deviens*, Radu Mihaileanu, 2005] que era una película etíope-francesa, interesantísima, difícilísimo el etíope para ajustar. Difícilísimo. Yo que no tenía ni idea. Es que he hecho muchas películas, sobre todo, bueno, turcoalemanas, pues eso las de Fatih Akin, todo ese tipo de cine, que muchas veces tienes ese hándicap, que dices: «¿Qué hago con esto ahora?». A veces es importante, a veces no. Hace poco hemos hecho una película: *Almanya* [*Almanya - Willkommen in Deutschland*, Yasemin Samdereli, 2011], que es una película que hablan en todo, pero como la directora de la película ha hecho lo que ha querido. Quiero decir que es un poco arbitrario que hablen en turco, a veces en alemán, a veces

 3.3. Experiencia con multilingüismc

 3.3. Experiencia con multilingüismc

en idioma inventado, ¿sabes? Que incluso la directora se tomó la... lo ha hecho como ha querido. No tiene un porqué. De repente los personajes están hablando en alemán y de repente están hablando en turco. O sea es una cosa... Realmente es una convención todo. A veces tienes que buscar tú un poco las vueltas para que no quede mal lo que estás haciendo, pero a veces es muy complicado. «¿Qué hago con esto?». O sea, *Beautiful People* recuerdo que no era excesivamente complicada, pero, por ejemplo, *En tierra de nadie*, para mí fue un horror absoluto, porque no sabías qué hacer con eso. Un serbobosnio en una trinchera que de pronto venían ingleses, franceses, italianos, españoles y ¿qué haces? ¿Qué hago con esto? Es que no se entienden. ¿Qué haces con esto? No es fácil a veces.

099 IdH: Algunas turcoalemanas sí que habrán contado historias de migrantes, sean de primera o de segunda generación. En esos casos, ¿consideras que el multilingüismo es importante como reflejo su situación de entre una sociedad y otra?

100 RS: Es que depende un poco de las películas. Las películas depende un poco de lo que quieras contar. ¿Qué es lo importante? ¿Que hablen con acento, que hablen en otro idioma, o la historia que me están contando? Eso se decide un poco sobre la película vista. Yo en este caso hablo con Golem para decidir qué hacemos. Yo tengo mi idea de qué hay que hacer y se la cuento. Entonces te dicen: «A ver, esto no es importante. Por ejemplo, no es importante que hable uno en turco y otro en alemán, da igual. No tiene mayor importancia». Esto lo vas a hacer todo en castellano. ¿Hacemos acentos o no hacemos acentos? Pues también depende. Porque hay veces que los acentos te sacan un poco de la película. Todo es muy relativo. A veces es importante, a veces no. Es que hay películas que no importa realmente lo que se hable. Realmente no creo que tenga mucha importancia.

 3.3. Experiencia con multilingüismc

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

 3.10. Construcción de acentos

101

IdH: Perfecto. En este caso, era serbobosnio, serbocroata. En este caso, como en todas, hablaste con Golem y decidisteis... Lo que he observado es que en algunos casos se ha mantenido. En otros casos, se ha doblado. Por ejemplo, las escenas entre el serbio y el croata que se están peleando todo el tiempo, la mayor parte de las veces se ha doblado con cierto acento, pero desaparece su lengua. ¿Recuerdas por qué en ese caso sí que se ha doblado y en otras escenas, que coinciden en realidad los momentos en los que el chico inglés está en la Antigua Yugoslavia?

102

RS: Eso es cuestión técnica sencillamente. Seguramente cuando tú puedes cogerlo del original o está en la banda del M/E, o sea de lo que es el diálogo. Si eso está ahí, tú puedes optar por cogerlo o no. El problema es que no viene separado. Es una cuestión técnica solamente. En este caso, aparte de la parte artística también, no puedes cogerlo. No está solo, limpio, con lo cual tienes que cogerlo del original, si en el original hay otras personas hablando en otro idioma, tienes que doblarlo todo o doblarlo en su idioma. También a veces lo hacemos. A veces también se dobla, se intenta hacerlo lo mejor que podemos o bien sacarlo por oído, o bien a veces viene alguien a ayudarnos del país. A veces también viene alguien. Depende de la película, depende de tal, alguien viene que nos dice cómo hay que decir eso en el idioma que nos ocupa. En este caso, supongo que era una película muy pequeña. Me refiero, pequeña, en el sentido que no tenía su M/E limpio de diálogos. Entonces cuando ellos se están peleando, si no recuerdo mal, en el autobús, ¿no? Es que estoy recordando ahora la escena del autobús como se peleaban estos dos personajes, que eran realmente alucinantes estos dos personajes. Es que yo hace muchos años que no la veo y es que, además, no la tengo en casa. Si no, la hubiera visto, ¿sabes? Pero es que no la tengo.

