

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

MÁSTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“¿Cómo doblar el humor? Particularidades del género y estrategias para la traducción audiovisual de lo cómico”

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Autor: **Vicente Aranda Ferrer**

Director: **Antonio Forés López**

Co-director: **Jaime Lloret Mauri**

Gandia, septiembre de 2013

RESUMEN

La investigación que se desarrolla en la presente memoria constituye el Trabajo final del Máster en Postproducción Digital cursado en el Campus de Gandia de la Universitat Politècnica de València. El objetivo de este estudio consiste en analizar de qué forma se puede realizar el doblaje del humor en las producciones audiovisuales.

Debido a que muchas producciones de humor extranjeras recurren a voces en español como estrategia para articular ciertos momentos cómicos dentro de sus obras, se comprobará mediante el análisis de la *sitcom* americana *Modern Family* de qué maneras el doblaje al castellano ha resuelto esta dualidad idiomática y ha abordado la elaboración de un nuevo texto audiovisual que se adapte a las características que requiere el público español.

Para ello, es necesario definir en qué consiste la técnica del doblaje, realizar un estudio sobre las particularidades del humor que hay que considerar para una correcta traducción audiovisual y cotejar las formas en que se han aplicado estas características en determinadas producciones extranjeras.

Después de elaborar esta investigación, se han obtenido las diferentes estrategias que se pueden seguir para doblar este tipo de producciones humorísticas, permitiendo así la verificación de la hipótesis inicial planteada.

Palabras clave: **doblaje, humor, traducción, intérprete, audiovisual.**

ABSTRACT

Title: How to dub humor? Genre features and strategies for the audiovisual translation of comedy.

The research developed in this report represents the Master Thesis, as a requirement for obtaining an MA degree in Digital Postproduction at the Gandia Campus of the Universitat Politècnica de València. The aim of this study is to analyze how to dub humor in audiovisual productions.

Since many foreign productions with a humorous purpose rely on Spanish voices as a strategy to articulate certain comical moments within their works, an analysis of various instances of the American sitcom *Modern Family* attempts to show how Spanish dubbing has solved this language duality and how it has adapted and created a new audiovisual text according to the characteristics of a Spanish target audience.

To that end it became necessary to define what the dubbing process consists of, to carry out a study about the need of considering the peculiarities of humor for an adequate audiovisual translation and to compare the ways in which these characteristics have been implemented in certain foreign productions.

After developing this research, different strategies to dub this type of humorous productions have been identified, which allow for verifying our initial hypothesis.

Keywords: **dubbing, humor, translation, audiovisual, interpreter.**

AGRADECIMIENTOS

Este Trabajo Final de Máster me ofrece la oportunidad de dedicar unas palabras a todos aquellos que han contribuido a mi formación, tanto personal como profesional, durante los años en los que he vivido el Campus de Gandia.

No hay ninguna errata: vivir el Campus de Gandia. Cinco años de licenciatura en Comunicación Audiovisual y otros dos dedicados al Máster en Postproducción Digital dan para disfrutar de este campus a todos los niveles y para conocer a todo el personal que hace que esta escuela funcione cada día. Mi primer agradecimiento es para ellos, por el buen trato que he recibido siempre durante mis años de estudiante.

Durante siete años he podido aprender de un sinfín de profesores y profesoras de los que guardo un gran recuerdo. Son personas a las que no se les olvidan nuestras caras con el paso de los años y resulta gratificante entablar una conversación con cualquiera de ellos incluso años después de haber sido alumno suyo. En especial, quiero destacar al director de este trabajo, Toni Forés, cuya dedicación en su labor diaria ha sido un referente para mí y sus directrices han resultado fundamentales en el desarrollo del presente estudio. Por lo tanto, un recuerdo afectuoso para todos y cada uno de los profesionales que han contribuido a mi formación tanto académica como personal.

Mi vida universitaria en este campus no se hubiese podido desarrollar sin el ánimo de toda mi familia, en especial de mi hermana en la elección de estudiar lo que realmente me gustaba y del apoyo de mis padres. Sé que no fue fácil para ellos, pero he intentado devolver toda la confianza que depositaron en mí hace siete años a base de esfuerzo y sacrificio. Siempre os estaré agradecido por comprender mi decisión y hacerme la vida tan fácil día a día.

Y por último, a ti. Eres mi familia, pero quiero dedicarte unas palabras en especial para agradecerte todo lo que haces por mí. Porque gracias a ti, me he sentido como en casa a pesar de estar fuera de ella. Porque siempre me lo has dado todo sin esperar nada a cambio. Porque no importa la hora ni el día que sea, siempre estás ahí. Porque tus ánimos incansables a lo largo de los meses empleados en esta tarea, tanto en los buenos como en los malos momentos, han hecho posible que hoy pueda presentar mi Trabajo Final de Máster ante este tribunal, y en especial, ante ti. Gracias por ser mi fuente de inspiración diaria.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	.	.	.	1
1.1. Justificación	.	.	.	2
1.2. Hipótesis y objetivos	.	.	.	3
1.3. Metodología y material de análisis	.	.	.	3
1.4. Estructura del trabajo	.	.	.	6
CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES “DOBLAJE”?	.	.	.	9
CAPÍTULO 3. HISTORIA DEL DOBLAJE	.	.	.	16
3.1. Los explicadores	.	.	.	17
3.2. El cine hablado	.	.	.	18
3.2.1. La barrera idiomática	.	.	.	19
3.2.2. Censura y doblaje	.	.	.	22
3.3. Evolución del doblaje en España	.	.	.	23
CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	.	.	.	25
4.1. Especificidad de la traducción audiovisual	.	.	.	26
4.1.1. El mito de la fidelidad	.	.	.	27
4.1.2. La traducción de la oralidad	.	.	.	28
CAPÍTULO 5. EL PROCESO DE DOBLAJE	.	.	.	30
5.1. Traducción	.	.	.	30
5.1.1. Traducción del guion	.	.	.	30
5.1.2. Traducción de los ambientes	.	.	.	31
5.2. Ajuste	.	.	.	32
5.2.1. El <i>Time Code Recording</i> (TCR)	.	.	.	32
5.2.2. Encaje de bocas	.	.	.	33
5.3. Marcaje, pautado y <i>takeo</i>	.	.	.	34
5.4. Dirección	.	.	.	35

5.5. El doblaje en sala	.	.	.	35
5.6. Mezclas	.	.	.	36
CAPÍTULO 6. LOS ELEMENTOS CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	.	.	.	39
6.1. El intérprete audiovisual bicultural	.	.	.	39
6.2. Tácticas para la traducción de los elementos culturales	.	.	.	40
6.2.1. Domesticación	.	.	.	40
6.2.2. Extranjerización	.	.	.	43
6.2.3. Neutralización	.	.	.	44
CAPÍTULO 7. EL DOBLAJE DEL HUMOR	.	.	.	47
7.1 El humor	.	.	.	48
7.1.1. El humor y las fronteras culturales	.	.	.	50
7.1.2. Los chistes	.	.	.	50
7.1.2.1. La traducción audiovisual de los chistes	.	.	.	51
7.1.3. Los juegos de palabras	.	.	.	59
7.1.3.1. La traducción audiovisual de los juegos de palabras	.	.	.	59
7.1.4. Traducción e identidades nacionales	.	.	.	61
CAPÍTULO 8. ANÁLISIS DE LA SERIE <i>MODERN FAMILY</i>	.	.	.	63
8.1. Sinopsis de la serie y doblaje en España	.	.	.	64
8.2. Análisis de los fragmentos	.	.	.	66
CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES	.	.	.	81
CAPÍTULO 10. BIBLIOGRAFÍA	.	.	.	84
CAPÍTULO 11. ANEXOS	.	.	.	91
I. Símbolos utilizados en el ajuste	.	.	.	91
II. Ejemplo de un guion ajustado	.	.	.	92

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se elabora como Trabajo Final del Máster en Postproducción Digital del Campus de Gandia de la Universitat Politècnica de València. El motivo de elegir la modalidad de investigación de entre las opciones que ofrece la propia universidad atiende a que este método favorece la profundización en el conocimiento de un tema concreto y permite la comparación, tanto práctica como teórica, de los diferentes argumentos esgrimidos por autores especializados en un campo de estudio determinado. El tema en el que se ha basado el desarrollo de este estudio es el doblaje al castellano de las producciones de humor extranjeras, asunto sobre el que no se había investigado previamente en este Máster y, por tanto, no existía todavía un trabajo que recogiese qué aspectos han de tenerse en cuenta para la realización de esta técnica y qué procedimientos se pueden utilizar para conseguir un buen doblaje al castellano.

Esta investigación tiene como punto de partida el siguiente objetivo: comprobar, mediante el análisis de la *sitcom* americana *Modern Family*, de qué maneras el doblaje al castellano ha resuelto la presencia de diálogos en español en las producciones de humor extranjeras.

La premisa establecida en este trabajo ha sido sometida a estudio gracias a la combinación de un marco teórico general que permita comprender el objeto de estudio en su debido contexto (definir qué se entiende por doblaje, una aproximación histórica de la técnica, o cuáles son las fases que hay que seguir para desarrollarla) y un análisis práctico que demuestre cómo se aplican las diferentes soluciones defendidas por los agentes implicados en el proceso de doblaje (búsqueda y análisis de ejemplos audiovisuales que apoyen los argumentos defendidos por los autores en cada caso).

Por tanto, esta investigación ofrece una recopilación de los aspectos que intervienen en el doblaje de cualquier producto audiovisual con el valor añadido de analizar los elementos que participan en la traducción del humor, contribuyendo a enriquecer la diversidad de temas en las investigaciones derivadas del Máster de Postproducción Digital. También pone de relieve la importante labor de adaptación que realizan los profesionales de este sector para conseguir un doblaje que esté a la altura de la versión original y cuyo trabajo no está lo suficientemente valorado generalmente. Gracias a la metodología utilizada en el desarrollo de

esta investigación y el respaldo teórico que la sustenta, las conclusiones que se desprenden del trabajo permiten responder a la hipótesis que se plantea al inicio del mismo.

1.1. Justificación

Siempre que pensaba en qué basar mi Trabajo Final de Máster tenía claro que quería hacer algo práctico, algo en lo que pudiese demostrar los conocimientos adquiridos en el manejo de los diferentes *software* durante el curso. Tenía la idea preconcebida de que la modalidad de investigación no conseguiría aportarme nada durante el tiempo en que la llevase a cabo. Sin embargo, cuanto más me documentaba sobre esta modalidad y las posibilidades que me ofrecía, más reparaba en el error en el que estaba sumido, con lo que decidí cambiar el planteamiento de mi trabajo y orientarlo a la realización de una investigación.

El siguiente paso fue utilizar la herramienta Polibuscador de la UPV para observar qué campos de estudio del Máster tenían un menor índice de trabajos, con la intención de basar mi investigación en un tema que contribuya a generar nuevos conocimientos, y me sorprendió la escasez de resultados al introducir el término “doblaje”, ya que para mí resultó una asignatura muy interesante durante las clases y un tema atractivo desde el punto de vista de la postproducción. Así pues, supe en ese momento que debía basar mi trabajo en algún aspecto relacionado con esta técnica con el objetivo de aportar mi granito de arena a la comunidad investigadora de la universidad.

Dada mi inexperiencia en este campo, la fase de documentación resultó más necesaria que nunca para suplir mis carencias. A medida que ésta avanzaba, el tema fue apasionándome más y más: descubría diferentes estrategias traductoras y reparaba en aspectos que hasta el momento habían pasado inadvertidos, dirigiendo mi rumbo hacia el doblaje del humor. Sin embargo, debido a la gran labor investigadora existente en este ámbito, me resultaba un poco complicado encontrar un hueco que no estuviese suficientemente cubierto con trabajos de tan alto nivel.

Mientras realizaba una de tantas búsquedas de información, un capítulo en televisión de la serie *Modern Family* me dio la clave para conseguir definir por completo mi objeto de estudio y, por tanto, el posible punto de partida de mi trabajo: ¿de qué maneras se han doblado al castellano los diálogos en los que se habla en español dentro de la versión original

de esta serie de humor? Me entusiasmaba la idea de adoptar un papel activo tanto en la investigación con la detección de dichos fragmentos y el análisis de las estrategias que se han seguido para el doblaje de esos diálogos, como en la comparación de las distintas teorías enunciadas por reconocidos autores en este campo y las particularidades que hay que tener en cuenta para el doblaje del humor.

Gracias a ver el episodio de la serie de manera casual durante el proceso de búsqueda de información, entendí que ese punto de partida establecido anteriormente debería ser la base sobre la que construir esta investigación con el objetivo de dar una respuesta suficientemente argumentada a la pregunta inicial.

1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis inicial planteada en este trabajo de investigación es la siguiente:

Debido a que muchas producciones de humor extranjeras recurren a voces en español como estrategia para articular ciertos momentos cómicos dentro de sus obras, se pretende comprobar mediante el análisis de la *sitcom* americana *Modern Family* de qué maneras el doblaje al castellano ha resuelto esta dualidad idiomática y ha abordado la elaboración de un nuevo texto audiovisual que se adapte a las características que requiere el público español.

Para dar respuesta a tal hipótesis es necesario establecer los siguientes objetivos:

- Estudiar el doblaje del humor en las producciones extranjeras.
- Analizar diversos fragmentos de la serie *Modern Family* para detectar cómo se han doblado los diálogos en español que aparecen en la versión original.

1.3. Metodología y material de análisis

A continuación se describe cuál ha sido la metodología utilizada para la elaboración de este trabajo de investigación:

1- Búsqueda y clasificación de la información sobre el doblaje. Para proporcionar un contexto en el que se pueda desarrollar la investigación, se procede a realizar una búsqueda

documental que refrende la elaboración del discurso investigador sobre el doblaje, acudiendo a fuentes bibliográficas, artículos en revistas académicas, producciones audiovisuales y recursos electrónicos. De esta manera, gracias al análisis del material elaborado previamente por diferentes autores reconocidos nacional e internacionalmente y por profesionales del doblaje con una larga trayectoria, se confecciona una base teórica con la intención de cubrir los aspectos conceptuales sobre los cuáles versa la investigación.

2- Compilación documental sobre el caso específico del humor. Debido a las particularidades que presenta este género en cuestiones de audiovisuales, resulta necesario el análisis que los teóricos especializados en este tema realizan sobre el humor y de qué maneras se puede afrontar su doblaje. Por ello, se efectúa una nueva búsqueda de información que contribuya a aportar más conocimientos a la investigación sobre este asunto.

3- Búsqueda de producciones audiovisuales de humor extranjeras. Con el objetivo de ofrecer el mayor número de ejemplos sobre las estrategias que se pueden utilizar para el doblaje del humor, se realizan varios visionados de largometrajes y series de televisión de género cómico para extraer los diálogos que ilustran las diferentes opciones traductoras que han seguido los encargados del doblaje en cada caso.

4- Análisis de la serie *Modern Family*. Para el desarrollo de esta investigación, se elige esta *sitcom* americana con la finalidad de examinar de qué manera se han solucionado, gracias al doblaje al castellano, los diálogos en español que aparecen en la propia versión original. Gracias a su análisis se detecta si se ha optado por neutralizar la carga humorística del fragmento o si se ha elegido realizar cambios en el diálogo.

5- Estudio de los resultados obtenidos y establecimiento de conclusiones. Gracias al examen tanto de los fragmentos analizados como de los datos que se han ido aportando a lo largo de toda la investigación, se extraen las conclusiones pertinentes que ofrezcan una respuesta argumentada a la hipótesis planteada como punto de partida de este trabajo.

En cuanto al material para desarrollar la investigación, se utilizan fragmentos de humor en producciones extranjeras que se pueden dividir en dos grupos en función del análisis que se realice en cada caso:

1- Cómo se ha articulado del doblaje al castellano del humor (en orden de aparición)

Annie Hall (1977, Woody Allen).

Pulp Fiction (1994, Quentin Tarantino).

La vida de Brian (*Life of Brian*, 1979, Terry Jones).

Regreso al futuro (*Back to the future*, 1985, Robert Zemeckis).

Modern Family (2009-2013, Steven Levitan y Christopher Lloyd).

Ali G Anda suelto (*Ali G Indahouse*, 2002, Mark Mylod).

El dictador (*The Dictator*, 2012, Larry Charles).

2- De qué manera se ha solucionado el hecho de que hablen español en la versión original en inglés.

Modern Family (2009-2013, Steven Levitan y Christopher Lloyd).

Debido a que el objeto de estudio de esta investigación es el doblaje del humor, hay que destacar que siempre en cualquier serie o largometraje citado a lo largo del trabajo se incluirá la información referente a los profesionales que participaron en su doblaje, como el encargado de dirigir el proceso en España, el traductor y el ajustador, junto a los datos de la producción original (título en español, título original, año, director, responsable del montaje, responsable del sonido y productora). De esta manera, se pretende realizar una labor de reconocimiento a los profesionales que intervienen en este proceso y cuya labor siempre queda en la sombra, siendo nombres totalmente desconocidos para el espectador.

Por último, para contribuir a la consecución de los objetivos planteados, esta investigación se completa con la edición de un soporte audiovisual, incluido en la carpeta "Ficheros anexos" del CD, que consta de 18 vídeos elaborados por el autor de este Trabajo Final de Máster donde se recogen todos los ejemplos enumerados a lo largo del presente estudio en los que se pueden comparar los doblajes de las distintas obras analizadas de manera clara e ilustrativa. De esta forma, se recomienda el visionado de los citados ejemplos con anterioridad a la lectura de sus respectivos análisis para favorecer la comprensión del tema tratado y entender mejor cómo se ha doblado el humor en los diálogos transcritos en esta investigación.

1.4. Estructura del trabajo

La investigación está dividida en cuatro partes:

Una primera parte teórica en la que se establecen los aspectos generales del doblaje gracias al estudio de la información publicada sobre este tema.

Una segunda parte de carácter teórico-práctico dirigida a la traducción de los elementos culturales y al doblaje del humor, donde se estudian sus características y se analizan fragmentos audiovisuales que presenten estas particularidades.

La tercera parte de la investigación es puramente práctica y analítica, ya que se examinan diversos fragmentos de la serie *Modern Family* incidiendo en cómo el doblaje al castellano ha solucionado los diálogos en español que aparecen en la versión original en inglés.

Por último, la cuarta parte de este trabajo corresponde a la valoración de los datos planteados en la investigación y de los resultados extraídos de los análisis efectuados, con la finalidad de establecer las conclusiones pertinentes que conduzcan a la consecución de los objetivos planteados al inicio de esta memoria.

Parte teórica

Este apartado está compuesto por cuatro capítulos:

El CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES EL DOBLAJE?, donde se realiza una comparación entre las definiciones del término “doblaje” enunciadas por los diversos autores que han investigado en este campo de estudio para establecer qué entiende cada teórico cuando se refiere a este concepto y poder identificar así qué definición resulta más completa.

El CAPÍTULO 3. HISTORIA DEL DOBLAJE, en el que se realiza un recorrido histórico del nacimiento y evolución de la técnica a través de los diferentes subapartados. De esta manera, se establece la forma en que se hacían entender las películas a los espectadores de principio de siglo, cómo la llegada del cine hablado cambió por completo la manera de hacer películas y generó la necesidad de inventar una nueva técnica, qué soluciones a este problema tuvieron

éxito y cuáles fracasaron e incluso cómo se utilizó el doblaje en España como elemento de censura en determinadas películas.

El CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL, donde se establece una serie de conceptos y terminología específica que se utilizará a lo largo de toda la investigación. Debido al carácter especial de esta técnica traductora, es necesario determinar el significado de la expresión “traducción audiovisual”, así como de las particularidades que le son inherentes y que deben de ser tenidas en cuenta siempre que se aborde un doblaje.

Y por último, el CAPÍTULO 5. EL PROCESO DE DOBLAJE, en el que se examina cuáles son las fases necesarias para llevar a cabo un doblaje en España desde que el guion original llega al estudio hasta que finalmente se graban las mezclas y se distribuye el producto audiovisual doblado.

Parte teórico-práctica

Este segundo apartado de la investigación consta de dos capítulos:

El CAPÍTULO 6. LOS ELEMENTOS CULTURALES EN LA TAV, en el que se estudia el impacto que pueden tener ciertas referencias explícitas en la versión original de cualquier producto audiovisual cuando se diseña su doblaje en otro idioma. Por ello, en los subapartados que conforman este capítulo se establecen qué estrategias se pueden utilizar para adaptar determinados elementos culturales, como pueden ser la domesticación, la extranjerización o la neutralización y se analizan tres ejemplos audiovisuales.

