

LA SUBTITULACIÓN INGLÉS-ESPAÑOL DE TEXTOS AUDIOVISUALES: LA TRANSCRIPCIÓN INTRALINGÜÍSTICA DEL DIÁLOGO ORIGINAL COMO PASO PREVIO A LA TRADUCCIÓN

Camino Gutiérrez Lanza

Universidad de León

1. Introducción

Este trabajo se suma a la presente monografía con el propósito de ahondar, en la medida de lo posible, en la naturaleza del subtítulo como resultado de una transcripción intralingüística del diálogo original y en la presumible incidencia de este hecho en la posterior traducción de los subtítulos a otra lengua. Los investigadores que más recientemente han realizado una clasificación de subtítulos atendiendo a parámetros de carácter lingüístico (Gottlieb, 1997; Linde, 1999 y Díaz Cintas, 2001) coinciden en señalar la existencia de una subtitulación interlingüística, diagonal u oblicua, realizada en una lengua distinta a la original y, por tanto, resultante de un proceso de traducción. También reconocen la existencia de una subtitulación intralingüística o vertical, en su mayoría realizada para el medio televisivo, aunque también habitual en otros medios de entretenimiento como el karaoke, cuyo grupo de destinatarios puede estar formado por personas con discapacidad auditiva, estudiantes de idiomas o el público en general. Tomando esta clasificación como punto de referencia, las páginas siguientes se centrarán en un tipo muy particular de subtitulación intralingüística: aquella que sirve de base para una posterior traducción y que, por tanto, se realiza con el objetivo de facilitar la tarea de su destinatario más inmediato: el propio traductor.

El objeto de estudio que permitirá analizar los extremos anteriormente señalados es el formato de guión original en inglés utilizado habitualmente por la 20th Century Fox, semejante al genéricamente denominado “continuidad dialogada” (Chion, 1995: 208-209) y representativo de una de las principales corrientes dentro de la tradición creativa de este tipo de textos. El guión seleccionado como muestra representativa es el de la película de nacionalidad estadounidense *From the Terrace* (Mark Robson, 1960) que, entre otros datos, no sólo incluye el texto del diálogo sino también el de los subtítulos (ambos en inglés) y proporciona además ciertas indicaciones para facilitar el posterior trabajo del traductor de estos últimos. Después de explorar la estructura y contenido de este tipo de guiones, quizá preferido por los profesionales americanos por ser uno de los más cuidados y completos, pasaremos a analizar cómo se lleva a cabo esa transcripción intralingüística del diálogo, es decir, qué tipo de estrate-

gias textuales logran convertir el texto del diálogo original en los subtítulos (todavía en el idioma original) que posteriormente serán traducidos a una lengua distinta.

El caso que aquí se presenta, en el que la figura del subtitulador y la del traductor se encuentran claramente diferenciadas, ayudará a comprobar sobre el papel si las destrezas que se necesita desarrollar y las estrategias que se debe emplear en la transcripción intralingüística del diálogo son o no distintas de las utilizadas por el profesional de la traducción propiamente dicha. Si así fuera, cuando las funciones de subtitulador y traductor sean desempeñadas por una misma persona, podría afirmarse que la suma de ambas convierte a este último en un tipo particular de traductor especializado.

2. La ilusión de la realidad subtitulada o cómo captar la benevolencia del espectador

La técnica del subtitulado consiste en añadir un texto escrito a los demás códigos que ya operan en el discurso fílmico con el propósito de comunicar a través del medio escrito lo que de otra manera se expresa por medio del diálogo. En líneas generales el subtitulado de una película se ve determinado por la sincronía de contenido (“content synchrony”, Fodor, 1976), para adecuar el contenido del texto al de la acción que ocurre en pantalla, y a la sincronía espacio-temporal¹, para adecuar la extensión y duración del subtítulo a la imagen. En la práctica, tal y como lo percibe la audiencia, sobre todo una audiencia que se supone no entiende el idioma original y lee los subtítulos en su propio idioma, gracias a estos dos tipos de sincronía se debería conseguir el efecto deseado que ayude a hacer creíble la realización técnica del subtitulado. Es entonces cuando “an authentic and accurate reflection of the original dialogue becomes a matter of credibility” (Smith, 1998: 141) y cuando, para conseguir esa credibilidad tan deseada, hay que intentar que el grado de equivalencia (Rabadán, 1991) existente entre el diálogo original y los subtítulos traducidos sea lo más elevado posible.

En un sentido más general, refiriéndose a todos los componentes que logran que una película sea una copia de la realidad y, consecuentemente, una realidad en sí misma, Metz (1974: 6-7) afirma²:

¹ “The time available to a subtitler is restricted by the duration of the utterance. And the space is determined by the number of characters the subtitling system will allow to be seen on the screen” (Smith, 1998: 141).

² A pesar del tiempo que ha transcurrido desde la publicación de este trabajo, creemos oportuno incluir este comentario dedicado a la reproducción de la realidad por medio de la

The impression of reality – varying as it does in intensity, for it has many degrees – yielded by each of the different techniques of representation existing today (still and motion-picture, photography, the theater, figurative sculpture and painting, representational drawing, and so on) is always a two-sided phenomenon. One may seek to explain it by examining either the object perceived or the perception of that object. On the one hand, the reproduction resembles the original more or less closely; it contains a number, more or less great, of clues to reality. On the other hand, the vital, organizing faculty of perception is more or less able to realize (to make real) the object it grasps. Between the two factors, there is a constant interaction. A fairly convincing reproduction causes the phenomena of affective and perceptual participation to be awakened in the spectator; which, in turn, give reality to the copy.

Se trataría, por tanto, de que esa reproducción de la realidad fuera capaz de crear en la audiencia la ilusión de que lo que tienen ante sus ojos es, en efecto, una realidad en sí misma que a su vez representa algo que está sucediendo de verdad. Para lograr esa ilusión de la que hablamos en el caso del público receptor de una película subtitulada, es decir, para captar la benevolencia del público receptor en el contexto meta (Gutiérrez Lanza, 1999), sería deseable lograr que la extensión, la duración y, ante todo, el contenido de los subtítulos estén en consonancia con la imagen a la que corresponden. “The goal is subtitles which, while perfectly legible, actually give the impression of merging into the background” (Smith, 1998: 148). Es decir, se debería mantener la sincronía espacio-temporal y de contenido, que en cualquier caso serían sinónimo de equivalencia en el subtulado, haya o no sido traducido el texto a otro idioma.

3. La traducción para el subtulado: particularidades y destrezas del subtitulador profesional

Las investigaciones más recientes que se han realizado en materia de traducción para el subtulado incluyen cuestiones tan interesantes como la que sigue a continuación: “What is it that sets subtitling apart from other forms of language

técnica de representación cinematográfica porque la idea sigue vigente y es enormemente relevante para nuestros propósitos.

transfer? Why is it that good translators do not necessarily make good subtitlers? In other words, what additional or alternative language skills must subtitlers have at their command?" (Smith, 1998: 139). El mero hecho de que se formulen todas estas preguntas ya da por supuesto que existen una serie de destrezas inherentes al proceso de transferencia del diálogo al subtítulo que se distinguen de (pero a la vez complementan a) las que se ponen en práctica en el proceso de traducción. Es decir, un traductor-subtitulador es una clase particular de traductor que, con el objeto de realizar de manera efectiva la transición del texto original hablado al texto meta escrito, al traducir debería también desarrollar una serie de habilidades especiales para adaptarse a las restricciones impuestas por el nuevo medio.

