

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

# **LA TRADUCCIÓN DEL GUION AUDIODESCRIPTIVO**

Una propuesta alemán-español a partir de la  
película *Ganz nah bei Dir*

Blanca Juan Gómez

María Teresa Fuentes Morán

Salamanca, 2017

## Índice

Resumen y palabras clave.....	2
<i>Abstract and key words</i> .....	2
Introducción.....	4
1. La audiodescripción: situación en España y Alemania .....	5
1.1. La audiodescripción en España.....	5
1.2. La audiodescripción en Alemania.....	6
1.3. Similitudes y diferencias entre ambas convenciones.....	8
2. La traducibilidad del guion audiodescriptivo .....	13
2.1. Plantear la traducción del guion audiodescriptivo .....	13
2.2. Tiempo dedicado, coste económico y calidad del guion audiodescriptivo original y traducido .....	14
2.3. El profesional ante la traducción de guiones audiodescriptivos .....	18
2.4. Pautas de análisis para la traducción de un guion audiodescriptivo .....	19
3. Análisis de un caso concreto .....	20
3.1. Descripción del material de análisis .....	20
3.2. Análisis .....	21
Secuencia 1.....	23
Secuencia 2.....	25
Secuencia 3.....	29
Secuencia 4.....	32
Secuencia 5.....	35
Secuencia 6.....	37
Secuencia 7.....	39
Secuencia 8.....	41
Secuencia 9.....	43
Secuencia 10.....	44
4. Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	49
Anexo I: transcripción del guion audiodescriptivo original .....	54

## **Resumen y palabras clave**

La traducción de guiones audiodescriptivos (GAD) supone un avance hacia la accesibilidad universal, pues posibilita audiodescribir en origen. Como potencial método para plantear la traducción de GAD en la práctica profesional, en esta investigación se revisan las convenciones o normas de audiodescripción (AD) en las culturas de origen y meta implicadas, en este caso, la alemana y la española. Así se pretende comprobar si la traducción de un GAD alemán correspondería con las directrices españolas de AD y podría traducirse un guion en lugar de elaborar uno nuevo, en determinados contextos y por motivos económicos, de calidad o de ahorro de tiempo.

A partir del análisis de la película audiodescrita *Ganz nah bei Dir* y de la traducción comentada de algunas secuencias de este GAD, se observan problemas de traducción general, de traducción audiovisual o específicos de la traducción de GAD. Asimismo, se extraen estrategias que puede adoptar el traductor de GAD y se confirman la necesidad de colaboración entre este profesional y el traductor para el doblaje, y la importancia de considerar el texto fílmico completo en la traducción y no solo el GAD.

**PALABRAS CLAVE:** traducción, audiodescripción, traducción del guion audiodescriptivo, directrices de audiodescripción, alemán, español.

### ***Abstract and key words***

The translation of audio description scripts means a step forward in implementing universal accessibility, as this way films can be audio described from the beginning. In this thesis, the audio description (AD) guidelines prevalent in the source and in the target culture (the German and the Spanish one, in this case) are analysed, proposing a possible method for the professional practice. If the translated AD script would fit within the AD guidelines in the target culture, the translation of the script might be proposed in terms of assuring a quality product or of reducing time or economic resources needed.

In the translation process from German into Spanish, general, audio visual and AD-related translation issues can be pointed out. Furthermore, following the translation commentary of some scenes of the film *Ganz nah bei Dir*, some strategies the AD translator might use emerge, as well as the fact that the AD translator and the translator for dubbing must co-operate to produce a coherent film. Considering the filmic text as a whole while translating and not only the AD script has major importance as well.

KEY WORDS: translation, audio description, translation of the audio description script, audio description guidelines, German, Spanish.

## Introducción

En este trabajo tratamos de contribuir a la investigación y desarrollo de la audiodescripción fílmica estudiando la posibilidad de traducir al español guiones audiodescriptivos elaborados en alemán. Con esta aportación, abordamos un ámbito de investigación que no se ha tratado ampliamente en la bibliografía referida a la cultura española de audiodescripción<sup>1</sup>.

En el primer capítulo, presentaremos las culturas de AD española y alemana, analizando también sus similitudes y diferencias. En el segundo capítulo, partiremos de reflexiones teóricas sobre la traducción de guiones audiodescriptivos que se hayan elaborado en otras lenguas para enmarcar nuestro caso concreto. A continuación, en el tercer capítulo analizaremos fragmentos de la película *Ganz nah bei Dir* y su guion audiodescriptivo. Observaremos cómo se materializan las recomendaciones alemanas de audiodescripción a partir de este ejemplo, argumentaremos si una traducción de este texto correspondería con las directrices españolas y destacaremos problemas que se presentarían al traducir el guion. Por último, en el cuarto capítulo expondremos las conclusiones del estudio.

En este trabajo pondremos en práctica conocimientos adquiridos en las asignaturas del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca. Por ejemplo, aplicaremos competencias desarrolladas en Lengua Española, Traducción audiovisual, Traducción directa de alemán a español, Terminología o Informática. También será necesario poner en práctica la comprensión oral del alemán, entrenada en las asignaturas de interpretación y manejar recursos de documentación, como en el resto de asignaturas de nuestros estudios.

En el cuerpo del trabajo se usarán las siguientes abreviaturas: AD (audiodescripción), GAD (guion audiodescriptivo), TAV (traducción audiovisual), TO (texto original), LO (lengua de origen), TM (texto meta), LM (lengua meta).

---

<sup>1</sup> Orero (2007) destaca que en el momento de redacción de su artículo aún no había estudios sobre las ventajas e inconvenientes de traducir guiones audiodescriptivos.

## **1. La audiodescripción: situación en España y Alemania**

En este primer capítulo, a partir de algunas reflexiones teóricas, analizaremos qué es la audiodescripción para encuadrar nuestro trabajo. También abordaremos cómo difieren las convenciones de audiodescripción en Alemania y España, las dos culturas de AD implicadas en este estudio.

### **1.1. La audiodescripción en España**

La audiodescripción es una técnica que surgió en Estados Unidos en la década de 1970 (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010). En la norma UNE 153020 (AENOR 2005:4), de aplicación en España, se define de la siguiente manera:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve.

Para obtener esa «información sonora», se aplicará la macrorregla textual de selección, en terminología de Van Dijk (1977 *apud* Martín Peris *et al.* 2008). Esta selección conllevará, a su vez, supresión u omisión; generalización; e integración o construcción: al audiodescribir se trata de transmitir por un único canal sonoro un contenido que se presenta por diferentes canales<sup>2</sup>. Para transmitir lo que el espectador normovidente percibe mediante la imagen, la audiodescripción se vale de dos modos: la narración y la descripción (Orero 2008).

En España, desde que en 1987 se audiodescribió la primera película para la ONCE (Díaz Cintas 2010:176-178)<sup>3</sup>, no había unas directrices establecidas sobre cómo audiodescribir hasta la publicación de la norma UNE en 2005. No obstante, como afirma Limbach (2012:16), «[...] España [...] es uno de los pocos países europeos que dispone de una norma oficial respecto a la elaboración de la AD». En este texto, a cuyas consignas deberán atenerse los descriptores en España, se detalla que los presupuestos recogidos proceden de la experiencia adquirida desde que se comenzó a aplicar esta

---

<sup>2</sup> Sobre el ejercicio de selección que se realiza al audiodescribir, véase también Jiménez (2007:58) y Korycińska-Wegner (2014:69).

<sup>3</sup> Acerca de los orígenes y desarrollo de la AD en España, puede consultarse también Limbach (2012:13-35), Arcos Urrutia (2011), Utray, Pereira y Orero (2009) y López Vera (2006).

técnica en España, así como de las sugerencias que han hecho los usuarios sobre sus preferencias.

Algunos autores (Arcos Urrutia 2012) han señalado que, si bien la norma española aporta información concreta para algunos aspectos, no es tan precisa en otros puntos. Por esta razón, las audiodescripciones posteriores a la publicación de la norma también pueden ser muy variadas y, según percibe el público, a veces no satisfacen premisas como que no haya exceso o falta de información (*ibid.*).

Además de esta norma para el ámbito español, en el último cuarto de siglo se han promulgado directivas comunitarias que fijan los conceptos de accesibilidad universal y diseño para todos (Arcos Urrutia 2012), así como en qué se concreta la accesibilidad en los medios (Pereira, Orero y Utray 2009), estableciendo porcentajes de emisión que debe ofrecerse con AD y subtulado para sordos (Díaz Cintas 2010:162s y 177).

Respecto a aspectos económicos, Utray, Pereira y Orero (2009:254) refieren que la AD en España cuesta una media de 800 € por hora. Ante estos datos, estos autores señalan que «in traditional financial terms the possible revenue from the number of people using the new services (SDHH and AD) is insignificant. No gain (in audience or commercials) will be made to justify the expense needed to make all media programmes fully accessible» (*ibid.*:258).

## **1.2. La audiodescripción en Alemania**

Igual que en España, en Alemania en los últimos años se han promulgado leyes sobre la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad, como recoge Seibel (2007:167): a nivel federal se dispone de la *Behindertengleichstellungsgesetz* (2002) y los diferentes estados disponen de su propia legislación en este ámbito.

Por otro lado, como indica Limbach (2012:23), en Alemania la AD no está regulada. Se trabaja a partir de las propuestas de Elmar Dosch y Bernd Benecke. Estos descriptores formaban parte del grupo pionero de AD (*Münchner Filmbeschreibergruppe*), que se fundó en Múnich en 1989. En 1993 se proyectó la primera película audiodescrita en un festival y se emitió en la cadena ZDF; en ese

mismo año se comercializó el primer VHS audiodescrito (Seibel 2007:168)<sup>4</sup>. Presentaron sus propuestas sobre cómo audiodescribir en *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*, que se recogen de forma resumida en el sitio web de la Sociedad de Audiodescriptores Alemanes (*Vereinigung Deutscher Filmbeschreiber*), como refiere Korycińska-Wegner (2014). Estas directrices no constituyen más que un marco, como destacan Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010): solo se puede valorar si una AD funciona al final del proceso, viendo los resultados, pues cada AD es única, igual que cada película. Por eso, según la aproximación de este autor, la experiencia adquirida en otros encargos de AD solo se puede aplicar parcialmente para elaborar un nuevo GAD.

En cualquier caso, según los presupuestos de Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010) se debe audiodescribir lo siguiente:

A ‘must’ in every description is to give information about the place or room in which the action is just taking place, about the people who appear or are acting out the scene and of course about the plot itself.

If there is still time available, one can allow oneself the luxury of describing clothes, furniture or colours. There may also be other small sub-plots that don’t necessarily advance the real story but help to capture the overall tone of the film.

Once one considers all of this to be satisfactorily completed, one should also think about the film as a whole. Have the dramatic composition, narrative arc, high points been adequately rendered?

Respecto a cómo se debe formular en el GAD el contenido que se acaba de detallar, estos autores concluyen que no se debe dar «more than one piece of information per sentence» (*ibid.*).

En cuanto al método de trabajo en el proceso de AD, en Alemania se lleva a cabo en un equipo (idealmente de tres personas) en el que uno de los miembros es ciego (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010)<sup>5</sup>.

Una vez hemos expuesto brevemente el marco en el que se desarrolla la actividad de AD en España y Alemania, a continuación presentaremos puntos en común

---

<sup>4</sup> Para un desarrollo más extenso de la historia de la AD en Alemania, puede consultarse la traducción al inglés de *Wenn aus Bildern Worte werden* (disponible en Rai, Greening y Petré, 2010).

<sup>5</sup> A propósito del método de trabajo en Alemania, puede consultarse también Seibel (2007:169s)

y diferencias entre las convenciones de ambos países. Como señala Álvarez de Morales Mercado (2011) respecto a España y Reino Unido, pueden darse grandes diferencias, por ejemplo, entre la cantidad de información que suele incluirse en las audiodescripciones. No obstante, en este punto tendremos que comprobar si las normas de las culturas implicadas se contradicen a este respecto. Por ejemplo, en la norma UNE 153020 (AENOR 2005) solo se precisa que no se deberá provocar saturación en el espectador; no está definido cuál es el umbral de la saturación o de la ansiedad por falta de información, porque puede variar para distintas personas. Si se deja a elección del audiodescriptor, se puede desarrollar la actividad de formas muy diferentes y adoptar prácticas similares a las de otros países, por ejemplo.

### **1.3. Similitudes y diferencias entre ambas convenciones**

Un descriptor de películas recibe en términos generales un estímulo similar, tanto en la cultura de AD española como en la alemana: el profesional se enfrenta al mismo reto de transformar la materialización de un contenido visual en conceptos no concretos, pues como indican Remael y Vercauteren (2010), «visual images [...] seem to be, to a much higher degree, ‘pre-filled’ with meaning, in other words, visual communication does not generalise».

Partiendo de las propuestas de autores como Künstler (2014:142 *apud* Korycińska-Wegner 2014:70), podemos concluir que el *skopos* de la AD fílmica sería conseguir una experiencia artística similar a la que tendría el espectador vidente: se trata de sustituir los elementos que proporcionan una experiencia estética de determinado tipo por otros, usando un único canal para conseguir un efecto semejante. Esta característica se aplica tanto a la cultura española de AD como a la alemana.

Respecto al desarrollo de la técnica en cada país, en España la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) desempeña un papel principal, así como la creación en 2005 del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) (Utray, Pereira y Orero 2009) y el establecimiento de líneas de investigación sobre AD en los Estudios de Traducción. Por su parte, en Alemania han promovido el desarrollo de la AD el proyecto «Hörfilm» de la *Deutscher Blinden- und Sehbehindertenverband*, posteriormente la *Deutsche Hörfilm gmbH*, así como cadenas de televisión como *Bayerischer Rundfunk*, que dispone de sus propios servicios de AD, igual que ARTE, NDR y MDR, (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010).

En cuanto al desarrollo del perfil profesional de descriptor, hay que destacar que en ambas culturas de AD se insiste en que para garantizar un producto final de calidad hay que estandarizar la formación de los descriptores (Utray, Pereira y Orero 2009; y Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010)).

Dejando aparte los obstáculos económicos y otras causas extrínsecas, tanto en Alemania como en España<sup>6</sup> no todo el material audiovisual es susceptible de audiodescribirse. Las razones están, como indica Benecke (2004:79), en que «Some programmes are too fast moving; some have tightly-worded almost continuous scripts, like news, quiz programmes and game shows. Some films require almost continuous description and this can prove tiring to listen to».

Además, en ambas convenciones<sup>7</sup> se coincide en que no se debe adelantar información: no hay que introducir matices que aún no estén confirmados en ese momento de la película (Rodríguez Posadas 2010:209), lo que se aplica también a los nombres de los personajes en algunos casos (*Vereinigung Deutscher Filmbeschreiber apud* Korycińska-Wegner 2014:77). Asimismo, tanto en la norma UNE (AENOR 2005) como en las recomendaciones de Dosch y Benecke (Seibel 2007:170) se recoge que no se deberán incluir interpretaciones y que el lenguaje empleado responderá a las características y género de la película.

Siempre que no hablemos de las normas o criterios de calidad propuestos, sino que argumentemos con ejemplos de películas audiodescritas, debemos tener en cuenta que la casuística es muy grande y en muchas ocasiones no responde a las normas o recomendaciones, sino a la experiencia, aproximación a la AD y criterio del descriptor. Como indica Orero (2008), también tras la publicación de la norma, «drafting an audio description script is still a practice performed largely by intuition, with the authors following exclusively their own practice as a guideline». Por lo tanto, los ejemplos de

---

<sup>6</sup> Sobre la realidad referida por Benecke (2004) respecto a Alemania, para el ámbito español véase el apartado 3.2.1. de la norma UNE 153020 (AENOR 2005:7).

<sup>7</sup> Presentamos las semejanzas explícitas entre el estándar de calidad español y las recomendaciones alemanas, pero no se pueden cubrir todos los casos de la práctica real. Por ejemplo, según la norma UNE nada impide ni favorece que se detenga el producto audiovisual para audiodescribir un contenido que pasa muy rápido sin hueco de mensaje, como ocurre en alemán en el anuncio de *Die Linke* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EAOHQQtvXTw>. Se detiene la imagen para poder describir. Esto nos lleva a pensar que en las diferentes modalidades de AD pueden encontrarse necesidades particulares que obliguen a intervenir en el material audiovisual, como vemos en este caso. No podemos afirmar si se tolera en la convención española o no, pues no hemos observado casos, pero en la norma no se rechaza esta práctica.

diferentes películas que aportemos en este capítulo tienen valor ilustrativo, pero no concluyente.

Por ejemplo, en la comparación que Matamala y Rami (2009:6) han llevado a cabo de la audiodescripción española y alemana de *Good Bye Lenin!*, se observa que, en los primeros minutos de la película, mientras pasan los títulos de crédito, se han seguido dos estrategias diferentes: «[...] la versión española opta por cortar la descripción y leer los títulos de créditos más importantes a medida que van apareciendo, mientras que la AD alemana los recoge todos al final, lo que permite elaborar una descripción más completa y fluida». Respecto a cómo incluir este tipo de información en la AD, no se recoge información en la norma UNE, por lo que podemos concluir que el descriptor procederá de una forma u otra según su criterio individual, las características de la película, los huecos de mensaje disponibles, etc.