103

IdH: Si quieres, te la enseño. He seleccionado unos fragmentos

 3.8. Restricciones

 3.6. Doblaje a L3

en concreto.

104 [Se visiona la muestra 477_VD.]

105 RS: Claro, evidentemente están hablando todos ahí: la gente del autobús, la radio, el señor que llega, tal. Con lo cual en este caso no... Y además tienes el problema de que ni de oído puedes tan siquiera sacar... No, porque no se entiende. A veces cuando está limpio, tú puedes más o menos fonéticamente sacar lo que está diciendo. Pero en este caso, por ejemplo, no está. Entonces las secuencias que se quedaron en serbio, realmente es porque estás limpias, ¿vale? Entonces a veces esto nos pasa. También hay una cosa que es importante. A veces las películas son muy pequeñas y subtitarlas es muy caro. Por eso, se decide no hacerle en su idioma, sino doblarlo y hacerlo con acento o hacerlo con... Supongo que a lo mejor Josexo también te diría algo de eso.

106 IdH: Sí, en este caso, también tengo una pregunta al respecto, porque las escenas que sí que se han mantenido. Por ejemplo, no sé si te acuerdas, que en un momento dado están en un hospital y están amputando la pierna. Resulta que ahí se ha mantenido limpio, se ha doblado únicamente lo que hablaban en inglés. Lo que pasa es que me sorprendió que en esas escenas en la versión subtitulada sí que estaba traducido lo que decían en bosnio, pero en la versión doblada no. Cuando estuve con Josexo Moreno en agosto, le pregunté y se quedó como un poco: «Ay, pero si está en la subtitulación, digo yo que estaría». Pero en la versión doblada, solo aparecen subtituladas una canción en inglés, que canta uno de los personajes.

107 RS: Eso es muy raro. Eso sí que es raro.

108 IdH: Porque me imagino que sí está subtulado, estaría subtulado en la versión original.



109 [Se visiona la muestra 517_VD.]

110 IdH: Ves, toda esta parte que está ahí, luego en la versión...

111 [Se muestra el fragmento 518_VOS.]

 3.8. Restricciones

 3.6. Doblaje a L3

 3.13. Subtitulación parcial
 3.8. Restricciones

112 RS: Esa es la versión original.

113 IdH: Esta es la versión original subtitulada, que sí que tiene los subtítulos.

114 RS: Pues es muy raro, eso es extraño. Yo ahora mismo me pierdo, si esto cuando se estrenó en cines. Supongo que eso iría subtulado en cine. Eso es un problema del DVD, que no lo han puesto.

 3.13. Subtitulación parcial
 3.7.1. Falta de subtítulos

115 IdH: Eso es lo que Josetxo dijo: «Ah, pues tengo que mirarlo, porque...».

116 RS: Es muy raro. Es una película... Yo, por ejemplo, los subtítulos no dependen de mí. Quiero decir, no es algo que yo decido. Los subtítulos normalmente tú les mandas una lista diciendo aquí... Cuando se dejan cosas en versión original, el estudio le manda una lista con lo que se va a dejar en versión original.

 3.13. Subtitulación parcial

117 IdH: ¿Los tiempos?

118 RS: Eso es, los tiempos. Lo que se dice en el doblaje para que coincida más o menos con lo que está en el subtítulo. Ya sabes que los subtítulos son evidentemente más cortos, porque no cabe. Nosotros sí les mandamos esto para que ellos vean lo que se va a quedar en original para que se pueda subtitular en cuanto la película vaya al cine.