Y el CAPÍTULO 7. EL DOBLAJE DEL HUMOR, donde se recopilan y estudian varios trabajos realizados en este campo por autores especializados para definir a qué se refieren con “humor” y cómo se pueden doblar los diferentes momentos cómicos dentro de una producción audiovisual utilizando fórmulas como chistes, juegos de palabras, estrategias narrativas y equívocos en el diálogo producidos por una desigualdad idiomática entre personajes. Además, también se ofrece una parte práctica en la que se analizan varios productos audiovisuales en relación a los conceptos teóricos definidos previamente.

Parte práctica

Este apartado está compuesto por el CAPÍTULO 8. ANÁLISIS DE LA SERIE *MODERN FAMILY*, en el cual se examina una selección de fragmentos de la serie en los que algún personaje protagoniza un diálogo en español dentro de la versión original americana. De esta manera se comprueba de qué maneras el doblaje al castellano de la serie ha solucionado esta dualidad idiomática y qué soluciones ha aportado el traductor en cada uno de los casos.

Cuarta parte

Este apartado del trabajo incluye el CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES, donde se recopilan los resultados planteados a lo largo de las diferentes secciones que conforman la presente investigación para establecer unas conclusiones orientadas a la consecución de los objetivos planteados al inicio de este trabajo.

Por último, esta investigación consta de un CAPÍTULO 10. BIBLIOGRAFÍA, en el que se recopilan todas las fuentes consultadas para la realización del presente trabajo y de un CAPÍTULO 11. ANEXOS, en el que se recogen los símbolos utilizados en el ajuste y un ejemplo de guion ajustado.

CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES “DOBLAJE”?

Para comenzar con la investigación conducente a la consecución de los objetivos anteriormente planteados, es necesaria la definición de qué es doblaje, objeto de estudio sobre el cual versa este Trabajo Final de Máster, para establecer cuáles son sus características, qué procesos lo conforman así como cuáles son los agentes implicados en el desarrollo de esta técnica.

Con la intención de conseguir una definición lo más cercana posible a la realidad del doblaje, es necesario recoger qué entienden los autores especializados cuando citan este término en sus trabajos y analizar sus definiciones para observar qué aspectos enfatizan y destacan de entre los demás. Gracias a esta contraposición de significados establecidos por investigadores y profesionales del doblaje, tal y como hicieron María Eugenia Del Águila y Emma Rodero en su libro *El proceso de doblaje take a take*¹ del que se citarán las fuentes bibliográficas y se extraerán las conclusiones pertinentes, se podrá analizar cada una de las definiciones para comprobar cuál puede aproximarse más fielmente a destacar y englobar todos los aspectos importantes y necesarios para delimitar en qué consiste la técnica del doblaje.

En general, existe una relativa falta de acuerdo en la acotación del término entre los propios autores que hablan del doblaje. Esta falta de consenso, si bien dificulta un poco la labor de la elaboración de una definición completa y conjunta, enriquece enormemente la tarea investigadora al proporcionar varias visiones profesionales sobre esta técnica.

En primer lugar, se examinará el punto de vista de Alejandro Ávila, Doctor en Periodismo, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, entre otras universidades, y actor de doblaje desde los años 80. Ha escrito numerosos artículos y libros sobre este laborioso proceso, el cual define de la siguiente manera:

La grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar sobre la obra

¹ DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA Y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

*original un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida*².

En su definición, Ávila introduce el término sincronía como un elemento fundamental. También es de destacar que esa grabación de voz, como él dice, se asocia a un actor de imagen, esto es, la voz doblada tiene que estar asociada a una persona que aparece en pantalla (“*de imagen*”), o a una referencia determinada. Pero el punto más interesante en su definición es el de la fidelidad a la interpretación de la voz original. De esto se desprende que el doblaje debe aspirar a parecerse a la actuación vocal e interpretativa del personaje de la producción original para lograr el mismo efecto y la misma verosimilitud tanto en la versión original como en la versión doblada. Ávila se muestra tajante sobre el objetivo del doblaje, y considera que éste sólo debe utilizarse para realizar un cambio de idioma de la obra original para que sea entendida por el público al que va dirigida.

La siguiente autora cuya definición se someterá a análisis es María José Chaves, profesora de la Universidad de Huelva y actriz y traductora de doblaje que también ha aportado su trabajo a la investigación sobre la traducción audiovisual. Para Chaves, el doblaje consiste en:

*Reemplazar la banda de los diálogos originales por otra banda en la que esos diálogos aparecen traducidos a la lengua término y en sincronía con la imagen. Se intenta seguir lo más fielmente posible el original desde un punto de vista temporal, respetando el fraseo y el movimiento de los labios de los actores*³.

Chaves utiliza un lenguaje más técnico que el empleado por Ávila, ya que habla del reemplazo de “*bandas de diálogos*” de las producciones, pero coincide con él en la importancia de la sincronía y de la fidelidad al original, dando las pautas sobre dónde incidir para que se realice un buen doblaje: respetar el fraseo y el movimiento de los labios de los actores (fidelidad a la imagen).

² ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 18.

³ CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 44.

Siguiendo con la línea de autores que han investigado sobre el tema, Rosa Agost, profesora de la Universitat Jaume I de Castelló y Doctora en Traducción e Interpretación, define así su visión sobre el doblaje:

La técnica del doblaje consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora. Sin embargo, esta técnica puede utilizarse con varios fines; cuando el objetivo es incorporar el sonido a una imagen grabada para mejorar su calidad recibe el nombre de postsincronización; cuando se trata de reemplazar la lengua original por otra, se la denomina con el nombre genérico de doblaje. De forma general, podríamos decir que el doblaje es un proceso complejo que se caracteriza por la necesidad de sincronía entre las voces de los dobladores y las imágenes del texto audiovisual⁴.

En su definición, Agost concreta algo más que los anteriores autores el significado del término doblaje. Coincide con Ávila y Chaves en la tarea de sustitución de las bandas sonoras de una producción, esto es, de una lengua origen⁵ a una lengua meta⁶. Agost emplea el término postsincronización, algo que de momento no habían utilizado ninguno de los demás teóricos. De esta forma, la autora establece que el uso de la palabra doblaje se utiliza de manera más general cuando se trata de reemplazar la lengua original por otra. Por último, la parte final de su definición es la que alberga un aspecto fundamental y común a los demás autores: la necesidad de sincronía entre las voces e imágenes del texto audiovisual.

Para finalizar con la lista de autores que han definido el término doblaje en España, se establecerá a continuación la propuesta de Del Águila y Rodero para someterla a análisis posteriormente.

El doblaje es un método de traducción interlingüística y de adaptación intercultural que consiste en sustituir las bandas lingüísticas originales de una obra audiovisual con las voces de los actores de imagen – actores originales – por la de otros actores – actores de voz – los cuales tratarán de imitar fielmente la

⁴ AGOST, ROSA. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel S.A., pág. 58.

⁵ Lengua origen: idioma original en el que se ha rodado la producción audiovisual.

⁶ Lengua meta: idioma al que se ha traducido y adaptado la producción audiovisual para su doblaje.

interpretación original, manteniendo la máxima sincronización labial posible con los actores originales.

Todos estos agentes implicados en este proceso, tanto en la parte técnica como en la artística, - traductores, ajustadores, mezcladores, etc. – conferirán a la versión doblada la máxima coherencia formal y de contenido posible con la obra original, con el fin de crear la ilusión de que los que hablan son los propios actores originales.

La finalidad única del doblaje es facilitar la comprensión de una obra, realizada en un idioma e inmersa en una cultura, a un público que no habla ese idioma y es ajeno a ella, manteniendo la esencia de la obra, tal como la concibió su autor⁷.

Esta concepción del doblaje tiene su origen, tal y como afirman las propias autoras, en el análisis que ellas mismas han realizado de las diferentes aproximaciones terminológicas propuestas por varios autores especializados. Al someter a examen las distintas definiciones que los teóricos han realizado sobre el doblaje, Del Águila y Rodero han podido configurar una aproximación muy completa que aspira a englobar el mayor número de conceptos posibles relacionados con esta técnica.

Para comenzar, establecen que el doblaje es un método de traducción interlingüística, esto es, no se debe limitar la traducción a la mera equivalencia de palabras de un idioma a otro, sino que el guion que resulte para la versión doblada debe reflejar los mismos mecanismos lingüísticos (o el mayor número posible de ellos), el mismo efecto de las expresiones y de los juegos de palabras para que funcione como tal en la lengua meta (de manera independiente de la obra original). Además, junto con la definición de Chaves, estas autoras también escogen acertadamente la palabra “traducción” para ligarla al doblaje. Quizá puede parecer una obviedad que está necesariamente implícita en el propio término, pero gracias a esta elección ponen en valor que el doblaje es traducción, con todo lo que ello conlleva.

⁷ DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, pág. 19.

Sus palabras también están muy medidas cuando se refieren a “*adaptación intercultural*”, ya que todas las producciones (audiovisuales, en este caso) están ligadas indefectiblemente a un ámbito social y cultural de la zona en la que se desarrollan (localidad, región, país o continente). De esta manera, Del Águila y Rodero defienden que el doblaje debe hacer un esfuerzo de adaptación de unos elementos y referencias culturales existentes en el guion original y pertenecientes a la realidad concreta de una cultura origen⁸ (por ejemplo, un suburbio de Londres, con su acento particular, sus personajes característicos o su propio argot) a unos exponentes culturales que resulten equivalentes en la cultura meta⁹ del país al que se destine el guion de la versión doblada. Si no se realiza esta labor de adaptación intercultural y el doblaje se limita únicamente a traducir palabra por palabra el texto origen¹⁰ para confeccionar el texto meta¹¹, el espectador de otro país ajeno a esa realidad puede ver mermada su capacidad para comprender el *film*, puesto que muchos gestos, palabras o expresiones concretas no son compartidas por el resto del público mundial.

También incluyen en su extensa definición la expresión “*que consiste en sustituir las bandas sonoras originales*”, coincidiendo con Agost en el empleo de la palabra “*sustituir*”, cuando hablan de que la labor del doblaje debe limitarse a reemplazar una banda original por su respectiva doblada a la lengua meta, ya que en ningún caso se trata de generar nuevas bandas que incluir en la producción audiovisual.

Otro aspecto interesante de la definición es la mención sobre “*las voces de los actores de imagen – actores originales – por la de otros actores – actores de voz*”. Esta afirmación aparentemente sencilla, encierra en sí misma su reconocimiento pleno a aquellos profesionales que prestan sus interpretaciones (no sólo sus voces) a cualquier producción audiovisual.

⁸ Cultura origen: marco social, económico, político y cultural en el que se desarrolla la ficción audiovisual original.

⁹ Cultura meta: marco social, económico, político y cultural al que va dirigido el doblaje de la ficción audiovisual.

¹⁰ Texto origen: guion original escrito en el mismo idioma que se utiliza en la producción audiovisual.

¹¹ Texto meta: guion traducido y adaptado al idioma que se utilizará en el doblaje de la producción audiovisual.

A este respecto viene enlazada la afirmación que hacen sobre que éstos *“tratarán de imitar fielmente la interpretación original, manteniendo la máxima sincronización labial posible con los actores originales”*. Las autoras emplean términos como fidelidad, interpretación y sincronización, como también se ha visto en otros investigadores anteriormente. Esta última parte refuerza su mensaje sobre la tarea interpretativa de los actores de doblaje, a quienes se les debe exigir que interpreten el guion traducido y adaptado con la misma intensidad que lo hace el actor de imagen, haciendo un esfuerzo por intentar emitir sus palabras de acuerdo al tempo y fraseo de los originales para conseguir, en definitiva, la verosimilitud que haga *“invisible”* el doblaje a los ojos y los oídos del espectador.

Del análisis de este primer párrafo de la definición de Del Águila y Rodero se extrae la esencia de lo que ellas consideran que es el doblaje, sus particularidades y los aspectos que hay que tener en cuenta para llevarlo a cabo. En su segundo párrafo, las autoras introducen a los agentes necesarios para llevar a cabo este proceso, así como el objetivo que éstos deben conseguir con sus respectivas labores.

Según sus palabras, *“todos estos agentes implicados en este proceso, tanto en la parte técnica como en la artística - traductores, ajustadores, mezcladores, etc.”*. Hasta ahora sólo habían hablado de los actores de doblaje (la parte artística) pero aquí deciden hacer una mención especial a los técnicos que también participan activamente en el proceso de doblaje. Además, aparte de explicitar la necesaria parte técnica para llevar a cabo este proceso, también indican cuáles son sus objetivos y su implicación de estos profesionales, quienes *“conferirán a la versión doblada la máxima coherencia formal y de contenido posible con la obra original, con el fin de crear la ilusión de que los que hablan son los propios actores originales”*. Como se observa, todos los esfuerzos están claramente enfocados a conseguir la máxima verosimilitud de la obra doblada, de manera que el doblaje pase totalmente desapercibido.

Una vez han establecido su definición sobre el doblaje y qué agentes son necesarios para realizar tal proceso, las autoras dedican su tercer y último párrafo a indicar cuál debe de ser, a su juicio, el objetivo del doblaje:

La finalidad única del doblaje es facilitar la comprensión de una obra, realizada en un idioma e inmersa en una cultura, a un público que no habla ese idioma y es ajeno a ella, manteniendo la esencia de la obra, tal como la concibió su autor¹².

Es aquí donde vuelven a incidir en la necesidad de que el doblaje facilite que el público entienda unas producciones en su propia lengua y con unos referentes conocidos. Todo ello, tal y como establecen, manteniendo la esencia de la obra, ya que entienden que cualquier traducción o doblaje es necesariamente una modificación del texto, y más aún si se habla de adaptación cultural. Por ello, Del Águila y Rodero defienden el respeto de la esencia de la obra (aunque se deban ajustar palabras, expresiones, situaciones, nombres o escenarios) por encima de una traducción férrea del guion original.

En conclusión, gracias al análisis de las definiciones sobre el término “doblaje” establecidas por algunos de los autores más representativos en este campo a nivel nacional y recogidas en este primer capítulo de la investigación, se ha podido realizar una comparación para estudiar qué aspectos priorizan unos en detrimento de otros y comprobar el grado de detalle de cada una de las definiciones establecidas. Con el último análisis dedicado al planteamiento de Del Águila y Rodero, se extrae una visión más amplia y completa tanto del término como del proceso al que alude, recogiendo el procedimiento que desarrolla así como los agentes implicados en él, quienes trabajan para cumplir con el objetivo propuesto en el doblaje. De esta manera, una vez queda establecido a qué se va a referir el presente trabajo cada vez que se mencione la palabra “doblaje”, queda definida una parte del objeto de estudio, el cual completará su significado a medida que avance la investigación.

¹² DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, pág. 19

CAPÍTULO 3. HISTORIA DEL DOBLAJE

Con el objetivo de entender por qué se puede hablar hoy en día de doblaje, es necesario realizar un recorrido por la historia del cine para estudiar de qué manera surge esta técnica como respuesta a los problemas de entendimiento que caracterizaron a los largometrajes extranjeros durante una época determinada. Además, es importante destacar la evolución que fue experimentando el doblaje en España, así como los diferentes ámbitos en los que influye también al margen del cinematográfico, como son el terreno económico, político y social.

El doblaje está ligado, desde sus inicios, al nacimiento del propio cine, ya que la aparición de ese invento denominado por aquel entonces “cinematógrafo” fue lo que generó la necesidad de establecer una técnica realmente eficaz que permitiese el acceso de cualquier tipo de público a las películas.

Desde que los hermanos Lumière iniciasen el camino en 1895 con su revolucionario invento en París¹³ al proyectar unos documentales sobre acciones de la vida cotidiana, consiguiendo más éxito que los primeros intentos de Thomas Edison en Estados Unidos por presentar su kinetoscopio¹⁴, la manera de hacer cine fue evolucionando rápidamente.

Aunque en la mayoría de los ámbitos de estudio se suele agrupar a las películas primitivas de los años 10 y 20 bajo la categoría de “cine mudo” al no percibirse la voz de los actores que intervienen en ellas, es interesante destacar cómo Robert Bresson está en contra de esta denominación, defendiendo que nunca hubo un cine mudo, ya que “*car on faisait effectivement parler les gens, seulement ils parlaient dans le vide, on n’entendait pas ce qu’ils disaient*”¹⁵. Otro exponente más que se ha posicionado en contra de tal denominación es Michel Chion, que sostiene que el “cine mudo” debería llamarse, más bien, “cine sordo”¹⁶ amparándose, tal y como recoge Chaves, en que “podíamos notar que hablaban por la

¹³ SADOUL, GEORGES. 1972. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores S.A., pág. 9.

¹⁴ Precursor del proyector cinematográfico moderno desarrollado por William L. Dickinson y Thomas Edison.

¹⁵ Citado en CHION, MICHEL. 1982. “La voix au cinéma”. *Cahiers du cinéma*. Francia: Editions de l’Etoile, pág. 18.

¹⁶ CHION, MICHEL. 1982. “La voix au cinéma”. *Cahiers du cinéma*. Francia: Editions de l’Etoile, pág. 16.

agitación permanente de sus labios y por sus gestos y mímica que evocaban largos discursos”¹⁷.

En este contexto de cine primitivo, con un elevado grado de analfabetismo entre los espectadores, ¿cómo entendían estas personas lo que estaban viendo? Cabe recordar que estos hombres y mujeres no tenían una cultura fílmica como se tiene hoy en día, sino que estaban viendo “otra realidad” a la que no estaban acostumbrados. El público de principios del siglo XX tuvo que acostumbrarse a la manera de representar ese nuevo mundo a través de la cámara y a asimilar un lenguaje cinematográfico que estaba naciendo paralelamente. Aunque las primeras películas ya poseían intertítulos que aspiraban a facilitar la comprensión de la acción, la inmensa mayoría de los espectadores en 1900 no sabía leer, con lo que los letreros no llegaban a cubrir al 100% las necesidades del público.

3.1. Los explicadores

La figura del explicador nace durante los años de máximo esplendor del cine mudo como necesidad para que el espectador entendiese el *film* y su labor consistía en narrar la película al público a medida que se proyectaba. Estos “profesionales del discurso”, tal y como los define Noel Burch en su obra *El tragaluz del infinito*¹⁸, se caracterizaban por poseer una voz capaz de destacar por encima del murmullo general de la sala, por desarrollar un discurso ágil y ocurrente que les permitiese interactuar con el público y cuya misión era la de entretener y divertir a los espectadores, dramatizando los diálogos mudos de los actores y utilizando objetos que simulasen algunos sonidos graciosos¹⁹.

En 1908 Fructuoso Gelabert, director y productor catalán de la época, realizó un experimento durante la presentación de su película *Los competidores*²⁰:

¹⁷ CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 20.

¹⁸ BURCH, NOËL. 1987. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

¹⁹ Para más información sobre los explicadores se recomienda la consulta de: SÁNCHEZ SALAS, DANIEL. 2002. *La figura del explicador en los inicios del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

²⁰ *Los competidores*. 1908. España. Dir: Fructuoso Gelabert. Films Barcelona.

*Gelabert situó en el foso de la sala a estos profesionales que con unos altavoces sincronizaron un texto en los labios de los actores de imagen mientras se proyectaba el film. Este primer doblaje se realizó en 1908 y no pasó de ser una mera anécdota que el público recibió con risotadas y aplausos*²¹.

Este intento por sincronizar texto durante la proyección del *film* puede constituir la primera aproximación a la técnica del doblaje en nuestro país, ya que estos explicadores cedían sus voces dramatizadas a los actores que aparecían en pantalla, aunque de forma rudimentaria y en directo. Lo que entonces no pasó de una mera anécdota quizá fue el germen que, varios años después, sirvió de inspiración para el nacimiento de esta técnica.

3.2. El cine hablado

Tras varios años en los que los largometrajes ofrecían al espectador imágenes en movimiento, intertítulos explicativos y un acompañamiento musical más o menos elaborado, el espectador comenzó a tener la necesidad de escuchar lo que decían las estrellas del celuloide que tantas veces habían visto en pantalla.

Los experimentos para grabar sonido que sincronizase con la imagen aparecen desde el nacimiento del propio cine, lo que pone de relieve que esa necesidad se hacía inherente a la propia obra. De esta manera, Edison ya había logrado en 1889 una grabación bastante rudimentaria en sus estudios²² y el inventor Auguste Baron patentó en 1898 un sistema capaz de grabar y reproducir a la vez sonidos e imágenes en movimiento²³. En 1905, el pionero francés Henri Joly formuló una idea que, aunque no pudo llevar a cabo por la propia precariedad de la tecnología, sería la base del actual sistema de grabación de sonido: registrarlo en la misma película del *film*.