En este sentido, además de mantener la sincronía espacio-temporal y la de contenido, la otra misión fundamental del traductor-subtitulador consiste en tratar de preservar las unidades semánticas relevantes del original³. En otras palabras, este profesional de la traducción debe ser capaz de condensar la información adaptándose a las restricciones espacio-temporales del medio sin que el componente semántico se vea afectado⁴. Uno de los principales problemas que se presentan, sobre todo cuando el traductor es incapaz de distinguir las unidades semánticas del original y limita su trabajo a un mero transvase lingüístico, es lograr que el texto meta, lejos de sonar artificial o forzado, refleje a través del medio escrito la interacción de los personajes de forma natural. Refiriéndose a este caso particular, partiendo de su experiencia con estudiantes de traducción para subtítulo, Klerkx (1998: 262) afirma: "our conclusion was that the typical constraints of space that any subtitler is faced with were forcing them to consider what exactly was the essential message they had to convey, and to render that in sometimes very different words". Es decir, dado que el propósito fundamental de los subtítulos es el de lograr una comunicación lo más efectiva posible con la audiencia, "in order for the references to be understood, subtitles will sometimes have to depart from the original in a way that would be inadmissible in other contexts" (Smith, 1998: 148).

³ A no ser en casos especiales cuando, por ejemplo a causa de la existencia de una censura externa, resulte aconsejable que el contenido de ciertos subtítulos sea distinto al del diálogo original. Aún en estos casos, para lograr captar la benevolencia del espectador y crear esa ilusión de realidad, se debe preservar la sincronía espacio-temporal y la de contenido. Insistimos en que debe entenderse que, para que el texto traducido sea aceptable en el contexto meta, se debe mantener la sincronía de contenido, es decir, el contenido de los subtítulos debe resultar coherente con lo que sucede en la imagen (incluso en caso de que dicho contenido difiera del original). Para más información sobre cambios semánticos en el texto meta con respecto al original preservando la sincronía de contenido en situaciones de (auto)censura, ver Gutiérrez Lanza, 1999.

⁴ A este respecto es necesario indicar que en los cursos de formación de subtituladores "interpreting skills are given increasing attention" (Klerkx, 1998: 260).

De los anteriores comentarios se deduce que, una vez es consciente de las restricciones espacio-temporales que le condicionan, el subtitulador hace un esfuerzo para seleccionar la información principal estimulando su creatividad para trasladarla al idioma meta de la manera más natural posible, dejando fuera lo que considere menos relevante. Creatividad y capacidad de síntesis son, pues, dos habilidades a tener muy en cuenta en la labor del subtitulador profesional. Tanto es así que, incidiendo en la importancia de la capacidad creativa e imaginativa que desarrolla el subtitulador a la hora de traducir y dado que el desarrollo de dicha capacidad debería ser también tarea del resto de traductores, Klerkx (1998: 264) concluye su artículo con las siguientes palabras: “subtitling could not only be an *end*, preparing people for a career in media translation, but also a *means*, a means of producing better translators”.

Si lo afirmado anteriormente se llevara a las últimas consecuencias, en muchas ocasiones podríamos llegar a la conclusión de que “subtitles adapt/rewrite the scripts to such an extent that some argue that subtitling cannot be considered as translation work” (Hay, 1998: 135). Sin entrar en esta discusión, lo que sí esperamos que haya quedado claro hasta ahora es que, además de las estrategias propias de un traductor profesional, el subtitulador necesita recurrir a otro tipo de estrategias que sobre todo tendrían la función de preservar los núcleos semánticos del original, utilizando su creatividad con relativa libertad para adaptar el texto meta al tiempo y espacio disponibles. En sucesivas páginas se aislarán casos concretos de este tipo de estrategias adicionales utilizadas por el subtitulador previa traducción. Pero antes de pasar a comprobar cuáles son esas estrategias realizaremos una breve descripción del que, a partir de ahora, va a ser nuestro objeto de estudio: el guión original en inglés frecuentemente utilizado por la compañía norteamericana 20th Century Fox Film Corporation.

4. Estructura del guión original en inglés: “continuity and dialogue” y “master titles”

La estructura del guión original utilizado por la 20th Century Fox incluye diversos apartados que, en conjunto, hacen de este tipo de guión uno de los más cuidados y completos en cuanto a presentación y contenido se refiere. En primer lugar se incluye una transcripción del avance publicitario que se proyecta en los cines antes del estreno y un resumen del argumento, redactado en inglés. A continuación aparece una página introductoria que incluye el título de la película (*From the Terrace*), el enunciado “Prepared by 20th Century Fox Film Corporation”, la duración en minutos y el número de rollos (144 y 16 respectivamente) y una página de especial relevancia titulada “Instructions for Translators”. Con toda claridad se advierte que estas instrucciones han sido especialmente diseñadas para cuidar al

máximo la posterior traducción de los subtítulos, lo cual demuestra el enorme interés de la compañía estadounidense para que la versión subtitulada de sus productos llegue a los mercados extranjeros con la máxima garantía de calidad. Este extremo ha sido confirmado por Krogstad (1998: 63) cuando, refiriéndose a las producciones norteamericanas, afirma que “their post-production manuscripts are of a tremendously high standard in their desire to communicate with the foreign public – *through* the translator – and *by* a script that not only gives you all the dialogue, but also suggests a shortened basis for the subtitle – and even explains contextual difficulties, facts, varia and trivia, slang and all sorts of other tricks”.

La página dirigida al traductor adelanta que el guión contiene cuatro columnas de especial interés para él. La primera columna es la titulada “CONTINUITY AND DIALOGUE” (continuidad dialogada), que según Chion (1995: 208) corresponde a lo que en inglés se denomina “master scene script”. Incluye “acción, descripción de los personajes y de los lugares, diálogos en estilo directo. La continuidad dialogada está dividida en escenas, y cada una de ellas precedida de indicaciones como: Exterior o Interior, Día o Noche, Lugar de la acción” (Chion, 1995: 208) y, si se quiere, otras indicaciones suplementarias como el punto de vista de los distintos personajes, etc. Se advierte además la inclusión de indicaciones como el tamaño de los planos (primer plano, plano corto, etc.) o los movimientos de cámara (panorámica, elevación, etc.), que en teoría corresponderían al denominado “decoupage técnico” (Chion, 1995: 209) pero que con frecuencia aparecen también formando parte de la continuidad dialogada. Pues bien, según la página de instrucciones para el traductor, toda esta información contenida en la primera columna del guión, lejos de ser el objetivo de su trabajo, “is to be read by you, and is for your guidance in translating the titles”. Es decir, la continuidad dialogada sirve de guía para la traducción del texto de los subtítulos, que aparece en la columna número tres.

Las tres columnas restantes muestran la división del diálogo en unidades lógicas que contengan al menos un núcleo semántico, su conversión en subtítulos y la extensión y duración de cada uno de ellos. Según Smith (1998: 140), al realizar la citada división “even the most tortuous explanations must be broken down into readily digestible chunks” ya que “the audience will clearly find the subtitles more palatable if each of them forms a logical unit in itself”. En la columna número dos del guión, titulada “NO. (NUMBER)”, se asignan números consecutivos a cada subtítulo, recomendando al traductor que los números que asigne coincidan exactamente con los que aparecen en esta columna. Y así llegamos a la columna tres, titulada “MASTER TITLE”, que contiene el texto de los subtítulos en el idioma original, que sirve de base para su posterior traducción. Se señala que “each title has been carefully edited to fit the available footage” y se recomienda

una adherencia lo más cercana posible a ellos por parte del traductor, siempre que sea sin detrimento de su versión en el idioma meta. Además se le recomienda que trate de utilizar todo el metraje disponible para cada subtítulo con el fin de evitar dos posibilidades poco recomendables: si es demasiado corto se podrá leer varias veces y si es demasiado largo el espectador no dispondrá de tiempo suficiente para completar la lectura. Por último, la columna número cuatro "FTGE" es la dedicada al metraje ("footage") y contiene una cifra que indica el número de pies y fotogramas ("feet" y "frames") separados por un punto. Gracias a ella, siguiendo las indicaciones que se le dan en la página de instrucciones, el traductor sabe cuánto tiempo dura el subtítulo en pantalla y su longitud máxima permitida⁵.