119 IdH: ¿Entonces la parte de subtitulación la hace otra empresa?

120 RS: Sí, nosotros no tenemos nada de eso.

121 IdH: Es que en este caso es muy raro, porque es que, además, no he conseguido el DVD original distribuido en Reino Unido. Como es una película muy pequeña, no ha habido manera y la versión original únicamente tampoco cuenta con los subtítulos, pero de algún sitio se ha tenido que traducir el serbio. Entonces mi intuición es que esas escenas estaban subtituladas en la versión original.

122 RS: ¿Tú crees que en inglés estaría subtulado? Supongo que sí.

123 IdH: Creo que sí, porque si no, ¿de dónde sale?

124 RS: No te lo puedo decir. Igual que sé que hay otros...

125 IdH: ¿No recuerdas?

126 RS: No, no, es que no lo recuerdo. Igual de películas más modernas, más recientes que he hecho, sí te puedo decir cómo han estado en el cine, porque de eso sí que soy consciente, pero de esto no lo recuerdo. No recuerdo ni... Es que no creo ni que se hiciera, ni el mismo proceso. Supongo que esto, cuando el cliente veía la película, cuando apuntaba, el mismo cliente, los tiempos donde se quedaba... Esta secuencia se queda en el original, esta secuencia se queda en original, esta... Entonces ellos cuando mandan hacer la copia, deciden. Evidentemente nosotros ni sabemos ni podemos hacer eso, porque eso es una cuestión de cuando haces en 35. Ahora ya hay master digital y más toda la historia, pero en este momento cuando es 35 tienes que hacer las copias para subtítular y es un trabajo de copia por copia. O sea, quiero decir, el subtítulado es un trabajo bastante alucinante y muy caro, pero lo que me sorprende es que si está la canción, debería estar esto también.

127 IdH: Claro.

128 RS: Eso es lo raro, eso es lo extraño.

129 IdH: No sé si tengo el fragmento. Sí, es este.



130 RS: Eso es lo extraño.

131 [Se visiona la muestra 481_VD.]

132 RS: Esto es muy extraño, pero no lo sé. Pero es rarísimo. Ahí está el esto. La tengo olvidadísima. Uy, la chica murió hace poco.

133 IdH: Sí, me enteré después.

134 RS: Me dio una pena, porque me acordé de ella. Me gustaba mucho esa actriz. De pronto, no sé decirte. Yo ahí es una cuestión técnica de ellos, pero yo ahí no puedo decírtelo. O sea, yo sé que nosotros... Sobre todo, desde que estamos aquí, sí que se les manda el informe de todo lo que... Antes en EXA,

 3.7.1. Falta de subtítulos  3.4.

también, pero a lo mejor no muy al principio. Esta es muy del principio.

135 IdH: ¿Recuerdas si Marian Ortuño, en este caso, había señalado las intervenciones en bosnio?

136 RS: No. No, es que no creo... No sé ni si estarían traducidas. Supongo que sí, si tenían los subtítulos ingleses. Supongo que sí, porque normalmente te ponen «En otro idioma». A veces yo les digo no me pongas esto, que yo ya lo sé. «Ininteligible». «Intraducible». «No lo entiendo». Ya, ya, ni yo tampoco. A veces te preguntan eso: «¿Qué hago con esto?». No, no, tú déjalo que ya me lo inventaré yo. Ambientes que se oyen. Todo lo que tú entiendas de un idioma está bien que se traduzca. Pero hay cosas que prefiero que no me pongas nada, porque tú te lo vas a inventar y yo también. Entonces prefiero inventármelo yo. Entonces en este caso, en esta película que había momentos pues como ese del autobús o como tal no sé qué, es tan obvio lógicamente y seguramente sí habría un subtítulo en el inglés en el que vendría eso especificado. Yo, por ejemplo, he estado buscando y yo no tengo eso. Porque yo tengo guardadas muchas cosas de muchos años, pero no del principio, porque se me jorobaría. Sí tengo cosas de diez años para acá tengo guardados todos mis guiones y todas mis cosas. Pero es que no tengo ni esta película y, además, es una película que a veces les digo: «¿No hay forma de conseguir esta película?». Pues no hay.