Por poner otro ejemplo, de la comparación de escenas audiodescritas que hace Seibel (2007:172) se extrae que las diferencias representativas entre la convención de AD alemana y española están en la descripción de sentimientos: las audiodescripciones en español analizadas son más interpretativas y contienen figuras retóricas como la metáfora. Sin embargo, no se puede obviar que las películas analizadas en el estudio citado se audiodescribieron antes de la publicación de la norma, por lo que no se seguía ningún criterio aparte del personal y el proporcionado por la experiencia. En este sentido, en la norma (AENOR 2005:8) se indica que «Debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo» y además «Debe evitarse describir lo que se desprende o deduce fácilmente de la obra». Por lo tanto, sería conveniente analizar películas audiodescritas después de 2005 con películas audiodescritas en Alemania para comprobar si estas asimetrías continúan una vez se han fijado los criterios en España<sup>8</sup>.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la norma UNE no siempre se cumple. En el estudio que ha llevado a cabo Arcos Urrutia (2011), los sujetos que se han tomado como muestra para valorar fragmentos de películas audiodescritas después de la publicación de la norma señalan que sienten ansiedad ante falta de audiodescripción en algunos casos o saturación por demasiada AD en otros. Estas son dos de las situaciones que la norma recoge que no deberían darse. Para valorar cómo

---

<sup>8</sup> Del análisis comparativo de la AD española y alemana de *Good Bye Lenin!* que han elaborado Matamala y Rami (2009:10) se extrae la importancia de saber dónde está el límite entre la expresión que se ve y la emoción que denota, es decir, entre la imagen y su interpretación.

cumplir las directrices habría que tener en cuenta la percepción de los usuarios, como concluye Arcos Urrutia (2011), o precisar en el texto normativo cómo conseguir que no se produzcan las situaciones que hay que evitar.

A modo de conclusión de esta comparativa entre las convenciones en Alemania y España, como expone Seibel (2007:171), entre la norma UNE 153020 y los criterios de calidad de Dosch y Benecke «no existen contradicciones, aunque las normas españolas son menos detalladas». Además, no hay que olvidar que en España la legislación comunitaria relativa a AD no se aplica de forma generalizada y la norma no es vinculante, sino que constituye un estándar de calidad. También debemos distinguir entre normas o directrices y la práctica de la AD, porque dentro del marco de los estándares de calidad pueden darse distintas prácticas de acuerdo con la demanda de los usuarios, que cambia con el paso del tiempo, como indican Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010).

En este capítulo hemos presentado la técnica de la audiodescripción y cómo se lleva a cabo en España y Alemania. Las diferentes directrices o recomendaciones de AD que han analizado Rai, Greening y Petré (2010), entre las que se incluyen las de estos países, no difieren en los elementos que hay que audiodescribir, que se pueden resumir en «when, where, who and what». Como indican estas autoras, las distintas convenciones son «More similar than different in nature». Que existan semejanzas contribuirá a que sea más sencilla la homogeneización que se persigue desde sectores de la industria y del mundo académico (Orero 2008)<sup>9</sup>.

Sobre las pequeñas diferencias de las directrices analizadas por Rai, Greening y Petré (2010), las autoras concluyen que:

These differences could potentially be because of different formats of film/ television programming being produced in different countries, different ways of watching films/ television programmes, cultural differences leading to relative levels of understanding of set-ups specific to different films/ television programmes and also different ways in which audio description is made available i.e. through products specifically targeted at blind or partially sighted people or as an alternative sound track via mainstream services.

---

<sup>9</sup> Véase el anexo 4 de Rai, Greening y Petré (2010) para consultar los detalles sobre el proyecto de armonización de directrices de AD *Audio Description International's proposed guidelines for Audio Description (Supported by American Council of the Blind's Audio Description Project)*. Puede consultarse también Vercauteren (2007).

Una vez hemos comparado ambas convenciones de AD y visto el marco común en el que se desarrollan, podemos plantear si para incrementar la AD desde el origen se podría considerar la traducción de GAD que se hayan elaborado en otras lenguas. De este aspecto nos ocuparemos en el capítulo 2.

## **2. La traducibilidad del guion audiodescriptivo**

En este segundo capítulo planteamos el marco en que se desarrolla nuestro estudio de caso a partir de algunas reflexiones teóricas sobre la traducibilidad del guion audiodescriptivo (GAD). Este no es uno de los aspectos que más atención académica recibe por parte de los expertos en AD: como señalan Remael y Vercauteren (2010), la investigación se centra en «AD as a new text type, its interaction with the other semiotic systems of the film, and the need for AD guidelines». En este trabajo nos encuadramos en el enfoque propuesto por estos autores: nos ocuparemos de la traducibilidad de GAD ya elaborados. Analizaremos los condicionantes que se presentan para así ofrecer un esquema de evaluación de la conveniencia de traducir GAD, que ya son traducciones en sí mismos (Pérez Payá 2007). En este sentido, valoraremos por qué traducir GAD atendiendo a cuestiones de reducción de costes y tiempo, así como de calidad. También detallaremos ventajas e inconvenientes de la traducción de GAD considerando qué problemas no se presentarían al traducirlo y sí al elaborarlo, y viceversa. Además de esta revisión bibliográfica de aspectos de la traducción de GAD en general y de una cultura determinada, expondremos unos criterios para evaluar un GAD concreto y decidir si convendría traducirlo. Por su parte, estos criterios también servirán como pautas de análisis para el caso que presentamos en el capítulo 3.

### **2.1. Plantear la traducción del guion audiodescriptivo**

Para valorar la traducibilidad del GAD de una cultura a otra, es necesario analizar las convenciones de AD, como hemos hecho para este caso en el capítulo 1, y comprobar si la traducción del GAD las cumpliría. Aunque debemos diferenciar entre norma y actuación real (por ejemplo, en el caso de España, las películas audiodescritas antes de la publicación de la norma UNE 153020 no seguían unas directrices determinadas), por el lado de los criterios establecidos, entre Alemania y España no se encontrarían grandes obstáculos, pues las directrices aplicadas en cada país no se contradicen, como hemos visto.

Por otro lado, para considerar la traducción de un GAD hay que tener en cuenta los procesos de traducción audiovisual (TAV) que se llevan a cabo en el país de destino. Como se recoge en López Vera (2006), el proceso habitual en España consiste en que la AD para la versión en español se lleva a cabo a partir de la película doblada. De esta manera, las decisiones del traductor para el doblaje repercuten en las del

audiodescriptor: deberá haber consistencia entre ambas pistas de sonido, que se están refiriendo a una misma situación presentada en pantalla. Como indican Matamala y Ramí (2009), en algunos casos no será necesario dar respuesta a algunos problemas en la AD en destino que había que resolver en la AD original, porque en el doblaje ya se menciona una información que en la versión alemana era únicamente visual (por ejemplo, un titular de periódico).

Para que se considere o se imponga la traducción de GAD en vez de volver a audiodescribir una película que se introduce en otro mercado lingüístico, es necesario que resulte rentable para la industria, en lo que se refiere a la disminución de costes, de tiempo y a la calidad del producto. Que estas condiciones se cumplen para el caso específico de la traducción de GAD producidos en el Reino Unido al polaco se asume en Jankowska (2015:12): «The aim of this book is to suggest a solution that will help to decrease costs and time of audio description production and at the same time will allow to preserve its high quality». No obstante, esta autora no extrae conclusiones sobre la traducibilidad del GAD en general, entre todas las lenguas y culturas. Se toman los guiones procedentes del Reino Unido por su calidad, por ser un país pionero con audiodescriptores formados. Además, Jankowska (2015) resalta la situación incipiente de la AD en Polonia, por lo que, como exponen Remael y Vercauteren (2010), en un contexto así es lógico que se plantee la traducción.

Por estos motivos, en este capítulo planteamos pautas de análisis de la traducibilidad de GAD en general y entre dos culturas determinadas, pero también criterios para decidir si un GAD concreto se presta para esta tarea: no todos los GAD producidos en una misma cultura tienen por qué mostrar la misma calidad, según el método empleado o la formación de los descriptores concretos. Como indican Remael y Vercauteren (2010), si se traduce un GAD, la calidad y éxito del TM en el cumplimiento de su función dependerán, hasta cierto punto y entre otros aspectos, como las características de la película, de la calidad del TO. Por lo tanto, se debe tener en cuenta este factor al proponer su traducción.

## **2.2. Tiempo dedicado, coste económico y calidad del guion audiodescriptivo original y traducido**

De la cuestión del tiempo requerido para traducir un GAD en contraste con el necesario para elaborarlo se ha ocupado, entre otros, López Vera (2006), en un primer

experimento en el que las seis personas implicadas, encargadas de traducir o crear un GAD, están relacionadas con la TAV pero no tienen experiencia en elaboración de GAD, y cuatro son traductores profesionales. Como indica López Vera (2006:7):

Since, as previously said, the participants had no previous experience, the duration of these procedures needs to be taken with caution, i.e. the more experienced the describer or translator, the less time she/he will need to create or translate the AD.

Por lo tanto, no podemos extraer conclusiones de los resultados aproximados que se presentan: «the creation of the AD from scratch and from the original version would take nearly ten hours and a half» (López Vera, 2006:8) y «for the creation of a new AD script on the basis of translating the original into English, we would have to spend a bit more than ten hours» (*ibid.*). Además hay que tener en cuenta que estos tiempos se han calculado en relación a lo que se ha tardado en audiodescribir los primeros 10 minutos en cada caso, no elaborando el GAD completo<sup>10</sup>. Por otro lado, en el experimento no se audiodescribe una película y se traduce un GAD de la misma, sino que se toman obras diferentes para cada actividad.

En este punto hay que destacar que, como en cualquier encargo de traducción, el tiempo requerido para llevarlo a cabo depende de las características del texto concreto, por lo que no podemos extraer conclusiones en cuanto al coste temporal de traducir o elaborar GAD en general. Entre otras circunstancias, el tiempo que sea necesario para la traducción de un GAD dependerá de la temática de la película, del estilo usado en ella y en el GAD o de las características particulares del GAD concreto, como indican Remael y Vercauteren (2010). Tampoco se pueden obviar las consultas al verdadero documento original de que disponemos, la película: el traductor de GAD no debe trabajar solo con el texto, sino siempre con la película, y valorar constantemente el GAD original. Es decir, «the translated version does make use of filmic (non-verbal) information» (Remael y Vercauteren 2010) para tomar las decisiones más apropiadas para su público meta: como en toda traducción audiovisual, estamos ante una traducción subordinada, donde la imagen tiene una importancia principal (Remael 2010:15).

En cualquier caso, aunque no se pueda confirmar que la traducción reduce o aumenta el tiempo total que se destinaría a la elaboración de un GAD, si se tiene ya un

---

<sup>10</sup> No hay que olvidar que en el proceso de audiodescripción de una película se debe contabilizar también el tiempo destinado a ver y analizar el producto audiovisual, a documentarse, etc. Es decir, el tiempo total destinado a producir un GAD no solo debe reflejar lo que se ha tardado en escribir el guion desde el comienzo hasta el final de la película.

texto, se podrá reducir tiempo en la documentación para conceptualizar una realidad, por ejemplo, y en decidir qué se audiodescribe. Partiendo de un GAD preexistente, según López Vera (2006:9) los descriptores pueden proceder de la siguiente manera:

[...] by time constraints they can decide and distinguish together what is important in the original audio description and what can be left out, what must be kept and what can be sacrificed. Translators could take advantage of the original AD, adapt it and reformulate it in the time given (between dialog gaps) and in the appropriate linguistic register.

Respecto a la reducción de costes económicos, Remael y Vercauteren (2010) refieren que la traducción de GAD es un fenómeno que ya se da y será cada vez más común en el futuro, «if only because it may be perceived as a cost-cutting factor by international translation companies, film producers and distributors». Por otro lado, Utray, Pereira y Orero (2009:255) destacan que, cuanto más trabajo pueda llevar a cabo un único profesional, más rápido y económico será el proceso. En este sentido, reseñan tres posibles perfiles combinados para un país como España, en el que el doblaje es el método de traducción más común de películas cuya lengua original no es el español: traductor para el doblaje y descriptor; subtitulador y descriptor; y descriptor y subtitulador para sordos. No obstante, no recogen el perfil de traductor de GAD<sup>11</sup>, lo que corrobora la afirmación de Remael y Vercauteren (2010): «But while AD in itself starts to get ever more attention from translation scholars, the interlingual translation of existing audio descriptions is almost completely absent in AVT practice and research».

Hemos analizado los posibles ahorros de tiempo y coste al traducir un GAD, pero es importante plantear formas de llevar a la práctica estos procesos. Pues bien, uno de los posibles métodos para que se consiga disminuir la inversión económica y de tiempo en la AD es el que propone Jankowska (2015:13): para la AD se puede seguir un proceso similar al que emplean las empresas que gestionan la subtitulación de DVD, que envían a los traductores el pautado con los subtítulos en inglés para que los traduzcan, de forma que los traductores de cada lengua no tienen que repetir la fase de hacer el pautado, que encarece el producto. Como vemos, en otras ramas de TAV ya se usan determinados métodos que pueden ponerse en práctica en AD.

---

<sup>11</sup> López Vera (2006) tampoco se refiere al perfil de traductor de GAD en su análisis.

Una vez hemos revisado los costes económicos y de tiempo, para cuya reducción podría plantearse la traducción del GAD que se ha producido en otro país, hay que considerar que esta traducción también podría proponerse en aras de la calidad. Como indica López Vera (2006), si las diferentes operaciones de traducción (para el doblaje, subtitulación o creación del guion audiodescritivo) las lleva a cabo el mismo profesional, el cliente puede recibir un producto de mayor calidad, por el conocimiento profundo que ha adquirido sobre esa manifestación audiovisual el profesional. No obstante, es importante considerar la necesidad de revisión externa para garantizar esa calidad, como en otras modalidades de traducción. También interviene el factor de la calidad en los casos en los que un GAD producido en otra lengua ha recibido premios o ha sido elaborado por audiodescriptores de prestigio reconocido, por lo que puede considerarse trasladar su trabajo a otra cultura.

Esta unión de tareas en un mismo profesional repercutirá en la calidad de la AD en español cuando se trate de una película que originalmente está en otra lengua: el profesional domina esa lengua y esa cultura cinematográfica, está formado en traducción y AD, por lo que, además de encargarse de la subtitulación o el doblaje, va a elaborar el GAD. De esta forma, comprenderá todo el material lingüístico y visual disponible (por ejemplo, los carteles que se vean de fondo en la calle) y podrá tomar una decisión traductológica respecto a las referencias culturales. Como indican Utray, Pereira y Orero (2009:255), como el profesional lleva a cabo también este otro trabajo, «he already knows the product well and is acquainted with the many components present in any audiovisual translation: plot, characters, terminology, language style, etc.». De aquí podemos concluir que, aunque no se traduzca un GAD porque no exista, no sea de la calidad necesaria o incluya demasiadas presuposiciones culturales que no se puedan tratar en el espacio del que se dispone, el audiodescriptor debería ser un traductor de la lengua en la que se desarrolla y sitúa la película. Como indica López Vera (2006:9), «after all, translators are better trained to address cultural references and to adapt them to the target audience». Y en el caso de que se disponga de un GAD elaborado en la cultura de origen, este documento aportará «the appropriate cultural background and accordingly is more informative than the AD for the same film done from scratch. In this way, translators could avoid a significant loss of necessary cultural references [...]» (*ibid.*).

### 2.3. El profesional ante la traducción de guiones audiodescriptivos

Tras analizar las ventajas para la industria y para el público que supone traducir GAD, nos ocuparemos de la repercusión de esta actividad en la labor del profesional. En primer lugar, trataremos problemas que se podrían presentar al traducir un GAD, pero no al elaborarlo desde el principio. A continuación, concluiremos con otras dificultades a las que se enfrentaría el descriptor, pero no el traductor de GAD.

Entre las dificultades que pueden surgir al traducir GAD y no se presentarían al redactarlo desde el principio está la especificidad cultural de las formas narrativas presentes. Si se observan ciertas diferencias entre contexto de producción y de recepción de una película audiodescrita, podría estar desaconsejada la traducción del GAD, pues «recounting events is a culturally determined, conventionalized activity, and [...] it remains so even when these events are recounted through new forms of communication» (Orero 2008). Como prosigue esta autora, las costumbres retóricas cambian de cultura a cultura. El GAD, «new form of communication» (*ibid.*), es también un discurso retórico (Álvarez de Morales Mercado 2011). No obstante, en este punto podemos considerar que las formas narrativas presentes en la literatura extranjera también responden a convenciones retóricas que no tienen por qué coincidir con las españolas. Podemos deducir que los problemas que se presentan no son tales como para impedir la traducción, pues según el informe de enero de 2016 sobre *El sector del libro en España* (2016:22), el 21,2% de los libros publicados en España en 2014 (el último año registrado para este informe) son traducciones.

Como hemos indicado, también hay que tener en cuenta problemas que se presentan al redactar un GAD y que podrían solucionarse si se tradujera uno ya elaborado en otra lengua. Al traducir o adaptar un GAD, se omite la fase de selección de qué se debe audiodescribir (Jankowska 2015:12). El «decision making process» (Rodríguez Posadas 2010:199) que se desencadena al elaborar un GAD no tiene lugar, y es sustituido por otro proceso de toma de decisiones en relación con la traducción, que se presenta a los profesionales cuando se enfrentan a cualquier texto. Estos «puntos críticos» en los que el traductor debe tomar una decisión, parafraseando a Remael y Vercauteren (2010), pueden coincidir o no con las partes en las que se requeriría toma de decisiones al elaborar un GAD. En el caso de elaboración integral, Rodríguez

Posadas (2010:199) señala como ejemplo de pasaje que requiere toma de decisiones «the appearance on screen of an implicit cultural reference, which will have to be researched so that it can be made explicit, if possible, in the image-to-word transfer». Si esa referencia cultural implícita se presenta también en el GAD, habrá que enfrentarse a ella como a cualquier otra que aparezca en un texto: el profesional lingüístico la identificará, ya la tendrá conceptualizada, y tomará una decisión traductológica.

Tenemos un caso similar respecto a la terminología. Como indica Rodríguez Posadas (2010:205), «AD should always make use of specific vocabulary, which is why the documentation phase is so important». La diferencia entre la redacción y la traducción reside en que, al realizar la tarea de traducción, la realidad que debe nombrarse con un término ya está materializada en un vocabulario determinado. Como consecuencia, el traductor debe documentarse sobre la denominación en la LM, pero no conceptualizar una realidad, como ocurriría en la elaboración de un GAD.