Parece evidente, por tanto, que el formato de nuestro guión y la información que contiene simplifican enormemente la labor del traductor. El diálogo ya ha sido dividido en unidades semánticas, se han numerado consecutivamente las unidades que conviene preservar, se ha proporcionado en la misma lengua original una versión adaptada a las restricciones espacio-temporales y, finalmente, se indica la extensión y duración máximas de cada subtítulo. Al traductor, por tanto, le resta tomar como referencia el texto ya adaptado ayudándose de la continuidad dialogada para resolver posibles dudas, y traducirlo a la lengua meta teniendo en cuenta las citadas restricciones espacio-temporales.

5. La transcripción intralingüística del diálogo original: segmentación, selección y condensación de unidades semánticas y de entonación

Se ha afirmado ya a lo largo de páginas anteriores que uno de los principales objetivos al convertir el diálogo en subtítulos es la preservación de las unidades semánticas fundamentales del original manteniendo la sincronía de contenido y la espacio-temporal⁶. Los subtítulos cumplen su función cuando "the viewers or audience can understand them without difficulty first time round. It follows that the

⁵ Según el punto número cuatro de la página de instrucciones para el traductor de los subtítulos "A foot of film passes the screen in 2/3 of a second. Thus, a 6-foot title remains on the screen for 4 seconds. A foot of film contains 16 individual pictures called "frames." 4 frames represent 1/4 of a foot; 8 frames, 1/2 of a foot, etc. In the numerals in the footage column, feet are separated from frames by a period. This 3.12 equals 3 feet and 12 frames. YOU ARE ALLOWED 10 LETTERS AND SPACES PER FOOT. A capital letter counts as two letters. Thus 3-1/2 feet allows 35 letters and spaces. THE MAXIMUM LENGTH ALLOWABLE PER TITLE IS 70 LETTERS AND SPACES. A longer title is not permitted, even though the footage is over 7".

⁶ Este proceso se lleva a cabo tanto si la traducción (es decir, el cambio de lengua) ya ha sido realizada como si se fuera a realizar en una etapa posterior. Dado que para nuestro estudio descriptivo-comparativo del diálogo y los subtítulos hemos tomado como referencia el guión original, se sobreentiende que en el caso que nos ocupa la traducción se realizaría en una

language of subtitles will normally be less sophisticated than that of a written translation which is intended to be read in printed form" (Smith, 1998: 140). Sin embargo, no se sugiere que "subtitlers should limit themselves to the most elementary forms of language and the most mundane vocabulary. But it is to imply that they should have a good idea of their target audience and adapt their language accordingly" (Smith, 1998: 142). En próximos apartados se comprobará cuáles son esas estrategias de transcripción intralingüística que posibilitan el seguimiento de los subtítulos por parte del espectador. Como ejemplo representativo se han tomado las 51 primeras escenas de la película norteamericana *From the Terrace* (Mark Robson, 1960), que se corresponden con los tres primeros rollos (de un total de 16) y las 53 primeras páginas (de un total de 226) del guión original⁷.

5.1. Segmentación del diálogo en unidades semánticas y de entonación

Atendiendo a la potencial oralidad del diálogo impreso en la página escrita, su segmentación intratextual deberá tener en consideración tanto su nivel sintáctico y semántico como su nivel suprasegmental (Gutiérrez Lanza, 1999). Para determinar con respecto a qué criterios el diálogo puede ser segmentado en unidades inferiores es necesario citar una reciente propuesta (Li, 1998), que establece la unidad de entonación como unidad de traducción del diálogo original. Por lo que se refiere al establecimiento de los límites de dicha unidad, Li (1998: 171) lo resume así⁸:

The FD in a film can be first cut up into acts and further divided into scenes which are the highest self-contained unit at the macro level in the film discourse. In a scene (only a dialogue scene as opposed to an action scene is being considered here),

etapa posterior. Así se pueden aislar más fácilmente las estrategias empleadas para realizar la traducción y centrar nuestra atención en las que se ponen en juego a la hora de segmentar, seleccionar y condensar los distintos núcleos de información.

⁷ Según el resumen del argumento que aparece en el guión original, al comienzo de la película, tras regresar de la II Guerra Mundial, "Alfred Eaton (Paul Newman) finds his home situation as depressing and hopeless as ever. His father, Samuel Eaton (Leon Ames), wealthy steel manufacturer, is still mourning his long-dead first son, and his mother, a chronic alcoholic, has been involved in an unsavory affair in a desperate search for affection".

⁸ Las siglas empleadas por Li en las siguientes citas son: FD (film dialogue), FDt (film dialogue in the target language), FDT (film dialogue translation), IU (intonation unit), TL (target language), NI (new information).

FD is organized in speech turns, each performing a general speech act function that is part of the FD functions. Each turn is then segmented into IUs with one item of new information per IU. According to Chafe, new information is the focus of an IU and is given a primary accent to make it the nuclear (or tonic) syllable (also called nucleus in the British tradition) of the segment and it is where the terminal pitch contour begins. It is one of the most important objectives of dubbing under this model to transfer this crucial part of an IU into TL in such a faithful way that not only the information content must be true to the original but the corresponding word or phrase in TL must be voiced in sync with the original timing for this item and with equal prosodic prominence. With this new information in sync (NI-sync) with the facial expression (lip movement) and body language of the speaker visible on the screen, the other words in the same IU will be expected to "fall into place" so that translation equivalence is achieved at the level of IU.

Por consiguiente, la unidad de entonación, ese fragmento textual que aporta una información novedosa (constituyendo así un núcleo semántico) y que en boca de los actores describe una curva de entonación completa, será esa unidad de segmentación del diálogo original, identificable en la fase previa a su transcripción y traducción y, por tanto, unilateral y apriorística (terminología utilizada por Rabadán, 1991: 194). Los segmentos textuales que aparecerán en sucesivos apartados son ejemplos representativos de lo afirmado anteriormente.

5.2. Selección de unidades semánticas y de entonación

Una vez realizada la segmentación del diálogo en unidades semánticas y de entonación comienza un proceso de selección en el que el subtitulador trata de evitar repeticiones innecesarias, redundancias, dudas y, en general, prescinde de aquellas unidades que en principio no se consideran necesarias para que el espectador pueda seguir el desarrollo de la trama. Gracias a esta selección también se logra que se transcriba un número adecuado de subtítulos que, además de ajustarse al espacio y tiempo

disponibles, no desborde la capacidad lectora y comprensiva del espectador⁹.

La eliminación de las unidades arriba mencionadas puede tener como resultado una supresión total o parcial de la intervención de un personaje (ver anexos I y II). Es de resaltar el elevado número de ejemplos en los que tiene lugar la supresión total antes mencionada. Su práctica no pasa desapercibida ya que, según hemos comprobado en el visionado de la película, en muchas ocasiones el espectador puede ver el movimiento de los labios del actor y, además, siempre puede escuchar el diálogo en el idioma original. A pesar de que en muchos casos sí parece haber tiempo y espacio disponibles para mostrar el subtítulo, se ha preferido no hacerlo quizá porque se sigue prefiriendo no mostrar por escrito la información que se considera semánticamente redundante o innecesaria. Así ocurre con las expresiones de sorpresa, ironía o duda, con las fórmulas protocolarias de saludo y trato entre los personajes o con las preguntas retóricas y repeticiones redundantes que aparecen en el anexo I. Sin embargo, aunque el nivel semántico no se vea gravemente afectado, se observa que la supresión de estas unidades provoca una pérdida de los contenidos de tipo pragmático antes citados, ya que “when brevity is required, it is the transfer of illocutionary force which is often the barrier to successful retrieval of intended meaning” (Mason, 1989: 14). Se observa que los elementos que atenúan o acentúan la fuerza de ciertas expresiones (según Mason, 1989: 14, los denominados “down-toners and boosters”) se consideran menos relevantes desde un punto de vista comunicativo. Además, por lo general, “there is more room in the dubbed version for the usual politeness features” (Mason, 1989: 14), lo cual, también puede tener como resultado que en los subtítulos la caracterización de los personajes se vea sustancialmente modificada.