137 IdH: Yo la he conseguido a través de un videoclub, porque intenté que la universidad la comprara y descatalogada.

138 RS: Claro, por eso te digo. Es que además he estado mirando hace poco cosas que me faltan de hace muchos años y tengo cosas... Tengo mucho. A mí Golem me da casi todo lo que hago, me lo manda en DVD, pero muchas cosas que no tengo y ayer empecé a mirar y tengo tres o cuatro que ya sé que no voy a poder conseguir, porque están descatalogadas.

 3.12. Marca en guion traducido

 3.14. Ampliación de diálogos

139 IdH: Has comentado que a veces tienes que inventarte, si están en otra lengua que no hay manera, me imagino que, por un lado, el contexto y la imagen te ayuda bastante a la hora de inventar. ¿Algo más?

140 RS: No, poco más. A no ser que encuentres unos subtítulos. A veces yo busco todo tipo de subtítulos en otros idiomas y a veces te dan la clave de algunas cosas, pero no... Hombre, cuando son diálogos, sí siempre los tienes.

141 IdH: Son esos ambientes.

142 RS: Pero esos ambientes tienes que inventártelos. Eso es muy difícil que venga en el guion aparte y ni en los scripts ni en nada. Ni en el guion original que te mandan ellos de rodaje. Que a veces dices, Dios mío, es que no ponéis nada de todo esto. Entonces te lo inventas. Hombre, los ambientes son cosas que realmente están muy detrás, a no ser que sean muy lógicos y evidentes están ahí un poco detrás. Lógicamente es un poco la situación que tienes ahí.

143 IdH: ¿Alguna película que, por ejemplo, tenga más diálogos, pero que por la razón que sea, sea cuestión técnica, se decida que un diálogo en primer plano, no que sean ambientes, se doblen? ¿Utilizas los subtítulos que haya? Quiero decir... Hay algunas escenas que en la versión original están subtituladas, pero que por cuestiones técnicas o por la razón que sea, se decide doblar toda la película. O porque hacer subtítulos parciales es muy caro, etc. En esos casos, obviamente ¿utilizas que te habían proporcionado en los subtítulos? ¿Amplías?

144 RS: Amplío, depende de los idiomas. Los subtítulos siempre son más cortos que cualquier idioma, con lo cual a veces cuando tienes... Hombre, es que es muy difícil, cuando tienes una película... Sin irme muy lejos, alemana, tienes unas palabras enormemente largas, obviamente se traduce del alemán, porque hay traductores alemanes, pero cuando tienes que ajustar una película china, japonesa, que los subtítulos son

 3.14. Ampliación de diálogos

 3.14. Ampliación de diálogos

esto [hace una señal de muy cortos] y de pronto ellos hacen [imita una frase en chino o japonés muy larga]. Dices: «No puede ser». Esto es así. Ahí tienes que jugar un poco tú con el lenguaje.

145 IdH: De nuevo, recurrir un poco al contexto.

146 RS: Eso es. Esa frase tienes que adornarla por decirlo de alguna forma. O sea, esa frase que tienes ahí de siete palabras tiene que tener quince. Tienes que adornarla. Pues con tiempos verbales, con saludos, metiendo nombre, yo qué sé, muchas maneras, porque eso es muy difícil. Hombre, pocas veces he tenido una película china. Una vez tuve un traductor chino que tradujo una película china, que sabía muy bien castellano. No he vuelto a saber de él nunca más en la vida. Ojalá, porque luego he hecho más cine chino. Y me hubiera gustado tenerle, porque realmente era fantástico, pero, bueno, más o menos.

147 IdH: Dos preguntas me quedan. Aparte de la cuestión económica, o sea que hacer subtítulos parciales sea muy caro o de cuestiones técnicas, de que no se pueda obtener la pista limpia, ¿habría otros elementos, otras restricciones que impiden doblar una película que en el original es multilingüe como multilingüe en español?