#### **2.4. Pautas de análisis para la traducción de un guion audiodescriptivo**

Una vez nos hemos ocupado de ciertos aspectos teóricos sobre la traducción de GAD, presentamos una propuesta de criterios para evaluar un guion determinado de AD fílmica y así decidir sobre su traducción. En la línea de lo expuesto por Remael y Vercauteren (2010), proponemos distinguir en el análisis problemas generales de traducción, problemas de TAV y problemas particulares de la traducción de este género textual: la traducción de GAD, como elemento subordinado y traducción interpuesta en sí misma, conlleva ciertas dificultades específicas. Como la variedad de películas susceptibles de audiodescribirse es muy grande, no se puede hacer una clasificación exhaustiva de todas las circunstancias que se podrían presentar en el mundo profesional. En cualquier caso, proponemos analizar dentro de esta estructura las características que definan la película en cuestión y estén presentes en ella y en el GAD, como haremos en este caso en el análisis de la obra seleccionada en el capítulo siguiente.

### **3. Análisis de un caso concreto**

Para aplicar el método propuesto a un caso concreto, se ha elegido la película *Ganz nah bei Dir*. A partir de las secuencias seleccionadas observaremos cómo se ha tratado la descripción de acciones, personajes y ambientación en la AD para la versión original en alemán de la película. Mediante el análisis de escenas de diferentes tipos, analizaremos si sería posible una traducción de este GAD de forma simultánea a la elaboración del guion de doblaje para introducir esta película ya accesible en España. Para decidir sobre su traducción, nos serviremos de la metodología señalada en el capítulo anterior, propuesta para aplicarse a cualquier película audiodescrita en la versión original que se plantee introducir en España. Con la traducción de las secuencias de GAD seleccionadas se indicarán los condicionantes para el doblaje, que en este supuesto estaría elaborando otro profesional de forma coordinada con el traductor del GAD.

#### **3.1. Descripción del material de análisis**

*Ganz nah bei Dir* (2009) es una comedia dramática alemana dirigida por Almut Getto en la que se relata cómo cambia la vida de Philip, un hombre retraído en sí mismo que trabaja en un banco, cuando conoce a Lina, una violonchelista ciega. En el sitio web de la Deutsche Hörfilm gGmbH se describe como «lakonische Liebeskomödie mit poetischer Ader». La película fue premiada en los festivales de Shanghai, Schwerin y Emden y recibió el premio del público en el Max-Ophüls-Preis el año de su estreno.

La audiodescripción de esta película la llevaron a cabo Susanne Linzer y Uta Borchert, audiodescriptora ciega. En la novena edición (2011) del Deutscher Hörfilmpreis, los premios a las mejores audiodescripciones del cine alemán, *Ganz nah bei Dir* obtuvo el premio del público y el del jurado. Esta es una de las razones por las que se ha elegido para aplicar la metodología que proponemos: la AD se ha elaborado en una cultura con tradición de audiodescripción, las recomendaciones y directrices de AD en Alemania y España no difieren ampliamente, esta película audiodescrita tiene una calidad reconocida y aún no está doblada al español.

La transcripción del GAD no estaba disponible, así que se aporta en anexo. Por motivos prácticos, se recogerán solo algunas secuencias a modo de muestra del análisis de un GAD al plantear su traducción, en este caso, del alemán al español.

En términos generales, podemos observar que una de las características principales de esta película audiodescrita es que la AD está presente casi constantemente porque en numerosas escenas no hay diálogos, luego el contenido visual y la ambientación musical transmiten todo el significado. El que haya muchos huecos de mensaje por la importancia de los elementos visuales, la soledad y la comunicación no verbal en *Ganz nah bei Dir* podría hacernos pensar que estamos ante una de las películas en las que es necesaria tanta AD que se satura al espectador, y que ambas convenciones desaconsejan audiodescribir (AENOR 2005 y Benecke 2004). No obstante, el ritmo es pausado y no hay preponderancia de la acción. De esta forma, el espectador vidente tiene tiempo para impregnarse de la intimidad y la calma transmitida por las imágenes. Por su parte, el espectador invidente puede acceder a este mismo contenido mediante la AD: como no está recibiendo estímulo por medio de la imagen, si no se aportara descripción ampliamente, como se hace en estas escenas, se produciría en el espectador la ansiedad por falta de información de la que se trata en la norma UNE 153020 (AENOR, 2005:7). Por esta razón, aunque la AD sea casi continuada, con ella se transmite el laconismo, la tranquilidad y la naturalidad que desprenden las imágenes y el ritmo de la película, no se satura de información. Este es un elemento más que confirma la calidad de este GAD, pues con él se cumple la indicación de Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010) de que al audiodescribir se debe usar un estilo acorde con la película en cuestión<sup>12</sup>. La norma española (AENOR 2005) también recoge esta directriz, por lo que su traducción se encuadraría en las expectativas y reglas del contexto español.

### **3.2. Análisis**

A continuación presentamos una selección de secuencias de acuerdo con las características del texto fílmico a las que nos enfrentamos en este momento. Están presentes diferentes acciones, personas, ambientes y situaciones características de esta película, para ver cómo se resolverían al traducir el GAD alemán. También hemos seleccionado secuencias que plantean especiales desafíos al audiodescriptor. Para ello nos hemos basado en las clases de escenas que comprenden mayores dificultades según Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010). Entre ellas están las escenas

---

<sup>12</sup> Para esta información en español, consúltese Seibel (2007:170): «el lenguaje del guion audiodescrito corresponde al tipo de película (lenguaje literario, coloquial...)».

con especial carga de acción, las de suspense, las de amor, el hecho de que haya historias paralelas, las situaciones cómicas o los cambios bruscos de escena. De cada secuencia extraemos por lo menos un problema general, extrapolable a la traducción de GAD del alemán al español, que clasificamos convenientemente. Asimismo, presentamos problemas particulares de cada secuencia por la selección léxica de las descriptoras que han elaborado la versión original o el contexto concreto de este texto fílmico. Cabe destacar que la mayoría de las secuencias seleccionadas se encuentran en la primera mitad de la película, pues es al principio de la película donde personajes y ambientes son nuevos, por lo que hay que audiodescribir más<sup>13</sup>.

Para el análisis y clasificación de cada secuencia y sus dificultades, se aportará la transcripción y traducción. Entre los métodos que usaremos para el análisis están la definición de las operaciones que se han llevado a cabo para producir la AD mediante macrorreglas textuales (Van Dijk 1977 *apud* Martín Peris *et al.* 2008) o la inclusión de fotogramas. Como en toda traducción, más allá de las macrorreglas textuales que se aplican a cualquier situación narrativa de comunicación, en las secuencias y versiones al español que se proponen se emplearán estrategias de «repetition, foreignising, anticipation, omission, cohesion between the film text and the audio described text, and suitability to film genre» (Rodríguez Posadas 2010:207). Aunque la segunda fase de traducción no sea intersemiótica, sino interlingüística, siempre consideraremos la totalidad del texto fílmico como TO.

De esta manera, en la clasificación de los problemas, distinguiremos dificultades generales de cualquier tipo de traducción, de TAV y específicas de la traducción de GAD, según la clasificación de Remael y Vercauteren (2010) que ya hemos indicado. Dentro de esta clasificación atenderemos a la presencia de referencias culturales, asimetría entre culturas, importancia de la imagen, limitaciones temporales y problemas que supone la comunicación no verbal, entre otros. Por su especificidad y, por lo tanto, especial relevancia, así como por las limitaciones de espacio de este trabajo, nos centraremos en analizar los problemas de traducción de GAD.

El código de tiempo se presenta en horas:minutos:segundos, ya que no se dispone del TCR.

---

<sup>13</sup> López Vera (2006:8) destaca que en los primeros 10 o 15 minutos es donde más hay que audiodescribir, porque el espectador desconoce la trama, los personajes y los espacios, es decir, los tres elementos que se audiodescriben principalmente.

## Secuencia 1

Código de tiempo: 00:09:14 - 00:09:45	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Es ist Tag, bei Philip, er erwacht. Er streicht die Decke glatt und setzt sich auf. Er streicht seine Haare aus dem Gesicht und legt seine Uhr um. Routiniert sprüht er sein Hemd ein... und schaltet die Bügelmaschine an. Langsam krabbelt die Schildkröte über den Boden. Philip öffnet die Sicherheitsketten an der Tür... und geht in den Hausflur.	Es de día. En casa de Philip. Se despierta. Alisa el edredón y se incorpora. Se retira el pelo de la cara y se pone el reloj. Pulveriza con agua su camisa de forma rutinaria... y enciende la planchadora automática. Lentamente, la tortuga se arrastra por el suelo. Philip quita las cadenas de seguridad de la puerta de entrada... y sale al rellano.

Como se trata de la primera secuencia que comentamos, a modo de ejemplo analizaremos cómo se ha audiodescrito basándonos en las macrorreglas textuales de Van Dijk (1977 *apud* Martín Peris *et al.* 2008), que se aplican a cualquier situación comunicativa en la que se procesa información. Estas reglas son las de supresión u omisión; selección; generalización; integración o construcción.

Pues bien, por la limitación del hueco de mensaje, se ha seleccionado y se ha decidido no describir, es decir, suprimir, que Philip apaga la lámpara de la mesilla de noche (00:09:20). No obstante, en lo que respecta a la norma española, no la contradeciríamos al traducir este pasaje sin describir la acción de apagar la lámpara, porque no se consideraría información «relevante» (en los términos de la norma) para el desarrollo de la acción, la caracterización del ambiente o del personaje. Como señala Álvarez de Morales Mercado (2011:88), la selección que se hace para la AD va en la línea de la teoría de la comunicación, y esta a su vez en la de la teoría de la relevancia, «que abogaba por el máximo efecto cognitivo recompensado con el mínimo esfuerzo de procesamiento a la hora de la cognición».

Respecto a qué se ha audiodescrito, como estamos en el minuto 9, el personaje ya está caracterizado. En la misma línea, como anteriormente se habían dado indicaciones sobre la casa en la que se produce esta escena, en esta secuencia se

privilegia la descripción de acciones a la del lugar. En cuanto a la ambientación, primero se ha situado temporalmente la escena, para a continuación localizarla en el espacio. Como en esta secuencia no hay diálogos, el espectador invidente recibe toda la información por medio de la AD, que es continua (respetando los efectos sonoros).

En cuanto a la forma de audiodescribir, la que se aplicado corresponde con la convención en español<sup>14</sup>, como detallamos a continuación. Respecto a la sintaxis, no hay oraciones subordinadas, en ocasiones se sitúan participios al principio de las oraciones (*routiniert*) y se ha audiodescrito en presente. En cuanto al léxico, como en esta secuencia se describen acciones en una escena sin intervenciones de los personajes, no abundan los adjetivos (*glatt*). Sí encontramos un adverbio (*langsam*) que no podemos calificar de subjetivo, pues en la imagen mental colectiva que comparten ambas culturas está que la tortuga es lenta, socialmente la conceptualizamos así. Encontramos un léxico rico (*krabbelt, routiniert*), que se encuadra en un estilo adecuado al género fílmico que tenemos ante nosotros.

#### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

En esta secuencia, *Bügelmaschine* remite a una realidad que los espectadores, en este caso, hispanohablantes, no tienen por qué conocer de su entorno doméstico. Como en esta escena no hay diálogos, podríamos pensar que no sería necesario tomar una decisión conjunta con el traductor para el doblaje sobre su denominación. No obstante, en 00:28:37 un personaje sí pronuncia *Bügelmaschine*, por lo que hace falta una decisión conjunta. En cualquier caso, la precisión se hace necesaria por la AD: no conseguimos una imagen mental similar a lo que se muestra en pantalla solo con la palabra «plancha». Si se imaginara una plancha tradicional, no se asociaría con ese electrodoméstico el mensaje que emite la máquina ni se comprendería qué es el aire que se escucha. Este aparato tiene valor diegético porque muestra la rutina de Philip. Además, que lo tenga en su casa contribuye a interpretar al personaje en una dirección. En cualquier caso, para la decisión final hay que tener en cuenta la importancia de mantener el estilo lacónico de la película y no cargar con demasiada información.

Otro aspecto que hay que considerar al traducir el GAD de esta escena es que la rutina matinal de Philip, con su evolución a lo largo de la obra, constituye uno de los

---

<sup>14</sup> Confróntese con los materiales de la asignatura Audiodescripción y subtítulo para sordos del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, curso 2016/2017.

elementos cohesivos de la película. Por lo tanto, para que el espectador invidente perciba la película de la misma forma que el vidente en este aspecto, se debe traducir esa audiodescripción de forma que la AD constituya también un elemento cohesivo. Es decir, mediante la selección léxica y las estructuras en español en este caso, el espectador debe reconocer la recurrencia que se percibe con la imagen. Esto también es aplicable cuando asistimos a escenas en espejo, en las que se nos muestra que los protagonistas están haciendo lo mismo en lugares diferentes (01:09:50 – 01:10:40).

## Secuencia 2

Código de tiempo: 00:09:46 – 00:10:15	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Eine blonde Frau im Kittel kommt die Treppe hoch. Vorsichtig schließt er die Tür wieder... sieht zu Paul und legt den Finger auf den Mund. Angespant späht er durch den Spion. Vor der Wohnungstür gegenüber steht die Frau mit dem Kittel mit einer brunetten jungen Frau mit Mütze. Die Brunette, Zara, dreht sich um und sieht zu Philips Tür hinüber. Ungeduldig blickt Philip auf die Uhr und öffnet die Wohnungstür. Die Frauen sehen zu ihm gegenüber. Die blonde Hausmeisterin...	Una mujer rubia con bata de trabajo viene por las escaleras. Él vuelve a cerrar la puerta con cuidado... mira a Paul y se pone el índice sobre los labios. Atento, se acerca a la mirilla. Frente a la puerta del piso de enfrente está la mujer de la bata con una chica joven y morena que lleva un gorro. La morena, Zara, se vuelve y mira hacia la puerta de Paul. Impaciente, Philip mira el reloj y abre la puerta. Las mujeres se vuelven hacia él. La conserje rubia...

A propósito de esta escena, como aspectos de especial relevancia para analizar la AD, nos ocuparemos de cómo se presenta un personaje que no se sabe que va a tener relevancia, cuándo se introducen los nombres de los personajes y cómo se describe un gesto.

### PROBLEMAS DE TAV

*Kittel* supone un problema de selección terminológica en consonancia con la imagen, por lo que toma cariz de problema de TAV. Conviene que se tenga una imagen

mental en la línea de lo concreto que percibe el vidente. Es ropa de trabajo, pero no responde a la imagen mental de «bata» ni de «uniforme» por el estampado.

#### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

*Angespannt* presenta el problema de que es una expresión facial que denota una situación emocional que no se debería interpretar, según las recomendaciones alemanas (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010). Además, respecto a su traducción, si analizamos la imagen, comprobamos que su expresión no cambia respecto a cuando pide silencio a Paul. Se destaca así la importancia de considerar el texto fílmico en su conjunto, pues un traductor de GAD debe reflejar en primer término los significados que se detectan en la imagen, no los que implica determinada selección léxica de la AD original.



Respecto a la presentación de la nueva inquilina, como corresponde, no se desvela que volverá a aparecer dedicándole mayor atención, por ejemplo: su descripción es similar a la de Bachmann, que coincide con Philip en el bar al que va, pero nunca interactúa con los protagonistas.

Como acabamos de comprobar, en esta AD se dan los nombres de ciertos personajes, mientras que el espectador vidente nunca dispone de esa información: se procede así con esta nueva inquilina, con Bachmann o con compañeros de trabajo del banco, a los que el vidente identifica por la apariencia física y la actitud. Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010), recomiendan no dar los nombres si no han aparecido en ya en la película, excepto que no vaya a haber huecos de mensaje disponibles en el momento en que aparezcan. No obstante, como comprobamos con esta película, se trata de recomendaciones, no de requisitos: el personaje principal se identifica como Philip Baader no desde el primer momento que aparece en pantalla (00:00:27), pero sí pocos segundos después (00:00:35), aunque el espectador vidente no

recibe esta información hasta 00:03:39, en que otro empleado del banco se refiere a él como «Herr Baader». No se escucha el nombre completo en la banda de diálogos hasta 00:20:42.

En la norma española (AENOR 2005) no se menciona cuándo nombrar a los personajes. Por lo tanto, en la traducción deberíamos elegir una forma de actuación respecto a los nombres de personajes que no conoce el espectador vidente y ser consecuentes. En el GAD original se ha sido consistente con la decisión tomada, tal vez para ofrecer información más determinada: al fin y al cabo, la imagen mental de una mujer morena es abstracta, no concreta como la actriz que ve el vidente. Por lo tanto, se puede defender la postura de añadir este tipo de detalles para obtener una percepción más parecida a la del espectador vidente. Según la aproximación que elijamos, mantendremos estos nombres o los eliminaremos en la traducción. En este caso, para dar más datos al espectador invidente frente a la representación concreta de los actores que tiene el vidente, hemos optado por conservar los nombres.

Apreciamos otra técnica respecto a la cantidad de información que se aporta en cada momento en la descripción de quién sube las escaleras. Se cumplen las recomendaciones para el ámbito alemán, como refiere Korycińska-Wegner (2014:77), y para el ámbito español, que señala Rodríguez Posadas (2010:209): desde la puerta del piso de Philip no se ve que suben dos mujeres. Por lo tanto, aunque el descriptor conoce lo que ocurre unos segundos después, en ese momento no da al espectador invidente más información que la que tiene el vidente.