En 1927 se estrenó la obra que sería recordada como el primer largometraje²⁴ en el que al menos uno de sus personajes hablaba en pantalla (o cantaba, en este caso) y los

²¹ ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 43.

²² CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 21.

²³ *Ibidem*. Pág. 22.

²⁴ Anteriormente a este hito se habían proyectado cortometrajes hablados en Nueva York de la mano de Lee DeForest y su invento, el phonofilm, en 1923. Un ejemplo, *A few moments with Eddie Cantor*:

espectadores podían disfrutar de su voz: *El cantor de jazz*²⁵. En ella, Al Jolson deleitaba a los espectadores con su interpretación musical. Sin embargo, como esta primera experiencia no resultó del todo satisfactoria, la película no fue completamente hablada, sino que mantuvo los intertítulos y únicamente se sonorizaron ciertos diálogos. Es lo que en la época se conocía como un *part talkie*, un largometraje parcialmente hablado²⁶. *Lights of New York*²⁷ fue el primer *talkie, film* totalmente hablado, estrenado en 1928 por Warner Bros.

Al problema derivado de la precariedad inicial de los medios de grabación y reproducción del sonido se unió otro que tenía que ver directamente con el objetivo que pretendían conseguir con la sonorización de los diálogos: la voz de algunos actores era ridícula y su dicción dejaba mucho que desear²⁸. De esta manera, se produjo una cierta revolución entre las estrellas del celuloide que llegó a ser tan importante que terminó por arruinar algunas carreras artísticas.

3.2.1. La barrera idiomática

A finales de los años 20, la expansión del cine hablado norteamericano generó un problema en la población europea, ya que ésta no entendía el inglés. Con la desaparición paulatina de los intertítulos y su sustitución por diálogos hablados, la solución ya no pasaba por la traducción de esas ausentes pantallas explicativas, puesto que todo el peso de las películas recaía en las interpretaciones de los actores.

En el caso de España, este choque lingüístico aventuró un claro cambio en los hábitos de consumo de los largometrajes: los espectadores iban a preferir películas en castellano que no

http://www.youtube.com/watch?v=aZR9KdkMhM&feature=player_embedded. MALDIVIA, BEATRIZ. 2010. "El phonofilm trajo el cine sonoro cuatro años antes que *"El cantor de jazz"*", *Blogdecine*, 13 de noviembre. <<http://www.blogdecine.com/noticias/el-phonofilm-trajo-el-cine-sonoro-cuatro-anos-antes-que-el-cantor-de-jazz>> [Consulta: 5 de junio de 2013].

²⁵ *El cantor de Jazz (The Jazz Singer)*. 1927. EEUU. Dir: Alan Crosland, mont: Harold McCord, son: Gerald W. Alexander.

²⁶ CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 22.

²⁷ *Lights of New York*. 1928. EEUU. Dir: Bryan Foy, mont: Jack Killifer, son: Harvey Cunningham. Warner Bros.

²⁸ GALÁN, DIEGO. 2003. "La lengua española en el cine", *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p01.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

les exigiesen ningún esfuerzo de comprensión frente aquéllas que les eran completamente ininteligibles²⁹. Con la intención de frenar la pérdida de beneficios causada por la decreciente exportación de sus productos, los empresarios de Hollywood se reunieron con directores y realizadores para intentar buscar una solución válida que pusiese fin a esta crisis del mercado exterior, experimentando con diferentes propuestas:

- Versión original subtitulada. Subtitularon las obras en tres idiomas: alemán, francés y español, pero el público sólo veía traducidos los intertítulos dentro de la película, ya que para acceder al subtítulo completo de la misma debían mirar hacia otra pantalla lateral donde aparecían los subtítulos en su idioma³⁰.
- Adaptaciones. Se suprimían la mayoría de los diálogos de la versión original y se reducían al máximo los que resultaban esenciales para la película³¹. Fue tal la mutilación de los largometrajes que esta opción resultó totalmente injustificable para el público³².
- Primeros doblajes. La productora Radio Pictures fue la encargada de doblar la película *Rio Rita*³³ en español, alemán y francés³⁴, a la que posteriormente siguieron los estudios Metro Goldwyn Mayer, United Artists, Paramount y Fox, pero la calidad que ofrecían era muy baja, ya que los gestos de los actores de imagen no coincidía en absoluto con las voces de doblaje.
- Versiones múltiples. Este tipo de producciones consistía en realizar las versiones europeas de los largometrajes simultáneamente al rodaje de la versión americana de cada película, en un idioma diferente y con unos actores distintos cada vez. Estas

²⁹ GALÁN, DIEGO. 2003. "La lengua española en el cine", *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p01.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

³⁰ CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 28.

³¹ *Ibidem*.

³² ICART, ROGER. 1988. *La Révolution française à l'écran*. Milan, pág. 111.

³³ *Rio Rita*. 1942. EEUU. Dir: Luther Reed, mont: William Hamilton, son: Hugh McDowell Jr. RKO Radio Pictures.

³⁴ CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva, pág. 29.

versiones múltiples³⁵ representaban un coste medio que no alcanzaba el 30% de la versión original³⁶. La productora Paramount adquirió los estudios *Des Reservoirs* en Joinville-le-Pont (París) para realizar las dobles versiones de sus largometrajes, ya que según el escritor Adolfo Suárez, la ventaja estribaba en que “en los estudios parisinos salían un 15% más baratas que al otro lado del charco”³⁷. Sin embargo, los resultados de estas dobles versiones eran, en palabras de Galán, “*extraordinariamente cutres*”³⁸.

- Dubbing. Creado por Edwin Hopking a finales de los años 20 esta solución consistió en grabar en el estudio, tras el rodaje de la película, diálogos en lengua original en sincronía con el soporte de la imagen. Gracias a estas sustituciones de parte de la banda de diálogos en el idioma original, el director de las versiones alemanas en Joinville, Jacob Karol, junto a dos ingenieros de Paramount consiguieron grabar y sincronizar un diálogo en alemán con los labios de los actores de la película *The Flyer*, en 1928. La primera película doblada al *castellano español*³⁹ que se realizó en los estudios *Des Reservoirs* de Joinville fue en 1931 y se tituló *Entre la espada y la pared*⁴⁰.

En 1932, los empresarios Adolfo de La Riva y Pedro Trilla fundaron el primer estudio de doblaje en España bajo el nombre de T.R.E.C.E. (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles) en Barcelona⁴¹, donde se realizó en 1932 el doblaje de *Rasputín y la Zarina*⁴², dirigido por Félix de Pomés, el cual resultaría ser el primer largometraje doblado al castellano en España.

³⁵ Se utilizarán como sinónimos de este procedimiento las expresiones versiones multilingües y dobles versiones.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ SUÁREZ, ADOLFO. 2013. “Churrería Joinville”. *ABC*, 9 de mayo. <<http://loffit.abc.es/2013/05/09/churreria-joinville/>> [Consulta: 20 de mayo de 2013].

³⁸ GALÁN, DIEGO. 2003. “La lengua española en el cine”, *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p01.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

³⁹ Expresión con la que Ávila se refiere al doblaje cuyas voces eran en su totalidad de España, a diferencia de la película *Rio Rita* en la que se mezclaban acentos españoles y latinoamericanos. En ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 44.

⁴⁰ *Entre la espada y la pared (Devil on the Deep)*. 1931. EEUU. Dir: Marion Gering, mont: Otho Lovering, son: Jack A. Goodrich. Paramount Pictures.

⁴¹ ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 44.

⁴² *Rasputín y la Zarina (Rasputin and the Empress)*. 1932. EEUU. Dir: Richard Boleslawski, mont: Tom Held, son: Douglas Shearer. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

3.2.2 Censura y doblaje

Aunque el doblaje nace durante la II República y no en la época de dictadura franquista como erróneamente se piensa, no significa que ésta no lo utilizase para sus propios fines. De hecho, el gobierno de Franco redactó la Orden Ministerial de 23 de abril de 1941, que curiosamente nunca apareció en el BOE⁴³, y que rezaba en su apartado octavo:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español⁴⁴.

Al margen de lo que significó el doblaje en la equiparación por ley del idioma de largometrajes norteamericanos y españoles, el reconocido escritor cinematográfico y catedrático emérito de Comunicación Román Gubern aporta más claves sobre lo que supuso para la dictadura la promulgación de la Orden Ministerial de 1941, ya que para este autor, la imposición del doblaje no sólo coartó la libertad de elección del espectador sobre cómo deseaba ver el *film* y menoscabó la competitividad del cine español de la época, sino que critica duramente que el doblaje se utilizase como arma de comunicación y censura para el régimen franquista, dando total libertad a sus censores autorizados para alterar las películas, mutilar los diálogos o incluso escribirlos de nuevo⁴⁵.

De hecho, Diego Galán⁴⁶, columnista y crítico de cine, hace una recopilación de los abusos más flagrantes del doblaje por parte del gobierno franquista, como la sustitución de

⁴³ Es muy interesante la labor de investigación de Javier Dotú en su artículo de la página 6 “El doblaje: esa actividad dañina” de la revista *El take* del año 2008, en la que consulta uno por uno todos los BOE desde 1930 a 1949 e, incluso ayudado por los servicios de documentación del Ministerio, le es imposible localizar la citada Orden Ministerial.

⁴⁴ GALÁN, DIEGO. 2003. “La lengua española en el cine”, *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

⁴⁵ GONZÁLEZ BALLESTEROS, TEODORO. 1981. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pág. 137.

⁴⁶ GALÁN, DIEGO. 2003. “La lengua española en el cine”, *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

una relación adúltera por una incestuosa en *Mogambo*⁴⁷ o el cambio en la biografía revolucionaria de Rick Blaine en *Casablanca*⁴⁸, e incluso adjunta un ejemplo real sobre las notas de los censores una vez escuchados los doblajes de los largometrajes, con indicaciones como “sustituir en el doblaje las palabras: mierda, culo, maldito de Dios, invertido”⁴⁹.

Finalmente, en 1978 se abolió la censura en el doblaje y los textos traducidos al español pudieron reflejar el espíritu original que su autor pretendía expresar.

3.3. Evolución del doblaje en España

El momento cumbre en la historia del doblaje en España, y el inicio una edad de oro que le lleva a convertirse en el país que mejores doblajes realiza en el mundo, se produce en 1947, como señala Ávila:

*Con el doblaje de la mítica película Lo que el viento se llevó*⁵⁰ se consigue la perfección total de esta técnica. Las voces de Rafael Luis Calvo y Elsa Fábregas, dirigidas por José María Ovies, obtienen la máxima credibilidad con una interpretación perfecta⁵¹.

A partir de los años 60 las series norteamericanas irrumpen en España con voces puertorriqueñas, el denominado “castellano neutro”. La razón por la que Televisión Española no procede a su doblaje reside en que se prioriza el incremento de torres repetidoras en el país para aumentar su cobertura⁵². Durante el transcurso de los años 70, la mejora de la red televisiva y el aumento de las importaciones de series extranjeras hizo proliferar el número de

⁴⁷ *Mogambo*. 1953. EEUU. Dir: John Ford, mont: Frank Clarke, son: A. W. Watkins. Metro-Goldwyn-Mayer. Director de doblaje en España (versión de 1954): José María Ovies, ajustadora: Carmen Robles.

⁴⁸ *Casablanca*. 1942. EEUU. Dir: Michael Curtiz, mont: Owen Marks, son: Francis J. Scheid. Warner Bros. Director de doblaje en España (version de 1946): Rafael Navarro.

⁴⁹ Nota del censor en el guion de la película *Los violentos de Kelly*, de Brian G. Hutton, doblaje de 1970.

⁵⁰ *Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind)*. 1939. EEUU. Dir: Victor Fleming, son: Thomas T. Moulton. Metro-Goldwyn-Mayer. Director de doblaje en español: José María Ovies, ajustador: Luis Linares.

⁵¹ ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 45.

⁵² ARTISTAS DE DOBLAJE DE MADRID: ADOMA. “Historia del doblaje”. <http://www.adoma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=14> [Consulta: 4 de abril de 2013].

empresas dedicadas al doblaje para televisión, trayendo consigo un cambio en la manera de trabajar: desaparece la memorización del diálogo y se apuesta por la rapidez en la grabación.

La década de los 80 representa un nuevo momento clave para esta profesión: el *boom* del vídeo⁵³. Con este elemento en auge, los doblajes se comercializan para ser disfrutados en casa y se graban de manera masiva. Además, a finales de los 80 nacen las televisiones privadas y las cadenas autonómicas que, al poseer un idioma diferente al castellano (gallego, euskera y catalán), comienzan a experimentar con los doblajes en sus propias lenguas de películas y series de éxito. Sin embargo, Ávila señala que la calidad del doblaje de las producciones baja notablemente en los años 90⁵⁴, ya que el aumento del ritmo de trabajo en los estudios, el incremento del número de producciones que doblar y la exigencia de inmediatez que necesita la televisión, provoca que no se le pueda dedicar el debido tiempo a cuidar este aspecto esencial en algunas obras audiovisuales.

En la actualidad, a pesar de que el doblaje dejó de ser obligatorio en 1946 tal y como se ha establecido, España sigue doblando todas las películas que se importan del extranjero, aunque existan reducidos circuitos de exhibición (cada vez menores) que siguen proyectando ciertos largometrajes en versión original dirigida a un tipo determinado de público.

Finalmente, este tercer capítulo de la investigación pone de manifiesto que la técnica del doblaje no surge de la nada, sino que aparece como respuesta a una necesidad tanto del público que acude al cine como de los empresarios, productores y exhibidores de las películas. Además, el doblaje se afianza tras varios intentos fallidos por solucionar la barrera idiomática que separaba al producto cinematográfico del espectador no americano. Una vez definido el término “doblaje” y estudiado en qué condiciones nace y evoluciona en España, la investigación abordará de qué se sirve esta técnica para llevar a cabo las traducciones de miles de productos audiovisuales.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra, pág. 45.

CAPÍTULO 4. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Este concepto resulta clave para el desarrollo de la investigación, puesto que será mencionado en multitud de ocasiones. Por ello, el capítulo 4 está dedicado a definir qué es la traducción audiovisual, en qué momento de la historia surge y cuáles son las características específicas que la diferencian de otros tipos de traducción, ya que se trata de la herramienta básica con la que cualquier traductor comienza a desempeñar el doblaje de una producción audiovisual.

Con la llegada del cine, se empieza a construir todo un entramado de normas, signos y especificaciones que aúnan criterios para la creación de la traducción cinematográfica. Sin embargo, el empleo del término “traducción audiovisual” no se comenzó a utilizar hasta unos años después, con el nacimiento de la televisión y más tarde con la llegada del vídeo, ya que estos importantes avances también requerían de las labores de traducción para difundir cualquier obra audiovisual fuera de las fronteras del país realizador. De hecho, tal y como señala Roberto Mayoral⁵⁵, licenciado en Filología inglesa y Doctor en Traducción e interpretación por la Universidad de Granada, la traducción audiovisual incluye como tipos de traducción el “doblaje, subtulado, *voiceover*, traducción simultánea, narración y *half-dubbing*”⁵⁶.

En el año 1960, aparece en la revista *Babel*, publicada por la Federación Internacional de Traductores, un número monográfico dedicado en exclusiva al trabajo de la traducción del cine⁵⁷. Aunque su enfoque es predominantemente profesional, esta mención al binomio traducción-cine supone el primer gran éxito en los estudios de la traducción audiovisual. Tres décadas después de la realización del primer doblaje cinematográfico, esta técnica está consolidada a ojos (y oídos) del espectador como un proceso afianzado en el panorama internacional y suficientemente sólido como para ser sometido a análisis por primera vez.

⁵⁵ MAYORAL ASENSIO, ROBERTO. 2001. “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”. DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pág. 20.

⁵⁶ *Half-dubbing*: procedimiento mediante el cual se añade un doblaje a una producción audiovisual manteniendo la versión original en un segundo plano sonoro, de manera que predomine la versión doblada aunque se escuchen ambas.

⁵⁷ MAYORAL ASENSIO, ROBERTO. 2001. “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”. DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pág. 20.

Este monográfico permite a toda una serie de investigadores, que con posterioridad y a medida que la traducción audiovisual se abre a la televisión y al vídeo, teorizar, cuestionar, e incluso algunos intentan redefinir los usos y aplicaciones de este objeto de estudio dentro de su debido contexto, como son Yves Gambier, profesor de la universidad de Turku en Finlandia y una de las grandes figuras contemporáneas de los estudios de traducción⁵⁸; Dirk Delabastita, autor relacionado con el grupo belga de la Escuela de la Manipulación que trató los problemas culturales a los que se enfrenta la traducción audiovisual⁵⁹; Frederic Chaume, una de las figuras más representativas en España dentro del campo de la traducción⁶⁰; Patrick Zabalbeascoa y sus investigaciones sobre la traducción audiovisual en el caso del humor⁶¹, entre otros.

4.1. Especificidad de la traducción audiovisual

Este tipo específico de traducción requiere un tratamiento especial del que hasta el momento habían necesitado las obras literarias. Los textos escritos eran los únicos en los que tenía cabida el proceso traductológico tradicionalmente, y al depender únicamente de un canal (el visual), la traducción se limitaba a transcribir lo más fielmente, de un idioma al otro, sin necesidad de tener en cuenta ningún aspecto más.

Sin embargo, con la llegada del cine sonoro entra en escena la necesidad de una comunicación fílmica en la que se deban tener en cuenta los dos canales a los que afecta: el acústico y el visual. Por ello, la traducción para el doblaje ocupa un lugar singular dentro de la traductología, ya que como defiende Antonio Forés, licenciado en Filología Inglesa y Alemana por la Universidad de Valencia y Máster en Lingüística por la University of Southern California, Los Angeles, (EE.UU), la traducción audiovisual “está subordinada a una imagen dinámica y tiene, por tanto, un carácter polisemiótico”⁶². Una afirmación que coincide con la defendida

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ DELABASTITA, DIRK. 1988. *Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics*. Bélgica: Katholieke Universiteit Leuven.

⁶⁰ CHAUME VARELA, FREDERIC. 1997. “La Traducción audiovisual: estado de la cuestión”. VEGA, M.A. y MARTÍN GAITERO, F. (eds.) en: *La palabra vertida*, Madrid: Ediciones Orto, págs. 393-406.

⁶¹ ZABALBEASCOA, PATRICK. 1993. *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Doctoral Thesis. Universitat de Lleida.

⁶² FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. “El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 81.

por el investigador Herbert Gottlieb, quien establece "*films are polysemiotic. Signs interact with each other, resulting in the availability of added meanings*"⁶³, reforzando la idea de que dentro de un largometraje, los diferentes signos mediante los que se articula el *film* interactúan unos con otros, ofreciendo significados añadidos de los que carecerían si se analizan por separado.

Esta peculiaridad de la traducción audiovisual de poseer dos canales que atender obliga a que la traducción del *film* no se pueda centrar únicamente en la adaptación por separado de los diálogos (canal acústico) sin tener en cuenta la imagen (canal visual), ya que el público que ve y escucha el largometraje necesita que se produzca un alto grado de concordancia entre la imagen y el sonido para que les resulte creíble la historia narrada en pantalla. Además, no sólo los elementos lingüísticos son los que afectan a la traducción audiovisual, sino que según Forés, el público también centra su atención "en los elementos paralingüísticos, por ejemplo claves cinéticas (gestos, posturas, expresión facial, etc.) y elementos prosódicos (entonación, acentuación, ritmo...)"⁶⁴, y se deben de aportar soluciones conjuntas a través del canal sonoro y visual, con elementos verbales, no verbales o una combinación de ambos⁶⁵.

4.1.1. El mito de la fidelidad

En un sistema de transmisión multicanal en el que intervienen tanto imágenes como sonidos, la traducción que se realice de un largometraje de época no podrá ser igual de literal a la versión original que la que se pueda hacer de un manual de instrucciones, ya que en el segundo caso la traducción se basa en el concepto de equivalencia semántica de palabras (como los textos literarios o jurídicos y la sensación de verosimilitud del largometraje dependerá en gran medida de que los sonidos que oiga el espectador concuerden con los movimientos de las bocas de los actores de pantalla.