Por ejemplo, aunque muchas veces sea posible compensar la pérdida del componente pragmático gracias al tono del diálogo, la eliminación de los registros I al 8 del anexo I pone de manifiesto que los subtítulos no consiguen (o no persiguen) reflejar del todo la diferencia de trato con que dos personajes distintos se dirigen al Doctor: Weinkoop lo hace empleando un registro más formal que Jones. La eliminación

⁹ Aunque pueda parecer curioso, también en la traducción para el doblaje en ocasiones se ha de seleccionar la información semánticamente más relevante. Como ejemplo, sirva el de la película *Annie Hall*, en la que “el personaje de Alvy, interpretado por Woody Allen, habla con una rapidez increíble. Esto hace que en la traducción no puedan aparecer todos los matices de los diálogos”, por lo cual “el traductor-ajustador opta por suprimir aquello que no es tan relevante para la comprensión, como pueden ser las pausas o las repeticiones” (Agost, 1999: 122-123).

del registro 9 (la respuesta de Frolick “as usual, D.D.” a la pregunta “looking for quail, Frolick?”) rebaja la carga irónica y la alusión a posibles malos vicios del personaje. También se neutraliza el tono irónico y desafiante con el que se desarrolla la conversación entre Alfred y el taxista (registros 19-26), se pierden muchos detalles de la relación existente entre Alfred, su madre, su padre y las sirvientas y, curiosamente, se hacen desaparecer todas las intervenciones de la supuesta amante de Charlie Frolick, incluso la última, en que su imagen aparece brevemente en pantalla (registros 79-82)¹⁰.

5.3. Estrategias de transcripción de las unidades seleccionadas

Teniendo en cuenta que “the considerable contextual constraints on subtitling create particular kinds of difficulties” (Mason, 1989: 14) y tomando como referencia la parte del guión denominada “master titles”, en la que aparece recogido el texto de los subtítulos, pasamos a estudiar cómo se ha llevado a cabo la transcripción intralingüística de las unidades de diálogo que se ha creído oportuno conservar. Como dato a tener en cuenta es necesario subrayar que, en muchas ocasiones, al lado del texto del subtítulo aparece una nota que explica algún aspecto de su contenido (ver anexo III). La presencia de dichas notas aclaratorias, dirigidas al traductor, demuestra el afán con que se trata de evitar posibles errores de traducción causados por una falta de comprensión del original.

Nuestro punto de partida es que el “shift in mode from speech to writing requires that certain features of speech (non-standard dialect, emphatic devices, code-switching, turn taking) be represented in the target text (TT) in written form” (Mason, 1989: 14). La dimensión comunicativa del discurso resulta afectada, puesto que “the transfer from speech to writing of dialectal features and of the interpersonal relationship of participants in discourse, as reflected in the speech they use (tenor), imposes additional constraints on the translator” (Mason, 1989: 14). Por ejemplo, dado que el discurso escrito se caracteriza por un uso más correcto y formal del lenguaje, un rasgo común de los subtítulos es la estandarización o neutralización de dialectos o de coloquialismos. En este sentido Smith (1998: 145) apunta que “it is usually the bet to subtitle even the strongest of dialects in a standard form of the target language. Otherwise irregularities may be seen as mistakes by the subtitler or simply not understood”. La consecuencia más inmediata de esta neutralización del habla dialectal o coloquial de los personajes es una elevación estilística que modifica

¹⁰ Decimos “curiosamente” porque si lo que se persigue es hacer que el espectador no note que Frolick está con una mujer (que, por si fuera poco, no es con la que se le había relacionado siempre y que más tarde se convertirá en esposa de Alfred) además de eliminar sus intervenciones fuera y dentro de pantalla, se debería haber eliminado su imagen.

su caracterización¹¹. Se puede comprobar en los registros 204, 215, 221, 229, 233, 236, 237, 238, 243, 264, 266, 271 y 272 del anexo V.

Por lo que se refiere a las restricciones físicas que supone contar con un espacio y tiempo limitados y que afectan a la dimensión semiótica del discurso (Mason, 1989: 14), se observa que muchas de las intervenciones de ciertos personajes cuyo discurso no fluye de manera demasiado rápida no sufren modificación alguna en los subtítulos, aun pudiendo ser objeto de supresiones o reducciones que en otras ocasiones sí han sido practicadas. Este es el caso de Martha, cuyos diálogos aparecen transcritos fielmente en este y otros muchos ejemplos (rollo 3, escena 46)¹².

CONTINUITY AND DIALOGUE

MASTER TITLES

MARTHA

The Porters and the Thorntons are like a second family to you.	237	The Porters and the Thorntons are like a second family to you.
But just remember , they're not.	238	But just remember, they're not.
Don't get too independent.	239	Don't get too independent.
Don't cut off your own flesh and blood — Anybody can disappoint you if you catch them at the wrong time. And that includes one)	240	Don't cut off your own flesh and blood.
you too, Alfred . I know I'm not what you think your mother ought to be, and I'm sorry if it embarrasses you , but I'm not going to make any excuses —	241	Anybody can disappoint you if you catch him at the wrong time. (you:
	242	That includes you too, Alfred.
	243	I know I'm not what you think a mother ought to be...
	244	... and I'm sorry if it embarrasses you...
	245	... but I won't make any excuses...

Por otro lado, la rapidez con que Alfred y su padre intercambian opiniones en el transcurso de su discusión (escenas 13-26) propicia un elevado número de supresiones y reducciones, lo cual contrasta con una casi total ausencia de tales estrategias en la conversación mucho más relajada que Alfred mantiene con su

¹¹ Según Li (1998: 153) una de las funciones del diálogo es precisamente "to suggest nature of each character and reveal aspects of characters not otherwise seen".

¹² Emulando la labor del subtitulador, hemos señalado en negrita las unidades que, a nuestro parecer, podrían haber sido suprimidas en caso de que la velocidad con la que habla el actor no permitiera transcribir el diálogo tal cual aparece en "continuity and dialogue".

madre (rollo 2, escenas 27-51)¹³. De hecho, en general, todas las intervenciones de este personaje femenino son las que menos modificaciones han sufrido.

Una estrategia poco empleada es la adición de unidades o palabras que no existen en el diálogo (ver anexo IV). En general así se consigue estandarizar el habla coloquial de ciertos personajes y lograr una mayor corrección sintáctica del texto escrito. Pero, sin duda, la estrategia más utilizada en la transcripción del diálogo es la reducción, condensación o simplificación de las unidades seleccionadas, sobre todo desde un punto de vista sintáctico. Esto significa que “the translator has to reassess coherence strategies in order to maximise the retrievability of intended meaning from a more concise TL version” (Mason, 1989: 14). Como consecuencia, como sucedía en la supresión total o parcial de unidades, la dimensión pragmática del discurso puede resultar afectada.

La búsqueda de construcciones sintácticas que no alarguen demasiado el cuerpo del subtítulo se lleva a cabo de diferentes maneras (ver anexo V). Por ejemplo, se practica la eliminación de intensificadores y otras palabras sueltas que, en general, aportan contenidos semánticos que se pueden sacrificar en beneficio de la brevedad sintáctica¹⁴: “company” (203), “private”, “down here” (208), “just”, “down some”, “Doctor” (209), “left” (210), “about” (214), “anything” (217), “of Alfred” (223), “yourself” (224), “who’s” (225), “some-odd”, “dirty-rotten” (228), “nice” (237), “much” (241), “a very”, “now” (245), “damn” (249), “are you” (256), “now” (258), “sir” (259), “well” (260), “very” (261), “I guess”, “my tail off” (262), “months ago”, “those darn fool” (264), “what’s” (266), “what”, “are” (274), “all”, “do is” (277)¹⁵. Otra estrategia que reduce considerablemente la longitud de los subtítulos consiste en sustituir palabras que expresan cantidades por los números correspondientes o palabras por iniciales y siglas. Por ejemplo, “in 10 minutes” (214), “13 years” (225), “20 years” (228), “\$3” (230, 231), “at 57” (262).