En esta secuencia, asistimos también a la descripción de un gesto. En estos casos hay que tomar una decisión de acuerdo con las convenciones de la cultura de AD de destino sobre si se describe el movimiento o lo que representa. Estamos ante una película con un gran número de escenas en las que el mensaje se transmite mediante información no verbal, por lo que se revela la importancia de la AD. Hay que destacar la importancia de transmitir en el GAD estos signos, que consta de paralingüaje, kinésica, y silencio o quietud como elementos principales (García Arenas, 2010<sup>15</sup>). Como la visual es la manera más habitual o la única forma posible de percibir los elementos kinésicos (García Arenas 2010:65), nos centraremos en ellos, por la importancia de su descripción. Los elementos kinésicos pueden tener significados culturales específicos,

---

<sup>15</sup> Consúltese García Arenas (2010) respecto a la comunicación no verbal en películas audiodescritas en español después de 2005.

luego, al ocuparse de una película extranjera, se deberá transmitir el mensaje que representan en el GAD. De esta forma, se plantearán desafíos al descriptor si un gesto no se interpreta de la misma manera en la CO de la película que en la CM de la película audiodescrita, pues no podrá solo describir «Alles, was es zu sehen gibt», como indica Benecke (2004 *apud* Seibel 2007:170) o en palabras de la UNE 153020 (AENOR 2005:8):

- i) Deben respetarse los datos que aporta la imagen, sin censurar ni recortar supuestos excesos ni complementar pretendidas carencias.
- j) Debe evitarse describir lo que se desprende o deduce fácilmente de la obra.
- k) No se deben descubrir ni adelantar sucesos de la trama, ni se deben romper situaciones de tensión dramática, suspense o misterio.
- l) Debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo.

No obstante, también hay que considerar que, según se recoge en esta norma, se primará la AD de lo relevante, y es posible que significado del gesto sea más relevante para la comprensión del mensaje que los meros movimientos que configuran ese gesto.

En la convención alemana está establecido proceder como se ha hecho en esta ocasión respecto a los gestos: se espera «to translate into words the optical presentation of images on the screen», no el resultado o efecto de esa imagen (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010).

Antes de hacer una propuesta de traducción, siempre considerando la imagen, consultamos las prácticas habituales en español para comprobar si nuestra propuesta se encuadraría en ese marco y, por lo tanto, se cumplirían las expectativas de los receptores. En este sentido, García Arenas (2010:114) concluye que para la audiodescripción de los gestos, en español puede hacerse «mediante un verbo que lexicaliza el movimiento», aunque también hay «casos semi-lexicalizados» (se describe un movimiento determinado, pero esa combinación de palabras se identifica con ese gesto, como ocurre con «encogerse de hombros») y que «la descripción objetiva de los movimientos corporales es poco frecuente». Podríamos considerar que, este caso, la descripción del gesto en alemán está entre la descripción objetiva y la expresión semi-lexicalizada: no se consideraría igual «se pone el índice sobre los labios» que la descripción objetiva de dar un beso, por ejemplo. Por lo tanto, en la traducción al

español podríamos usar la misma estrategia que se ha aplicado en alemán. En la traducción al español de este gesto, «pide silencio a Paul» tal vez causaría más extrañamiento en el destinatario.

Por otra parte, al traducir un GAD también hay que considerar que en algunos puntos será necesario sintetizar en la traducción al español porque no habrá lugar para transmitir en español la información que se incluía en alemán. Por ejemplo, si en esta escena tuviéramos que condensar la información, podríamos prescindir de que «lleva un gorro»: partiendo de la norma española, tal vez no sea necesario ni relevante destacar justo esa prenda, pues no aporta contenido al desarrollo de la acción y podría haberse destacado cualquier otra.

### Secuencia 3

Código de tiempo: 00:12:45 – 00:15:57	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
<p>In der Bar. Philip nimmt seinen Schal ab. Auf einer kleinen Bühne sitzt ein Streichquartett. Die zwei Männer und zwei Frauen verbeugen sich lächelnd. Die Cellistin reicht einem der Musiker den Cello, anderem den Bogen. Philip sitzt auf einer langen Lederbank neben der Toilettentür. Er zieht einen kleinen Tisch zu sich. Die junge Cellistin, Lina, geht entschlossen auf die Tür zu. Sie ist schlank, hat rötliches Haar, einen Bubikopf und trägt ein rotes Kleid. Sie stößt gegen den Tisch. Philip steht auf. Er nimmt ein Taschentuch. Lina lächelt. Mürrisch mustert Philip sie. Sie geht in die Toilette. Verdutzt sieht er sie nach.</p> <p>Vor der Bar. Lächelnd zieht Lina Pulswärmer über ihre Handgelenke. Ihr Kollege, Christian, kommt und nimmt ihr</p>	<p>En el bar. Philip se quita la bufanda. En un pequeño escenario hay un cuarteto de cuerda. Los dos hombres y dos mujeres que lo forman saludan al público sonrientes. La violonchelista le da el chelo a uno de los músicos y el arco a otro. Philip está sentado en un banco largo tapizado de cuero junto a la puerta del baño. Acerca una mesa pequeña. La joven chelista, Lina, va con decisión hacia la puerta. Es delgada, pelirroja, lleva el pelo a lo <i>garçon</i> y un vestido rojo. Se choca con la mesa. Philip se levanta. Saca un pañuelo. Lina sonríe. Philip la contempla despreciativo. Ella entra al baño. Él mira perplejo hacia allí.</p> <p>En la puerta del bar. Sonriente, Lina se pone unos mitones. Su compañero del cuarteto, Christian, viene y le coge el</p>

<p>Cello. Lina folgt ihm. Christian legt das Cello in ein Auto. Die anderen beiden Kollegen küssen sich. Philip kommt. Galant hält Christian Lina die Autotür auf. Philip lächelt. Lächelnd geht sie zu Philip. Sie trägt einen schwarz-weiß gemusterten Mantel und eine rote Häkelmütze. Besorgt sieht Christian ihr nach. Philip schaut ihr beklommen entgegen und will gehen. Sie geht zu Philip, stößt sich an und hackt sich unter. Sie klappt den Blindestock aus. Mit schnellen Schritten eilt er voran... und wartet. Lina folgt ihm. Die weiße Kugel ihres Stockes huscht das Pflaster. Sie gehen über einen weiten Platz. Noch immer läuft er ein Schritt vor ihr her.</p>	<p>chelo. Lina lo sigue. Christian mete el chelo en un coche. Los otros dos músicos se están besando. Sale Philip. Christian le abre la puerta del coche a Lina caballeroso. Philip sonríe. Con una sonrisa, va hacia Philip. Lleva un abrigo de paño con un estampado en blanco y negro y un gorro rojo de punto. Christian la mira preocupado. Philip la mira confuso y hace por marcharse. Ella va hacia Philip, se da con él y se coge de su brazo. Despliega su bastón. Empieza a andar a paso rápido... y espera. Lina lo sigue. La bola blanca se mueve rápido por el asfalto. Van por una plaza grande. �l sigue un paso por delante de ella.</p>
--	---

Se ha seleccionado en esta ocasión una secuencia más larga, que comprende más de una escena, para así tener cierta visión de conjunto y comprobar cómo se enlazan unidades descriptivas. Nos vamos a centrar en los predicativos iniciales; en cómo se presenta a un personaje que, en este caso, será protagonista; y en la descripción de las miradas. Además, clasificaremos otros problemas particulares que se presentan.

Como puede observarse en la muestra de secuencias, hay un uso generalizado de complementos predicativos en el GAD alemán. Dada la preponderancia de lo visual en las películas, en general, y aún más en esta, por la escasez de diálogos, en muchos casos son necesarios estos complementos para describir actitudes, emociones o miradas de los personajes: los adjetivos se refieren al personaje en cuestión y a la manera en que actúa. En muchos casos se sitúan en posición inicial.

Para decidir sobre nuestra traducción de estos complementos predicativos, de acuerdo a la convención en español, nos remitimos al análisis de García Arenas (2010).

Esta autora concluye que entre las técnicas empleadas para describir la mirada que expresa emociones está la siguiente:

«a) Mirar + predicativo: se dividen a su vez en expresiones objetivas y subjetivas; esto es, en algunos casos, la descripción es una mera transcripción del hecho físico (con la boca abierta, con los ojos muy abiertos), mientras que en otros casos, se interpreta el gesto -que queda implícito- y se describe una emoción (mira asombrada)» (García Arenas 2010:84).

Por lo tanto, podemos concluir que esta técnica forma parte de las convenciones de audiodescripción en alemán y en español. Como en la norma no se da ninguna indicación respecto a los predicativos iniciales, podemos incluir su uso en la premisa «El estilo de escritura del guión debe ser fluido, sencillo, con frases de construcción directa [...]» (AENOR 2005:7). Por lo tanto, dada la validez de estos usos respecto a la norma y a la convención en español en la que se incluye usar participios al inicio de frase, siempre que sea apropiado<sup>16</sup>, al traducir estas descripciones no tendremos que adoptar sistemáticamente una técnica diferente a la que se usa en alemán.

Además de los complementos predicativos, en esta secuencia observamos también otro fenómeno habitual en el GAD: el comienzo con un sintagma preposicional que constituye una frase. A este respecto, a partir del corpus posterior a la publicación de la norma UNE que constituyó para su análisis García Arenas (2010), podemos concluir que la convención de situar una acotación de tiempo o espacio al comienzo de un fragmento de descripción también se da en español (García Arenas 2010:90ss). Es una manera aceptada de indicar los cambios de escena que señala el lenguaje cinematográfico por medios visuales en los GAD en ambas culturas, por lo que traduciremos de acuerdo con esta constatación.

Una vez hemos tratado estos aspectos extrapolables a la traducción de GAD del alemán al español, nos ocupamos de problemas particulares de esta secuencia.

Aplicando las macrorreglas textuales de Van Dijk (1977 *apud* Martín Peris *et al.* 2008), al comienzo de esta secuencia se ha seleccionado y no se ha mencionado el acuario que hay detrás de la mesa donde se sienta Philip: las descriptoras se han atenido a los parámetros de relevancia, para concluir que con los huecos de mensaje disponibles

---

<sup>16</sup> Confróntese con los materiales de la asignatura Audiodescripción y subtítulo para sordos del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, curso 2016/2017.

lo principal es describir las acciones que se producen en ese momento en un espacio nuevo que hay que describir, primero, en su ambientación general.

#### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

*Mürrisch mustert Philip sie*: estamos ante un adjetivo que, de nuevo, describe una emoción. Lo principal es atenerse a la imagen y producir en español un mensaje que refleje lo que ocurre, por lo que no adoptaríamos la misma estrategia que en traducción escrita general. Como recogen Rai, Greening y Petré (2010), las directrices y recomendaciones que han analizado sobre cómo proceder en la AD en diferentes países coinciden en que «Variety is important, particularly with verbs. ‘She scuttles into the room’ rather than the simple fact ‘She enters the room’ creates a clearer image for the viewer [...]». Por lo tanto, buscaremos la variedad léxica en nuestra traducción.

*Verdutzt*: en este punto se presenta un problema similar. Es importante interpretar la imagen. En estos casos se manifiesta que en la AD no siempre se describe el gesto o la mirada objetivamente, sino que se da una interpretación de la emoción que denotan. Por eso es importante recurrir al texto original completo, el fílmico, no solo al GAD, para proponer una traducción.

*Lächelnd geht sie zu Philip*: «Con una sonrisa, va a hacia Philip». Aquí se confirma una vez más que el texto que traducimos en último término es el fílmico, no el GAD: como consideramos el desarrollo de la película entre huecos de mensaje, advertimos que está claro quién va hacia Philip y no hay que explicitar el sujeto, que sí sería necesario si nuestro único TO fuera el GAD. Si no lo explicitáramos, incurriríamos en un problema lógico: «Philip sonrío. Con una sonrisa, va hacia Philip».

#### Secuencia 4

Código de tiempo: 00:21:54 – 00:24:37	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Vor Linas Haus. Zögernd geht Philip über die Straße und klingelt.	Frente a la casa de Lina. Inseguro, Philip cruza la calle y llama al timbre.
In Linas Altbauwohnung. Sie ist großzügig geschnitten und gemütlich eingerichtet. Lina und Philip sitzen beklommen am Tisch. Vor ihnen stehen	En la casa de Lina, en un edificio histórico. Es amplia y acogedora con su mobiliario y decoración. Lina y Philip están en la mesa, inseguros. Ante ellos

<p>zwei Tassen.</p> <p>Sie steht auf und geht nach nebenan ins Wohnzimmer. Lina trägt Shorts und ein Top. Darüber eine dünne Strickjacke. Sie setzt sich, sie nimmt ihr Cello und legt es sich wie eine Gitarre auf den Schoß. Philip sieht sich nach ihr um.</p> <p>Er lächelt. Fasziniert sieht er sie an. Sie stellt das Cello weg.</p> <p>Lina geht hinaus. Befangen steht Philip auf. Zögernd geht er zum Sofa. Er sitzt sich darauf und streicht prüfend über den Bezug. Lina kommt mit einer Decke zurück. Er nimmt sie ihr an. Philip sieht ihr nach. Sie zieht einen Vorhang über die Tür zu... und löscht das Licht. Sie macht es wieder an und geht.</p>	<p>hay dos tazas.</p> <p>Ella se levanta y va a la habitación de al lado, al salón. Lleva pantalones cortos y una camiseta de tirantes. Encima, una chaqueta fina de punto. Se sienta, coge el chelo y se lo pone en el regazo como una guitarra. Philip se vuelve hacia ella.</p> <p>Él sonríe. Fascinado, la mira. Ella deja el chelo en su sitio.</p> <p>Lina sale. Philip se levanta con timidez. Vacilante, va hacia el sofía. Se sienta y pasa la mano por la tapicería. Lina vuelve con un cobertor. �l lo coge. Philip la mira. Ella corre una cortina de la entrada a la habitación... y apaga la luz. La vuelve a encender y se va.</p>
---	---

En esta secuencia se describe mientras Philip se acerca al sofía lo que ocurre cuando ya se ha sentado. Est  justificado según las recomendaciones alemanas: «One must be permitted to give a piece of information perhaps a few seconds before the described event actually happens; indeed, it is often virtually impossible to do otherwise» (Dosch y Benecke 2004 *apud* Rai, Greening y Petr  2010). Consideramos que, si traducimos esta unidad descriptiva manteniendo esta información en el momento en que se ha tratado en el GAD alemán, no incurrimos en el supuesto de adelantar sucesos (lo que no permite la norma UNE): informar de lo que hace Philip al sentarse en el sofía unos segundos antes de que lo haga no cambia la experiencia de recepción del espectador, pues no tiene mayor trascendencia diegética. Simplemente estamos aprovechando correctamente los huecos de mensaje.

A continuación, en la traducción del fragmento hemos seguido una estrategia de omisión de *pr ufend*, tras contrastar con la imagen: no se percibe que Philip est  comprobando si el sofía es cómodo o no y explicitar que comprueba la textura de la

tapicería sería sobrecargar de información, pues ese significado se desprende de que «pasa la mano por la tapicería».

#### TRADUCCIÓN GENERAL

La inclusión de anglicismos en el español y el alemán ha sido desigual, pues en alemán ya había presencia documentada a finales del siglo XIX y principios del XX, con la industrialización y el imperialismo, y esta presencia aumentó por la posición de liderazgo de Estados Unidos después de 1945 (Onysko 2004). La moda es una de las áreas en las que mayor uso se hace de los anglicismos (*ibid.*:60). Además, «Direct borrowings are also marked phonologically, as speakers of German generally try to imitate English pronunciation as closely as possible, depending on individual knowledge of English» (*ibid.*). En muchas ocasiones, los anglicismos son productivos para formar compuestos híbridos, con lo que vemos el calado de estos barbarismos. Si bien Pulcini (1997:81) considera tanto el español como el alemán lenguas menos proclives que el italiano a la admisión de anglicismos, en la actualidad, el hecho de que sean elementos productivos de composición en alemán, mientras que por regla general no lo son en español, puede mostrarnos las diferencias en el uso y el diferente arraigo.

Ante la diferente aceptación de los anglicismos en alemán y en español, en la traducción del fragmento hemos considerado que, aunque *shorts* y *top*<sup>17</sup> se usen también en nuestra lengua, el extrañamiento sería mayor que al recibir el texto fílmico original, lo que repercutiría en la experiencia del espectador. Por esta razón, hemos optado por «pantalones cortos» y «camiseta de tirantes».

Por otro lado, en esta secuencia encontramos los culturemas *Altbauwohnung* y *gemütlich*. Para abordar su traducción y caracterizar los elementos presentes en un GAD, como nos proponemos, es necesaria la clasificación de los culturemas, en este caso. Como propone Rodríguez Posadas (2010:204) para la contextualización de referencias culturales presentes en el texto fílmico del que se ocupa en su estudio, aplicaremos a las referencias culturales de nuestra película audiodescrita la definición y categorías de Maletzke (1996:42): se entiende por contenidos culturales «Die Kategorien, in denen sich Kulturen voneinander abheben und die in ihrer strukturierter Gesamtheit das spezifische Profil einer Kultur bilden». Este autor distingue como

---

<sup>17</sup> Para ser más precisos, el uso de *top* en español es un pseudoanglicismo, en palabras de Rodríguez González (2013:131), pues en inglés no se transmite con *top* el significado que asignamos a esta palabra en español o en alemán: ese contenido lo recoge la expresión *cropped top*.

«strukturierte Kulturmerkmale» el carácter nacional, la percepción, la concepción del tiempo y la del espacio, el pensamiento, la lengua, la comunicación no verbal, los valores, los patrones de comportamiento (costumbres, normas, roles) y los grupos y relaciones sociales. Estas características las podemos encontrar materializadas en los «productos» (*ibid.*) que genera una sociedad. En este caso, en el producto cultural que analizamos se observan estos contenidos en las formulaciones que conocemos por el nombre de referencias culturales. *Altbauwohnung* y *gemütlich*, las que están presentes en esta secuencia, tienen amplísimas connotaciones e implicaciones, que, como profesionales de la traducción, trataremos de transmitir al destinatario. Podemos relacionar la primera con la concepción del espacio y la segunda con la percepción. Para *Altbauwohnung* hemos optado por una traducción con la que el destinatario perciba la referencialidad y las connotaciones positivas. Por su parte, para *gemütlich* hemos aportado un adjetivo que funciona como hiperónimo.

#### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

En este caso, podemos señalar un punto en el que debe tomarse una decisión conjunta con el traductor para el doblaje. Se trata de la selección léxica de un término para *Decke*, pues se menciona en ambas bandas de sonido.

#### Secuencia 5

Código de tiempo: 00:26:57 – 00:28:21	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Vor Philipshaus. Er trägt eine eingeschweißte Matratze und mehrere Einkaufstüten zum Eingang. Neben der Haustür leuchtet die Hausnummer 12. Er stellt die Matratze ab und schließt auf. Philip nimmt die Matratze und kämpft sich zuständig durch die zufallende Tür. Im Hausflur. Philip lehnt die Matratze an die Wand, öffnet die Fahrstuhlür, stellt die Tüten hinein... und schiebt mühevoll die Matratze in den Fahrstuhl. Die Tür ist zu niedrig. Er drückt einen Knopf und	Frente al edificio de Philip. Lleva un colchón envuelto en plástico y varias bolsas de la compra hasta la entrada. Junto a la puerta se lee el número 12. Apoya el colchón en el suelo y abre. Coge el colchón y se pelea con la puerta, que se iba a cerrar. En el portal. Philip apoya el colchón en la pared, abre la puerta del ascensor, mete las bolsas y empuja con esfuerzo el colchón dentro del ascensor. La puerta es demasiado pequeña. Pulsa un botón y cierra la puerta

<p>schließt von außen die Tür. Die Innentüren gehen zu, rasch eilt Philip die Treppe hoch. Die Hausmeisterin kommt aus ihrer Wohnung. Gereizt geht er hoch. In der Wohnung warten zwei Zivilbeamte. Der eine, Polanski, beobachtet die Bügelmaschine. Der andere, Hoffmann, ein Dicker mit Brille, notiert was. Philip kommt.</p>	<p>desde fuera. La puerta interior se cierra y Philip va inmediatamente a subir las escaleras. La conserje sale de su casa, con una botella de cerveza en cada bolsillo. Irritado, sigue subiendo. En el piso esperan dos policías. Uno de ellos, Polanski, examina la planchadora. El otro, Hoffmann, gordo y con gafas, apunta algo. Llega Philip.</p>
---	--

Esta escena puede percibirse como cómica, y supone un cambio respecto al tono general de la película. Como contraste, es relevante para la construcción de una determinada imagen de los personajes, con las aristas que ha querido mostrar la directora.

Respecto a este tipo de escenas cómicas, Dosch y Benecke (2004 *apud* Rai, Greening y Petré 2010) señalan que son difíciles de describir. En este caso ocurre, como en muchas ocasiones en este texto fílmico, que la mayor parte del contenido se transmite mediante la imagen.

Precisamente para construir una imagen de los personajes acorde con la visual, hemos añadido que la conserje lleva una botella de cerveza en cada bolsillo: en el GAD alemán no se menciona, pero es un rasgo llamativo para el espectador vidente y relevante, porque refuerza la percepción que Philip tiene de ella y que se transmite a los espectadores.

#### TRADUCCIÓN GENERAL

*Zivilbeamte*: para la selección léxica en español, hay que plantearse si el espectador espera precisión en cuanto al cargo administrativo o que se cumplan sus expectativas y no se le distraiga de la trama. Consideramos que el cargo en sí mismo no tiene relevancia diegética, pues en la película no se aborda con afán distintivo la Administración alemana en este ámbito. Por lo tanto, hemos traducido «policías».

## PROBLEMAS DE TAV

A propósito de la información que hemos añadido sobre la conserje, hay que considerar un problema común a otras modalidades de TAV: el traductor de GAD (si hace él ese trabajo) o el ajustador que trabaje finalmente con la banda de diálogos doblada y la AD tiene que comprobar que hay hueco de mensaje suficiente como para incluirla.

## PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

Respecto a la traducción de *gereizt*, en traducción escrita sería una cuestión de selección léxica en español. Sin embargo, como en cualquier traducción subordinada en la que lo imprescindible es la imagen, no se trata de desentrañar el significado de una palabra sino de una mirada. Ese es el significado último que debe transmitirse, de un modo necesariamente más abstracto que la imagen.

### Secuencia 6

Código de tiempo: 00:34:19 – 00:35:32	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Er zieht einen Block hervor und wartet. Angespannt blättert Philip in der Karte. Dann sieht er zum Kellner hoch und blättert weiter. Philip springt auf. Philip stürzt. Der Kellner reicht ihm die Hand. Philip beißt ihn an. Sie stampft mit dem Stock auf. Zaghaft tippt er ihr auf die Schulter. Sie dreht sich um. Alle Gäste starren sie an. Er nimmt ihre Hand. Sie gehen. Lina lächelt vergnügt.	Saca una libreta y espera. Philip hojea la carta serio. Mira al camarero y sigue hojeándola. Philip se levanta bruscamente. Se tira al suelo de cólera. El camarero le ofrece la mano. Philip le muerde. Ella despliega el bastón con fuerza contra el suelo. Le da un ligero toque en el hombro. Ella se vuelve. Todos los comensales los miran. Él le coge la mano. Se van. Lina sonrío complacida.

En esta secuencia, en comparación con otras que analizamos, hay más acción y violencia transmitida mayoritariamente con lenguaje verbal, por lo que hay menos huecos de mensaje y menos AD.

## PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

Aunque en todas las modalidades de TAV recurrir a la imagen tiene una importancia principal, al traducir GAD adquiere otro cariz: es posible que la expresión de los personajes nos sugiera palabras que remiten a realidades diferentes a las que refieren las que se han usado en el GAD original. En este punto, ante una traducción de una traducción subordinada, debe prevalecer la imagen y no la materialización concreta en una lengua, pues el auténtico TO es el texto fílmico en su conjunto. Podemos comprobar la importancia de remitirse a la imagen en esta secuencia con los siguientes ejemplos:

*Angespannt*: es esencial recurrir al texto fílmico completo, no pensar que estamos ante una traducción escrita general. Esta estrategia se asemeja a la que se aplicaría en doblaje o subtítulo cuando, por motivos culturales o por juegos de palabras con la referencialidad de la imagen y un doble sentido de las palabras que usan los personajes, sería necesaria una adaptación mayor, por lo que no nos basaríamos en el texto del guion original sino en la imagen y la cultura meta.

En estos fotogramas observamos la expresión de Philip:



Es una mirada momentánea, el plano no se detiene allí durante un tiempo como para considerar que está reflexionando, concentrado, etc. Por lo tanto, considerando su falta de expresividad en estos fotogramas, hemos considerado traducir por «serio».

*Zaghaf:* según la interpretación que hacemos de la imagen, Philip no duda al señalarle a Lina dónde está con un toque en el hombro, pues lo hace muy rápido. Ese gesto podría precisarse más bien indicando que es suave, ligero, etc. No obstante, consideramos que ese significado está implícito en «toque», por lo que hemos omitido la calificación mediante un adjetivo o usar un complemento predicativo.



Por otro lado, hemos optado por omitir la explicitación del nexos *dann*: la información se transmite por medio de la AD se sobreentiende que ocurre después de la anterior y antes de la siguiente; no estamos ante un salto temporal, sino ante la secuencia natural de hechos. Además, las opciones para traducir *dann* no son monosílabos. Por estas razones hemos considerado que explicitar este significado cargaría la AD en español innecesariamente.

### Secuencia 7

Código de tiempo: 00:35:33 – 00:39:09	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Draußen. Sie wickeln ihre Schals um. Lächelnd setzt sie ihre Mütze auf. Linas Lächeln erlischt. Enttäuscht geht sie. Philip sieht ihr nachdenklich hinterher. Traurig senkt er den Blick. Lina geht an einen Flussufer entlang. Philip läuft ihr nach und geht neben ihr her. Sie lächelt.	Fuera. Se ponen las bufandas. Lina se pone el gorro sonriente. Desaparece la sonrisa de Lina. Se va decepcionada. Philip la mira pensativo. Triste, baja la mirada. Lina avanza a la orilla de un río. Philip se acerca a ella corriendo y se pone a su lado. Ella sonrío. Philip mira a su

Philip sieht sich um. Sie bleiben stehen. Lina tastet nach ihm und hackt sich unter. Widerwillig schließt er die Augen. Sie gehen. Das Bild wird schwarz. Philip hat ein Fahrrad umgerannt. Er hebt es auf. Mit dem Fahrrad in den Händen folgt er ihr. Sie stehen vor ihrer Haustür. Lina lächelt. Philip nickt. Erneut nickt er und lächelt. Wieder nickt er. Lina geht. Philip stellt das Fahrrad vor einem Schaufenster ab... und gibt ihm einen Tritt. Hastig geht er.	alrededor. Se paran. Lina lo busca con la mano y se coge de su brazo. Contrariado, cierra los ojos. Siguen. Con la pantalla negra. Philip se ha chocado con una bicicleta. La levanta. Se acerca a ella sosteniendo la bicicleta. Están delante de la puerta de Lina. Lina sonríe. Philip asiente. Asiente otra vez y sonríe. Vuelve a asentir. Lina se va. Philip apoya la bicicleta en un escaparate... y le da una patada. Se va con prisa.
---	--

Partiendo de esta secuencia, además de comentar cuestiones puntuales de TAV o de traducción de GAD, mostraremos breves ejemplos de la relación del GAD y de la película audiodescrita con los parámetros de coherencia y cohesión, que ha estudiado Rodríguez Posadas (2013).

#### PROBLEMAS DE TAV

*Sie gehen*: corresponde «siguen» y no «se van», como podríamos haberlo formulado en traducción escrita sin mayor contexto. Sin embargo, en este caso, como ocurriría en otras ramas de TAV, la acción que vemos en pantalla nos aporta el significado que necesitamos.

#### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

Nos encontramos ante un problema por una convención cinematográfica, pues *Das Bild wird schwarz* se usa en otros puntos del GAD para referirse a un fundido a negro en un cambio de escena. Por lo tanto, hay que describir un recurso cinematográfico que pertenece a este código y otro que no. Es un problema específico de la traducción de este género textual porque en traducción general no se redacta para que los lectores identifiquen un aspecto visual, y en las demás ramas de TAV es una información cuya traducción no se plantearía, ya que no est  codificada mediante un sistema ling stico.

«Desaparece la sonrisa de Lina»: podemos afirmar que en este fragmento no sobra la repetición de «Lina», porque el texto completo es la película audiodescrita, no el GAD. Considerando la escena en su conjunto, con la imagen, los diálogos, los sonidos y la AD, aunque por el desarrollo lógico de la narración se podría entender que la persona que deja de sonreír es Lina, no explicitar su nombre supondría un esfuerzo de procesamiento mayor para los espectadores invidentes que para los videntes: estos últimos ven cómo se borra la sonrisa precisamente en la cara de Lina, no tienen que pensar en la lógica de la narración. Como el GAD no es un texto autónomo, no debe contemplarse esa repetición en el GAD como un problema, sino como algo necesario en la película audiodescrita.

Encontramos un caso similar en «Philip se ha chocado con una bicicleta. La levanta. Se acerca a ella sosteniendo la bicicleta»: leyendo estas frases podríamos considerar que no se han redactado cuidando el estilo, pues «se acerca a ella» se podría percibir como una contradicción, ya que el referente de género femenino más próximo es la bicicleta y acabamos de leer que la levanta. Sin embargo, al recibir la película audiodescrita, el espectador recibe el texto fílmico audiodescrito como coherente: Philip llama a Lina (00:32:22) justo antes del hueco de mensaje en el que se inserta «Se acerca a ella sosteniendo la bicicleta».

Hay otro aspecto reseñable respecto al fragmento «Philip se ha chocado con una bicicleta» que es propio de la traducción y elaboración de GAD: aunque en general se recomienda audiodescribir en presente<sup>18</sup>, aquí, por la posición del hueco de mensaje, no cabe otra opción que un pretérito: el espectador acaba de escuchar el ruido, luego no contribuiría a que percibiera la película audiodescrita como coherente el que audiodescribiéramos en presente en este punto.

## Secuencia 8

Código de tiempo: 00:41:42 – 00:42:38	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Abends im Altbaugbiet. Philip überquert die Straßenbahnschienen. In einem kleinen Restaurant sitzt Lina an einem	Por la noche, en el centro de la ciudad. Philip cruza las vías del tranvía. En un restaurante pequeño, Lina está sentada en

<sup>18</sup> Extraído de los materiales de la asignatura Audiodescripción y subtitulado para sordos, curso 2016/2017, Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca.

<p>Tisch. Sie nimmt ihr Weinglas und trinkt. Philip kommt und betrachtet sie wehmütig durch die große Fensterscheibe. Lina wendet ihm ihr Gesicht zu. Zärtlich lächelt er sie an und berührt zack die Fensterscheibe. Lina lächelt und wendet den Kopf zur Seite. Unruhig fährt ihre Hand über den Glasrand. Philips Lächeln verschwindet. Abrupt wendet er sich ab. Drinnen winkt Lina den Kellner. Hastig geht Philip davon.</p>	<p>una mesa. Coge su copa y bebe. Llega Philip y la mira melancólico a través de la cristalera. Lina vuelve la cara hacia él. Él le sonríe con ternura y desliza la mano inseguro por la cristalera. Lina sonríe y mira hacia otro lado. Nerviosa, acaricia el borde de la copa. Se borra la sonrisa de Philip. Se da la vuelta bruscamente. Dentro, Lina llama al camarero. Philip se marcha rápido.</p>
--	---

En este caso, asistimos a un cambio en el ánimo y actitud de los personajes que se transmite solo mediante lenguaje no verbal. Por lo tanto, en la AD hay que centrarse en primer lugar en esas expresiones y percepciones y en segundo lugar en el ambiente: vemos primeros planos de los rostros de los personajes, lo que muestra cuál ha sido la prioridad de la directora, y lo que a su vez define la percepción del espectador (se centra en la gestualidad de los personajes con el ambiente de fondo). Al traducir la AD tendremos que atender entonces a estos aspectos, tratados con gran lirismo en la imagen por parte de la directora. Como su estilo tiene valor diegético (construye a los personajes y su entorno) también debe reflejarse en la AD.

En esta película los personajes sobre todo se construyen por sus actitudes, sus miradas, expresiones, gestos, emociones, no tanto por parlamentos. En este sentido, mediante el lenguaje no verbal también asistimos a la modificación del comportamiento de Philip en el trabajo: desde la minuciosidad, la seriedad, el anonimato, la rutina y el trabajo estricto, hasta la rebelión. Lo mismo ocurre en la esfera personal, a la que más espacio se dedica en la película. Por lo tanto, la AD desempeña un papel principal en la comprensión del mensaje cinematográfico.

Podemos señalar que la traducción de la AD en escenas en las que tiene absoluto protagonismo en la película audiodescrita, como en esta, no entraña necesariamente más dificultades que otras. Hemos encontrado en este caso muestras de problemas de

traducción de GAD que ya hemos analizado en secuencias anteriores, aquí con adjetivos en función de complemento predicativo como *wehmütig* (ver el siguiente fotograma) o *unruhig*. El proceso de toma de decisiones ha sido el que ya hemos descrito.



### Secuencia 9

Código de tiempo: 1:04:25 – 1:05:25	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
<p>Vor Aarons Haus. Philip kommt. Aaron sitzt im Wohnzimmer auf dem Teppich und gießt sich Cognac ein. Philip beobachtet ihn. Entschlossen geht er zur Tür.</p> <p>Drinnen. Aaron greift nach seinen Glas. Philip kommt. Aaron sieht sich nach ihm um. Vor dem Fenster hinter ihm hängt ein bodenlanger Vorhang. Auf zwei Stahlsockeln stehen abstrackte Holzskulpturen. Er trinkt und stellt sein Glas ab. Philip mustert ihn.</p> <p>Verständnislos sieht Philip ihn an.</p>	<p>Frente a la casa de Aaron. Llega Philip. Aaron está sentado en la alfombra del salón y se sirve coñac. Philip lo observa a través de los ventanales que llegan hasta el suelo. Decidido, va hacia la puerta.</p> <p>Dentro. Aaron coge su vaso. Philip entra. Aaron se vuelve hacia él. La ventana que está detrás de él tiene una cortina que llega al suelo. Hay esculturas abstractas de madera sobre dos soportes. Bebe y deja su vaso. Philip lo observa. Sin comprender, Philip lo mira.</p>

### PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN DE GAD

En este caso nos encontramos con una presuposición cultural en la AD original que el traductor debe detectar, para cubrir ese contenido de forma adecuada. Si traducimos solo los elementos presentes en la versión en alemán, si no se tiene el

conocimiento cultural de que las casas en la cultura en que está situada la película pueden tener ventanas más grandes de lo que suele ser habitual en la CM, de forma que se puede ver toda la estancia desde la calle, se puede quebrantar la suspensión voluntaria de la incredulidad que debe mantener la TAV (Chaume 2008:73): el espectador inadvertido podría plantearse cómo es posible que Philip esté viendo el suelo. No obstante, lo clasificamos como problema específico de traducción de GAD porque en otras ramas de TAV ya se vería cómo es la casa.

Si nos remontáramos al origen de este contenido cultural, según la clasificación de Maletzke (1996), lo calificaríamos de patrón de comportamiento y, en último término, dejando atrás el contexto histórico, de concepción del espacio. En principio, una vivienda como la que apreciamos en el siguiente fotograma no responde a la imagen mental de «casa» de un receptor hispanohablante de España. Como en España no abundan las viviendas con ventanas de dimensiones similares y en algunas zonas de Alemania sí, podemos concluir que es necesario explicitar más contenido para cumplir con los objetivos del producto audiovisual.