148 RS: No, dependiendo de lo que quieras, de lo que te he dicho antes, de lo que es importante en esa película. O sea, quiero decir, *Welcome* que es una película [en la que es] importante que hablen otro idioma, se habló el otro idioma. Se dejaron cosas en versión original, casi todo el árabe, si no recuerdo mal, sí. casi todo el árabe se dejó en versión original.

Evidentemente ni el niño sabe hablar francés, ni el otro señor sabe hablar francés ni los que estaban en la casa. Eso por ejemplo, se dejó. Lo que no se dejó se hizo en el idioma original, se hizo en árabe, ¿vale? Eso, por ejemplo, en esa. Sí, era importante en esa película que no se entendieran. En esa sí era importante. Hay otras que realmente, no digo que no sea

 3.14. Ampliación de diálogos

 3.11. Fidelidad al original

 3.11. Fidelidad al original

 3.6. Doblaje a L3

 3.11. Fidelidad al original



 3.4. Indicaciones/Contacto distrib

importante, pero no es tan importante eso. Que en las películas de Fatih Akin no hablen el turco y el otro el alemán. Está hablando uno con el otro. Vamos a ver, que da igual, si os estáis entendiendo, además. O sea, quiero decir, que esa es un poco... Porque realmente a veces los directores lo usan un poco como convención el que uno hable un idioma y otro hable en otro. Es un poco lo que es doblaje. El doblaje realmente, al fin y al cabo, es una convención. Todo el mundo [sabe] que eso no está en este idioma. Igual hay gente que no lo sabe, que se cree que los actores hablan en castellano. Quiero decir, pero realmente tan convención que lo que tienes que hacer es que eso realmente sea lo más creíble posible. Si la película va sobre eso, hace poco hemos hecho otra también, que era francés, inglés... También era una cosa un poco extraña. ¿Por qué tienen que hablar...? Era absolutamente absurdo, porque estaban en Canadá y daban un poco igual. Evidentemente no decían nunca que estaban en la zona... esa otra zona francófona. Nunca hablaban de la otra zona, entonces daba un poco igual, con lo cual, al final, se decidió doblar todo y dejar cuatro cosas en inglés, porque realmente preguntaba: «¿Qué ha dicho? ¿Por qué ha dicho...?».

149 IdH: Esa, ¿qué película es?

150 RS: Una que hemos hecho hace poco. *Una vida mejor* [*Une vie meilleure*, Cédric Kahn, 2011]. Una película bastante buena. Hace muy poquito que la hemos hecho. ¿Qué pasa a veces? Si es importante, si dejas esas pinceladas, ¿vale? Que hablen un poco en inglés, un poco de tal, pero, bueno, no me parece que a veces decides un poco porque es tan importante realmente.

151 IdH: Claro, en estas películas de migración, normalmente los personajes hablan su lengua materna, pero otras veces hablan, por ejemplo, en este caso, inglés y cometen errores. El tema del acento, ¿cómo lo trabajáis? A veces, no es importante como

 3.11. Fidelidad al original
 4.1. Sobre doblaje

 3.5. Doblaje a L2

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu

has dicho, que realmente tenga un acento. Pero en esa cuestión, ¿cómo funcionas? ¿Cómo decides tú? ¿Cómo le dices al actor: «Mira, este personaje necesita un acento»? ¿Qué acento le damos? ¿Cómo lo creas?

152 RS: Sí, bueno, hay unos acentos estándares, por decirlo de alguna forma. Hay el acento ruso, el acento alemán, el acento portugués, el acento... Hay una serie de acentos que hay gente capaz de hacerlos y gente que no. Esto es como todo, como cantar, como cualquier cosa. Hay gente que tiene mucha facilidad. También los acentos son convencionales. Es el ruso es [imita el acento ruso] el ruso. Es un poco convencional. Ahora hay una costumbre, yo creo, un poco absurda. En las películas de grandes *majors*, sobre todo, de que venga un ruso a doblar a un ruso que sale en la película. Oyes unas cosas muy raras a veces en las películas ahora, porque son gente que son de ese país y vienen... O sea, que los cogen de la calle, que no son actores. O sea, tú ves los *James Bond* y oyes cosas que dices: «¿Qué?». Porque hablan así. Cuando es un poco absurdo, porque el actor sea nacido en Copenhague, da igual. Primero da igual que tenga acento, pero no tiene por qué ser un tío danés que has cogido de la calle para que doble a este señor. Quiero decir... Es un poco una cosa un poco peculiar que hay ahora en las películas, que a veces me quedo fascinada, porque no entiendo nada de lo que están diciéndome. Y, además, muchos de los que escogen para hacer esto no son actores. Simplemente porque son chinos o daneses o de donde sea, esa es la cuestión. ¿Qué haces tú? Pues intentas adecuarte un poco a eso, a los estándares de ruso, alemán, no sé qué, no sé cuál. Busca un acento, yo qué sé, de Sudán. Yo qué sé.