Otra estrategia frecuentemente utilizada es la utilización de expresiones y estructuras sintácticas más breves y sencillas que, a ser posible, mantengan el contenido semántico del diálogo. En aras de esa brevedad en ocasiones incluso se

¹³ El visionado de la copia de la película en formato-video ha confirmado esta opinión. Se trata de la versión doblada al castellano *Desde la terraza*, Twentieth Century Fox Film Corporation (Fox Video), 1960-1988. Ministerio de Cultura, licencia de distribución y venta: 42205. Depósito legal: M-3830-1993VHS.

¹⁴ De ahora en adelante los números de registro, correspondientes al anexo V, aparecen entre paréntesis.

¹⁵ Merece la pena señalar que la eliminación de “dirty-rotten”, “damn” y “those darn fool” supone una elevación estilística en el subtítulo que no existía en el diálogo original.

produce una notable transformación de dichas estructuras cuando, por ejemplo, una afirmación se convierte en pregunta (o viceversa), cuando una oración afirmativa se convierte en negativa (a este tipo de estrategias pertenece la gran mayoría de los ejemplos citados en el anexo V) o cuando al pasar de un subtítulo al siguiente, algunos de ellos sufren modificaciones en un intento de mantener su continuidad y su cohesión textual (registros 247-248, 250-251 y 254-255).

Por último, la traducción de ciertas referencias culturales, más o menos explícita “depending on the target audience and on the genre of the film” (Smith, 1998: 148), también puede suponer una simplificación sintáctica del subtítulo. En nuestro caso, por ejemplo, se ha generalizado la referencia a “those sluts on River Street” (registro 253) para dejarla en “any tart”, eliminando un referente cultural que no significa nada para una audiencia extranjera. En otras ocasiones “subtitles will need to interpret what is being said and avoid ambiguities, unless the original is deliberately ambivalent. And even then it will often be necessary to simplify” (Smith, 1998: 145).

6. Conclusiones

En páginas precedentes hemos comprobado que la transición del diálogo original a los subtítulos traducidos incluye una transformación intralingüística que complementa a la anterior o posterior traducción interlingüística que se lleva a cabo si se desea que los subtítulos lleguen a la audiencia en un idioma distinto del original. La transcripción intralingüística del diálogo original es, por tanto, un proceso que se diferencia de (y a la vez complementa a) la traducción propiamente dicha.

En términos generales y debido a las numerosas restricciones impuestas por el medio, las estrategias empleadas en dicha transcripción tratan de seleccionar aquellos datos que se consideren más relevantes desde un punto de vista informativo y simplificar su estructura sintáctica. Ambos procesos pueden tener como resultado la desaparición de ciertos “items which, taken in isolation, appear to be of relatively little significance”, pero que en conjunto “turn out to be powerful indicators of rhetorical purpose and the dynamics of interaction” (Mason, 1989: 24). A pesar de estas pérdidas casi inevitables, la redacción de este tipo de guiones que incluyen el texto de los subtítulos en el idioma original simplifica considerablemente la tarea del traductor.

Bibliografía

- Agost, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Chion, M. 1995. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- Díaz Cintas, J. 2001. *El subtitulado*. Barcelona: Ariel.
- Fodor, I. 1976. *Film Dubbing*. Hamburg: Buske.
- Gambier, Y. (ed). 1998. *Translating for the Media*. Turku: University of Turku. Centre for Translation and Interpreting.
- Gottlieb, H. 1997. *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhagen: Universidad de Copenhagen.
- Gutiérrez Lanza, C. 1999. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. Universidad de León: Departamento de Filología Moderna. Tesis doctoral publicada en 2000 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Hay, J. 1998. "Subtitling and Surtitling". En Gambier, Y. (ed). 131-137.
- Klerkx, J. 1998. "The Place of Subtitling in a Translator Training Course". En Gambier, Y. (ed). 259-264.
- Kömel, R. and Payne, J. (eds). 1989. *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- Krogstad, M. 1998. "Subtitling for Cinema Films and Video/Television". En Gambier, Y. (ed). 58-64.
- Lehman, E. 1960. *From the Terrace*. BFI Script Collection. S986. Unpublished.
- Li, J. 1998. "Intonation Unit as Unit of Translation of Film Dialogue: FIT to keep". En Gambier, Y. (ed). 151-184.
- De Linde, Z. & Kay, N. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mason, I. 1989. "Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translation". En Kömel, R. and Payne, J. (eds). 13-24.
- Metz, C. 1974. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. New York: OUP.
- Rabadán, R. 1991. *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.
- Smith, S. 1998. "The Language of Subtitling". En Gambier, Y. (ed). 139-149.

ANEXO I

SUPRESIÓN TOTAL DE LA INTERVENCIÓN DE UN PERSONAJE¹

ROLLO 1

- | | |
|----------------------|------------------------------------|
| 1. (5) WEINKOOP | In this car, sir. |
| 2. (5) WEINKOOP | No, sir, not yet. |
| 3. (5) WEINKOOP | Follow me, Doctor. |
| 4. (5) JONES | Come on, Doc. |
| 5. (6) JONES' VOICE | Well? |
| 6. (7) JONES | Ohhh... |
| 7. (8) JONES | Come on, Doc. |
| 8. (11) DOCTOR | Very well, Mr. Jones. |
| 9. (11) FROLICK | As usual, D.D. |
| 10. (11) JONES | No, no. Just the crew. |
| 11. (15) NELLIE | Yes, Mr. Eaton. |
| 12. (15) EATON | Goodbye, Nellie. |
| 13. (15) NELLIE | Goodbye, sir. |
| 14. (17) NELLIE | Hello. Eaton residence. |
| 15. (18) FRY | Yes, sir. |
| 16. (27) FRY'S VOICE | Mr. Eaton. |
| 17. (30) FRY'S VOICE | No, sir. |
| 18. (33) FRY | Yes, sir. |
| 19. (51) ALFRED | You know where North Hill Road is? |
| 20. (51) DRIVER | Uhuh. |
| 21. (53) DRIVER | Who said so? |
| 22. (55) ALFRED | How much do I owe you? |
| 23. (56) ALFRED | Yeah, who said so? |
| 24. (59) DRIVER | Telephone who? |
| 25. (60) DRIVER | Two dollars. |

ROLLO 2

- | | |
|--------------------|----------------|
| 26. (1) CAB DRIVER | Well, big man! |
| 27. (3) NELLIE | Oh... |
| 28. (3) JOSEPHINE | Mr. Alfred! |

¹ Los números de escena aparecen entre paréntesis.

29. (3) NELLIE Oh...
30. (4) NELLIE Mr. Alfred!
31. (4) ALFRED Hello, Josephine. Hello, Nellie.
32. (4) JOSEPHINE Stop, Nellie, for the Lord's sake.
33. (4) NELLIE I can't help it!
34. (4) JOSEPHINE I will not.
35. (4) JOSEPHINE Oh, it is not.
36. (4) JOSEPHINE Shut your mouth, for the Lord's sake.
37. (5) NELLIE You didn't have to spend your money on us.
38. (6) NELLIE And I'll bet you are, too.
39. (6) ALFRED Away?
40. (6) ALFRED Where did they go?
41. (6) ALFRED Miss Trimmingham?
42. (6) NELLIE Oh, yes. Well, come on, Josephine, help me up with these bags.
43. (7) ALFRED Trained nurse?
44. (23) MARTHA Alfred...
45. (23) MARTHA Oh, my Alfred!
46. (23) MARTHA Oh...
47. (23) ALFRED Mother, are you all right?
48. (23) MARTHA Oh...
49. (23) ALFRED Yes, mother...
50. (24) ALFRED Sure, Mother...
51. (24) ALFRED Hello, Father.
52. (24) EATON Now what have you done to yourself?
53. (24) ALFRED Oh, she just stripped and fell...
54. (28) ALFRED How do you do.
55. (28) MISS TRIMMINGHAM Welcome home. Up we go.
56. (28) MARTHA Umm...
57. (31) ALFRED Uhhuh.
58. (37) ALFRED Father?
59. (37) EATON Yeah?
60. (39) EATON Good night.
61. (41) EATON She doesn't need you now.
62. (42) NELLIE Huh?
63. (43) NELLIE Good night, Mr. Alfred.
64. (43) ALFRED Good night.
65. (44) MARTHA'S VOICE Never.
66. (46) MARTHA'S VOICE No...