#### PROBLEMAS DE TAV

Respecto a *kommt*, en traducción escrita general nos veríamos obligados a tomar una decisión según el desarrollo lógico de lo narrado, pero no tendríamos la posibilidad de comprobar si la mejor opción es «entra» o «llega». Gracias a la imagen, podemos confirmar que es «entra».

#### Secuencia 10

Código de tiempo: 1:12:03 – 1:13:49	
GAD alemán	Traducción para el GAD en español
Philip sieht sie an. Nachdenklich wendet Lina ihm ihr Gesicht zu und schluckt. Sie	Philip la mira. Pensativa, Lina vuelve su rostro hacia él y traga saliva. Esboza una

<p>lächelt traurig. Philip schaut zur Decke hoch. Die Geldscheine werfen Schatten. Liebevoll stupft sie ihn an. Philip sieht sie wehmütig an. Dann beugt er sich zu ihr und legt den Kopf auf ihre Schulter. Lina lächelt unsicher und legt den Arm um ihn. Philip hebt den Kopf und sieht sie zärtlich an. Seine Nase und seine Stirn streifen sanft ihr Gesicht. Verzweifelt lässt er den Kopf sinken. Mitfühlend nimmt sie ihn in den Arm. Das Bild wird schwarz.</p>	<p>sonrisa triste. Philip levanta la vista hacia el techo. Los billetes proyectan sus sombras. Con cariño, ella se le arrima. Philip la mira melancólico. Después se inclina hacia ella y deja descansar la cabeza sobre su hombro. Lina sonrío insegura y lo rodea con el brazo. Philip levanta la cabeza y la mira con ternura. Su nariz y su frente acarician suavemente la cara de ella. Desesperado, deja caer la cabeza. Ella lo abraza compasiva. La imagen se funde a negro.</p>
--	--

Como indican Dosch y Benecke (2004, *apud* Rai, Greening y Petré, 2010), las escenas de amor plantean dificultades, pues «require a particularly sensitive description».

Comprobamos que, en la línea de las recomendaciones de Dosch y Benecke (2004, *apud* Rai, Greening y Petré, 2010), se describen los movimientos que van realizando los personajes, no se simplifica con una formulación del tipo «se acarician cariñosamente», que no sería válida según las consideraciones estos autores.

En esta escena también observamos la convención cinematográfica que interfería en la AD de la secuencia 8. Se confirma la importancia de proponer soluciones de traducción diferentes para la secuencia 8 y para aquellas en las que se describe el recurso fílmico del fundido a negro, para no crear así una falsa sensación de equiparación de los recursos estilísticos de los que se ha valido la directora.

Observamos las mismas estructuras de las que ya nos hemos ocupado y cuyo uso hemos argumentado en relación a otras secuencias: participios o adjetivos variados en función de complemento predicativos, audiodescripción en presente, sintaxis simple y

estilo conciso y preciso... Es decir, no se quebranta ni la convención alemana ni la española<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Veáanse los materiales de la asignatura Audiodescripción y subtitulado para sordos del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, curso 2016/2017.

#### 4. Conclusiones

Con este trabajo hemos tratado de contribuir a la investigación en AD fílmica en cuanto a la traducción de GAD, un ámbito no muy tratado en la bibliografía del área, en particular en lo que respecta a España.

Plantear la traducción de GAD es una forma de ofrecer películas accesibles a los espectadores invidentes desde el origen. Esta práctica se encuadraría en el paradigma del «diseño para todos». Como indica Jiménez (2007:57) respecto a este concepto:

Un planteamiento fundamental de este diseño para todos es que existen, en general, diferentes tipos de personas y los productos han de ser concebidos desde su origen para todas ellas. No es cuestión de adaptarlos (proceso éste que suele encarecer extraordinariamente el producto), sino crearlos accesibles desde su origen.

Aplicando la metodología que hemos presentado en nuestro estudio, se puede avanzar en esta línea. Hemos propuesto un proceso que interiorizarían los que ejercieran este perfil profesional: se trata de analizar la AD original con el texto fílmico completo, comparar con la convención y la norma de la CM y proponer una traducción en consecuencia o decidir elaborar un GAD nuevo en la LM. En este caso, tras analizar el GAD de *Ganz nah bei Dir*, podemos concluir que sí funcionaría la AD traducida para la película audiodescrita en español.

Durante el proceso de traducción o adaptación, ante asimetrías culturales, diferencias entre las convenciones de AD o ante situaciones de gran exigencia para el descriptor, el traductor puede valerse de diferentes estrategias para resolver problemas de traducción de GAD, de TAV o de traducción general, como hemos visto en el capítulo 3. Entre ellas se incluyen, por ejemplo, añadir contexto, cambiar el orden de los elementos de la frase o reinterpretar una imagen.

A partir de las secuencias que hemos analizado de *Ganz nah bei Dir* hemos constatado que el texto que traducimos en el fondo es el fílmico, no el GAD, por lo que en la traducción de GAD se deben poner en práctica todas las competencias del profesional de la traducción con formación en AD. Otro hecho que se ha visto confirmado con el análisis es que el traductor de GAD y el traductor para el doblaje deberán trabajar de forma coordinada, para que haya coherencia entre ambas pistas de sonido.

En el marco de este trabajo ha quedado pendiente tratar cómo recibe un grupo de espectadores invidentes una película audiodescrita cuyo GAD se ha traducido de otra lengua, para analizar si se produce extrañamiento por precisión o imprecisión de la información, por abundancia o escasez de terminología, entre otros elementos que caracterizan la AD. Por lo tanto, esta vertiente de la recepción sería uno de los aspectos que se podrían abordar en estudios posteriores, con el objetivo de facilitar una AD de calidad desde el origen y avanzar así en la accesibilidad universal.

## Bibliografía

- «DVDs mit Audiodeskription. *Ganz nah bei Dir*». Deutsche Hörfilm gemeinnützige GmbH, última conexión, 3 de junio de 2017. Disponible en <http://www.hoerfilm.de/pages/bakery/ganz-nah-bei-dir-20.html>
- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. 2011. «El guión audiodescritivo, un discurso retórico moderno». *Language Design* 13: 73-105. Disponible en [http://ddd.uab.cat/pub/landes/landes\\_a2011v13/landes\\_a2011v13p73.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/landes/landes_a2011v13/landes_a2011v13p73.pdf)
- Arcos Urrutia, Juan Manuel. 2011. *El análisis del contenido de los guiones audiodescritos en las películas para personas ciegas. Una propuesta de mejora de la Norma UNE 153020*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Almería.
- Arcos Urrutia, Juan Manuel. 2012. «Análisis de guiones audiodescritos y propuestas para la mejora de la norma UNE 153020». *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 22. Disponible en [https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-05-la\\_audiodescripcion.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-05-la_audiodescripcion.htm)
- Asociación Española de Normalización y Certificación. 2005. Norma UNE 153020: *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Benecke, Bernd. 2004. «Audio-Description». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 49(1): 78-80.
- Chaume, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, Jorge. 2010. «La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y de la audiodescripción». En *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo. Actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción»*. 8 a 10 de mayo de 2008. Toledo, ed. por Luis González y Pollux Hernández. Madrid: ESLEtRA, 157-180.

- García Arenas, Elena. 2010. *Estudio de los signos de comunicación no verbal en películas en español audiodescritas después de la norma UNE 153020*. Trabajo de grado. Universidad de Salamanca.
- Getto, Almut. 2010. *Ganz nah bei Dir*. Potsdam: Timebandits Films.
- Jankowska, Anna. 2015. *Translating audio description scripts*. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang.
- Jiménez Hurtado, Catalina. 2007. «Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción». En *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual*, ed. por Catalina Jiménez Hurtado. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation. Vol. 39. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 167-178.
- Korycińska-Wegner, Małgorzata. 2014. «Audiodeskriptionsübersetzung als alternative Methode der Filmbeschreibung». *Studia Germanica Posnaniensia* 25: 65-84. Disponible en <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/sgp/article/download/2586/2568>
- Limbach, Christiane. 2012. *La neutralidad en la audiodescripción fílmica desde un punto de vista traductológico*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/21403144.pdf>
- López Vera, Juan Francisco. 2006. «Translating Audio description Scripts: The Way Forward? - Tentative First Stage Project Results». En *MuTra – Multidimensional Translation Conference Proceedings. Audiovisual Translation Scenarios*, ed. por Mary Carroll, Heidrun Gerzymisch-Arbogast y Sandra Nauert. Disponible en [http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Lopez\\_Vera\\_Juan\\_Francisco.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Lopez_Vera_Juan_Francisco.pdf)
- Maletzke, Gerhard. 1996. *Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher.

- Martín Peris, Ernesto *et al.* 2008. «Macrorreglas textuales». En *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: Instituto Cervantes, SGEL. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/macrorreglastextuales.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/macrorreglastextuales.htm)
- Matamala, Anna y Naila Rami. 2009. «Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de *Good-bye Lenin*». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* 11:1-13. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/9332/1/Hermeneus-2009-11-AnalisisComparativoDeLaAudiodescripcion.pdf>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España. 2016. *El sector del libro en España. 2013-2015*. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirect/destacados/2016/Enero/mundo-libro/InformeSector-Enero2016/El-Sector-del-Libro-en-Espa-a---Enero-2016/El%20Sector%20del%20Libro%20en%20Espa%C3%B1a%20-%20Enero%202016.pdf>
- Onysko, Alexander. 2004. «Anglicisms in German: From Iniquitous to Ubiquitous?». *English Today* 20(1): 59-64.
- Orero, Pilar. 2007. «¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor». En *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual*, ed. por Catalina Jiménez Hurtado, *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*. Vol. 39. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 111-120.
- Orero, Pilar. 2008. «Three different receptions of the same film». *European Journal of English Studies* 12(2): 179-193.
- Pérez Payá, María. 2007. «La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras». En *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual*, ed. por Catalina Jiménez Hurtado. *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und*

interkulturellen Kommunikation. Vol. 39. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 81-91.

Pulcini, Virginia. 1997. «Attitudes toward the spread of English in Italy». *World Englishes* 16(1): 77-85.

Rai, Sonali, Greening, Joan y Petré, Leen. 2010. *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: Media and Culture Department, Royal National Institute of Blind People. Disponible en [http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB\\_AD\\_standards1.pdf](http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB_AD_standards1.pdf)

Remael, Aline y Gert Vercauteren. 2010. «The translation of recorded audio description from English into Dutch». *Perspectives* 18(3): 155-171.

Remael, Aline. 2010. «Audiovisual Translation». En *Handbook of Translation Studies*, ed. por Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 12-17.

Rodríguez González, Félix. 2013. «Pseudoanglicismos en español actual. Revisión crítica y tratamiento lexicográfico». *Revista Española de Lingüística (RSEL)* 43(1): 123-168. Disponible en [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/46050/1/2013\\_Felix-Rodriguez\\_RSEL.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/46050/1/2013_Felix-Rodriguez_RSEL.pdf)

Rodríguez Posadas, Gala. 2010. «Audio description as a complex translation process: a protocol». En *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for all 2*, ed. por Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala Ripoll y Josélia Neves. Approaches to translation studies. Vol. 33. Amsterdam: Rodopi, 195-211.

Rodríguez Posadas, Gala. 2013. *El texto fílmico audiodescrito: mecanismos de cohesión intramodales e intermodales*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en [https://www.researchgate.net/profile/Gala\\_Rodriguez\\_Posadas/publication/285356201\\_El\\_texto\\_filmico\\_audiodescrito\\_mecanismos\\_de\\_cohesion\\_intramodales\\_e\\_intermodales/links/565d8dd008aefe619b261ced.pdf?origin=publication\\_list](https://www.researchgate.net/profile/Gala_Rodriguez_Posadas/publication/285356201_El_texto_filmico_audiodescrito_mecanismos_de_cohesion_intramodales_e_intermodales/links/565d8dd008aefe619b261ced.pdf?origin=publication_list)

- Seibel, Claudia. 2007. «La audiodescripción en Alemania». En *Traducción y accesibilidad: Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual*, ed. por Catalina Jiménez Hurtado. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation. Vol. 39. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 167-178.
- Utray, Francisco, Ana Pereira y Pilar Orero. 2009. «The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain». *Meta* 54(2): 248–263. Disponible en <https://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n2/037679ar.pdf>
- Vercauteren, Gert. 2007. «Towards a European Guideline for Audio Description». En *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, ed. por Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero y Aline Remael. Amsterdam/New York: Rodopi, 139-149.

## **Anexo I: transcripción del guion audiodescriptivo original**

*Ganz nah bei dir.* Ein Film von Almut Getto

Die Audiodeskription dieses Films entstand mit freundlicher Unterstützung von HW Leasing Wismar und der Blindenstiftung Hamburg.

Riva Filmproduktion präsentiert im Koproduktion mit dem NDR *Ganz nah bei dir*, mit Bastian Trost als Philip und Katharina Schüttler als Lina.

Ein beliebter Platz in einer Stadt. Es regnet.

Eine Wohnung. Ein junger Mann liegt im Bett. Langsam öffnet er die Augen.

In der Stadt. Passanten überqueren mit Regenschirmen den Platz.

In der Wohnung. Der junge Mann, Philip Baader, erwacht. Er liegt gerade auf dem Rücken bis zum Hals unter der glatt gezogenen Decke. Über dem Bett hängt das Foto eines Clowns.

Philip schlägt die Decke zurück.

In der Stadt. Philip, in Trenchcoat und mit Regenschirm, geht über den Platz.

In der Wohnung. Philip liegt zugedeckt im Bett. Er schlägt die Decke zurück, streicht sie ordentlich glatt und setzt sich auf dem Bett grad.

In der Stadt. Noch immer laufen Passanten über den verregneten Platz.

*Ganz nah bei dir.* Ein Film von Almut Getto.

Bei Philip. Auf einer Bügelmaschine hängt ein Hemd. Er sprüht es mit Wasser ein. Er schaltet die Maschine an. Das Hemd wird aufgebügelt. In der großen Wohnküche. Sie ist modern eingerichtet. Philip hockt am Boden und lächelt. Unter dem Sofa krabbelt eine Schildkröte. Er trägt sie zum Frühstückstisch. Er schiebt ihr einen Teller zu. Auf dem Teller liegt Obst.

In der Stadt. In Trenchcoat geht Philip mit einem Schirm über den Platz. Philip ist Anfang 30, hat graue Augen, kurzes rotbraunes Haar und trägt eine Seitenscheitel.

Vor einer Bank. Er schüttelt den Schirm aus und geht hinein.

Im Umkleiderraum. Philip hängt seinen Mantel in einen Spind.

Eine Halle. Geldscheine durchlaufen einen Scanner. Ein Mitarbeiter prüft sie.

Philip sitzt an einem Tisch und betrachtet einen Geldschein durch die Lupe. Hinter ihm steht ein weißhaariger Mann in einem Anzug. Der Mann, Fuchs, nimmt den Schein und testet das Papier. Fuchs schlägt ihm jovial auf die Schulter und geht.

Die Wanduhr zeigt fünf vor zwölf. Zwei Mitarbeiter schließen ihre Aktentaschen.

Sie gehen.

Philip sieht auf die Uhr und notiert etwas. Und dann legt er die Kladde weg und schiebt die Lupe beiseite.

Er packt Trinkflasche und Dosen aus. Er beißt in ein Brot.

Bei einem Psychiater. Philip liegt auf einer Couch. Er trägt einen braunen Anzug mit Krawate. Entnervt notiert der Psychiater Aaron etwas. Er ist Mitte 30 und hat dunkles, kurzes Haar. Philip nickt. Verblüfft blättert Aaron in seinem Heft. Philip sieht auf die Uhr... und steht auf. Verwundert sieht doch Aaron auf die Uhr. Grübelnd schließt Aaron sein Buch.

Ein Hobbyraum. Philip und Aaron basteln ein Modellflugzeug.

Philip föhnt weiter. Aaron sieht durch die Panoramascheibe nach draußen. Eine langhaarige blonde Frau geht zu einem Mercedes. Ein Mann mit kurzem Haar sieht ihr nach, öffnet ihr galant die Tür. Traurig schaut Aaron ihr nach.

Im Lokal. Auf dem Tisch steht ein Schild: „Reserviert für Ehepaar Feldmann.“ Aaron, zum Kellner. Aaron und Philip sitzen am Tisch.

Der Kellner schaut pikiert. Unsicher sieht Philip ihn an... und schüttelt den Kopf. Der Kellner nimmt die Karten und geht. Betreten sitzen Philip und Aaron am Tisch.

Im Philips Haus Hausflur. Er kommt herein und drückt auf den Lichtschalter. Der Flurgang dunkel. Mit einer Taschenlampe geht er die Treppen hoch. Der runde Lichtschein fällt auf die Stufen.

Vor seiner Wohnungstür. Philip nimmt den Schlüssel aus der Tasche und schließt auf. Drinnen schaltet er das Licht an, schließt die Tür... und legt drei Sicherheitsketten vor. Lächelnd schaut er auf. Seine Schildkröte Paul krabbelt langsam über das Parkett.

Philip sitzt vor dem Fernseher. Dort läuft ein Film mit Buster Keaton. Philip gießt sich Multivitaminsaft ein und trinkt. Keaton sitzt am Tisch und schenkt sich Wasser ein. Erstaunt sieht Philip auf sein Glas. Auch Keaton schaut auf sein Glas und stellt es hin. Lächelnd ahnt Philip die Geste nach.

Ein Kellner bringt Keaton eine riesige Krabbe. Ungeschickt bricht er eine Schere ab. Philip geht ans Telefon.

Er legt auf. Im Fernseher legt Buster Keaton müde den Kopf auf den Tisch. Das Bild wird schwarz.

Eine gut gefüllte Bar. Der Raum ist in rotes Licht getaucht. Von einem Spot erhellt steht Philip mit schwarzem Pullover und Wollmütze auf einer Bühne. Er stellt pantomimisch einen Mann beim Duschen dar. Philip dreht Hähne auf, seift sich genüsslich an und trocknet sich ab.