⁶³ GOTTLIEB, HERBERT. 1998. "Subtitling" en BAKER, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, pág. 245.

⁶⁴ FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. "El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje". AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 81.

⁶⁵ ZABALBEASCOA, PATRICK. 2001. "La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica". CHAUME, FREDERIC y AGOST, ROSA (eds.) en: *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la plana: Editorial Universitat Jaume I (Col·lecció "Estudis sobre la traducció" Núm. 7), pág. 52.

La primacía de la imagen sobre la traducción de los diálogos es un hecho consustancial a la traducción audiovisual, y lo que Forés también denomina “el imperio del ajuste (sincronización)”⁶⁶ es asumido por todos los traductores audiovisuales. Por tanto, la fidelidad en este tipo de textos no ha de entenderse como una equivalencia al 100% entre ellos, sino como una adaptación del texto meta que, aun no siendo equivalente palabra por palabra al texto origen, es fiel al espíritu de la obra original porque transmite la misma intención con la que lo escribió su autor. Forés define muy bien esta diferencia que caracteriza a la traducción audiovisual, ya que ésta “debería plantearse como una actividad que busca que el nuevo texto audiovisual meta se parezca o se asemeje al original de una manera interpretativa en el sentido de Gutt”⁶⁷. Según su experiencia profesional, este autor explica que más que traducir los textos, lo que hace es “interpretar determinadas claves comunicativas con el fin de que el texto audiovisual meta se acerque al máximo a una sincronía semántica y labial, así como a una equivalencia dinámica, en el sentido de Nida”⁶⁸.

4.1.2. La traducción de la oralidad

Uno de los puntos clave para el traductor o intérprete audiovisual⁶⁹ durante el proceso de doblaje estriba en realizar una buena interpretación de los diálogos originales para elaborar un texto meta que conserve la frescura y espontaneidad características de un diálogo hablado. Es lo que Jenny Brumme, profesora de Traducción e Interpretación en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, denomina “la oralidad fingida”⁷⁰. Esta nomenclatura constituye una

⁶⁶ FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. “El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág.82.

⁶⁷ *Ibidem*. Gutt define su teoría de la relevancia: “*The screen translator provides an interpretation of a source script bearing in mind the contextual effects it has and by offering the optimally relevant resemblance to the original without submitting the audience to a great processing effort*”. En GUTT, ERNST-AUGUST. 1990. “A theoretical account of translation - without a translation theory”, *Target 2*, págs. 135-164.

⁶⁸ *Ibidem*. Nida define su equivalencia dinámica: “*...formal equivalence focuses on the message itself, in both form and content, dynamic equivalence is not so concerned with matching the target language message with the source language message, but with the dynamic relationship that holds between receptor and message...*”. En NIDA, EUGENE. 1964. *Toward a Theory of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

⁶⁹ Estas dos expresiones se utilizarán como sinónimos para referirse a la persona que realiza una traducción e interpretación de un texto origen para convertirlo en un texto meta.

⁷⁰ BRUMME, JENNY. 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción teatro, comic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana.

paradoja en sí misma, ya que el discurso oral entre dos personas es algo vivo que va evolucionando de manera espontánea y carece de preparación alguna; justamente lo contrario que los textos escritos, que suelen presentar una estructura cerrada, cohesionada y coherente. Sin embargo, un guion audiovisual ahonda aún más en esta paradoja: se trata de un texto escrito cuya finalidad es que sea hablado, tal y como establece Whitman-Linsen:

*One more unhinging peculiarity of spoken dialogue is precisely that: it is spoken and not written. More accurately, it is written to sound spoken. People pause, collect their thoughts, begin again, clear their throats, change paths halfway down the syntactic road. Such anacolutha, deemed bad style and poorly thought out in a written text, are exactly what make a spoken dialogue animated, credible, authentic and human*⁷¹.

De esta manera, la labor del intérprete audiovisual no sólo consiste en realizar una adaptación del texto origen, sino que también debe conseguir una fluidez natural de los diálogos en el texto meta para que resulten verosímiles al espectador, utilizando un lenguaje coloquial que no dé la sensación de que el actor está recitando. Para ello, utiliza toda una serie de recursos lingüísticos que le ayuda a contribuir a la sensación de verosimilitud en la traducción de los diálogos, como son el registro, las interjecciones, las elipsis, las pausas, las vacilaciones, las frases inacabadas, las redundancias...⁷². Todos estos elementos presentes en la mayoría de actos comunicativos orales que se realizan la vida real deben de reflejarse en el texto meta del *film* doblado.

En resumen, este cuarto capítulo de la investigación destaca el concepto de traducción audiovisual y las características que lo hacen diferente a cualquier otro proceso traductológico, ya que en él intervienen dos canales, visual y acústico, que rigen la adaptación del texto entre idiomas. Además, el estudio de la fidelidad a la obra original entendida como equivalencia del efecto buscado, más que del texto en sí, y la confección de unos diálogos escritos para ser orales contribuyen a subrayar las especificidades de la traducción audiovisual y a ofrecer las claves básicas que definen este proceso que será mencionado y analizado en el presente trabajo.

⁷¹ WHITMAN-LINSEN, CANDANCE. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Nueva York: Peter Lang.

⁷² GARCÍA DE TORO, CRISTINA. 2004. "Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción", *Glosas Didácticas*, pág. 117.

CAPÍTULO 5. EL PROCESO DE DOBLAJE

A lo largo de este capítulo, se estudian las fases generales en las que se basa el proceso de doblaje de una producción audiovisual en España, se establece quién es el encargado de llevar a cabo cada una de estas etapas, así como los procedimientos que desempeña cada profesional para favorecer la obtención de un buen doblaje al castellano.

Atendiendo a las claves que aportan Del Águila y Rodero en su investigación, las fases generales en las que se puede estructurar el proceso de doblaje en España son: traducción, ajuste, marcaje (pautado y *takeo*), dirección, doblaje en sala y mezcla.

5.1. Traducción

Es una de las partes más importantes del doblaje, equiparable a la importancia que tiene el guion original en una película. La traducción no se refiere a sustituir un texto mecánicamente palabra por palabra, sino que el traductor debe de estar atento a las imágenes que conforman el largometraje para realizar su trabajo.

5.1.1. Traducción del guion

Una vez el estudio de doblaje recibe el guion junto con el máster original del largometraje, el departamento de producción contrata a un traductor y se le envían ambos elementos para que comience con su labor. Antes de empezar a escribir, el traductor visiona una o dos veces la película y va realizando anotaciones sobre el guion para comprobar que lo que se oye en pantalla está marcado en él o, si no lo estuviese, indicar inicios y finales de diálogos.

Esta primera toma de contacto le sirve para hacerse una idea de cuál es el tono general de la obra, qué caracteres tienen los personajes o cómo es el lugar en el que se desarrolla la acción. De esta manera, el traductor se encarga de traducir elementos tanto verbales como no verbales priorizando la sincronía visual y la concordancia entre lo que se ve y lo que se escucha.

Durante esta primera fase, también se deben traducir los carteles y subtítulos que aparecen en el largometraje. Una vez que el intérprete audiovisual ha comprobado el género

del *film*, en qué periodo histórico se desarrolla y qué registro posee, es hora de afrontar la traducción de los diálogos para conferirles una naturalidad que les haga ser verosímiles a oídos del público utilizando las claves lingüísticas típicas de la oralidad recogidas por Cristina García de Toro⁷³, Doctora en Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I, y mencionadas en el apartado anterior.

5.1.2. Traducción de los ambientes

Aparte de los diálogos escritos en el guion, de los carteles y rótulos que aparecen en pantalla y de los gestos no verbales propios de la interpretación de los actores, el traductor también tiene que prestar atención a cualquier elemento sonoro en la escena, aunque su presencia sea sutil. Esto significa que, si se escucha de fondo una emisora de radio o un programa de televisión en el *film* original, también debe traducir esos mensajes a la lengua meta, ya que si no lo hiciese, resultaría chocante para el espectador que el actor hablase en su mismo idioma pero la televisión lo hiciese en otro totalmente diferente, con lo que se vería truncado el contrato de verosimilitud.

Muchas veces este trabajo no consiste en una traducción, sino más bien en una creación, como por ejemplo ocurre si la escena se desarrolla en un restaurante. Aparte de la conversación de los protagonistas, seguro que en la versión original se perciben palabras sueltas, murmullos y sonidos de otras conversaciones que rodean a la principal y le sirven como ambiente para favorecer a la verosimilitud del *film*. De esta manera, el intérprete audiovisual debe escribir estas conversaciones entre los figurantes para que, una vez en la sala de doblaje, no se improvisen estos diálogos. A pesar de que están relegados al sonido ambiente, si no están correctamente escritos, el espectador puede llegar a percibir que no son conversaciones ligadas y sacarle por completo de la atmósfera de la película.

Una vez tenidos en cuenta todos estos factores que intervienen en el proceso de traducción del guion, sólo queda transcribir propiamente el texto escrito sobre las descripciones de secuencias, espacios y personajes y anotar las indicaciones y explicaciones oportunas para facilitar la tarea del siguiente agente implicado en este proceso: el ajustador.

⁷³ GARCÍA DE TORO, CRISTINA. 2004. "Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción", *Glosas Didácticas*, pág. 117.

5.2. Ajuste

La tarea del ajuste consiste, tal y como explican Del Águila y Rodero, en “la modificación de la forma del guion –sin que se vea alterado su contenido- con el fin de que se adecue lo mejor posible a los movimientos de la boca de los actores originales”⁷⁴. Partiendo de la traducción del guion, que puede estar más o menos depurada, se deben alargar o acortar frases, buscar sinónimos o expresiones equivalentes o cambiar de orden las oraciones, todo para conseguir la máxima sincronía visual con las bocas de los personajes y favorecer la verosimilitud de los diálogos. Todos estos ajustes se realizan para potenciar la síncreis, término forjado por Michel Chion combinando las palabras “sincronismo” y “síntesis”, que es la que subyace en todo proceso de doblaje:

*La síncreis es la que permite el doblaje, la postsincronización y el sonorizado, otorgando a estas operaciones un amplio margen de elección. Gracias a ella, para un solo cuerpo y un solo rostro en la pantalla, hay decenas de voces posibles o admisibles*⁷⁵.

Tras un primer visionado del largometraje completo para conocer cuál es el tono general del mismo, el ajustador toma el guion traducido y comienza a escuchar las interpretaciones de los actores de manera segmentada, trabajando sólo sobre una frase o conjunto breve de ellas. Atendiendo a las pautas de la versión traducida, el ajustador memoriza el texto meta y lo interpreta en voz alta durante la actuación del actor, respetando sus pausas, tono y ritmo. Es imprescindible que estas intervenciones comiencen y acaben justo en el mismo momento que lo hace la versión original, ya que será el único espacio temporal del que dispondrá el actor de doblaje en sala.

5.2.1. El *Time Code Recording* (TCR)

El elemento del que se servirá el ajustador, y por extensión todos los demás agentes implicados en el proceso de doblaje, para saber cuándo empiezan y terminan las intervenciones de los personajes es el *Time Code Recording* (TCR). El TCR es un cronómetro

⁷⁴ DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA Y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, pág. 57.

⁷⁵ CHION, MICHEL. 1993. *L'audio-vision*. París: Éditions Nathan. Traducción por Antonio López Ruiz, pág. 57.

digital que se sobreimpresiona en las copias de trabajo que se realizan del *film* original y se distribuyen al traductor, al ajustador y demás participantes en el proceso de doblaje. Este código de tiempo registra las horas, minutos, segundos y fotogramas de una película en un instante concreto, con lo que permite desplazarse por el *film* con una precisión máxima, localizar fallos en el sonido, detectar momentos en los que aparecen rótulos que deben ser doblados o marcar las entradas y salidas en los diálogos de los personajes⁷⁶.

5.2.2. Encaje de bocas

Durante este proceso, el ajustador verbaliza el texto meta a medida que se reproduce la imagen original, detectando rápidamente si una frase encaja o no con la boca del actor. Si el texto no se acopla a sus gestos, el ajustador debe realizar las modificaciones pertinentes sobre el guion traducido para ganar en sincronización, ya que las longitudes de las palabras varían de un idioma a otro⁷⁷ y hay que respetar la primera regla del doblaje: que éste sea totalmente invisible para el espectador.

El ajustador debe poseer un perfecto dominio de la lengua origen y un gran conocimiento del lenguaje cinematográfico para respetar el espíritu de la obra original y manejar todas las pautas técnicas y artísticas necesarias para la realización de un largometraje⁷⁸. Su talento está al servicio de la transmisión del carácter de la versión original tal y como la concibió su autor, realizando modificaciones inevitables en el *film* pero siempre respetando con el doblaje los elementos visuales que éste propone.

La tarea del ajustador no termina con el encaje en boca de los diálogos del guion traducido, sino que también introduce en la nueva versión del guion todo un universo de signos que ayudan tanto al actor de doblaje a realizar su interpretación como al técnico de sonido a saber de qué manera deben de sonar las voces, como por ejemplo: “/”: pausa breve”, “//”: pausa de menos de 3 seg.”, “G: gesto sonoro de un personaje (respiración audible,

⁷⁶ CASTRO ROIG, JOSÉ. 2001. “El traductor de películas”. DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtítulos*. Madrid: Cátedra, pág. 273.

⁷⁷ DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA Y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, pág. 59.

⁷⁸ *Ibidem*.

gruñido, etc.)”, “DE: el actor está de espaldas”⁷⁹. En el Anexo I figuran más ejemplos de estos símbolos.

5.3. Marcaje (pautado y *takeo*)

Una vez el guion está traducido y ajustado, el siguiente paso del proceso de doblaje consiste en dividir los diálogos. Esta labor se denomina marcaje o pautado. Cada una de estas partes en las que se segmenta el *film* para su doblaje recibe el nombre de *take* (que en castellano equivale a “toma”). Es la unidad de trabajo mínima de los actores de doblaje y sus características están claramente definidas en el artículo doce del convenio colectivo estatal de profesionales de doblaje de UGT:

*El take es cada una de las fracciones en que se divide el texto de la obra audiovisual a doblar mediante su marcado pautado previo. El pautado o marcado deberá realizarse teniendo en cuenta criterios interpretativos y funcionales*⁸⁰.

Un *take* está compuesto por un máximo de cinco líneas si se trata de un discurso de un único personaje y de un máximo de ocho si en el diálogo intervienen varios actores, tal y como se especifica en el artículo trece del citado convenio. Estas líneas constan de hasta sesenta caracteres mecanografiados incluyendo los espacios de separación y los signos de puntuación, pero aunque una línea no llegue a completar este número de caracteres se contabiliza como entera a todos los efectos. En el Anexo II puede verse un ejemplo de qué aspecto tiene un guion ajustado. Además, cabe destacar que los *takes* son la forma de pago estándar para los actores de doblaje, lo que quiere decir que sus emolumentos serán el resultado de la tarifa base del *take* multiplicada por el número de intervenciones en el largometraje⁸¹.

⁷⁹ CARLOTA Y EVA. 2010. “Símbolos del doblaje”. *Voces a la sombra, el arte del doblaje*, 19 de diciembre. <<http://vocesalasombra.blogspot.com.es/2010/12/simbolos-del-doblaje.html>> [Consulta: 22 de abril de 2013].

⁸⁰ UNIÓN GENERAL DE TRABAJADORES. 1993-1995. “Convenio colectivo estatal de profesionales de doblaje (Rama artística)”, *Federación de servicios*.

⁸¹ ARTISTAS DE DOBLAJE DE MADRID: ADOMA. “Tarifas actualizadas al año 2010 en las que se recoge el convenio de 1993 y el acuerdo económico de 2009 con el IPC”. <http://www.adoma.es/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=3&Itemid=24> [Consulta: 25 de abril de 2013].

Otra importante función de la división de los diálogos es la de establecer, por parte del equipo de producción del proyecto, un calendario organizado en el que se agrupen por días las distintas intervenciones de cada actor en el largometraje. Una buena confección de un *planning* de convocatorias es muy importante para la rentabilidad de un doblaje, ya que los actores de voz cobran, además de por cada *take* en el que participan, por cada vez que acudan al estudio de grabación en lo que se denomina Convocatoria general⁸², con lo que si se convoca al actor más veces de las necesarias, el estudio perderá dinero por no haber optimizado su calendario correctamente.

5.4. Dirección

El director de doblaje resulta un eslabón básico para el desarrollo de esta técnica, ya que es el máximo responsable del doblaje. Entre sus funciones está la elección de los actores que van a doblar la película y la supervisión de su trabajo que asegure unos estándares de calidad. Para ello, se encarga de ponerles en antecedentes sobre sus personajes y transmitirles cómo actúan y sienten en la versión original para que éstos adopten su interpretación y puedan llegar a dar a su voz la carga emotiva que requiera cada momento, sobretodo asegurándose de que los diálogos suenen naturales y se alejen del recitado típico propio de la lectura, ya que arruinaría por completo toda la labor realizada durante el proceso de doblaje.

5.5. El doblaje en sala

El técnico de sonido reproduce el *take* en versión original dos veces para que los actores de voz capten la interpretación y, a continuación, interpreten el guion doblado, sin escuchar efectos ni músicas, intentando parecerse a la intervención original de sus personajes. Esta es la premisa con la que acometen su trabajo los buenos actores de doblaje, quienes siempre ponen su actuación al servicio del actor que tienen en pantalla, tal y como explica Jordi Brau, voz habitual en español de Robin Williams, Tom Cruise y Tom Hanks, “el doblaje en sí es como un músico dentro de una orquesta: creo que hay que seguir una partitura e intentar aproximarse al original. Yo creo que si consigues una aproximación del 80% es lo máximo que puedes conseguir”⁸³.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ BRAU, JORDI en *Voces en imágenes*. 2008. España. Dir: Alfonso S. Suárez. [DVD] TCR: 0:09:00.

5.6. Mezclas

Tras la grabación de las voces en sala, el siguiente paso para completar el proceso de doblaje es unirlas a la banda internacional, también llamada *musseffects track* o *M/E track*⁸⁴. Esta banda internacional es la que contiene la música, los efectos sonoros y las canciones que no se van a doblar en sus respectivas pistas separadas por los técnicos. En la actualidad las mezclas se realizan de manera digital sobre un disco duro de ordenador, lo que facilita enormemente la labor de grabado, borrado y repetición del *take*.

Para comenzar, el técnico de mezclas inicia su equipo y abre el *software* informático que va a necesitar (Pro Tools, Logic Pro, Adobe Audition o Nuendo). El siguiente paso es generar una sesión⁸⁵ con las especificaciones de sonido requeridas para la película y añadir varias pistas que alberguen los distintos elementos que compongan su banda sonora: una pista para el vídeo original que servirá de referencia, una banda para la música del largometraje, otra reservada para los ambientes sonoros, otra para las voces (cada una de ellas separada previamente en una subpista), otra dedicada a los efectos sonoros que se deben incluir *a posteriori* (pasos, puertas, timbres...) y otra para los propios efectos de postproducción y tratamiento de la voz, como son la inserción de *plug-ins* que la modifiquen.

Una vez está todo preparado, el técnico se posiciona en su mesa de mezclas y escucha atentamente la versión original. A continuación, vuelve a pasar sólo la imagen y va configurando la banda sonora de la versión doblada a medida que se fija en el *film* original. Los sistemas digitales permiten sincronizar cada sonido al *frame* exacto y mezclarlos casi con total libertad, aunque para ello sea un requisito indispensable el talento del técnico de sonido, la limpieza en su trabajo, y su capacidad de concentración, ya que “la labor del mezclador consiste en ir engarzando los diálogos con las músicas y efectos, como si de una pieza de

⁸⁴ “Material necesario para un doblaje”, *El proceso de doblaje*.

<<http://www.eldoblaje.com/proceso/material.htm>> [Consulta: 30 de abril de 2013].

⁸⁵ Sesión: proyecto informático de cualquier software de edición en el que se añaden elementos con la intención de componer un todo.

orfebrería se tratara. Indiscutiblemente, la habilidad del mezclador es esencial para obtener un buen resultado”⁸⁶.

Si a la banda internacional facilitada por el cliente le faltan sonidos que en la versión original sí existen, como pueden ser aplausos, murmullo de gente o ruido de trenes, entre otros, el técnico de sonido soluciona esta carencia recurriendo a su librería de efectos sonoros, añade el archivo que más se ajusta al ambiente de la película, lo mezcla con el resto de elementos y genera así la banda sonora del *film*.