67. (47) EATON You're going to tell me!
 68. (50) MARTHA Yes!... Yes!...
 69. (53) MARTHA'S VOICE I can't...
 70. (53) EATON'S VOICE Shut up!
 71. (56) MISS TRIMINGHAM'S VOICE Mr. Eaton.

ROLLO 3

72. (1) ALFRED How long has it been going on?
 73. (2) ALFRED Frolick?
 74. (3) FROLICK Yes? What is it?
 75. (3) FROLICK Who the devil are you?
 76. (4) WOMAN'S VOICE Charlie!
 77. (4) FROLICK What do you think you're doing here anyway?
 78. (4) FROLICK Oh!
 79. (4) WOMAN'S VOICE Charlie!
 80. (10) WOMAN'S VOICE Charlie!
 81. (10) WOMAN'S VOICE What's the big idea of keeping me
 82. (11) WOMAN Charlie!...
 83. (13) JOSEPHINE He's having breakfast, sir.
 84. (15) EATON There you are, boy.
 85. (15) EATON Watch those eggs, Nellie.
 86. (15) NELLIE Yes, Mr. Eaton.
 87. (19) ALFRED Not exactly.
 88. (23) ALFRED I'd be glad to discuss it with you.
 89. (25) ALFRED Would come out of what?
 90. (27) MARTHA Alfred?
 91. (46) ALFRED Yes.
 92. (46) MARTHA Where are you going?
 93. (51) MARTHA Well...

ANEXO II

SUPRESIÓN PARCIAL DE LA INTERVENCIÓN DE UN PERSONAJE²

ROLLO 1

94. (4) JONES All right, **Weinkoop**. Where is she?
95. (5) WOODRUFF (PORTER) Five minutes outa Port Johnson, **she went into the ladies' room**. Musta finished off a pint...
96. (5) WEINKOOP Rolled off the seat **like a sack of flour**.
97. (7) DOCTOR I'll say something else in my report if you want, but **that's what it is**. She ought to be in a hospital.
98. (10) JONES Have her taken to the Jefferson Hospital. **You go with her**, and be sure you make it straight with the people there, that we're not taking any responsibilities. We're doing this as a courtesy to her husband **and that's all**.
99. (11) JONES Put her in a private room under another name **and keep her there** until I can get Sam Eaton to come down here and take her home.
100. (11) JONES There's more to running a railroad than just laying down some tracks, **Doctor**. **Ah...** Looking for quail, Frolick?
101. (11) FROLICK **You mean**, there's nobody left on that train?
102. (13) JONES This is D.D. Jones. **I want you** to put in a **long distance** call for me to Port Johnson, to Mr. Samuel Eaton...
103. (14) EATON If you mean by "anyone" Mrs. Eaton, say so, Nellie, **or forever hold your peace**.
104. (14) NELLIE But **I was only thinking**, what with...
105. (14) EATON **Oh**, you're sure it's today, **are you?**
106. (15) EATON Maybe you even know what time he's coming, **or how he's coming**.
107. (15) EATON The answer is, I may be home, and then again I may not.

² Los números de escena aparecen entre paréntesis. Las unidades suprimidas aparecen en negrita.

108. (17) NELLIE **Oh**, I'm sorry, he just left. You should be able to reach him at the mill in about ten minutes. **You're welcome. Goodbye.**
109. (19) FRY We were too busy talking about your boy coming out of the Navy **alive and well** to be concerning ourselves with unimportant matters.
110. (21) FRY There's nothing about Mrs. Eaton that's unimportant - **at least** not to me, sir.
111. (22) EATON Are you trying to say something to me, **George?**
112. (23) FRY **Well**, sir, I made me a promise the day your son went away.
113. (25) FRY **I knew he was coming back.** I prayed for him.
114. (26) FRY If it was Billy gone to war instead **of Alfred**, maybe you would've learned to pray...
115. (31) FRY I'll accept the day's holiday, sir, but after that I don't want to work for you **any more, Mr. Eaton.**
- 116.(32) EATON **No**, I shouldn't think you would.
117. (33) EATON **You might as well** stop in front of the saloon when we get there and get out. That's where you'll be going anyway. **I'm sure.**
118. (38) FRY I said fired, **Noony** - by his own chauffeur.
119. (40) FRY And here's to Alfred Eaton, who never did any thing wrong in his whole life except be the son who didn't die **of spinal meningitis** when he was a kid.
120. (51) DRIVER **Hey, Jake** - I got a passenger for outa town.
121. (53) ALFRED **Don't you want** to help me with my bags?
122. (59) ALFRED You wait here **for a minute, will you**, while I go in and telephone.
123. (59) ALFRED **The taxi company.** I want to find out when they raised their prices.
124. (61) ALFRED **Uhhuh.** Here's one dollar.

ROLLO 2

125. (1) ALFRED Now, **go ahead**, beat it before I **pull you out of that cab and** bust your nose for you.
126. (4) ALFRED **You don't have to.** I can see it's getting bigger.
127. (5) ALFRED I brought you two **old crows** some presents **from London.**

128. (6) NELLIE We aren't really ready for you, **Mr. Alfred**.
129. (6) NELLIE **Well**, the Missus went away this morning, **I don't know where**, and... the Mister, he called this afternoon. **It sounded like** long distance. **And** he said, don't wait with the dinner - so we fixed for Miss Trimmingham **real early** --
130. (6) NELLIE You'll find your old room just exactly the way you left it, **Mr. Alfred**.
131. (9) NELLIE For the drinking, **Mr. Alfred**.
132. (23) MARTHA **Oh!** Oh, darling, **don't** - don't look at me. **Oh...** I didn't want you to see me like this.
133. (24) MARTHA We'll make believe **there was no tonight and** that you came home tomorrow, and...
134. (24) MARTHA Here comes your father. **Now** make allowances.
135. (24) EATON "Hello, Father". Is that all, **after all this time?**
136. (25) EATON Yes. **Uh**, let's get in the house.
137. (25) MARTHA'S VOICE **Now, Sam, what we've decided is**, we're not going to say our hellos tonight.
138. (27) MARTHA **Oh...** have you met my son?
139. (31) EATON **Well**, you've put on a couple of pounds.
140. (35) EATON It's not a very good time to talk now, **anyway**, is it?
141. (36) ALFRED **No**, I guess it isn't.
142. (42) NELLIE **Well, Mr. Alfred**, how does it feel to be home again...
143. (42) ALFRED We've got ginger ale, **and seltzer, and glasses**, and no liquor.
144. (44) EATON'S VOICE Even the servants **in your own house** know about you.
145. (44) EATON'S VOICE I'll leave you alone when you tell me everything I want to know.
146. (53) MARTHA And **you drove me to it**, you turned your back on me just like you did on Alfred!

ROLLO 3

147. (2) MISS TRIMMINGHAM About a year. **Oh**, she's been trying not to see him, but he won't let **her and she can't help herself**.
148. (9) ALFRED My name is Alfred Eaton. Alfred Eaton. **You got that?**
149. EATON Your mother wanted to buy a new mattress, but I said no, **that wouldn't be like coming home**.