153 IdH: En este caso, serbio.

154 RS: Ahí te vas un poco al ruso. Un poquito al Este, lo puedes suavizar un poco más, lo puedes hacer un poquito más duro. Y luego sí, cometes errores gramaticales adrede. Eso sí es

 3.10. Construcción de acentos

 3.10.3 Actores no profesionales

 3.10.3 Actores no profesionales

 3.10.2. Interlengua

 3.10. Construcción de acentos

 3.10.2. Interlengua

importante a veces. Construir las frases diferentes o en infinitivos. Eso sí suele hacerse, porque no tiene por qué hablar de maravilla evidentemente el castellano.

155 IdH: Es que a veces sorprende. Es que como estoy un poco más microlingüístico. Si es que la frase si la leo, yo transcrita, es perfecta. Gramaticalmente es perfecta. Le han simplemente añadido un deje...

156 RS: Sí, a veces depende. A veces lo haces, a veces no. Depende un poco de la historia.

157 IdH: Hay momentos en los que observo que, pues, no hay ningún tipo de restricciones y quisiera reflexionar sobre si realmente hay una ideología en el sentido de el doblaje cuanto más español, mejor. En el sentido de que se piensa en el espectador que va a haber una película doblada y en qué expectativas tiene para decir, bueno, pues, no es necesario que sea multilingüe la multilingüe. No sé si me he explicado bien.

158 RS: No sé por qué... Depende del público que va a verla.

159 IdH: Es que, por ejemplo, no fue el caso de Golem, también estuve entrevistando a Altafilms y llegó un momento en el que me dijeron, pero es que quien va a ver películas dobladas le da lo mismo.

160 RS: No es verdad.

161 IdH: Entonces yo quisiera en el momento... Cuando yo analizo las restricciones, pues si hay solapamiento, el tema económico, etc., llega un punto en el que ves soluciones que con la misma ausencia o presencia de restricciones, en un caso se ha mantenido, en otros casos no. Quería saber vuestra opinión sobre si eso realmente, es decir, es que las versiones dobladas cuanto más sencillas, más español, porque el público así lo espera. Ver un poco si eso es un mito de las versiones dobladas...

162 RS: No sé, me parece feo que Alta diga eso. No me gusta eso, porque no me gusta. No me gusta, porque no quiero entrar...

Ellos es verdad, pasan de todo, lo doblan todo y les da igual muchas veces que las películas estén en tres idiomas, cosa que a nosotros... Creo que Golem, por ejemplo, intentamos todo lo que podemos hacer eso. El público... Una persona que va a ver una película en versión doblada lo que no quiere es leer media película. Esto es obvio. Con *Welcome* hubo un problema ahí, había mucho en versión original. ¿Cuánto puede haber de versión original para que el espectador del cine doblado no sienta que está viendo una película con subtítulos? Que eso es muy puñetero a veces. Es complicado, porque no... Pero yo no creo que al espectador le guste menos el cine o le guste menos una película multilingüe, porque vaya a verla en versión doblada. No lo creo, de ninguna de las maneras. Hay gente que le gusta ver el cine en versión original, hay gente que le gusta ver el cine doblado, a la que le gusta ver la película. ¿Qué haces tú con eso? Bueno, tú intentas acercarlo lo más posible a lo que es el original para dárselo al espectador. Por eso, al espectador le das acentos. Por eso, al espectador le das una parte doblada y otra sin doblar, para que vea que está eso ahí. O sea, todo eso tiene que ver con dar el producto lo más fiel posible a lo que es. Que es lo que nosotros intentamos hacer. Por eso, a veces se decide. Esto se dobla todo, pero se dobla con acento. O con acento y mal hablado. Y si hay que dejar siete frases en otro idioma porque creemos que es importante, se hace. No es una decisión mía, es una decisión del cliente conmigo cuando yo veo la película y lo que podemos hacer. A veces pasa que tienes que cambiar diálogos, porque lo que está diciendo en inglés o en francés no es así. Quiero decir, hace poco, por ejemplo, del estilo de... Cada uno habla vuestro acento. En *César debe morir* [*Cesare deve morire*, Paolo Taviani y Vittorio Taviani, 2012], por ejemplo, una que se va a estrenar ahora. Cada uno hablado con vuestro acento, los italianos, que salen en la película. Yo no puedo decir eso,