Una vez el técnico ya tiene en su proyecto todos los archivos sonoros listos para la mezcla, es imprescindible que compruebe qué niveles destacan en la versión original y aplique los mismos valores en la versión doblada para potenciar según qué voces o efectos por encima del resto en las distintas secuencias que forman el *film*. De esta manera, se asegura que el producto final posea un diseño de sonido lo más parecido posible al de la versión original y el espectador pueda percibir la información sonora de la forma si escucha la película con o sin doblaje.

Sin embargo, a propósito de la similitud en el diseño sonoro de ambas producciones, es conveniente destacar los aspectos que según Blas Payri, profesor de la Universitat Politècnica de València especializado en el sonido de las obras audiovisuales y composición musical, el doblaje no respeta en relación al *film* original. En su recurso multimedia *Lo que el doblaje se llevó*⁸⁷, Payri muestra cómo el doblaje de una película degrada la naturalidad de la voz de los actores originales y provoca la pérdida de profundidad de las mismas en relación con su entorno.

Gracias a los ejemplos con los que acompaña sus argumentos y a la comparación entre la versión original y la doblada de un mismo *film*, se puede apreciar claramente cómo en la segunda versión se produce una imantación de las voces en las proximidades de la cámara, a

⁸⁶ “10.- MEZCLAS”, *El proceso de doblaje*. <<http://www.eldoblaje.com/proceso/material.htm>> [Consulta: 30 de abril de 2013].

⁸⁷ PAYRI GASTÓN, BLAS. 2010. *Lo que el doblaje se llevó*, 12 de mayo. <<http://hdl.handle.net/10251/8062>> [Consulta 15 de mayo de 2013].

pesar de que los personajes se encuentren alejados de la misma⁸⁸. De esta manera, se pierde la riqueza de la proyección de la voz que posee la obra original, ya que los actores de doblaje suenan demasiado cerca de la fuente receptora del sonido (esto es, del micrófono).

Este autor también señala que con el doblaje se produce una pérdida del sonido ambiente diseñado originalmente⁸⁹. Según Payri, éste queda aplacado por el artificio del doblaje e, incluso, la calidad de grabación de las voces (en una sala anecoica y cerca del micrófono), impide que éstas se fusionen correctamente con el ambiente de la versión original⁹⁰, ya que resulta casi imposible poder reproducir ciertas condiciones acústicas presentes en el *film* original.

Para finalizar, este capítulo donde se ha estudiado el proceso de doblaje que sigue un producto audiovisual en España refleja la interconexión de todos los agentes implicados en esta labor, ya que las decisiones del traductor pueden afectar directamente al técnico de mezclas que se encarga de ajustar los textos a las bocas de los personajes. Por ello, este proceso debe de ser entendido como una tarea colectiva en la que todos los profesionales trabajen para conseguir un producto final lo más parecido posible al original, tanto en las interpretaciones de los actores de doblaje como en las mezclas del técnico quien, además, debe tener especial cuidado en reflejar el diseño de sonido tal y como lo concibió el autor original, evitando los problemas destacados en este apartado.

⁸⁸ Como ocurre en el fragmento que analiza de la película *New Rose Hotel*. 1998. EEUU. Dir: Abel Ferrara, mont: Jim Mol, son: Randy Ward. Avalanche Home Entertainment.

⁸⁹ Como ocurre en el fragmento que analiza de la película *El hombre elefante (The Elephant Man)*. 1980. EEUU. Dir: David Lynch, mont: Anne V. Coates, son: Robin Gregory. Brookfilms. Director de doblaje en español: Dionisio Macías.

⁹⁰ PAYRI GASTÓN, BLAS. 2010. *Lo que el doblaje se llevó*. <<http://hdl.handle.net/10251/8062>> [Consulta 15 de mayo de 2013].

CAPÍTULO 6. LOS ELEMENTOS CULTURALES EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Las fases anteriores de esta investigación han demostrado que la traducción audiovisual es una disciplina que posee unas características especiales dentro del campo de la traducción, con unas normas, procesos y terminología propia que definen su sentido. También ha redefinido la labor del traductor audiovisual como agente que participa en el doblaje de los *films*, quien se dedica a interpretar el texto origen para adaptarlo a un texto meta. Por tanto, de este proceso se deduce que el intérprete audiovisual no sólo ha de conocer perfectamente el idioma del texto origen para realizar una buena sustitución terminológica entre lenguas y buscar sinónimos que encajen en boca durante el ajuste, sino que debe tener un amplio conocimiento de la cultura origen y de la gran mayoría de sus referentes para saber qué efecto pretende causar el director original en el espectador según la utilización de uno u otro elemento cultural representativo. Ése es el objetivo que cumple este capítulo en el conjunto de la investigación.

6.1 El intérprete audiovisual bicultural

Resulta tan importante este hecho en el campo de la traducción audiovisual que Nida lo sitúa, incluso, por encima del bilingüismo, ya que *“for truly successful translation, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function”*⁹¹. Esta afirmación coincide con la formulada por Mary Snell-Hornby, traductora de origen británico, quien habla de la traducción como un evento intercultural⁹². Forés también sigue la línea de esta autora y presenta al intérprete audiovisual como:

Mediador intercultural [...] y debe tomar importantes decisiones a la hora de calibrar qué grado de familiarización/naturalización de referentes culturales

⁹¹ NIDA, EUGENE. 2001. *Language and Culture-Contexts in Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, pág. 82.

⁹² SNELL-HORNBY, MARY. 1988. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins.

*extraños en la cultura meta es el más adecuado sin que se pierda la intencionalidad, el espíritu, la carga humorística, etc., del original*⁹³.

Para entender bien el concepto de “referente/referencia cultural”, Agost, establece que los elementos culturales son aquellos “que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia”⁹⁴. Para la autora, estos elementos culturales son cualquier componente conocido por los integrantes de una sociedad cuya mención implique que el espectador complete el sentido del diálogo gracias a la imagen que tiene de ese elemento cultural y sus implicaciones al margen del largometraje.

6.2. Tácticas para la traducción de los elementos culturales

Las estrategias que puede seguir el intérprete audiovisual cuando se enfrenta al doblaje de un *film* en el que aparecen estos referentes culturales son tres: domesticación, extranjerización y neutralización. Tras la definición de cada táctica, se procederá al análisis de un fragmento de la comedia *Annie Hall*⁹⁵ para comprobar cómo se articula la traducción en cada procedimiento. Una vez numerado el ejemplo, indicado su correspondiente TCR y establecido su debido contexto, se transcribirán las dos versiones del diálogo y se realizará una comparación final.

6.2.1. Domesticación

El término domesticación (*domestication*⁹⁶) fue acuñado por Lawrence Venuti, teórico estadounidense de la traducción, y consiste en adaptar el texto origen sustituyendo las referencias culturales extranjeras por equivalentes del país al que se dirige el texto meta o por elementos conocidos de manera casi universal, anulando todas las posibles dificultades que el espectador pueda tener en la comprensión del largometraje.

⁹³ FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. “El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 83.

⁹⁴ AGOST, ROSA. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

⁹⁵ *Annie Hall*. 1977. EEUU. Dir: Woody Allen, mont: Wendy Greene Bricmont y Ralph Rosenblum, son: Dan Sable. United Artists. Director de doblaje en español: Joaquín Díaz.

⁹⁶ VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. EEUU: Routledge.

Nida tiene en cuenta por primera vez al receptor en el proceso traductológico y, en este caso, la domesticación es un claro ejemplo de equivalencia dinámica, ya que se trata de una adaptación total a la cultura receptora y, por lo tanto, no será una traducción al pie de la letra. Por ello, se sacrificarán palabras, expresiones, elementos culturales, nombres propios, topónimos y muchas otras cosas del original, a favor de elementos que transmitan a los nuevos espectadores las mismas sensaciones que a los lectores originales.

La mayor o menor profundización en la cultura meta dependerá de los conocimientos y recursos que posea el intérprete audiovisual para hacerse entender con el doblaje, ya que se subordina siempre a la imagen, y ésta es, en palabras de Whitman-Linsen, intocable, ya que *“the problem is that the visual image is inviolable. Scenes cannot be re-shot for the sake of confronting the new audience with familiar settings and stories. Apart from cutting out scenes entirely, the only means of remolding is linguistic”*⁹⁷.

En 2002 se estrenó la película *Ali G anda suelto*⁹⁸, que constituye uno de los paradigmas de la naturalización del humor y del que Carla Bollera Tejera⁹⁹ de la Universidad de Alicante realizó un magnífico análisis sobre este aspecto de la traducción audiovisual.

- Ejemplo 01 - **Annie Hall** (TCR 00:39:05)

Contexto: Alvy, un chico paranoico, obsesivo e hipocondríaco, y Annie, una bella cantante que coquetea con las drogas, están a punto de iniciar una relación sexual.

- *Versión original:*

ALVY – We should just turn out the lights and play hide the salami or something.

⁹⁷ WHITMAN-LINSEN, CANDANCE. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Nueva York: Peter Lang, págs. 125-126.

⁹⁸ *Ali G anda suelto (Ali G Indahouse)*. 2002. Reino Unido. Dir: Mark Mylod, mont: Craig Herring, son: Glenn Freemantle. Universal Pictures. Director de doblaje en español: Antonio Lara, traductora: Sally Templer, ajustador: Antonio Lara.

⁹⁹ BOTELLA TEJERA, CARLA. 2006. “La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: ALI G INDAHOUSE”. *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*.

ANNIE – Well, listen, I'm gonna get a cigarette, ok?

ALVY – Grass, right? The illusion that it will make a white woman more like Billie Holiday.

- *Versión doblada:*

ALVY – Mira, ¿sabes lo que vamos a hacer? Apagar las luces y jugar a la gallinita ciega, ¿vale?

ANNIE – De acuerdo, voy a por un cigarrillo. Espera.

ALVY – ¿Vas a fumar hierba? ¿Quieres hacerte la ilusión de que soy Robert Redford?

Este jugoso fragmento ofrece dos ejemplos de domesticación. Por una parte, Alvy propone jugar a “*hide the salami*”, una clara propuesta de juego sexual hacia su pareja, Annie. La intención de Allen con la mención a este juego, cuyo objetivo claro es el de hacer el amor, es traducido en la versión española por “*jugar a la gallinita ciega*”, pero seguramente a una versión más adulta del típico juego de niños. Con esta sustitución más cercana a la cultura meta, el espectador puede comprender de una manera más fácil cuál es la intención de Alvy que si se hubiese mantenido el juego de “esconder el salami”.

Por otra parte, también hay que destacar el comentario de Alvy sobre los efectos que produce la marihuana. En este caso, el intérprete audiovisual pensó que la figura de Billie Holiday no era suficientemente familiar para el público meta como para entender el chiste de Alvy, ya que su traducción sería algo así como que la marihuana puede generar la ilusión de que una mujer blanca se parezca a Billie Holiday (gran cantante afroamericana). Esta mención específica se pudo deber a que Annie también era cantante y se eligió a una estrella americana de la canción para realizar la comparación. Sin embargo, el texto meta refleja un cambio en el sentido de la frase y la sustitución de ese referente de la cultura origen.

En la versión doblada, Alvy pregunta a su novia si con la marihuana quiere hacerse la ilusión de que está con Robert Redford. A pesar de que este referente no haya emanado propiamente de la cultura meta, se trata de una estrella de Hollywood conocida internacionalmente. Redford estaba totalmente instalado en el imaginario popular español gracias a que en 1977 ya había protagonizado una larga lista de éxitos cinematográficos. Además, en todas sus películas destacaba por su buen aspecto físico, característica por la que

el intérprete audiovisual elige esta referencia para completar el significado de las palabras de Alvy y facilita totalmente la comprensión por parte del espectador: Annie fumaba marihuana porque así se creía que estaba con alguien tan guapo como Robert Redford.

6.2.2. Extranjerización

La extranjerización (*foreignization*¹⁰⁰) es el caso opuesto al de la naturalización. Este procedimiento, cuyo término también fue acuñado por Venuti, consiste en mantener en la traducción todos los referentes culturales presentes en el texto origen sin reparar en las posibles dificultades que pueda tener el espectador de la versión doblada en entenderlos. Esta estrategia reduce la labor del intérprete audiovisual a la mera traducción literal de los elementos de la cultura origen sin descodificar su significado con equivalentes en la cultura meta.

- Ejemplo 02 – *Annie Hall* (TCR 00:58:40)

Contexto: los padres de Alvy, una familia judía cargada de estereotipos sociales, discuten sobre los robos que su asistenta les realizaba continuamente:

- *Versión original:*

MADRE – She stole!

PADRE – Alright! So? We can afford it!

MADRE – How can we afford it? On your pay? What if she steals more?

PADRE – She’s a coloured woman from Harlem! She has no money!

- *Versión doblada:*

MADRE – ¡Me robó!

PADRE – ¿Y qué? ¡Nos lo podemos permitir!

¹⁰⁰ Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. EEUU: Routledge

MADRE – ¿Que nos los podemos permitir? ¿Con tu sueldo? ¿Y si nos hubiese robado más?

PADRE – ¡Es una mujer de color! ¡De Harlem! ¡No tiene dinero!

Tal y como se puede apreciar en la comparación, el intérprete audiovisual ha confeccionado un texto meta que resulta casi equivalente palabra por palabra al texto origen. En la versión americana, se habla de Harlem, un barrio situado al norte de Manhattan en la ciudad de Nueva York. Como aproximadamente un 70% de su población es afroamericana¹⁰¹ y constituye un referente de la comunidad negra para la mayoría de gente, se cita este lugar como origen de la empleada del hogar porque es una mujer de color y sin recursos económicos. Por eso, el padre de Alvy justifica que robe e, incluso, promulga que tiene todo el derecho a ello unas frases más tarde. El doblaje en castellano, teniendo la posibilidad de eliminar la referencia o sustituirla, ha preferido mantenerla porque presupone que el público meta relacionará el barrio neoyorquino con lo que representa cultural y socialmente en la construcción del personaje de la asistente afroamericana.

6.2.3. Neutralización

La tercera estrategia que puede adoptar el intérprete audiovisual para hacer frente a la traducción de un guion original es la denominada neutralización. Este procedimiento quedaría a medio camino entre la domesticación y la extranjerización, ya que consiste en mantener el sentido del texto origen pero sustituyendo los referentes culturales por las profesiones, logros o productos por los que éstos son conocidos. Se trata de un borrado de nombres famosos característicos de la cultura origen para conformar un texto meta ausente de cualquier referencia nominal. En su lugar, el intérprete audiovisual apuesta por neutralizar el impacto cultural producido con una frase descriptiva que los caracterice.

- Ejemplo 03 – **Annie Hall** (TCR 00:52:20)

Contexto: Alvy se encuentra con una periodista de la revista *Rolling Stones* en un evento con un prestigioso líder de una pseudoreligión.

¹⁰¹ STEVEN, DAVID. 2013. "Harlem" en *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Harlem>> [Consulta: 2 de junio de 2013].

- *Versión original:*

JOURNALIST – I'm a Rosicrucian myself.

ALVY – Are you?

JOURNALIST – Yeah.

ALVY – I can't get with any religion that advertises in *Popular Mechanics*.

- *Versión doblada:*

PERIODISTA – Yo misma soy Rosacruz.

ALVY – ¿De veras?

PERIODISTA – Sí.

ALVY – No puedo identificarme con una religión que se anuncia en fascículos.

La antigua revista estadounidense *Popular Mechanics* que se dedicaba a tratar temas de ciencia y tecnología, es mencionada por Alvy para desprestigiar a la supuesta religión *Rosacruciana* y lo que ésta representa. Sin embargo, el espectador español no habría entendido la alusión a esta publicación, con lo que el doblaje sustituye el nombre de la revista por lo que es: un fascículo. De esta manera, el intérprete audiovisual contribuye a fomentar la intención del autor original de rebajar la importancia de esa nueva religión sin perder de vista la cultura del público al que va dirigida la película. Así, cualquier espectador español puede entender el sentimiento de Alvy de no profesar una religión cuyo medio de difusión es la publicidad en fascículos.

Estos procedimientos de los que se sirve el intérprete audiovisual para realizar el doblaje de un largometraje no son excluyentes. Según en qué momentos del *film* aparezcan estas referencias culturales y dependiendo del grado de universalidad de las mismas, el intérprete puede decidir optar por una o varias técnicas dependiendo del grado de conocimiento del referente en la cultura meta. Además, también hay que tener en cuenta el importante papel del ajuste, ya que dictará si la referencia se debe mantener por encaje en boca o si hay tiempo material para añadir alguna frase que la neutralice.

En definitiva, el asunto de la adaptación o no de determinados referentes culturales en las producciones extranjeras de humor analizado en este capítulo, resulta muy importante para el desarrollo del tema planteado en la presente investigación, ya que la habilidad del intérprete audiovisual en la detección de estos elementos, unida a un profundo conocimiento de la cultura origen, le servirá para identificar el sentido que el autor pretende imprimir a un chiste en la versión original y así confeccionar un buen texto meta que mantenga el efecto cómico con el que fue concebido en su origen, contribuyendo a que se realice un buen doblaje del humor de la obra al castellano, tal y como se verá a continuación.

CAPÍTULO 7. EL DOBLAJE DEL HUMOR

Este apartado de la investigación aborda el significado del humor en términos audiovisuales. Además, su estudio refleja la necesidad que tiene el efecto cómico de ceñirse a un contexto específico cultural para que funcione. Este aspecto característico del humor se examina en este capítulo, donde se analiza qué tipos de chistes se pueden articular en un guion y la manera en la que se pueden reproducir los juegos de palabras para que produzcan diálogos divertidos. Los análisis de los diferentes fragmentos audiovisuales que se realizan en este capítulo contribuyen a ofrecer una visión más completa del estudio del humor.

De entre las destrezas que se exigen a los agentes implicados en el proceso de doblaje de este tipo de producciones se encuentra la capacidad de interpretación del texto origen para detectar cuáles son los elementos humorísticos que lo conforman y dan sentido a la versión original. Asimismo, también deben tener la suficiente habilidad para conformar un texto meta adaptado a una cultura diferente de la original, de manera que no sólo se ciña a la traducción literal y verosímil del guion sino que contribuya a producir el efecto cómico deseado en cada fase del mismo. Y en busca de ese efecto, el humor no se consigue sólo por lo que se dice, sino por cómo se dice¹⁰², en términos como el tono de la voz, la velocidad de dicción o la variación de ritmo.

El fin último de cualquier comedia doblada es que tenga la misma fuerza humorística que la versión original. Sin embargo, tal y como señala Anjana Martínez Tejerina, profesora de Traducción general del inglés y Traducción y medios de comunicación en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, “el problema reside en que, normalmente, los chistes de la versión original los elabora un equipo de guionistas en un plazo dilatado de tiempo; mientras que los de la versión doblada los recrea un traductor que trabaja en solitario”¹⁰³. Para que el texto meta posea la misma carga humorística que el texto origen es necesario tener la máxima información sobre cualquier aspecto que aparezca en el guion original y sea susceptible de producir la risa. De esta manera, el intérprete audiovisual debe de tener una gran base

¹⁰² ZABALBEASCOA TERRAN, PATRICK. 2001. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pág. 253.

¹⁰³ MARTÍNEZ TEJERINA, ANJANA. 2012. “Estrategias traductorales frente a los juegos de palabras: el doblaje de los Hermanos Marx en España”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 16.

documental acerca de personas, instituciones, publicaciones, por ejemplo, de la cultura origen y el por qué se introduce en esa fase del largometraje.

7.1 El humor

Tal y como afirman los autores consultados (Zabalbeascoa, Martínez Tejerina, Martínez Sierra, Nash y Delabastita), el humor no es fácil de definir ni de estudiar debido a la gran complejidad que ofrece este término y a la multitud de perspectivas desde las que se puede o debe analizar: social, psicológica, cultural, verbal, no verbal, histórica... Como no es objeto de esta investigación ofrecer un enfoque teórico sobre la naturaleza del humor, se realizará una aproximación general y descriptiva sobre cómo se puede tratar este aspecto en la traducción audiovisual y qué restricciones plantea al traductor encargado de su doblaje.

Como punto de partida de este apartado de la investigación, es necesario establecer qué se entiende por humor cada vez que se aluda a ese término. Para ello, se tomará como referencia la definición de humor de Zabalbeascoa, quien establece que “definiremos humor (como elemento textual) como todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto”¹⁰⁴.