150. ALFRED I slept very well. **Thank you.**
151. (19) EATON Maybe travelling a bit, **seeing something of the country** before settling down here. **Say, you know,** we've got to start thinking of what's the best club in Philadelphia for a **young fellow like** you.
152. (19) ALFRED I doubt very much that I'll be joining a club, **Father...**
153. (20) ALFRED **No. You** said I was going to travel. **I didn't say it. You said it.**
154. (23) EATON **I guess** I don't feel like having any breakfast.
155. (23) EATON I'm in no hurry to. I can see you're not going to do what I hoped you'd do, and **you've thought it all out** without discussing it with me.
156. (24) EATON **You don't want to discuss anything.** You want to tell me to go to the devil and take the mill with me! **That's probably the only reason you came home.** You've been wanting to do that all your life!
157. (24) EATON That's what you want. Be friends with me? **Listen to me, young fellow...**
158. (25) EATON **The job at the mill was going to be yours** because the mill would be yours, and I hoped the friendship would come out of that.
159. (26) ALFRED Being **your errand boy? The boss's son?** Your lackey? You never asked me what I wanted to do, **what I wanted to be.** Now I'm supposed to go in to the mill with you. What for? **To please you, that's all!** You'd cripple me **for the rest of my life. You'd like that, wouldn't you!** You don't think I can make it on my own!
160. (32) MARTHA So much shouting, so early **in the day,** and...
161. (35) MARTHA **Oh,** nice, kind Alfred.
162. (36) MARTHA **Yes, I did.** What's happened to me?
163. (38) ALFRED I know a lot more than you think. **I do.**
164. (41) MARTHA **Oh God...** Put your arms around me, **Alfred.**
165. (44) ALFRED I love you, **Mother.**
166. (44) MARTHA **Even** when I'm like this?
167. (46) ALFRED **Oh,** I may stay with Lex Porter in New York **for awhile...**
168. (47) ALFRED Fritz Thornton is throwing a party for Lex tonight... **in Southampton...**
169. (47) MARTHA They'd rather have me that way than **the other thing,** an unfaithful wife. A pig, he called me. **Well,** the drinking makes a good cover up for a lot of things --

ANEXO III

NOTAS ACLARATORIAS PARA EL TRADUCTOR³

ROLLO 1

170. NOTE TO TRANSLATORS AND LABORATORIES

Those language versions which completely re-make main, credit and end cards in full, should translate the art titles as indicated. Other versions which retain the original English main and credit titles should translate the superimposed narrative title 4A, marking title 1 and titles 4 through 14 out in their translated lists. (SET THE MEASURING MACHINE ON 0.0, ON THE FRAME MARKED START)

171. (15) (NOTE TO TRANSLATORS: If the following title is not understandable in your language, please translate.) (NARRATIVE TITLE) PHILADELPHIA 1946

172. (30) Looking for quail, Frolick? (quail: young promiscuous women)

173. (40) You know it's today? (said sarcastically)

174. (42) I suppose a servant could know more about him than his own family. (servant: female; said sarcastically)

175. (45) INTO TELEPHONE I'm sorry, he just left. You can call him at the mill in 10 minutes. (call: telephone)

176. (46) Mrs. Eaton left the house very early this morning, George. (George: the chauffeur)

177. (70) Stop in front of the saloon when we get there and get out. (get out: get out of the car)

178. (72) Here's to Samuel Eaton, President of Eaton Iron and Steel... (George Fry is drinking a toast)

179. (72A) NOTE: TITLE #72A FOLLOWS TITLE #72 ... who after 20 years of being mean and cruel to his boy Alfred... NOTE: TITLE #72A PRECEDES TITLE #73

180. (73) ... has just been fired... (fired: dismissed summarily from his position in life)

181. (77A) NOTE: TITLE #77A FOLLOWS TITLE #77 And now... I hope he'll be forgiven for living through the war. NOTE: TITLE #77A PRECEDES TITLE #78

182. (79) Help me with my bags? (bags: luggage)

183. (79A) NOTE: TITLE #79A FOLLOWS TITLE #79 \$3. NOTE: TITLE #79A PRECEDES TITLE #80

³ Los números de cada subtítulo aparecen entre paréntesis.

ROLLO 2

184. (84) Now get out before I bust your nose for you! (bust: slang for break)
185. (86) I can see it's getting bigger. (it: Josephine's behind)
186. (125) Yes. Your mother touched it up a bit, here and there. (touched it up a bit: redecorated it)
187. (127) Oh, soft living in the Navy. (soft: easy)
188. (129) I was up very early today. (up: awake)
189. (135) Things don't change. They just get more so. (get more so: become more difficult)
190. (136) We've got ginger ale, but no liquor. Where's the liquor? (ginger ale: non-alcoholic drink)
191. (140) Not until you tell me everything. Now, who else saw you together? (you: plural, Martha and Frolick)
192. (142) You were in restaurants together... (you: plural)
193. (144) ... every place you went! (you: plural)
194. (158A) NOTE: TITLE #158A FOLLOWS TITLE #158 I needed love... NOTE: TITLE #158A PRECEDES TITLE #159

ROLLO 3

195. (165) It's been going on a year. (it: the relationship)
196. (169) Yes, but what a time to call... (call: pay a visit)
197. (209) You'd cripple me. You don't think I can make it on my own! (cripple me: keep me from moving up)
198. (241) Anybody can disappoint you if you catch him at the wrong time. (you: one)
199. (254) "It wouldn't have happened if she didn't drink." (it: her downfall) (NOTE: Martha quotes what people must be saying of her.)
200. (257) Little do they know. (they: people)

ANEXO IV

ADICIÓN DE UNIDADES O PALABRAS⁴

201. WEINKOOP

Rolled off the seat...

(20) **She** rolled right off the seat.

201. ALFRED

House looks good.

(124) **The** house looks good.

ANEXO V

REDUCCIÓN DE LAS UNIDADES SELECCIONADAS⁵

ROLLO 1

203. JONES

This is the company doctor.

(17) Here is the doctor.

204. WOODRUFF (PORTER)

Five minutes outa Port Johnson,
she went into the ladies' room. Musta
finished off a pint...

(18) After we left Port Johnson, she drank a
pint of liquor.

205. DOCTOR

I'll say something else in my report if you
want, but **that's what it is.** She ought to be
in a hospital.

(22) I'll report anything you want, but that's
it. I would hospitalize her.

206. JONES

Anything to get her off Company property.

(23) Just get her out of here.

207. JONES

Have her taken to the Jefferson Hospital.

(24) Take her to Jefferson Hospital.

⁴ Los números de cada subtítulo aparecen entre paréntesis. Las supresiones parciales aparecen en negrita (ver anexo II).

⁵ Los números de cada subtítulo aparecen entre paréntesis. Las supresiones parciales aparecen en negrita (ver anexo II).

You go with her, and be sure you make it straight with the people there, that we're not taking any responsibilities. (25) And make it clear to those people that we're not responsible.

208. JONES

Put her in a private room under another name and **keep her there** until I can get Sam Eaton to come down here and take her home.

(27) Get her a room under a false name.

(28) I'll have Sam Eaton come and take her home.

209. JONES

There's more to running a railroad than just laying down some tracks, Doctor.

(29) There's more to running a railroad than laying tracks.

210. FROLICK

You mean, there's nobody left on that train?

(32) Nobody's on that train?

211. NELLIE

Will you be home for dinner, Mr. Eaton, if anyone should ask?

(37) Will you return for dinner, Mr. Eaton, if anyone asks?

212. EATON

No reason why a servant girl shouldn't know more about him than his own family.

(42) I suppose a servant could know more about him than his own family.

213. EATON

Those eggs were too hard again today, Nellie. When I say soft-boiled I mean soft-boiled...

(43) The toast was cold again, Nellie. When I say hot I mean hot.

214. NELLIE

Oh, I'm sorry, he just left. You should be able to reach him at the mill in about ten minutes.

(45) I'm sorry, he just left. You can call him at the mill in 10 minutes.

215. EATON

Mrs. Eaton got out of the house early this morning, George.

(46) Mrs. Eaton left the house very this morning, George.

216. FRY

I didn't wait to see which train she took, sir.

(48) I didn't notice which train she took, sir.

217. EATON

Didn't she say anything?

(49) Didn't she say?

218. FRY

We were too busy talking about your boy coming out of the Navy **alive and well** to be concerning ourselves with unimportant matters.

(50) We were too excited about your boy coming out of the Navy...

(51) ... to talk of unimportant things.

219. EATON

In other words, Mrs. Eaton's whereabouts are too unimportant for me to have any interest in them.

(52) You mean Mrs. Eaton's whereabouts are too unimportant to concern me.

220. FRY

There's nothing about Mrs. Eaton that's unimportant - **at least** not to me, sir.