 3.9. Espectador

 3.10. Construcción de acentos

 3.11. Fidelidad al original

 3.9. Espectador

 3.11. Fidelidad al original

 3.4. Indicaciones/Contacto distribu



porque no puedo hacer que los actores hablen en gallego, en andaluz... Es que eso queda horrible para nosotros evidentemente. Pero lo que tú dices. El público... Es que ese tipo de afirmaciones que dice Alta es como si el público que fuera a ver cine doblado es tonto. Entonces no me gusta nada eso.

163 IdH: Yo no me esperaba esa afirmación y luego no les supe rebatir, porque luego hablando con mis compañeras. Por ejemplo, en Castellón, solo hay el Espai de Cinema, que es un museo que hace ciclos en versión original, pero no hay ningún cine de versión original. Ahí tuve fallo. En el momento de la entrevista de haberle dicho: «¿Y la gente que va a ver cine doblado porque no puede ver cine subtulado?».

164 RS: Claro, mucha gente. Hay mucha gente.

165 IdH: En provincias es toda.

166 RS: Casi toda. Yo creo que tienes que intentar que la película llegue lo más fiel, lo más original a alguien. Afortunadamente también en esta época en la que vivimos hay unos DVD maravillosos que luego cuando tú luego quieres ver la película, la puedes ver como quieras. Que no es la historia. Pero cada uno puede ver la película como quiera, evidentemente, y lo que tienes que intentar es que el que va a ver cine doblado vea un cine lo más similar posible a lo que estás... Siempre va a ser una transgresión y no va a ser el original. Es evidente. Pero ni aunque sea multilingüe o no lo sea. Entonces, es algo que ese tipo de aseveraciones, dice muy poco a favor nuestro. Es decir, a mí son cosas que me... Ya les conozco. No tiene que ver con que te hayan dicho eso, sino que sé cómo trabajan y sé el tipo de cine que hacen y dónde lo hacen y con quién lo hacen. Entonces, claro, es muy complicado llegar a... Es lo que te digo, hacerlo bien, hacerlo bien que a lo mejor luego tenéis suerte y os salen cosas como *Imperdonable* esta o *Imborrable* [Se refiere a la película *Intouchables* (*Intocable*, Olivier


 3.11. Fidelidad al original
 4.1. Sobre doblaje

Nakache y Eric Toledano, 2011), pero la distribuidora en España no fue Alta Films, sino A Contracorriente Films]. Luego salen películas que tienen un exitazo de la leche y si no las hubierais doblado, no tenéis ese exitazo. Esta es la cuestión, pero no trates al público que va a ve una película así, como que es el tonto. Que hay que verla en versión original, cuando tú doblas todas tus películas desde hace muchos años. Por algo es.