Partiendo de este concepto amplio de “humor”, se debe acotar el estudio del mismo al campo de la traducción audiovisual, ya que como establece el traductor e investigador italiano Luca Manini, “[A] distinction needs to be made between translating for the stage and translating for the page”¹⁰⁵. Por lo tanto, se debe distinguir el humor audiovisual como un tipo de humor diferente y con unas particularidades propias, como son el papel activo que adoptan tanto los elementos visuales como los sonoros en la contribución al efecto cómico, y de las que adolecen otros tipos de traducción. Martínez Tejerina propone tres características para este fenómeno complejo:

¹⁰⁴ ZABALBEASCOA TERRAN, PATRICK. 2001. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. DURO MORENO, MIGUEL (COORD.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pág. 255.

¹⁰⁵ MANINI, L. 1996. “Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and Their Translation”. Delabastita, Dirk (ed) en: *The Translator: Studies in Intercultural Communication 2: Manchester: St. Jerome*, pág. 173.

- *Todo texto humorístico se basa en el efecto perlocutivo. El propósito principal es provocar la risa.*

- *El humor puede emplear el lenguaje en sí como recurso creador de hilaridad.*

- *El humor muestra un carácter subversivo y transgresor*¹⁰⁶.

De esta manera, la autora introduce acertadamente el efecto perlocutivo en que se basa el texto humorístico audiovisual, ya que su función no se limita simplemente a informar de algo u ofrecer unas instrucciones, sino que este tipo de acto comunicativo “busca producir un efecto en el receptor en una determinada circunstancia”¹⁰⁷, en este caso, que el espectador se ría ante una situación cómica de una producción audiovisual.

La segunda característica citada por Martínez Tejerina resulta una de las claves del éxito del humor audiovisual: la utilización del propio idioma para generar situaciones cómicas. La autora coincide con Forés en que este recurso se utiliza ampliamente en la traducción audiovisual como elemento detonante de la risa:

*Puede jugar con la ambigüedad léxica (como en los juegos de palabras), la polisemia, la imitación de acentos o registros, los dobles sentidos o utilizar argumentos lingüísticos que constituyan razonamientos lógicamente falaces cuyo sentido aparente se deriva de factores lingüísticos*¹⁰⁸.

Por último, Martínez Tejerina también señala el carácter subversivo y transgresor del humor, características inherentes al efecto cómico y la causa de por qué se pueden tratar o criticar ciertos temas al amparo del humor (a menudo, una conducta socialmente reprobable en cualquier otro contexto se puede convertir en una fuente de carcajadas si se traslada a un ambiente de comedia).

¹⁰⁶ MARTÍNEZ TEJERINA, ANJANA. 2012. “Estrategias traductoras frente a los juegos de palabras: el doblaje de los Hermanos Marx en España”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 11.

¹⁰⁷ GARCÍA GONDAR, A. et al. 2012. “PERLOCUTIVO” en: *Glosario de Lingüística*, 11 de octubre. <<http://glosarioling.blogspot.com.es/2012/10/perlocutivo.html>> [Consulta: 14 de mayo de 2013].

¹⁰⁸ FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. “El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 86.

7.1.1. El humor y las fronteras culturales

Si en el doblaje de cualquier producción audiovisual pueden aparecer elementos característicos de la cultura origen, el humor no sólo multiplica el número de referentes sino que éstos suelen ser la base para generar hilaridad en el espectador. Ésta es una de las mayores restricciones que los teóricos establecen al respecto del doblaje del humor, siendo “el humor un fenómeno universal, que al mismo tiempo se encuentra encerrado en fronteras culturales y lingüísticas concretas”¹⁰⁹. De esta afirmación de Martínez Tejerina se colige que cada sociedad tiene instalados en su imaginario popular una serie de referentes sobre los que se puede articular el humor, pero si el texto origen se traslada a otra cultura diferente, la ausencia de esos conocimientos extralingüísticos provocaría que no se apreciase humor alguno.

Cuando el espectador posee los elementos extralingüísticos necesarios para entender las menciones a los referentes culturales en el texto meta surgen, según Martínez Sierra, dos razones por las que se produce el humor: la complicidad y la satisfacción¹¹⁰. El descubrimiento de un referente cultural conocido en medio de una producción de humor hace que el espectador se sienta partícipe de la misma, lo que genera un sentimiento de complicidad hacia el personaje y satisfacción al haber comprendido el chiste que ha realizado.

7.1.2. Los chistes

Uno de los elementos clave utilizados tradicionalmente para producir textos humorísticos son los chistes. Y en la traducción audiovisual, el intérprete tiene la obligación de detectarlos en el texto origen y saber buscar una traducción apropiada al texto meta que intente mantener el efecto del autor original y provoque también las risas en los espectadores meta. En su trabajo, Forés distingue entre chiste (*joke*) y lo que constituye una estrategia

¹⁰⁹ MARTÍNEZ TEJERINA, ANJANA. 2012. “Estrategias traductorales frente a los juegos de palabras: el doblaje de los Hermanos Marx en España”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 12.

¹¹⁰ MARTÍNEZ SIERRA, J.J. 2008. *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pág. 165.

narrativa humorística (*wit*)¹¹¹, en función de la necesidad o no de un contexto: mientras que el chiste está autocontenido y funciona por sí mismo en cualquier situación, la estrategia narrativa humorística se articula en torno a una conversación específica del *film*, con lo que depende ineludiblemente del contexto en el que se produce dicho diálogo.

7.1.2.1. La traducción audiovisual de los chistes

Atendiendo a la distinción defendida por Forés en el párrafo anterior, un chiste posee una estructura específica y no necesita de un contexto para ser entendido. Un ejemplo de lo que significa para este autor lo encontramos en la película *Pulp Fiction*¹¹², cuando Mia Wallace le cuenta a Vincent Vega su chiste del episodio piloto de la serie *Bella Fuerza Cinco*:

- Ejemplo 04 – *Pulp Fiction* (TCR: 01:00:10)

- *Versión original:*

MIA – Three tomatoes are walking down the street. Papa Tomato, Mama Tomato and Baby Tomato. Baby Tomato starts lagging behind, and Papa Tomato gets really angry, goes back and squishes him and says: Ketchup.

- *Versión doblada:*

MIA – Tres tomates caminan por la calle. Papá Tomate, Mamá Tomate y Bebé Tomate. El Bebé Tomate se despista y Papá Tomate se enfada muchísimo. Vuelve atrás, le aplasta y dice: *Ketchup*.

Este chiste genera en el espectador el mismo efecto si aparece en esta película o en cualquier serie de televisión, ya que es una cápsula de humor que funciona por sí misma. Aunque en la traducción al castellano haya perdido parte de su fuerza (la gracia reside en que las palabras inglesas *ketchup* y la expresión *catch up* -apresurarse- son homófonas y resulta

¹¹¹ FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. “El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje”. AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 89.

¹¹² *Pulp Fiction*. 1994. EEUU. Dir: Quentin Tarantino, mont: Sally Menke, son: Stephen H. Flick. Miramax Films. Director de doblaje en español: Miguel Ángel Jenner, traductor: Darryl Clark, ajuste: Miguel Ángel Jenner.

cómico que en la versión original el padre tomate le diga a su hijo que se apresure mientras lo aplasta, generando la base con la que se realiza el *ketchup*), el chiste sigue funcionando como entidad autónoma y sin necesidad de un contexto situacional. También se podrían incluir en este tipo de chistes las fórmulas típicas de “Toc, toc...” o “Se abre el telón...”.

Sin embargo, Zabalbeascoa propone en su trabajo una clasificación en la que se pueden distinguir diferentes tipos de chistes según los problemas que suponen para la traducción¹¹³, en la que indica que muchos de ellos necesitan un cambio de los referentes culturales del texto origen para que funcionen en el texto meta. De esta manera, si los chistes en el sentido de Zabalbeascoa requieren de un contexto específico en el que es necesario adaptar ciertos referentes a la cultura meta y no habla de entidades autónomas con el significado autocontenido, entendemos que el concepto de chiste es distinto entre estos dos autores.

A raíz de su trabajo, se entiende que el concepto de chiste para Zabalbeascoa abarca cualquier ocurrencia ingeniosa que introducida en un determinado contexto genera hilaridad en el espectador. Bajo esta premisa, se estudiará la clasificación que propone y siempre que se hable de chiste será en el sentido de Zabalbeascoa.

- Internacional. Se basa en que no utiliza ningún juego de palabras ni recurre a los referentes específicos de la cultura origen para conseguir su efecto. Un ejemplo de esta tipología de chistes lo encontramos en la película *La vida de Brian*¹¹⁴.

Contexto: Brian y su madre, Mandy, regresan a casa tras asistir a una lapidación. En ella, encuentran esperando a un soldado romano, lo que desata la ira de Brian. En ese momento, Mandy confiesa a su hijo quién fue su verdadero padre.

¹¹³ ZABALBEASCOA TERRAN, PATRICK. 2001. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pág. 258.

¹¹⁴ *La vida de Brian (Life of Brian)*. 1979. EEUU. Dir: Terry Jones, mont: Julian Doyle, son: Tony Orton. HandMade Films. Director de doblaje en español: Ramiro de Maeztu, ajustador: Ramiro de Maeztu.

- Ejemplo 05 – *La vida de Brian* (TCR 00:18:10)

- *Versión original:*

MANDY – Your father isn't Mr. Cohen.

BRIAN – I never thought he was.

MANDY – Now, none of your cheek! He was a Roman, Brian. He was a centurion in the Roman army.

BRIAN – You mean you were raped?!

MANDY – Well... at first yes...

- *Versión doblada:*

MANDY – Tu padre no fue el Sr. Cohen.

BRIAN – Nunca pensé que lo fuera...

MANDY – ¡Déjate de impertinencias! Fue un romano. Fue un centurión del ejército romano.

BRIAN – ¿Un romano te violó?!

MANDY – Bueno... al principio sí...

En este fragmento, el golpe humorístico se encuentra justo al final del diálogo reproducido, cuando Brian le pregunta asombrado a su madre si el centurión romano la violó, buscando alguna explicación lógica para que ésta dejase invadir su cuerpo, a lo que Mandy contesta que “*Bueno, al principio sí*”... Lo que lleva al espectador a entender que tras unos leves forcejeos, Mandy disfrutó gustosamente del acto sexual, provocando un giro humorístico en la conversación.

- Cultural-institucional. Se trata de un cambio de los referentes culturales de un texto audiovisual a otro, para que sea comprendido por el espectador meta. A continuación se verá cómo se articula una secuencia cómica en la que aparece este tipo de chiste, tomando como referencia un fragmento de la película *Regreso al futuro*¹¹⁵.

¹¹⁵ *Regreso al futuro (Back to the future)*. 1985. EEUU. Dir: Robert Zemeckis, mont: Arthur Schmidt, son: Charles L. Campbell. Universal Pictures. Director de doblaje en España: Rogelio Hernández.

Contexto: Marty McFly descansa en la cama de Lorraine, quien será su madre en el futuro, y hablan de la ropa interior del muchacho.

- Ejemplo 06 – **Regreso al futuro** (TCR 00:41:42)

- *Versión original:*

MARTY – Where are my pants?

LORRAINE – Over there. At my hope chest. I've never seen purple underwear before, Calvin.

MARTY – Calvin? Why you keep calling me Calvin?

LORRAINE – Because it is your name, isn't it? Calvin Klein. It's written all over your underwear.

- *Versión doblada:*

MARTY – ¿Dónde están mis pantalones?

LORRAINE – Ahí sobre... mi arca de la esperanza. Jamás había visto calzoncillos violetas, Levis.

MARTY – ¿Levis? ¿Por qué me llamas Levis?

LORRAINE – Es tu nombre, ¿no? ¿Levis Strauss? Lo llevas escrito en la ropa interior.

Este largometraje ofrece un claro ejemplo sobre cómo se puede articular un chiste con un cambio en los referentes culturales. Mientras que en la versión original utilizan la marca de ropa interior *Calvin Klein* para articular este equívoco humorístico entre Marty y Lorraine, como en 1985 esa referencia no era compartida para el público español, el intérprete audiovisual optó por sustituirla por *Levis Strauss* por ser más conocida por en España y el chiste en la versión doblada de la película transmitiría el mismo efecto que en la versión original, ya que se articula sobre el mismo equívoco: Lorraine piensa que la marca de calzoncillos Marty es en realidad el nombre del chico.

- Nacional. En esta categoría tienen cabida los estereotipos y clichés que se tienen asumidos de ciertas culturas. Encontramos un ejemplo de este tipo de chiste en la serie *Modern Family*¹¹⁶.

Contexto: Dylan es el novio de Haley, la hija mayor de los Dunphy. Un día pasa a recogerla por su casa y el padre de la chica, Phil, le invita a pasar y ver con él un partido de béisbol.

- Ejemplo 07 – ***Modern Family*** (TCR 00:01:05)

- *Versión original:*

PHIL – Okay. See that guy? He’s the tying run. Interesting story about him. He’s been stuck on second base forever, and I’m pretty sure he’s gonna try and steal third, which is just a terrible, terrible idea. How are you and Haley doing?

- *Versión doblada:*

PADRE – A ver, ése es el tío que tiene que correr. Es interesante su caso. Lleva sobando en segunda base desde hace siglos y seguro que va a intentar meterle mano a la tercera, lo cual es muy, muy mala idea. ¿Cómo te va con Haley?

En la cultura estadounidense, es popular utilizar el béisbol como una metáfora del grado de intimidad sexual entre las parejas adolescentes¹¹⁷, algo que se desconoce en España. Este recurso es perfecto para la situación que describe la versión original, donde el padre de la novia de Dylan le invita a ver un partido para advertir al muchacho sobre sus intenciones: el “tío” está en segunda base (lo que en una relación equivale a la estimulación manual de los pechos) y le previene de que “robar” la tercera sería una idea terrible, ya que concierne a la

¹¹⁶ *Modern Family*. 2009-2013. EEUU. Dir: Steven Levitan y Christopher Lloyd. 20th Century Fox Television. Director de doblaje en español: Juan Logar Jr. Episodio 1x03 *Ven a volar conmigo (Come Fly with Me)*.

¹¹⁷ КLBOT2. 2013. “Metáforas de béisbol para el sexo”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 12 de marzo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1foras_de_b%C3%A9isbol_para_elsexo> [Consulta: 4 de mayo de 2013].

estimulación oral o manual de los genitales. Como la cultura española adolece de este tipo de referente, el traductor audiovisual ha introducido sutilmente las expresiones “*sobar*” (como sinónimo de manosear) y “*meter mano*” (como sinónimo de tocar los genitales) para ayudar al espectador a completar el sentido de las bases.

- Lingüístico-formal. Este tipo de chistes juega con los fenómenos lingüísticos de cada lengua, como son la polisemia, la homonimia o la rima, entre otros. Gracias a la película *Ali G anda suelto* se comprobará cómo se traduce este tipo de chiste.

Contexto: Ali G ha sido seleccionado como miembro representante del congreso y es entrevistado en televisión. Acerca de las relaciones políticas que su país, Reino Unido, tiene con Estados Unidos, surge el chiste:

- Ejemplo 08 – *Ali G anda suelto* (TCR 00:40:03)

- *Versión original:*

HOST – What do you think about Bush?

ALI G – *Me love bush. I mean, me love anything that gives foliage to the punnani area.*

- *Versión doblada:*

PRESENTADOR – ¿Qué opina usted de Bush?

ALI G – El bus mola. Vamos, es más económico que el taxi y además, puedes arrimar la cebolleta.

Cuando el presentador del programa pregunta a Ali sobre Bush en la versión original, está haciendo referencia al por entonces presidente de los EEUU, George W. Bush, aunque Ali interpreta que le está preguntando sobre *bush*, que en jerga significa el vello púbico femenino¹¹⁸ y por eso contesta que le gusta cualquier cosa que sirva de follaje para la “*punnani area*”¹¹⁹, otro elemento más de argot que en este caso hace referencia a la vulva. El equívoco

¹¹⁸ WORDREFERENCE.COM, ONLINE LANGUAGES DICTIONARIES. “Bush”.

<<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=bush>> [Consulta: 4 de mayo de 2013].

¹¹⁹ FAIZAN. 2013. “Punani”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 20 de marzo.

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Punani>> [Consulta: 4 de mayo de 2013].

se produce por la coincidencia formal y sonora de los significantes y por lo alejado de sus significados. Como en la versión española no existe ninguna correspondencia entre estos dos términos, el intérprete audiovisual ha elegido una palabra que sea homófona de Bush, en este caso bus, con lo que la conversación transmite de nuevo un sinsentido entre lo que se pregunta y lo que se contesta. Además, para compensar la pérdida de carga humorística en la versión, se ha añadido al final la expresión “*puedes arrimar la cebolleta*” para maximizar la comicidad de su intervención.

- Paralingüístico. Para que un chiste funcione en este caso se precisa de una combinación de elementos verbales y no verbales, que se articulen de manera que generen una situación cómica. Un ejemplo extraído de la serie *Modern Family*¹²⁰ contribuirá a su comprensión.

Ejemplo 09. Mitchell y Cameron ven de lejos a Tracy, una antigua ex novia del primero con la que mantuvo relaciones sexuales años atrás. La conversación avanza entre la pareja y comienzan a hablar de niños y cómo los padres son sus referentes. En ese momento, Mitchell ve a Tracy dando un helado a un niño pelirrojo. Mitchell, que también es pelirrojo, se queda asombrado mientras Cameron apostilla que “como siempre decía mi mamá, nuestros hijos son una versión de nosotros en miniatura”. Esto hace pensar a Mitchell que el niño es suyo, se sorprende y sale corriendo. El espectador realiza la misma asociación que el personaje y se ríe de la situación que acaba de descubrir. Sin embargo, tal y como se desvela al final del capítulo, quien recibía el helado no era un niño, sino un hombre de baja estatura, el marido de Tracy. De esta manera se observa cómo se ha generado una situación cómica con la participación de elementos verbales y no verbales.

- Complejo. Aquí confluyen dos o más de los tipos de chistes mencionados anteriormente y constituye un auténtico reto para el intérprete audiovisual por tener que gestionar tanto elementos visuales, como aspectos lingüísticos y referencias

¹²⁰ Episodio 2x12 *De tal palo, tal astilla (Our Children, Ourserlves)*, TCR: 0:04:44.

culturales en un fragmento del *film* destinado al humor. Para observar cómo se articula este tipo de chiste, se tomará como referencia la película *El dictador*¹²¹.

Ejemplo 10. Con el objetivo de entender el contexto en el que se desarrolla la escena, hay que destacar que Aladeen, dictador de un país árabe llamado Wadiya, quiere hacerse pasar por norteamericano junto a su también amigo árabe Nadal mientras vuelan en un helicóptero sobre Estados Unidos con otra pareja de turistas. Como en la versión original hablan en un idioma ininteligible para los otros dos personajes y se debe mantener ese efecto de desigualdad en la información, el responsable del doblaje ha decidido reproducir el diálogo en el idioma original pero con las voces de los actores de doblaje para que se mantenga la continuidad sonora y la traducción del intérprete audiovisual aparece subtitulada en el propio *film*. De esta manera, emisor y espectador comparten la misma información, pero los personajes de la película se sitúan en un nivel inferior, lo que provoca la confusión y, por tanto, la comicidad.

En su diálogo, Nadal y Aladeen hablan del coche favorito del dictador. Este punto se convierte en una dificultad para el intérprete audiovisual, ya que el dictador expresa que su coche favorito es el “911” en la versión original, en referencia al Porsche 911. El guiño funciona a la perfección en la versión original ya que se refiere a él como “*nine-eleven*”. Esta expresión representa la manera que tienen los americanos de hablar de las fechas y corresponde al 11 de septiembre, día de los atentados de Nueva York. Sin embargo, la versión doblada no podía mantener esta referencia tan bien instalada en el texto origen, con lo que el traductor opta por sustituir el modelo de coche favorito de Aladeen por “11-5” (nomenclatura internacionalmente conocida para referirse al día de los atentados), haciendo entendible el término para los turistas del helicóptero y contribuyendo a aumentar su miedo. Por si fuese poco, aunque en la versión original Aladeen habla de que iba conduciendo su coche y se estrelló contra un muro, utiliza sonido de motor y los movimientos de sus brazos para simular el impacto, incluso el sonido de la explosión posterior, a lo que sigue una gran carcajada, lo que hace comprender a los demás personajes que está vanagloriándose de aquel fatídico día.

¹²¹ *El dictador (The Dictator)*. 2012. EEUU. Dir: Larry Charles, mont: Greg Hayden y Eric Kissack, son: Andrew DeCristofaro. Paramount Pictures. Director de doblaje en español: César Martínez, traductor: Quico Rovira-Beleta, ajustador: César Martínez.