(53) Everything about Mrs. Eaton is important... to me, sir.

221. FRY

... you're gonna say a few things that's been wanting to be said."

(57) "... you will say a few things long overdue."

222. EATON

You took a lot for granted, didn't you?

(58) You expected a lot, didn't you?

223. FRY

If it was Billy gone to war instead of Alfred, maybe you would've learned to pray,

(61) If Billy had gone to war instead, maybe you would have prayed.

224. EATON

Is that what you promised yourself to say?

(62) Is that what you promised to say?

225. FRY

A father can feel badly over a son who's dead thirteen years without ignoring the other one.

(63) A father can mourn a son dead 13 years and still love his other son.

226. EATON

Maybe you'd better be taking the day off.

(65) Maybe you should take the day off.

227. EATON

No, I shouldn't think you would.

(68) I guess you wouldn't.

228. FRY

Who after twenty-some-odd years of being dirty rotten mean to his boy Alfred,

(72A) ... who after 20 years of being mean and cruel to his boy Alfred...

229. DRIVER

Hey, Jake - I got a passenger for outa town.

(78) I have a passenger for out of town.

230. DRIVER

Three dollars.

(79A) \$3.

231. DRIVER

I said so. Three dollars.

(80) I said \$3. Because it's \$3.

232. ALFRED

The taxi company. I want to find out when they raised their prices.

(82) I want to complain to the taxi company.

ROLLO 2

233. ALFRED

Now, **go ahead**, beat it before I **pull you out of that cab and bust your nose for you.**

(84) Now get out before I bust your nose for you!

234. JOSEPHINE

All we are is thankful you're home.

(89) It is enough that you're home.

235. ALFRED

I didn't want to give anybody a chance not to meet me.

(91) To avoid giving anybody a chance not to meet me.

236. NELLIE

... What with the Mister and Missus away —

(92) With your parents away...

237. NELLIE

Tonight I don't have only some lamb chops.
But I did make a nice apple pie though —

(93) Tonight I have only lamb chops. But I did make an apple pie though...

238. NELLIE

Well, the Missus went away this morning, **I don't know where**, and... the Mister, he called this afternoon. **It sounded like** long distance. **And** he said, don't wait with the dinner - so we fixed for Miss Trimmingham **real early** —

(94) Your mother went somewhere this morning...

(95) ... and your father called this

(96) afternoon, long distance.

He said: "don't delay dinner", so we cooked for Miss Trimmingham...

239. MARTHA

Couldn't we save everything for tomorrow when I'll be at my best?
We'll make believe **there was no**

(105) Can we save everything for tomorrow when I'll be at my best?

(106) We'll pretend that you came home

tonight and that you came home tomorrow, and...

tomorrow, and...

240. EATON

Yes, I should think there would be.

(113) Yes, I should think so.

241. MARTHA

... We're all much too tired...

(116) We're all too tired...

242. EATON

Yeah...

(125) Yes...

243. EATON

Well, you've put on a couple of pounds.

(126) You've gained weight.

244. ALFRED

I was up at quarter to six this morning.

(129) I was up very early today.

245. EATON

It's not a very good time to talk now, **anyway**, is it?

(130) This is not a good time to talk, eh?

246. NELLIE

Your father keeps it under lock and key.

(137) Your father keeps it locked up.

247. MARTHA'S VOICE

Oh, Sam, I'm tired, I'm sick.

(139) Oh, Sam, I'm tired, I'm sick. Leave me alone.

248. EATON'S VOICE

I'll leave you alone when you tell me everything...

(140) Not until you tell me everything.

249. EATON'S VOICE

And I want to know where. Every damn place!

(143) I want to know...
... every place you went!

250. EATON

You're going to tell me!

251. MARTHA

Oh, no, Sam. Not tonight, please!
tonight!

(145) Oh, no, Sam. Don't make me tell you

252. EATON

You're lying to me!

(148) You lie!

253. EATON

Did you think you were any better
than one of those sluts on River
Street?

(151) Did you think you were any better
than any tart?

ROLLO 3

254. ALFRED

How long has it been going on?

255. MISS TRIMINGHAM

About a year...

(165) It's been going on a year.

256. ALFRED'S VOICE

Are you Charles Frolick?

(168) Charles Frolick?

257. FROLICK

I am. What kind of an hour of
the night is it —

(169) Yes, but what a time to call...

258. ALFRED

Now you go near my mother again,
I'll kill you!

(171) If you see my mother again, I'll kill
you!

259. JOSEPHINE

He's having breakfast, sir.

(172) Mr. Alfred is eating.

260. EATON

Well, how did it feel sleeping
in your own bed?

(173) How was it, sleeping in your own bed?

Your mother wanted to buy a new mattress, but I said no, **that wouldn't be like coming home.**

(174) I was against your mother's buying a new bed.

261. ALFRED
I slept very well.

(175) I slept well.

262. EATON
Still, I guess I'm all right for a man of fifty-seven, considering the way I worked my tail off during the war.

(177) Still I'm healthy at 57 despite the way I worked during the war.

263. EATON'S VOICE
The way things look, I'm going to get a chance to rest. We all are, in our business.

(178) But now I'll get a chance to rest. We all will in our business.

264. EATON
Big contracts cancelled months ago, and now those darn fool workers are going to strike. Well, let 'em. There'll be nothing but gas in their kids' bellies by the time they come back.

(179) The war contracts are cancelled and now the workers want to strike.

(180) Well, let them. Their kids will starve, until they come back.

265. EATON
You'll know what I feel when you come into the business with me.

(183) You'll understand when you enter the business.

266. EATON
Say, you know, we've got to start thinking of what's the best club in Philadelphia for **a young fellow like** you.

(186) We must think of the best club in Philadelphia for you.

267. ALFRED

I doubt very much that I'll be joining a club, **Father**, but if I do, it'll probably be in New York.

(187) If I do join a club, it'll probably be in New York.

268. ALFRED

Because I expect to be spending a good deal of time there.

(189) Because I will be there most of the time.

269. EATON

I thought you were going to travel.

(189) But your trip...

270. ALFRED

No. You said I was going to travel. **I didn't say it. You said it.** My home base will be in New York.

(191) You said I was going to travel, not I. I will live in New York.

271. EATON

The hell it will.

(192) You won't do it!

272. ALFRED

The hell it won't!

(193) I will!

273. EATON

Tell them in the kitchen I'm not staying.

(195) Tell the cook I'm not staying.

274. ALFRED

Don't you want to hear what my plans are?

(196) Don't you want to hear my plans?

275. EATON

I'm in no hurry to. I can see you're not going to do what I hoped you'd do, and you've thought it all out without discussing it with me.

(197) No. I can see you won't do what I hoped you'd do...

(198) ... and you didn't even discuss it with me.

276. EATON

You don't want to discuss anything.

You want to tell me to go to the devil and take the mill with me!

(199) All you want is to tell me to go hell and take the mill with me!

277. ALFRED

All my life all I wanted to do is be friends with you!

(201) All my life I wanted to be friends with you!

278. EATON

That's what you want. Be friends with me?

(202) You want to be friends with me?

279. EATON

I was hoping for that too, but first you were going to have to show me you were the kind of a man I'd want to be friends with.

(204) I wanted friendship, too, but you'd have to prove your worth first.

280. EATON

The job at the mill was going to be yours because the mill would be yours, and I hoped the friendship would come out of that.

(205) I hoped friendship would come, because you'll inherit the mill.

281. ALFRED

Now I'm supposed to go in to the mill with you. What for? **To please you, that's all!** You'd cripple me **for the rest of my life.**

(208) Why should I go into the mill with you?

(209) You'd cripple me.

282. ALFRED

I don't think I have that much time, and neither has he.

(216) I haven't that much time, and neither has he.

283. ALFRED

There's nothing for you to be sorry about.

(221) It's nothing.

284. MARTHA

I suppose you'll see the Thorntons.

(235) Will you see the Thorntons?

285. MARTHA

"It wouldn't have happened if...
she hadn't been a drinker.

(254) "It wouldn't have happened if she
didn't drink."