Strahlend streicht er sich über den imaginären Hut. Am Spot steht der Clown vom Foto und zeigt lächelnd mit dem Finger auf ihn. Das Bild wird schwarz.

Es ist Tag, bei Philip, er erwacht. Er streicht die Decke glatt und setzt sich auf. Er streicht seine Haare aus dem Gesicht und legt seine Uhr um. Routiniert sprüht er sein Hemd ein... und schaltet die Bügelmaschine an. Langsam krabbelt die Schildkröte über den Boden. Philip öffnet die Sicherheitsketten an der Tür... und geht in den Hausflur.

Eine blonde Frau im Kittel kommt die Treppe hoch. Vorsichtig schleißt er die Tür wieder... sieht zu Paul und legt den Finger auf den Mund. Angespannt späht er durch den Spion. Vor der Wohnungstür gegenüber steht die Frau mit dem Kittel mit einer brunetten jungen Frau mit Mütze. Die Brunette, Zara, dreht sich um und sieht zu Philips Tür hinüber. Ungeduldig blickt Philip auf die Uhr und öffnet die Wohnungstür. Die Frauen sehen zu ihm gegenüber. Die blonde Hausmeisterin...

Vorwurfsvoll sieht er die Hausmeisterin an.

Draußen. Vor dem Haus steht ein Umzugswagen. Davor wartet ein bulliger Mann. Philip kommt. Der Bullige wendet sich ab. Im Wagen liegt ein Stapel Decken. Skeptisch sieht Philip hinüber und geht. Der Bullige dreht sich wieder um.

In der Bank. Philip kommt. Sein Kollege Weinhart drückt ein Hebel auf einer Maschine. Ein Fach fährt hoch. Philip setzt sich an seiner Arbeitstisch und nimmt einen

Geldschein. Weinhart beobachtet. Aus der Maschine fährt ein Arm und lässt einen Schein fallen. Sorgfältig untersucht Philip einen Geldschein unter der Lupe.

Abends in einem Altbaugelände. Philip geht über eine Straße mit Schienen.

Die gut gefüllte Bar aus seinem Traum. Ein Mann geht zur Bühne. Ein Duo verbeugt sich.

Philip sitzt an der Bar. Zögernd steht er auf. Ein blöder Mann in Anzug mit Brille geht zur Bühne. Enttäuscht setzt Philip sich wieder. Der Blonde, Bachmann, nimmt ein Mikrofon.

Vor der Bar. Philip überquert die breite Straße mit den Schienen. Zügig läuft er einen abschüssigen Weg hinab und biegt um die Ecke. Aus einer anderen Bar kommt ein Mann mit Brille. Sie stoßen zusammen. Verstört sieht Philip ihm nach. Dann geht er zögernd zum Eingang. Vorsichtig öffnet er die Tür und geht hinein.

In der Bar. Philip nimmt seinen Schal ab. Auf einer kleinen Bühne sitzt ein Streichquartett. Die zwei Männer und zwei Frauen verbeugen sich lächelnd. Die Cellistin reicht einem der Musiker den Cello, anderem den Bogen. Philip sitzt auf einer langen Lederbank neben der Toilettentür. Er zieht einen kleinen Tisch zu sich. Die junge Cellistin, Lina, geht entschlossen auf die Tür zu. Sie ist schlank, hat rötliches Haar, einen Bubikopf und trägt ein rotes Kleid. Sie stößt gegen den Tisch. Philip steht auf. Er nimmt ein Taschentuch. Lina lächelt. Mürrisch mustert Philip sie. Sie geht in die Toilette. Verdutzt sieht er ihr nach. Vor der Bar. Lächelnd zieht Lina Pulswärmer über ihre Handgelenke. Ihr Kollege, Christian, kommt und nimmt ihr Cello. Lina folgt ihm. Christian legt das Cello in ein Auto. Die anderen beiden Kollegen küssen sich. Philip kommt. Galant hält Christian Lina die Autotür auf. Philip lächelt. Lächelnd geht sie zu Philip. Sie trägt einen schwarz-weiß gemusterten Mantel und eine rote Häkelmütze. Besorgt sieht Christian ihr nach. Philip schaut ihr beklommen entgegen und will gehen. Sie geht zu Philip, stößt sich an und hackt sich unter. Sie klappt den Blindstock aus. Mit schnellen Schritten eilt er voran... und wartet. Lina folgt ihm. Die weiße Kugel ihres Stockes huscht das Pflaster. Sie gehen über einen weiten Platz. Noch immer läuft er ein Schritt vor ihr her.

Philip nickt. Zügig läuft er weiter. Rasch hackt sie sich bei ihm ein. Philip läuft schneller. Die beiden beginnen zu rennen. Sie laufen durch eine Geschäftsstraße.

Philip und Lina rennen um die Ecke. Vor einem erleuchteten Schaufenster bleiben sie stehen. Lina geht weiter. Hinter ihnen geht eine Straßenbahn vorüber. Philip folgt ihr. Sie bleibt stehen. Philip sieht am Haus hoch. Lina klappt ihren Stock zusammen und reicht ihm die Hand. Zögernd nimmt er sie. Lina steckt den Stock in ihre Tasche und zieht einen Schlüssel aus dem Mantel. Sie zeigt zum Haus. Sie geht zur Haustür. Philip schüttelt den Kopf und senkt den Blick. Sie lächelt ihn an... und wendet sich ab. Zaghafte hebt Philip die Hand. Er lächelt und winkt ihr unbeholfen nach. Unschlüssig sieht er vor sich hin, zieht seinen Trenchcoat glatt... und geht.

Im Philips Treppenhaus. Es ist dunkel. Mit der Taschenlampe in der Hand geht er nach oben. Vor der Wohnungstür. Philip schließt auf. Überrascht sieht er sich um. Das Licht funktioniert nicht. Mit der Taschenlampe geht er durch die dunkle Wohnung. Die großen Räume sind leer. Von der Decke hängt eine Glühlampenfassung. Philip geht in die Küche und leuchtet über den Einbauschränk. Suchend schaut er sich um. Er geht ins Schalfzimmer und leuchtet umher. Auch dieses Zimmer ist ausgeräumt. Am Boden liegt das Foto des Clowns. Das Licht der Lampe streicht die Bügelmaschine. Auf dem Hemdenbügler hängt ein weißes Hemd. Philip schaltet die Lampe aus und sieht niedergeschlagen vor sich hin. Im dunklen Treppenhaus. Philip leuchtet mit der Lampe umher. Suchend schwächt er sich herum und geht die Treppe hinab. Er klingelt an einer erleuchteten Glastür. Die Hausmeisterin öffnet. Sie geht in die Wohnung zu. Neugierig späht Philip hinein. Die Hausmeisterin kommt mit dem Telefon. Er nimmt's und wählt. Er gibt ihr das Telefon zurück. Sie grüßt und schließt die Tür.

In Philips Wohnung. Er liegt im Schlafzimmer auf dem Parkett, zugedeckt mit seinem Trench-Coat. Mit der brennenden Taschenlampe in der Hand schließt er die Augen. Er öffnet sie wieder und starrt an die Decke. Erneut schließt er die Augen... und macht sie wieder auf.

Vor Aarons Haus. Hinter dem Wohnzimmerfenster redet Aaron auf seine Frau ein. Philip steht hinter der Hecke und beobachtet sie. Die Frau will gehen. Aufgebracht packt Aaron sie. Sie macht sich los und verschwindet. Mit Druck sieht er ihr nach.

In der Stadt. Philip sitzt auf dem weiten Platz auf einer Bank. Fröstelnd verschränkt er die Arme.

Vor Linas Haus. Zögernd geht Philip über die Straße und klingelt.

In Linas Altbauwohnung. Sie ist großzügig geschnitten und gemütlich eingerichtet. Lina und Philip sitzen beklommen am Tisch. Vor ihnen stehen zwei Tassen.

Sie steht auf und geht nach nebenan ins Wohnzimmer. Lina trägt Shorts und ein Top. Darüber eine dünne Strickjacke. Sie setzt sich, sie nimmt ihr Cello und legt es sich wie eine Gitarre auf den Schoß. Philip sieht sich nach ihr um.

Er lächelt. Fasziniert sieht er sie an. Sie stellt das Cello weg.

Lina geht hinaus. Befangen steht Philip auf. Zögernd geht er zum Sofa. Er sitzt sich darauf und streicht prüfend über den Bezug. Lina kommt mit einer Decke zurück. Er nimmt sie ihr an. Philip sieht ihr nach. Sie zieht einen Vorhang über die Tür zu... und löscht das Licht. Sie macht das wieder an und geht.

Es ist Tag. Philip, in Hemd und Schlips, liegt langgestreckt auf dem Sofa. Unsicher sieht er sich um. Durch die großen Fenster fällt Tageslicht. Die Wandtäfelung ist grün gestrichen. Vor einem Sessel stehen ordentlich seine Schuhe. Er schlägt die Decke zurück und setzt sich auf. Verspannt bewegt er Arme und Schulter. Er sieht auf seine Armbanduhr und richtet nachdenklich seine Krawate.

Philip steht auf und geht hinüber zum Schlafzimmer. Auch dort sind die Wände mit grün gestrichenem Holz getäfelt. Das breite Rattanbett ist leer. Auf einem Aufnahmegerät im Wohnzimmer klebt ein Zettel: „Drück mich.“ Philip drückt einen Knopf.

Im Batt. Philip nimmt ein Parfum-Flakon und riecht daran. Dann geht er zum Waschbecken und wäscht sein Gesicht.

Philip steht vor dem Aufnahmegerät und spült zurück. Zufrieden schaltet er ab.

Vor Philips Haus. Er trägt eine eingeschweißte Matratze und mehrere Einkaufstüten zum Eingang. Neben der Haustür leuchtet die Hausnummer 12. Er stellt die Matratze ab und schließt auf. Philip nimmt die Matratze und kämpft sich zuständig durch die zufallende Tür. Im Hausflur. Philip lehnt die Matratze an die Wand, öffnet die Fahrstuhlür, stellt die Tüten hinein... und schiebt mühevoll die Matratze in den Fahrstuhl. Die Tür ist zu niedrig. Er drückt einen Knopf und schließt von außen die Tür. Die Innentüren gehen zu, rasch eilt Philip die Treppe hoch. Die Hausmeisterin kommt aus ihrer Wohnung. Gereizt geht er hoch. In der Wohnung warten zwei Zivilbeamte.

Der eine, Polanski, beobachtet die Bügelmaschine. Der andere, Hoffmann, ein Dicker mit Brille, notiert was. Philip kommt.

Philip legt die Matratze ab. Philip packt eine Glühbirne aus. Spöttisch sehen die beiden sich an. Er schraubt die Glühbirne ein.

In der Bank. Weinhart prüft auf die Maschine einen Geldschein. Ein junger Mann in grauer Uniform. Der junge Mann, Fuchs Junior, geht.

Im Umkleiderraum. Philip trägt sich in eine Liste ein, nimmt eine graue Uniformjacke aus einem Spind und zieht sie ein. Die Ärmel sind etwas zu kurz. Er nimmt ein Namenschild und heftet es an die Außentasche. Ordentlich schließt er die Jacke und macht den Spind zu.

Ein Schalterraum. Neben Philip steht ungeduldig ein untersetzter Mann mit Kinnbart, ebenfalls in grauer Uniform. Vor der Schleuse erscheinen Geldboten. Philip lässt die Außenscheibe hoch. Die Boten packen Geldbände aus. Gereizt hebt der Untersetzte die Brauen. Philip schließt die Scheibe.

Das Hinterzimmer eines Antiquitätengeschäfts. Lina sitzt auf einem Schemel und streicht ihren Bogen mit Kolophonium ein. Eine mollige Frau Mitte 50 mit lockigen blonden Haaren bringt ihr ein Cello. Die Mollige, Ramona, hat nur einen Arm. Lina nimmt das Cello und zieht unten den Stachel aus. Mit einer Schnapsflasche und einem Glas setzt sich Ramona auf einem Sofa. Lina spielt. Mit den Zähnen zieht Ramona den Korken heraus und schenkt sich ein. Ramona trinkt, stellt ihr Glas ab und lehnt sich wehmütig lauschend zurück.

Abends im Restaurant. Philip sitzt am selben Tisch und hebt die Hand. Der Kellner eilt vorbei. Unruhig sieht Philip sich um. Der Kellner kommt zurück. Wieder rauscht er vorbei. Verunsichert sieht Philip ihm nach. Dann schaut er auf die Uhr und blickt auf. Lina kommt herein. Suchend wendet sie sich um. Philip lächelt erfreut, steht auf und geht zu ihr. Er nimmt ihr den Mantel ab. Sie klappt ihren Stock zusammen. Er reicht ihr den Arm. Unbehoffen tätschelt er ihre Hand und führt sie zum Tisch. Höflich zieht er den Stuhl zurück. Lina setzt sich. Er berührt ihre Schultern und setzt sich ebenfalls. Der Kellner kommt. Philip schaut in die Karte. Gereizt nimmt der Kellner Philips Weinglas und geht. Sie lächelt strahlend. Unsichert sieht er sie an. Sie schaut verblüfft.

Er zieht einen Block hervor und wartet. Angespannt blättert Philip in der Karte. Dann sieht er zum Kellner hoch und blättert weiter. Philip springt auf. Philip stürzt. Der Kellner reicht ihm die Hand. Philip beißt ihn an. Sie stampft mit dem Stock auf. Zaghafte tippt er ihr auf die Schulter. Sie dreht sich um. Alle Gäste starren sie an. Er nimmt ihre Hand. Sie gehen. Lina lächelt vergnügt.

Draußen. Sie wickeln ihre Schals um. Lächelnd setzt sie ihre Mütze auf. Linas Lächeln erlischt. Enttäuscht geht sie. Philip sieht ihr nachdenklich hinterher. Traurig senkt er den Blick. Lina geht an einen Flussufer entlang. Philip läuft ihr nach und geht neben ihr her. Sie lächelt. Philip sieht sich um. Sie bleiben stehen. Lina tastet nach ihm und hackt sich unter. Widerwillig schließt er die Augen. Sie gehen. Das Bild wird schwarz. Philip hat ein Fahrrad umgerannt. Er hebt es auf. Mit dem Fahrrad in den Händen folgt er ihr. Sie stehen vor ihrer Haustür. Lina lächelt. Philip nickt. Erneut nickt er und lächelt. Wieder nickt er. Lina geht. Philip stellt das Fahrrad vor einem Schaufenster ab... und gibt ihm einen Tritt. Hastig geht er.

Es ist Tag, bei Philip. Er schläft im leeren Schlafzimmer auf der Matratze. Zusammengerollt liegt er unter der Decke. Er schlägt die Decke zurück, stürzt sich auf und schaut auf seine Armbanduhr. Langsam steht er auf... und nimmt ein verpacktes Hemd aus einer roten Einkaufstüte.

In der Stadt. Philip läuft über den weiten Platz. Er bleibt stehen und schließt die Augen. Er öffnet sie wieder... und lächelt.

In der Philharmonie. Christian geht durch den leeren Zuschauerraum und schaut zum Podium. Dort stellt sich Lina vor den Instrumenten auf. Lina verbeugt sich. Christian klatscht. Sie wirft einen Kuss an ihn. Sie tastet sich an den Stühlen entlang... setzt sich und nimmt ihr Cello. Liebevoll zieht Christian zu ihr.

Bei Aaron. Philip liegt auf der Couch. Philip nickt. Nachdenklich schaut Aaron in sein Buch.

Abends im Altbaugelände. Philip überquert die Straßenbahnschienen. In einem kleinen Restaurant sitzt Lina an einem Tisch. Sie nimmt ihr Weinglas und trinkt. Philip kommt und betrachtet sie wehmütig durch die große Fensterscheibe. Lina wendet ihm ihr Gesicht zu. Zärtlich lächelt er sie an und berührt zack die Fensterscheibe. Lina lächelt und wendet den Kopf zur Seite. Unruhig fährt ihre Hand über den Glasrand. Philips

Lächeln verschwindet. Abrupt wendet er sich ab. Drinnen winkt Lina den Kellner. Hastig geht Philip davon. Er überquert eilig die Straßenbahnschienen.

In der kleinen Kunstbar. Philip sitzt am Tresen. Auf der Bühne steht Bachmann. Traurig sieht Philip vor sich hin. Der Kellner bringt Weißwein. Vor Philips Haus. Er kommt nach Hause. Überrascht bleibt er stehen. Vor der Haustür hockt Lina. Philip sieht sich um. Nachdenklich senkt er den Blick. Dann hebt er den Kopf und schleicht langsam zur Haustür. Vorsichtig steigt er die Stufen hoch, streckt den Schlüssel im Schloss und schließt auf. Lina springt auf. Philip schüttelt den Kopf. Mit hängendem Kopf steht er vor ihr und sieht unglücklich zu Boden. Er nickt zaghaft und öffnet die Tür.

In der Wohnung. Er wartet im Flur. In den Händen hält er zwei große Flaschen Multivitaminsaft. Lina kommt aus dem Batt. Sie lächelt. Er reicht ihr eine Saftflasche. Lina nimmt sie. Beide schrauben die Flaschen auf... und trinken. Sie reicht ihm die Flasche. Unschlüssig steht Lina mit der Flasche da. Soll ich dir auch noch was vorspielen? Sie lächelt.

Im Zimmer. Lina setzt sich auf der Matratze und wickelt ihren Schal ab. Philip stellt pantomimisch den Mann beim Duschen dar. Er schiebt eine Tür auf und steigt in die Dusche, dreht Hähne auf und seift sich an. Lina lauscht konzentriert. Sie lächelt. Philip macht weiter. Er trocknet sich ab und schleudert das imaginäre Handtuch wie ein Lasso über seinen Kopf. Lächelnd schüttelt Lina den Kopf. Philip streift ein unsichtbares Shirt über und streicht mit den Fingern über die Hutkrempe. Verunsichert hält er inne. Philip setzt sich zu ihr auf der Matratze. Sie wendet sich zu ihm um. Philip nickt. Tastend berührt sie sein Gesicht. Sie streicht sanft über sein Haar und seine Wange. Philip schließt kurz die Augen. Dann sieht er sie unsicher an. Lina streicht über seine Nase. Und über seine Lippen. Vorsichtig ertastet sie sein Kinn. Sanft fährt sie über seine Lippen.