La denominación de chiste “complejo” que Zabalbeascoa utiliza está más que justificada, a tenor del ejemplo analizado. En el fragmento seleccionado convergen la desigualdad de información entre emisor y receptor, dobles sentidos, traducción de un idioma ajeno tanto para el espectador origen como para el público meta, la introducción del subtítulo para la comprensión de la escena y los elementos no verbales como gestos y objetos de caracterización, con lo que el intérprete audiovisual debe abarcar una gran cantidad de aspectos que confluyan en un texto meta que consiga provocar el efecto humorístico deseado.

7.1.3. Los juegos de palabras

Al igual que los chistes, los juegos de palabras son un importante elemento generador de humor en las producciones audiovisuales. En términos de traducción audiovisual, Martínez Tejerina establece que es “una de las manifestaciones del humor que se basa precisamente en la explotación de las características formales del idioma”¹²². La detección y decodificación de este recurso estilístico entraña una dificultad añadida para el intérprete audiovisual, ya que tiene que diseñar un texto meta que refleje los distintos significados de las palabras y transmitan el juego ideológico o cultural con que fue concebida esta estrategia en el texto origen.

Los juegos de palabras consisten en la contraposición de estructuras lingüísticas de diferente significado pero que son iguales a nivel formal. Gracias a esta similitud entre las propias palabras que poseen significados completamente diferentes se genera en el espectador sorpresa y equívoco al esperar algo distinto a lo que el *film* le ofrece.

7.1.3.1. La traducción audiovisual de los juegos de palabras

Las habilidades del intérprete audiovisual se ponen a prueba en la traducción de los juegos de palabras si el elemento en cuestión no comparte equivalentes entre referentes culturales o no existe similitud en las palabras empleadas en el texto origen para traducirlas al texto meta.

¹²² Martínez Tejerina, Anjana. 2012. “Estrategias traductorales frente a los juegos de palabras: el doblaje de los Hermanos Marx en España”. AAVV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades, pág. 11.

En cuanto a la estrategia que debe asumir el traductor, Martínez Tejerina suscribe la técnica recomendada por autores como Chiaro y Zabalbeascoa que consiste en que el intérprete audiovisual realice su labor atendiendo a unas prioridades de traducción jerárquicas, de mayor analogía formal con la versión original a menor semblanza formal pero mayor similitud de efecto.

La película *Annie Hall* vuelve a servir para comprobar qué estrategia ha seguido el intérprete audiovisual para el doblaje de una secuencia donde se utiliza un juego de palabras que tiene mucho que ver con la manía persecutoria que el protagonista cree que existe contra los judíos:

- Ejemplo 11 – **Annie Hall** (TCR 00:05:57)

- *Versión original:*

ROB – Alvy, you’re a total paranoid.

ALVY – Wha, ahm par...I pick up on those kind of things. I was having lunch with some guys from NBC. So I said: “Did you eat yet or what?”. And Tom Christie said: “No. D’you?”. Not “Did you” “D’you eat?” “D’you?”. Not “Did you eat?” but “D’you eat?” “Jew?” You get it? “Jew eat?”.

- *Versión doblada:*

ROB – Alvy, eres paranoico total.

ALVY – ¿Que soy paranoico? Lo que yo soy es sensible a esas alusiones. Bien. Salía de la radio con unos tipos y les dije: “¿Qué, habéis comido ya?” y Tom Christie dijo: “Sí, judías”. No dijo: “Sí, he comido”, no, sino “Sí, judías”, ¿comprendes? “Sí, judías”. Judías, ¿entiendes? ¡Judías!

En la versión original de este fragmento, Alvy pregunta a uno de sus acompañantes si ya ha comido, a lo que éste responde con un “No. D’you?” que atiende a una forma coloquial que se podría traducir como “No, ¿y tú?”. Fonéticamente, parece que diga “No. Jew”, que significa judío en inglés. Esto desata la paranoia del protagonista y no hace más que repetir una y otra vez esa expresión haciendo énfasis en la similitud entre “D’you” y “Jew”. Gracias a este juego

de homofonías, el texto origen consigue crear una situación cómica en la línea del talento de Woody Allen.

En lo que respecta a la versión doblada, la historia que rodea al juego de palabras y sirve de contexto se mantiene, aunque se observa una estrategia de neutralización de un elemento cultural: la emisora de radiotelevisión americana NBC se sustituye por “*la radio*” para evitar al espectador una carencia informativa. Al margen de este recurso, el intérprete audiovisual ha dado un pequeño giro en el diálogo entre Alvy y Tom. En este caso, la versión doblada mantiene la pregunta de Alvy respecto a si habían comido pero, con la intención de prepararse el juego de palabras, el intérprete ha cambiado la respuesta de Tom para que transmita la misma idea que en el texto origen: “*Sí, judías*”. Ya que en el texto meta no habría funcionado la fórmula “*Sí, ¿y tú?*” con la que se podría traducir la versión original, el traductor ha buscado una solución más apropiada y más fiel al texto origen. En la versión doblada se juega más con la polisemia que con la homofonía, ya que Tom se refiere a la comida mientras Alvy lo interpreta como una alusión a una persona que profesa la religión judía. De esta manera, Alvy da inicio a su paranoia de antisemitismo y se pregunta por qué no ha contestado “*Sí, he comido*” y ha tenido que explicitar “*judías*”. La interpretación del traductor ha conseguido trasladar el efecto cómico que se pretendía en la versión original utilizando casi los mismos elementos.

7.1.4. Traducción e identidades nacionales

La aparición de personajes que hablan en español en la versión original de una producción es un asunto que muchos intérpretes audiovisuales deben solucionar, ya que esa dualidad de idiomas resultará importante para el funcionamiento de las tramas entre sus protagonistas. Este hecho implica que se deben de tomar decisiones sustanciales que afectarán por entero al proceso de doblaje, desde el momento de la traducción del guion original hasta el mismo momento de las mezclas.

Un ejemplo de este caso especial se encuentra en la serie británica de los setenta *Fawlty Towers*¹²³. Uno de sus personajes resultaba ser, en la versión original, un camarero de Barcelona llamado Manuel, quien se expresaba en español en varias ocasiones y acarreaba un

¹²³ *Fawlty Towers*. 1975-1979. Reino Unido. Dir: John Howard Davies y Bob Spiers. British Broadcasting Corporation (BBC).

sinfín de equívocos en los diálogos. Cuando Televisión Española compró la serie para emitirla en España, cambió la nacionalidad del camarero por la italiana, el hombre pasó a llamarse Paolo, y tuvo que rescribir todas sus intervenciones, ya que no hubiese sido gracioso mantener un personaje originario de España entre los demás que también hablaban castellano.

Años más tarde, los responsables de la televisión catalana TV3 compraron la serie y también decidieron realizar cambios en el doblaje, ya que su público no iba a entender que los demás personajes se ríesen de un camarero catalán. Por ello, cambiaron de nuevo la nacionalidad de Manuel y lo hicieron pasar por mexicano. De esta manera, volvían a tener los equívocos en los diálogos en los mismos puntos en los que aparecen en la versión original, y podrían jugar con la dualidad catalán/mexicano para transmitir el efecto cómico al espectador.

Para concluir, el estudio sobre las características del humor en el terreno audiovisual, sumado a la clasificación y traducción de los chistes y los juegos de palabras realizados en este capítulo, constituye un paso más por conseguir el objetivo planteado al inicio de la investigación acerca del doblaje del humor. Además, el último apartado sobre la traducción y las identidades nacionales sirve de nexo para la siguiente parte del presente trabajo, ya que en él se analizará una casuística específica que ilustre en qué consiste este fenómeno y qué soluciones ofrece el doblaje al castellano a la dualidad idiomática presente en una producción extranjera de humor.

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS DE LA SERIE *MODERN FAMILY*

Los diálogos de algunas producciones audiovisuales de humor suelen recurrir a los equívocos provocados por un desajuste idiomático entre dos o más personajes para conseguir su propósito: hacer reír al espectador. Por ello, en este capítulo se procede a comprobar cómo el intérprete audiovisual ha resuelto la traducción de los diálogos en español que aparecen en una obra extranjera y qué soluciones aporta el doblaje al castellano de la misma, la cual sirve de base para analizar qué estrategia de traducción y ajuste se ha utilizado en cada diálogo y comprobar si transmite el mismo efecto cómico que la producción original.

La serie americana *Modern Family* es la obra seleccionada para este análisis. La *sitcom*, que ya se ha utilizado en capítulos anteriores para comprobar cómo se articulan ciertos elementos humorísticos, cumple las exigencias necesarias para someterse al estudio de su doblaje:

- Es una producción de humor extranjera.
- Dos de sus personajes habituales son de origen latino y uno de ellos suele hablar en español en la versión original. Además, intervienen otros personajes de manera esporádica que también suelen hablar en español en la versión original.
- No se conoce ningún estudio sobre su doblaje previo a esta investigación.
- Es una serie actual que ha cosechado un gran éxito de crítica y público, tanto en EEUU como en España¹²⁴.

Para realizar esta investigación, se han seleccionado siete fragmentos de entre todos los episodios que conforman las distintas temporadas de *Modern Family*. El número de ejemplos responde a que todos son diálogos en los que se utiliza la dualidad entre el inglés y el español de manera significativa en la versión original, tanto de manera argumental como en la articulación de situaciones cómicas, e implican la necesidad de definir una estrategia por parte del intérprete audiovisual para acometer su doblaje al castellano. Por ello, se han descartado otros ejemplos cuyas referencias al español se limitan a ser apelativos cariñosos o expresiones aisladas.

¹²⁴ RENLY. 2013. "*Modern Family*". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 10 de marzo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Modern_Family> [Consulta: 3 de abril de 2013].

La metodología de análisis que se seguirá en los fragmentos seleccionados de la serie será:

- Establecer el capítulo en el que se encuentra el diálogo que se va a estudiar.
- Indicar el número de ejemplo que representa en el conjunto de los fragmentos analizados en la investigación.
- Señalar el TCR en el que se sitúa el fragmento dentro del episodio.
- Proporcionar un breve contexto sobre cuál es la situación argumental hasta el momento en el que se produce el diálogo.
- Transcribir la versión original del fragmento.
- Analizar cómo se articula ese texto origen y la relación que se establece entre el inglés y el español.
- Transcribir la versión doblada del fragmento.
- Analizar cómo se articula ese texto meta y cómo el intérprete audiovisual ha solucionado la dualidad idiomática de la versión original.
- Realizar un resumen en el que se recoja la comparativa entre el texto origen y el texto meta y extraer conclusiones.

Por último, el orden en el que se analizan los diálogos seleccionados atiende a su disposición cronológica dentro del conjunto de la obra, esto es, los fragmentos son estudiados según el orden en el que han ido apareciendo a lo largo de los capítulos. La razón de utilizar este orden y no otro está motivada en que de esta manera se puede ver cómo el intérprete audiovisual ha ido generando sus estrategias de traducción desde el principio y cómo ha tenido que ir modificándolas, adaptándolas o generando otras nuevas a medida que llegan a sus manos nuevos capítulos para doblar al castellano.

8.1. Sinopsis de la serie y doblaje en España

Modern Family narra el día a día de Jay Pritchett y su familia, compuesta por su mujer (mucho más joven) Gloria Delgado y el hijo de ésta, Manny. Al mismo tiempo, muestra la vida de otras dos familias compuestas por su hijo gay Mitchell, casado con Cameron Tucker y padre

adoptivo de una niña vietnamita, y su hija Claire, casada con Phil Dunphy y madre de 3 hijos: Haley, Alex y Luke¹²⁵.

Ya que esta investigación versa sobre el doblaje de la serie, a continuación se recogen qué actores y actrices de voz españoles prestan su interpretación a los personajes de la serie, cuyos actores originales se citarán entre paréntesis, con el objetivo de poner de relieve su trabajo y destacar la importancia que tienen en el éxito de la serie en nuestro país¹²⁶:

Luis Mas es el encargado de prestar su voz al personaje de Jay Pritchett (Ed O'Neill). En cuanto a Gloria Delgado-Pritchett (Sofía Vergara), la actriz encargada de su doblaje es Ana María Marí. El personaje de Manny Delgado (Rico Rodríguez) debe su voz a Blanca Rada. Juan Logar Jr. es Mitchell Pritchett (Jesse Tyler Ferguson) y Abraham Aguilar interpreta a su pareja en la serie, Cameron Tucker (Eric Stonestreet). La actriz Olga Cano es la voz en español de Claire Pritchett (Julie Bowen) y su marido en la serie, Phil Dunphy (Ty Burrell) es interpretado por Alejandro García. Por último, Pilar Martín, Laura Pastor y Amparo Bravo son las encargadas de los doblajes de Haley Dunphy (Sarah Hayland), Alex Dunphy (Ariel Winter) y Luke Dunphy (Nolan Gould), respectivamente.

Uno de los aspectos que destaca en esta serie es el tema de los acentos. Debido a que aparecen personajes de origen latino, como son Gloria o Javier, el padre biológico de Manny, las interpretaciones que estos personajes realizan en inglés están marcadas por un acento hispano que les lleva a no pronunciar sus diálogos correctamente, un efecto buscado a propósito. Por ello, el intérprete audiovisual no sólo debe adaptar el texto meta a su vocabulario específico, sino que los actores de doblaje, que son españoles, deben cambiar también su manera de pronunciar los diálogos para adaptarse a los acentos colombianos y mexicanos que aparecen en la serie.

¹²⁵ FILMAFFINITY. 2013. "Modern Family". <<http://www.filmaffinity.com/es/film439937.html>> [Consulta: 2 de abril de 2013].

¹²⁶ ELDOBLAJE.COM. 2013. "Ficha Modern Family". <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=20581>> [Consulta: 18 de abril de 2013].

8.3. Análisis de los fragmentos

A continuación, se procede al estudio de los siete casos seleccionados para la realización de esta investigación donde se analiza de qué manera ha resuelto el intérprete audiovisual la traducción de los diálogos en español que aparecen en la serie.

- **1x11 Noche en vela (Up All Night)**

- Ejemplo 12 – **Modern Family** (TCR 0:03:12)

Contexto – Javier, el padre biológico de Manny se presenta por sorpresa en casa de Jay para visitar al pequeño. En compensación por su visita sorpresa, trae consigo unas langostas para cenar. Como no tiene dónde pasar la noche, le pregunta a su ex mujer si hay algún problema en que haga noche en su casa.

- *Versión original:*

JAVIER – *Oye mi amor, ¿está bien que me quede aquí esta noche?*

GLORIA – *Ay Javier, yo no sé, espérate pa' ver qué puedo hacer...*

JAY – *What did he say? Does he need money for the lobsters?*

Javier es un personaje de origen colombiano que presenta la misma peculiaridad que Gloria en la versión original: ambos hablan en inglés (con acento latino) durante la mayor parte del tiempo, pero de vez en cuando utilizan brevemente el español para realizar algún comentario. En este caso, como el dueño de la casa, Jay, está presente, los dos personajes utilizan su idioma materno para mantener un breve diálogo acerca de si Javier se puede quedar o no a dormir en su casa sin que Jay se entere. Como éste ha notado que hablan en un idioma que no entiende y es el personaje que menos información tiene en la escena, necesita preguntarle a Gloria qué es lo que ha dicho Javier, añadiendo "*Does he need money for the lobsters?*", pensando que el padre de Manny les estaba pidiendo dinero para pagar el regalo que les había traído, cuando en realidad el descaro de Javier va más allá: querer pasar la noche en casa de su ex mujer y su actual pareja sin conocerlo apenas.

- *Versión doblada:*

JAVIER – Oye mi amor, ¿está bien que me quede aquí esta noche?

GLORIA – Ay Javier, yo no sé, espérate para ver qué puedo hacer...

JAY – ¿Encima se queda? ¿Y no quiere que le pague los bogavantes?

Este fragmento representa la primera decisión que ha tenido que tomar el intérprete audiovisual y que afecta a toda la obra: mientras que en la versión original se observa claramente cómo Jay no entiende a su mujer cuando habla en español por desconocer el idioma, en la versión doblada esa incomprensión desaparece, ya que todos hablan en español. Este diálogo constituye la verificación al primer planteamiento adoptado por el traductor que modifica sustancialmente la relación que se establece entre los personajes en la versión original: se elimina la dualidad idiomática inglés/español como causa de equívocos.

La conversación entre Javier y su ex mujer se mantiene al pie de la letra en el texto meta para favorecer el encaje de las bocas, ya que si el espectador meta presta atención a los labios del personaje y no es capaz de entender sus movimientos porque se expresa en un idioma desconocido, asume que la voz doblada emana de su boca. Si por el contrario descubre que el actor vocaliza ciertas palabras que le son familiares (por compartir el mismo idioma) y el doblaje dice cosas diferentes, el espectador descubre el artificio y puede llegar a dejar de prestar atención a la pantalla.

Tras el diálogo entre la ex pareja, el intérprete audiovisual ha tenido que modificar el texto origen para adaptarlo a la nueva situación comunicativa del texto meta en el que sólo existe un idioma: el español. Por ello, resultaría totalmente fuera de lugar si la versión doblada mantuviese la pregunta de Jay “*What did he say?*” (“¿Qué ha dicho?”) como respuesta a las palabras de Javier, ya que en esta versión ambos comparten el mismo idioma. Así pues, el intérprete audiovisual ha escogido una respuesta verosímil a las intenciones del padre de Manny, “*¿Encima se queda?*”. Esta expresión de indignación emana de forma natural del diálogo previo, ya que ahonda en la sensación de que Javier se está aprovechando de su hospitalidad: lleva varios meses sin ver a Manny, se presenta en su casa sin avisar, quiere quedarse a dormir... Gracias a esta nueva pregunta de Jay, el intérprete audiovisual enlaza perfectamente la segunda cuestión, la cual no sólo transmite el efecto de la original, sino que contribuye a aumentar la indignación del hombre por el abuso de Javier: “*¿Y no quiere que le*

pague los bogavantes?”, ya que sería lo último que le faltaba para terminar de aprovecharse de su amabilidad.

El análisis de este fragmento pone de manifiesto la primera estrategia adoptada por el intérprete audiovisual en el tratamiento de los diálogos donde cohabitan dos idiomas en la versión original y su posterior adaptación al texto meta: eliminar la dualidad idiomática en la versión doblada como causa de desinformación en los diálogos, equiparando a todos los personajes en el uso del español como única lengua. Con un cambio en una de las dos preguntas formuladas por Jay, el intérprete consigue dar un nuevo significado a los gestos de la cara del hombre, traduciendo su incomprensión por indignación y hace que éste entienda, en la versión doblada, el diálogo en español que no comprendía en la versión original. Con lo cual, pese a tratarse de dos maneras diferentes de enfocar la comunicación entre los personajes, el doblaje al español aporta una solución verosímil que no genera en el espectador meta la sensación de desajuste entre lo que ve y lo que oye.

- **1x12 *En mi casa no (Not in My House)***

- Ejemplo 13 – ***Modern Family*** (TCR 0:03:57)

Contexto – Mitchell y Cameron están preparados para salir con su hija Lily a ver un espectáculo de marionetas cuando ven a su jardinero mexicano sollozando y trabajando en su día libre. Pese a que Cameron está dispuesto a ayudarlo, Mitchell reitera su intención de ir al espectáculo infantil, con lo que su pareja le reprocha su actitud.

- *Versión original:*

CAMERON – How can you just turn your back on a friend like that?

MITCHELL – A friend? Really? Yeah? What’s his name?

CAMERON – Caesar Salazar.

MITCHELL – You made that up. You were gonna say “Caesar Salad”.

La decisión de analizar este diálogo se fundamenta en el estudio de cómo se articula una situación humorística a partir de un nombre hispano y sus posibles connotaciones. Además, sirve como antesala al ejemplo posterior que también se analizará.

Después de que Cameron reproche a su pareja que no se preocupe por el jardinero, Mitchell le pide que le diga cómo se llama, a lo que Cameron responde “*Caesar Salazar*”. Su pareja no le cree y le rebate que lo que realmente quería decir era “*Caesar Salad*”. El juego de palabras que se produce en este fragmento implica un nombre hispano, César Salazar, y un plato gastronómico muy conocido, la ensalada César. La pronunciación en inglés de ambos conceptos y su casi perfecta homofonía es lo que el autor original ha utilizado para provocar una situación cómica en el espectador por el choque de significados entre un nombre propio y un referente del ámbito de la cocina.