167 IdH: Sí, básicamente... En todas las distribuidoras, tanto Golem, hacemos doblaje, porque hay que hacerlo.

168 RS: Ya. Pero es que hay que hacerlo. Entonces hay que hacerlo lo mejor que se pueda. Esa es la cuestión. Claro que hay que hacerlo. Y Golem es un... Nosotros trabajamos con ellos muchísimos años y somos amigos, que somos gente que trabajamos hace mucho y además tenemos mucha amistad con ellos. Ya, es que esto es así. Lo que vamos a intentar es no violar el producto. Hacerlo lo menos posible, ¿sabes? No malear el producto. Y hacerlo bien e irnos con ellos en todo lo que podamos. Es cine siempre muy comprometido. Es un tipo de cine que, además, a los actores nos gusta mucho hacerlo. Muchísimo, porque son historias que son muy interesantes, normalmente. Actores que están muy bien. Siempre es un placer. Yo cuando llega aquí toda la gente, cuando les cuento la película, todos: «Esto es una película... de las tuyas». Yo hago muchas cosas. Hago muchas más cosas, de todo. Pero sí que es un tipo de cine con el que uno está mucho más comprometido. Entonces cuando tú al actor le dices: «Esto hay que hacerlo en alemán». Nosotros hemos llegado a hacer con un actor que ha hecho 40 *takes* en islandés. O sea, en islandés. Una película de Lars von Trier y se hizo en islandés, con un señor islandés que vino al estudio a trabajar con nosotros. Y a trabajar con el actor, a decirle cómo había que decir esto. Me parece que es importante eso. Muy importante. Como si yo tengo que hacer una película china y me voy a la embajada a

 3.11. Fidelidad al original

 3.6. Doblaje a L3

 3.6. Doblaje a L3

que me digan cómo se pronuncian todas estas cosas, por ejemplo. Porque no tengo ni idea y cuando les oigo a ellos tampoco lo entiendo. Quiero decir, eso es como tienes que entender el trabajo. En serio. Yo creo que hoy por hoy, que sobre todo el cine de Golem, muchísima gente felicita a los actores por el trabajo que han hecho, porque se nota que intentas transmitirlo. Y películas tan duras, tan terribles, como *Las invasiones bárbaras* [*Les invasions barbares*, Denys Arcand, 2003] o como cosas así, que la gente felicita a los actores o como Lars von Trier, cosas tan difíciles de hacer, somos felicitados por mucha gente. Y no solo por compañeros, con lo cual... Luego están los que nos odian a muerte. Pero eso ya no puedes hacer nada.

169 IdH: No sé si te ocurre alguna cosa más.

170 RS: No. [...]

171 IdH: Muchísimas gracias.

172 RS: Me alegro de que haya gente que se interese por este tipo de cosas, que haga todo esto.

173 IdH: [...] Yo como traductora... Nosotros somos un eslabón, pero la cadena es tan amplia, tanto en doblaje como en subtitulación, hay tantos factores en cuenta, que ya que me ponía a hacer una reflexión sobre el trabajo con los traductores, quería abarcar a todos. [...]

Anexo 13. Clips

En la carpeta *Anexo 13*, están contenidos los fragmentos de DVD que se corresponden con las muestras mencionadas en esta tesis doctoral. Algunas carpetas incluyen en su interior dos subcarpetas: una se corresponde con el DVD distribuido en Reino Unido (TO) y otra contiene la muestra del DVD distribuido en España (TM).

Para su reproducción, se recomienda el reproductor multimedia VideoLAN, libre y de código abierto, cuyo ejecutable está disponible en la carpeta *Anexo 13*. Este programa dispone de una guía completa en su sitio web³¹, cuyas instrucciones más importantes para visualizar los vídeos se resumen en las siguientes líneas:

1. *Para abrir una carpeta que contiene un fragmento de DVD.* Desplegar el menú *Medio* y seleccionar la opción *Abrir carpeta*. A continuación, buscar la carpeta correspondiente a la muestra que se quiera visualizar de este DVD. Marcar la carpeta *Video_TS* que se encuentra en su interior y hacer clic en *Seleccionar carpeta*.
2. *Para modificar el audio de la muestra.* Desplegar el menú *Audio* y seleccionar la opción *Pista de audio*. En el menú que aparece a la derecha, escoger la pista de audio que se corresponda con el doblaje (Pista - [Español]) o con la versión original (Pista - [Inglés]).
3. *Para incorporar subtítulos.* Desplegar el menú *Subtítulo* y seleccionar la opción *Pista*. En el menú desplegable, escoger la pista de subtítulos entre las que se encuentren disponibles (Pista - [Español]).

³¹ Disponible en: https://wiki.videolan.org/Documentation:Quick_Start_Guide/.