In dem kleinen Restaurant. Lina und Philip sitzen am Tisch und unterhalten sich lachend. Vor ihnen stehen zwei Gläser Weißwein. Der Kellner bringt ihnen zwei Teller. Beim Essen reden sie angeregt weiter.

Die Geschäftsstraße. An den Hand rennen sie an erleuchteten Schaufenstern vorbei. Vor einem vergitterten Eingang bleiben sie stehen.

Es ist Tag. Lina und Philip gehen mit Einkaufstüten durch die Stadt. Grübelnd schaut er auf und bleibt stehen. Lina lächelt. Sie stehen vor einer Skulptur. Ein verschnürter Ball mit bunten Möbelstücken. Philip zieht sie mit sich... und hebt sich hoch. Lina tastet nach einem roten Tisch. Sie tastet über die Oberfläche.

In Philips Hausflur. Vergnügt kommt er die Treppe herab. In der Hand ein rotes Geschenkpackchen mit weißer Schleife. Er hält das Packchen wie ein Flugzeug.

Vor dem Haus. Fröhlich kommt er heraus, wirft das Packchen in die Luft und lächelt.

Bei Lina. Philip setzt sich zu ihr aufs Sofa. Lächelnd löst Lina die Schleife vom Packchen. Ein Etui. Er gibt es ihr richtig herum in die Hand. Lina klappt es auf. Gespannt schaut er sie an. Sie zieht verblüfft eine Sonnenbrille heraus und klappt sie auf. Philip holt die gleiche aus seiner Jackentasche. Beide setzten die großen Brille aus. Sie wendet ihm das Gesicht zu. Sie nimmt die Brille ab. Wütend wirft sie die Brille hin und springt auf. Lina bleibt stehen. Mit der Brille auf der Nase sieht Philip zu ihr. Enttäuscht packt er Brille und Etui in die Schachtel, steht auf, nimmt seinen Mantel und geht an ihr vorbei hinaus.

Bei Aaron. Ratlos sieht Aaron vor sich hin und nickt. Philip liegt auf der Couch. Bedrückt schaut Philip zur Decke.

In der Bank. Philip sitzt am Arbeitstisch und betrachtet einen Schein durch die große Lupe und ein kleines Vergrößerungsglas. Fuchs schaut ihm über die Schulter. Er klopft ihm auf die Schulter. Er klopft ihm nochmal auf die Schulter und geht. Weinhart sitzt an seiner Maschine. Er sieht Fuchs nach und steht auf. Weinhart ist klein, hat eine halbe Glatze und trägt einen blauen Kittel. Er geht zu Philip. Um seinen Hals bommelt eine Brille. Weinhart schaut empört... und geht. Nachdenklich blickt Philip auf.

In der Stadt, vor der Skulptur. Philip kommt. Grübelnd schaut er das riesige Bündel an. Entschlossen zieht er eine Karte aus der Brieftasche und geht zu einer Telefonzelle. Er stellt seine Aktentasche ab, steckt die Karte in den Schlitz und wählt.

Bei Lina. Sie legt Bogen und Cello weg und geht zum Telefon. Er lächelt. Die Straße vor einer Baustelle. Lina und Philip gehen darauf zu. Sie rennt dagegen. Vorsichtig tastet sie sich die Absperrung entlang. Ein Posten fällt um. Grübelnd sieht Philip sie an. Aufgewühlt geht sie zurück. Philip sieht ihr niedergeschlagen nach.

Bei Ramona. Sie sitzt mit geschlossenen Augen auf dem Sofa und lauscht. Vor ihr steht ein Whiskyglas. Traurig schaut Lina vor sich hin. Ramona nimmt ihr Glas und trinkt es in einem Zug aus. Hinter ihr hängen gerahmte Fotos an der Wand. Sie verzieht das Gesicht und stellt das Glas ab. Erstaunt sieht Ramona sie an. Lina kämpft gegen die Tränen. Erschrocken steht Ramona auf. Lina schüttelt den Kopf... und legt das Cello ab. Ramona holt die Flasche und ein Glas... und schenkt ein. Gerührt wischt sie sich die Augen. Lächelnd steht Lina auf... und fällt ihr um den Hals. Sie gibt Lina das Glas in die Hand. Lächelnd setzen die beiden sich an dem Tisch. Ramona wischt sich noch einmal die Augen. Sie stoßen an... und trinken. Bedrückt schaut Ramona in ihr Glas.

Abneds in der kleinen Kunstbar. Philip sitzt mit einem Glas Wein am Tresen. Traurig sieht er vor sich hin. An der Telefonzelle. Philip kommt. Entschlossen steckt er die Karte in den Schlitz und wählt. Bei Lina. Bedrückt spielt sie. Sie schaltet den Anrufbeantworter ein. Lina schließt kurz die Augen und lauscht. An der Telefonzelle. Resigniert legt Philip auf. Grübelnd sieht er vor sich hin.

Es ist Tag, bei Philip. Er schläft auf der Matratze. Er erwacht und stößt mit den Füßen die Deck weg.

In der Bank. Philip sitzt vor mehreren Fächer. Ein nimmt ein Schein wie einen Flugzeug, lässt ihn durch die Luft gleiten und in ein Fach fliegen. Weinhart und der andere Kollege, Toth, sehen zu. Fuchs kommt. Hinter ihm bewegt sich ein Überwachungskamera. Ohne hinzusehen sortiert Philip Scheine ein. Fuchs geht zu ihm. Philip hält inne... und sieht auf. Philip nickt nachdenklich. Er nimmt seine Aktentasche und geht. Erstaunt sehen die Kollegen ihm nach.

Im Gang. Entschlossen geht Philip mit Mantel durch den Flur. Fuchs Junior kommt. Philip geht weiter. Philip bleibt stehen. Hinter ihm kniet Fuchs Junior. Er wendet sich zu ihm um. Fuchs Junior sieht ihn erwartungsvoll an.

Im Schalterraum. Philip steht neben dem Unteretzten. Der schaut ungeduldig auf die Uhr. Philip öffnet die Schleuse. Die Außenscheibe fährt nach oben. Die beiden Geldboten schieben Bündel hindurch. Philip hebt heruntergefallene Bündel auf. Sie laden das Geld auf einen Wagen. Wütend schiebt der Untersetze den Wagen hinaus. Philip streicht seine Jacke glatt.

Im Umkleiderraum. Philip öffnet seinen Spind auf, zieht mehrere Bündel aus der Jacke und betrachtet sie. Er sieht auf und schließt den Spind. Hektisch rüttelt er an den Türen der Anderen. Sie sind verschlossen. Suchend sieht er sich um, steckt das Geld in seiner Aktentasche, klemmt sie sich unter den Arm und sieht panisch zur Tür. Erleichtert schließt er die Augen und lehnt sich an die Wand. Sein Gesicht ist blass. Er sieht zur Tür und geht einen Schritt. Hastig beugt er sich über die Tasche. Er wischt sich den Mund ab... schließt die Aktentasche... und setzt sich erschöpft auf eine Bank.

In der nächtlichen Innenstadt. Philip überquert den großen Platz. Er geht über die Schienen. Eine Straßenbahn fährt hinter ihm vorbei an erleuchteten Geschäften. Philip trittelt weiter.

Bei Philip. Er hockt vor der Badewanne. Darin schwimmen unzählige Geldscheine. Mit spitzenden Finger spült er sie einzeln unter dem Hahn ein und legt sie auf dem Rand. Wieder nimmt er einen, spült ihn ab... und riecht daran. Dann nimmt er den nächsten.

Im Zimmer. Philip kommt mit den nassen Scheinen. Einer fällt hinunter. Er hebt ihn auf und geht zur Bügelmaschine. Suchend sieht er sich um und legt das Geld auf dem Boden. Er schaltet die Maschine an. Verwundert rückt er auf mehrere Knöpfe. Er schaut auf die Maschine... und tritt aufgebracht dagegen. Ratlos sieht er auf den Geldscheinhaufen. Das geht er hinaus.

Vor Aarons Haus. Philip kommt. Aaron sitzt im Wohnzimmer auf dem Teppich und gießt sich Cognac ein. Philip beobachtet ihn. Entschlossen geht er zur Tür.

Drinnen. Aaron greift nach seinen Glas. Philip kommt. Aaron sieht sich nach ihm um. Vor dem Fenster hinter ihm hängt ein bodenlanger Vorhang. Auf zwei Stahlsockel stehen abstrakte Holzskulpturen. Er trinkt und stellt sein Glas ab. Philip mustert ihn. Verständnislos sieht Philip ihn an.

Vor dem Haus. Sie lassen das Modellflugzeug fliegen. An den Tragflächen leuchten kleine Positionslampen. Die beiden sehen sich an. Sie tragen die Pudelmützen. Aaron nickt. Philip hält die Fernbedienung. Philip senkt den Blick. Das Flugzeug stürzt ab... und geht in Flammen auf. Fassungslos schauen die beiden auf das brennende Wrack.

In der Philharmonie. Linas Streichquartett spielt. Im Foyer. Mit einer Karte in der Hand hastet Philip die Treppe hoch. Im oberen Foyer wird die Decke von weißen Säulen getragen. Lampen tauchen sie in helles Licht.

Im großen Saal. Der steiganzeigende Zuschauerraum ist dicht gefüllt. Philip drängt sich zu seinem Platz. Aufmerksam sieht er zur Bühne. Lina trägt ein silberfarbenes Kleid. Sie spielt konzentriert mit geschlossenen Augen. Ergriepen lauscht Philip. Schwungvoll zupft Lina die Saiten des Cellos. Philip sieht sie bewegt an. Plötzlich steht er auf und geht.

In der Stadt. Philip überquert die Straßenbahnschienen.

Vor der Telefonzelle. Philip kommt. Rasch nimmt er ab, steckt die Karte in den Schlitz und wählt.

Bei Lina. Sie sitzt im Mantel auf dem Hocker und lauscht. Nachdenklich nimmt sie ihre Mütze ab.

Bei Philip. Er hockt auf der Matratze. Deprimiert lässt er sich fallen. Darüber hängen die Geldscheine.

Bei Lina. Über den beiden Nachttischen leuchten zwei blumenverzierte Lampen. Traurig senkt Lina auf ihr Bett.

Bei Philip. Noch immer liegt er auf der Matratze. Er setzt sich auf.

Bei Lina. Sie steht im Batt vor dem Spiegel. Tränen laufen über ihr Gesicht.

Bei Philip. Die Wäscheleinen mit dem Geld sind kreuz und quer durch das ganze Zimmer gespannt. Philip kommt herein und zieht den Kopf ein. Er steigt auf einen Getränkekasten und hängt sie höher.

Lina kommt. Mit einer Weinflasche in der Hand geht sie zu ihm. Er steigt vom Kasten und stellt ihn weg. Unter der nackten Glühlampe steht ein quadratischer Holztisch. Lina berührt ihn, zeigt Philip die Flasche und stellt sie hin. Deprimiert hockt Philip sich auf die Tischkante. Lina tastet den Tisch entlang und setzt sich neben ihm. Philip sieht sie an. Nachdenklich wendet Lina ihm ihr Gesicht zu und schluckt. Sie lächelt traurig. Philip schaut zur Decke hoch. Die Geldscheine werfen Schatten. Liebevoll stupft sie ihn an. Philip sieht sie wehmütig an. Dann beugt er sich zu ihr und legt den Kopf auf ihre Schulter. Lina lächelt unsicher und legt den Arm um ihn. Philip hebt den Kopf und sieht sie zärtlich an. Seine Nase und seine Stirn streifen sanft ihr Gesicht. Verzweifelt lässt er den Kopf sinken. Mitfühlend nimmt sie ihn in den Arm. Das Bild wird schwarz. Es ist Tag. Die beiden schlafen angezogen und aneinandergeschmiegt auf der Matratze. Das

Bilde wird wieder schwarz. Philip hat einen Arm um sie gelegt. Lina dreht sich zu ihm um. Sanft stopft er seine Nase an ihre... und küsst sie zärtlich auf den Mund. Erneut wird das Bild schwarz.

In der kleinen Kunstbar. Lina geht zur Bühne. Oben steht Philip. In Mütze und T-Shirt spielt er seine Dusch-Pantomime. Am Ende streicht er sich wieder über den imaginären Hut. Lina kommt näher. Mit wachen Augen sieht sie ihm zu. Wieder wird das Bild schwarz.

Bei Philip. Er und Lina liegen unter der Decke. Sie sind nackt und halten sich umschlossen. Über ihnen hängt das Geld. Philip erwacht. Suchend taste er nach seiner Armbanduhr. Er sieht erstaunt aufs Ziffernblatt. Dann schaut er auf Lina, nimmt sanft ihren Arm von seiner Brust und legt ihn aufs Kopfkissen. Vorsichtig wickelt er sich aus der Decke. Lina rührt sich kaum. Etwas später. Lina schläft noch immer. Philip kommt heran, richtet seinen Schlips und setzt sich zu ihr auf der Matratze. Er sieht sie an. Lina rührt sich kurz und schläft weiter. Rasch zieht er seine Schuhe an. Er streicht ihr zärtlich über den Arm und geht hinaus. Langsam schlägt Lina die Augen auf. Sie hebt den Kopf und lauscht. Nachdenklich stützt sie sich auf. Ein glückliches Lächeln stillt sich in ihr Gesicht.

Vor der Bank. Philip hastet zum Eingang. Eilig geht er durch die Halle. Er ist unrasiert. Polizisten kontrollieren die Angestellten. Einer hält Philip aus. Philip reicht ihm die Papiere. Der Beamte liest. Im Gang. Aufgeregt kommt Fuchs aus seinem Büro. Er geht. Verzweifelt sieht Fuchs ihm nach.

Vor Philips Haus. Er kommt... und schaut erschrocken zum Eingang. Vor der Tür stehen die Kommissare. Er geht zu ihnen. Hoffmann. Philip schluckt angespannt. Im rotbraunen gekachelten Hausflur. Die Kommissare folgen Philip zum Lift und steigen ein. Er schließt von außen die Tür. Die Innentüren schließen sich ebenfalls. Philip lächelt knapp und hastet die Treppe hoch. Im ersten Stock drückt er den Halteknopf und rennt weiter. Auf dem zweiten Stock drückt er den Knopf und hastet nach oben. Schnell schließt er seine Tür auf. Verblüfft schaut er ins Zimmer. Die Wäscheleinen sind leer. Klammern liegen auf dem Boden. Er reißt einen letzten Schein ab.

Bei Ramona. Der Tresen liegt voller Geldscheine. Gerührt sieht Ramona Lina an. Sie drückt Lina einen Schein in die Hand und lächelt. Glücklich küsst Lina sie auf die Wange. Sie streichelt Linas Wange.

Bei Philip. Hoffmann sieht sich im Zimmer um. Er zeigt auf die Wäscheleine. Skeptisch sieht Polanski an und hebt die Braue.

Im Präsidium. Hinter einer Glaswand stehen junge Frauen mit Nummern in der Hand. Unter ihnen ist Zara. Sie hält eine 3. Angespannt atmet sie durch. Philip betrachtet sie. Neben ihm stehen die beiden Kommissare. Polanski drückt einen Knopf. Sarah tritt vor und sieht auf die Rückseite der Nummernkarte. Philip betrachtet sie, schaut zu Hoffmann und schüttelt den Kopf. Der Kommissar mustert ihn verärgert. Hoffmann und Polanski gehen. Auch Philip geht hinaus.

Vor Linas Haus. Sie kommt mit dem Cello. Vor der Haustür wartet Philip. Lina stellt das Cello ab und nimmt die Schlüssel aus der Manteltasche. Sie wendet sich um... und lächelt. Liebevoll sieht er sie an. Sie beißt sich auf die Unterlippe. Ihr Lächeln verschwindet. Ihre Miene wird ängstlich. Ungläubig öffnet sie den Mund. Philip klopft auf den Cellokasten. Lina nickt. Philip strahlt sie glücklich an. Er greift nach dem Cello. Rasch trägt Lina den Kopf vor... und küsst ihn. Zärtlich sehen sie sich an. Sie gehen hinein.

In der kleinen Kunstbar. Bachmann ist auf der Bühne und bedient einen Synthesizer. Vor ihm steht ein Mikrofon. Nervös knopft er seine Jacke zu. An einem Tisch sitzen Philip und Lina eng bei einander. Lina lacht vergnügt. Verliebt sieht Philip sie an und nimmt ihre Hand. Noch immer betrachtet Philip zärtlich Lina. Sie lächelt. Lächelnd erzählt Philip etwas. Lina wendet sich zu ihm und lacht.

In der Stadt. Es dämmt. Lina geht unter der Hack mit Philip eine Straße entlang. Der Asphalt schimmert regennass. Sie halten sich an den Händen. Ein Auto fährt vorbei. Übermütig beginnen sie zu rennen.

Das war *Ganz nah bei dir*, mit Bastian Trost als Philip, Katharina Schüttler als Lina, Andreas Patton als Aaron, Traute Hoess als Ramona.

Musik: Jakob Ilja. Drehbuch: Speedy Deftereos (Mitarbeit: Henrik Hölzemann, Almut Getto). Produzent Michael Eckelt. Regie: Almut Getto.

Die Audiodeskription wurde produziert von der Deutschen Hörfilm gGmbH, mit freundlicher Unterstützung von HW Leasing Wismar und der Hamburger Blindestiftung. Filmbeschreibung: Susanne Linzer, Uta Borchert. Redaktion: Helga Steasy. Tonregie: Gaby Brennecke. Ton: Sven Pisker. Sprecher: Thomas Holländer.