- *Versión doblada:*

CAMERON – ¿Cómo puedes darle la espalda a un amigo así?

MITCHELL – ¿Un amigo? ¿En serio? A ver, ¿cómo se llama?

CAMERON – César Salazar.

MITCHELL – Te lo has inventado. Lo has oído en algún culebrón.

En este caso, el intérprete audiovisual ha sido fiel al texto origen en casi la totalidad del fragmento, salvo el único momento en que ser fiel hubiese sido, precisamente, traicionar a la propia obra. De haber mantenido el chiste de la ensalada César hubiese quedado totalmente fuera de contexto, ya que no existe la misma analogía ni homofonía entre César Salazar y ensalada César que contribuya a generar el efecto cómico. Por ello, el traductor ha optado por neutralizar la referencia gastronómica y orientar el origen de la ocurrencia de Cameron hacia el ámbito televisivo: “*Lo has oído en algún culebrón*”. Con esta fórmula, el intérprete audiovisual engancha más con el espectador meta, ya que en el imaginario popular de éste sí existe el significado del término culebrón como definición de una serie de capítulos televisivos excesivamente dramatizados y sobreactuados protagonizados, precisamente, por actores latinoamericanos. De esta manera, el traductor ha buscado una táctica que sustituye el juego de palabras de la versión original y que también transmite un efecto cómico cuando el público se imagina a Cameron viendo ese tipo de producciones.

Con el análisis de este fragmento se observa como no solo se pueden realizar juegos de palabras, chistes u homofonías entre palabras de un mismo idioma, sino que el humor permite ir un paso más allá y utilizar expresiones de idiomas diferentes que resultan aún más

disparatadas y divertidas para el espectador, aunque para el encargado de la traducción del texto origen constituyan un verdadero quebradero de cabeza.

- Ejemplo 14 – **Modern Family** (TCR 0:04:39)

Contexto – Poco después de descubrir que el jardinero mexicano está sollozando en su jardín, Cameron le invita a pasar a su casa para consolarle.

- *Versión original:*

CAMERON – Okay, I speak a little Spanish. *Señor, ¿te gustaría hacer el agua y tenemos nuestra cama?*

GARDENER – *Gracias.*

MITCHELL – What was that?

CAMERON – I just asked him if he wanted to have a glass of water and sit down for a minute, like any kind person would.

The gardener goes to Cameron's bedroom and closes the door.

En este segundo fragmento extraído del mismo episodio se observa cómo se ha hecho uso del español para producir una situación cómica. Tras invitar al jardinero a su casa, Cameron intenta comunicarse con él y le dice a su pareja “*I speak a little Spanish*” y acierta a pronunciar “*Señor, ¿te gustaría hacer el agua y tenemos nuestra cama?*” (mientras se sobrepresionan los subtítulos en inglés con una adaptación con sentido de la frase), algo que evidentemente está muy lejos de ser lo que en realidad quiere decir. Según sus palabras, le habla de “*hacer el agua*” y de que “*tenemos nuestra cama*”, expresiones que resultan bastante extrañas en español, pero que el jardinero parece entender ya que responde amablemente con un “*gracias*”. Sorprendido, Mitchell pregunta a Cameron qué le ha dicho, y éste orgulloso le contesta “*I just asked him if he wanted to have a glass of water and sit down for a minute, like any kind person would*” (“Sólo le pregunté si quería un vaso de agua y sentarse un minuto, como haría cualquier buena persona”).

En este momento, el espectador confirma el desajuste de información que se ha producido en el diálogo con el jardinero, ya que las palabras que Cameron ha utilizado en español no son las que realmente quería usar en su ofrecimiento, y observa, a su vez, cómo el

jardinero le hace caso y se va a la cama de la pareja mientras Cameron llena un vaso de agua. El sonido de la puerta de la habitación al cerrarse provoca que el matrimonio se mire extrañado por no entender qué acaba de pasar, mientras que el espectador, que se encuentra en una situación privilegiada por haber entendido los dos mensajes, interpreta de manera cómica el malentendido que se ha producido en la conversación.

- *Versión doblada:*

CAMERON – Espera, se me dan bien los mexicanos. *Cuate, ¿nomás quieres jetear porque estás huevón y refrescarte el gaznate?*

JARDINERO – Gracias.

MITCHELL – ¿Qué le has dicho?

CAMERON – Sólo le he ofrecido un poco de agua y que se siente un rato como haría cualquier buena persona.

El jardinero se dirige a la habitación de Cameron y cierra la puerta.

El primer problema que presenta este fragmento se encuentra, tal y como se ha visto, en el inicio de la conversación de Cameron, cuando en la versión original habla expresamente de que tiene conocimientos de español. Como en la versión doblada no puede quedar ninguna huella de una posible dualidad de idiomas en la serie, y aprovechando los orígenes del jardinero, el intérprete audiovisual ha optado por traducir la primera intervención de Cameron de la siguiente manera: *“Espera, se me dan bien los mexicanos”*. De esta forma, no se incide tanto en el idioma que domina Cameron sino más bien en una determinada manera de hablar propia de México.

Esta matización en el texto meta resulta la preparación y justificación para el siguiente fragmento de su intervención: *“Cuate, ¿nomás quieres jetear porque estás huevón y refrescarte el gaznate?”*. Motivado por no poder utilizar un idioma distinto al español para traducir este diálogo, el intérprete audiovisual apuesta en esta ocasión por utilizar jerga típica del país de origen del personaje para contribuir tanto al efecto cómico de la secuencia como a los malentendidos por no dominar correctamente ciertas expresiones. En este caso, como el jardinero es originario de México, Cameron decide adaptar su forma de hablar impostando un excesivo acento mexicano y utilizando palabras como *cuate, jetear y huevón*, con la intención de que el hombre le entienda. Para el espectador meta ya resulta cómico escuchar hablar a

Cameron de esta manera y utilizando ciertos términos que son completamente alejados de su vocabulario habitual.

Tras la pregunta de Mitchell sobre qué le había dicho al jardinero, su pareja le responde que “*Sólo le he ofrecido un poco de agua y que se siente un rato como haría cualquier buena persona*”. Sin embargo, el empleado se dirige a la habitación del matrimonio y cierra la puerta, provocando el desconcierto de la pareja. Pero, ¿dónde se produce exactamente el malentendido? En el caso de la versión original resultaba más claro, ya que Cameron incluía la palabra “*cama*” en su ofrecimiento, con lo que estaba justificado que el jardinero fuese a su habitación. Sin embargo, en la versión doblada hay que poner el foco sobre la expresión de argot *jetear*, muy utilizada en México y que significa “descanso prolongado que se da cuando alguien está agotado o aburrido, sin nada que hacer”¹²⁷. Esta expresión se utiliza cuando se quiere hablar de “dormir”, con lo que gracias a este dato, ya se entiende por qué razón el jardinero ha decidido pasar del salón para “sentarse un rato” (según lo que piensa Cameron que le ha dicho) y ha ido directamente a la habitación para echarse en la cama, ya que es lo que realmente le ha ofrecido con el uso de la palabra *jetear*.

Por último, hay que destacar que esta traducción funciona bien en pantalla porque Cameron se encuentra de espaldas a la cámara, con lo que no existe ninguna limitación en el ajuste de su diálogo para su encaje en boca y el traductor ha podido configurar un texto meta con una libertad que le ha permitido incluir ciertos términos clave que quizá, de haberse desarrollado la conversación con un primer plano de Cameron, no hubiese sido capaz de ajustar a las labiales del personaje.

Este fragmento resulta muy prolijo en cuanto al análisis y ofrece la segunda estrategia seguida por el intérprete audiovisual para afrontar el doblaje al castellano con la restricción autoimpuesta de no utilizar ningún otro idioma que no sea el español: recurrir al empleo de jerga típica de un país hispanohablante para reproducir el malentendido generado en la versión original con la dualidad idiomática español/inglés. Este recurso resulta positivo en este caso, ya que no sólo aporta el humor de ver a un personaje fingiendo un acento que no tiene y hablando de manera diferente, sino que sirve para solucionar en la versión doblada la incompreensión de algún personaje respecto de un diálogo.

¹²⁷ LUIS. 2008. “Jetear”, *Así hablamos*, 11 de abril.

<<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Jetear.php>> [Consulta: 20 de mayo de 2013].

- **2x23 Nos vemos el próximo otoño (See You Next Fall)**

- Ejemplo 15 – **Modern Family** (TCR 0:00:52)

Contexto – Alex, la hija menor de Phil y Claire se gradúa y está nerviosa por preparar su discurso para la ceremonia. Para tranquilizarla, su padre recuerda el discurso que él mismo dio cuando aún iba a la escuela secundaria.

- *Versión original:*

PHIL – I remember the speech that won me treasurer of my high-school Spanish club: *mi nombre es Felipe. Yo voy a la escuela.*

CLAIRE – *Felipe?*

PHIL – I was kind a grande deal. I was up against an actual Puerto Rican.

El diálogo de Phil se basa en un discurso que le llevó a conseguir el puesto de tesorero de su club de español en la escuela secundaria. Aquí se aprecia cómo el texto origen vuelve a explicitar el idioma para, a continuación, reproducir las frases “*mi nombre es Felipe. Yo voy a la escuela*” en un español más que correcto. La adaptación de su nombre inglés Phil por su equivalente hispano Felipe sorprende a su mujer, que se interesa por saber más sobre la anécdota y éste contesta que lo hizo muy bien, ya que competía contra un puertorriqueño de verdad, en una clara intención de remarcar que conocía tan bien el idioma que consiguió el puesto de tesorero incluso por encima de un compañero cuyos orígenes eran latinos.

- *Versión doblada:*

PHIL – Me acuerdo del discurso por el que me dieron el premio al mejor acento mexicano: *mi nombre es Felipe. Yo voy a la escuela.*

CLAIRE – ¿Felipe?

PHIL – Fue bastante difícil, competía con un mexicano de verdad.

La mención específica al español (“*my Spanish club*”) que se realiza en la versión original debe ser adaptada en el texto meta por una fórmula que elimine cualquier rastro de referencia a tal idioma, aunque ello implique modificar el sentido del diálogo. De esta manera, el intérprete audiovisual, pensando también en la escena que acontecerá más adelante, ha

decidido cambiar el origen del discurso de Phil y lo traslada a un supuesto concurso de acentos, “*Me acuerdo del discurso por el que me dieron el premio al mejor acento mexicano*”, para justificar ante el espectador meta que sus labios articulen palabras claramente identificables en español durante el primer plano del personaje, ya que esta cercanía obliga al intérprete, en este caso, a mantener el contenido de dicho diálogo y ajustarlo en boca del personaje. Con lo cual, para dar más realismo a su anécdota, el actor de doblaje ha impostado un acento mexicano acorde al cambio en la estrategia del responsable de la traducción del texto con el que favorecer a la verosimilitud del cambio en la versión doblada.

Como el discurso de Phil ya no implica su club de español sino un concurso de acentos, su respuesta al interés de su mujer sobre su *alter ego* Felipe también debe adaptar la nacionalidad citada en el texto origen: en lugar de competir contra un puertorriqueño lo hizo contra un “*mexicano de verdad*”, lo que añade una carga importante de humor por lo patético que resulta que un norteamericano consiga ganarle a una persona del propio país en cuestión.

En este fragmento se observa la tercera estrategia adoptada por el intérprete audiovisual para la traducción de los fragmentos en los que se utiliza el español en la versión original: sustituir el contexto previo al diálogo en español e impostar un acento latino para justificar que el personaje vocalice ciertas palabras reconocibles en la versión doblada. De esta manera se comprueba cómo hasta las anécdotas de los personajes de la serie pueden verse totalmente modificadas en favor de un doblaje verosímil. Argumentalmente hablando, no resulta de vital importancia el recuerdo que reproduce Phil de sus años de secundaria, con lo cual no resultaría beneficioso subyugar la traducción para mantener su diálogo literalmente fiel al original, ya que sería contraproducente para el espectador meta y explicitaría el artificio del doblaje.

De esta manera, se comprueba cómo resulta primordial retomar el apartado de esta investigación que trata sobre el mito de la fidelidad entendiéndola como fidelidad al espíritu de la obra y a los efectos que pretende conseguir en el espectador. Por ello, con la adaptación de los orígenes del discurso de Phil, el fragmento sigue siendo fiel al original en tanto que transmite la misma carga humorística al público meta que la versión original.

- Ejemplo 16 – **Modern Family** (TCR 0:16:35)

Contexto – Phil y Claire sufren un pinchazo en la bicicleta que habían utilizado para asistir a la graduación de Alex y se quedan a mitad de camino. Desesperado, Phil se acerca a la carretera y para una camioneta de trabajadores cuyos integrantes tienen aspecto latino. Para hacerse entender, el hombre despliega sus dotes con el español.

- *Versión original:*

PHIL – *Mi nombre es Felipe. Yo voy a la escuela.*

MAN – You need a ride to the school?

PHIL – Yes, please!

CLAIRE – Felipe!

Claire and Phil get into de pick-up truck.

PHIL – *Vámonos muchachos!*

Como los integrantes del vehículo tienen aspecto latino, Phil no duda en reproducir el único diálogo en español que recuerda de su etapa de secundaria, ya que es exactamente el mismo que el espectador originario ha escuchado al inicio del capítulo. Sorprendentemente, las expectativas con el trabajador se invierten, ya que le contesta tranquilamente en inglés, haciéndole ver que no era necesario que se hubiese expresado en español. Un gesto del hombre indica a la pareja que suban a la parte de atrás del vehículo y se disponen a acercarlos a su destino. La secuencia termina con una arenga por parte de Phil, “*¡Vámonos muchachos!*”, quien está muy emocionado por haber encontrado la solución a su problema y no llega a comprender que los trabajadores hablan el mismo idioma que él.

- *Versión doblada:*

PHIL – Mi nombre es Felipe. Yo voy a la escuela.

HOMBRE – ¿Quiere ir al colegio?

PHIL – Sí, por favor.

CLAIRE – ¡Felipe!

Claire y Phil suben a la camioneta.

PHIL – ¡Ándale cuate!

Para el doblaje de este fragmento, el traductor audiovisual ha mantenido la estrategia planteada al inicio del capítulo sobre el acento mexicano. Así pues, Phil se acerca a los trabajadores y reproduce sus dos frases imitando el acento mexicano lo mejor que puede. La inversión de expectativas que tiene lugar en la versión doblada es menor que la producida en la versión original, ya que aquí, para hacer entender a Phil que los hombres hablan el español corriente, el intérprete audiovisual sólo puede utilizar la táctica de le contesten en el mismo idioma pero sin impostar ningún tipo de acento. Aun así, viendo que los trabajadores le han contestado en un español “neutro”, el traductor ha adaptado al mexicano el grito de guerra que Phil expresa en la versión original, obteniendo así un “¡Ándale cuate!” más característico de este territorio y que favorece a transmitir la idea de la versión original basada en que Phil no parece ser consciente de que no es necesario seguir hablando con acento. Esta situación y el empeño de Phil por hablar de esa manera, no tiene otro objetivo que potenciar aún más la comicidad de la secuencia.

Con este segundo fragmento que completa y justifica la decisión del intérprete audiovisual de cambiar el origen de la anécdota de Phil, se observa cómo cualquier decisión puede afectar a la obra en uno u otro punto. Gracias a la historia sobre los acentos mexicanos, el doblaje del personaje se ha podido realizar con este deje particular en su conversación con los trabajadores de la camioneta sin que el espectador meta ponga en cuestión este cambio repentino en la manera de hablar del personaje.

- **3x11 Suministro de por vida (Lifetime Supply)**
- Ejemplo 17 – **Modern Family** (TCR 0:09:50)

Contexto – Gloria acude a casa de Phil y Claire para ayudar a su hija Haley con el español, tal y como comentó unos minutos atrás en una conversación con Jay y Javier¹²⁸.

¹²⁸ TCR: 00:03:25: GLORIA - “I promised Haley that I was gonna help her with her Spanish”.

- *Versión original:*

GLORIA – *Hola* Haley.

HALEY – Hi Gloria, thanks for coming over.

GLORIA – *En español, por favor.*

HALEY – Ahhh... *Hola* Gloria, *gracias por* coming over.

GLORIA – No, the whole thing.

Como Gloria visita a Haley para ayudarla a mejorar su español, la mujer entra en la vivienda hablando ya en este idioma para que la chica se vaya familiarizando con las expresiones. Sin embargo, Haley le contesta en inglés como parte de su cortesía natural, a lo que Gloria le pide que lo intente en su idioma, donde incluso se detecta cierto acento inglés al final de la palabra “favor”. La chica realiza un esfuerzo por expresarse en español, pero le es imposible porque no lo conoce lo suficiente.

En este caso, el diálogo del texto origen vuelve a utilizar el cambio de idiomas justificándose en que Haley debe aprender español como parte de sus clases del instituto. Como su nivel no es muy bueno, es normal que el autor original mezcle en una misma frase las dos lenguas para transmitir la necesidad que tiene la chica de aprender mejor el idioma.

A continuación se analizará cómo se ha doblado al castellano el citado fragmento, aunque para ello es necesario realizar primero una puntualización. Antes de analizar la versión original, se han matizado unas palabras que Gloria comentó a Jay y Javier en una secuencia anterior, por lo tanto, es necesario que se retome brevemente el diálogo para comprobar cómo el intérprete audiovisual ha tenido que cambiar la referencia al español por una expresión que la neutralice: “*Le prometí a Haley que la ayudaría con sus exámenes*”. Con esta fórmula, se consigue evitar la mención al idioma y se mantiene el efecto de ayudar a la chica con un tema relacionado con el instituto.

- *Versión doblada:*

GLORIA – *Hola* Haley.

HALEY – *Hola* Gloria, gracias por venir.

GLORIA – *In italiano, per favore.*

HALEY – Ahhh... *Buongiorno Gloria, grazedi* haber venido.

GLORIA – No, la frase entera.

La solución utilizada por el intérprete audiovisual no deja de resultar curiosa para el espectador meta, ya que no tiene excesivo sentido que Gloria, una colombiana que nunca antes había salido de su país, sepa tanto italiano como para ejercer de profesora de Haley. De todas maneras, la decisión del traductor ha sido la de coger un idioma cercano al español, en cuanto a los gestos labiales de los personajes, para intentar encajar el nuevo diálogo y eliminar cualquier referencia al español.

Al contrario de lo que sucede en la versión original, en la que Gloria entra en la vivienda hablando su idioma materno, el intérprete audiovisual ha decidido no traducir el saludo “*Hola Haley*” por un “*Ciao Haley*” que hubiese dado más verosimilitud a la visita y hubiese puesto al espectador meta en la pista sobre la materia del examen que Gloria tenía que ayudar a preparar con Haley. De todas maneras, tras la respuesta de la chica, la mujer sí que le exige que le repita la contestación pero en italiano, utilizando ella misma el acento característico de este idioma. Como en este caso el intérprete audiovisual sí que ha optado, por primera vez en la serie después de 59 episodios, por ceder e introducir una lengua diferente al español para solucionar este escollo en el texto meta, puede utilizar la misma estrategia que en la versión original de diseñar la respuesta de Haley con la mezcla de idiomas que haría cualquier persona que no lo domina correctamente, aunque Gloria vuelva a exigirle que traduzca la frase por entero.

Como esta nueva situación atañe a labores académicas, resulta difícil para el intérprete audiovisual recurrir a las estrategias utilizadas anteriormente, como la de fingir un acento latino o utilizar jerga específica, ya que tendría poco sentido que a la chica le exigiesen algo así como deberes del instituto. Por esta razón, el traductor ha decidido desplegar una cuarta estrategia utilizada para el doblaje de este fragmento: sustituir el idioma español utilizado en la versión original por el italiano en la versión doblada. El motivo de utilizar este recurso por primera vez en la serie se fundamenta en que, unos minutos más tarde, Gloria y Haley van a estar en la habitación estudiando juntas una asignatura, con lo que el intérprete audiovisual ha introducido el idioma italiano desde el mismo momento en que la chica recibe a la mujer en su casa. De no haber existido el fragmento que a continuación se analizará, seguramente el

traductor hubiese camuflado la conversación de la versión original de cualquier otra manera que no le hubiese obligado a introducir una lengua distinta al español.

- Ejemplo 18 – ***Modern Family*** (TCR 0:11:59)

Contexto – Gloria y Haley se encuentran en la habitación de la chica estudiando con un libro entre manos. Phil las observa fuera de campo sin perder ningún detalle porque piensa que va a morir dentro de poco.

- *Versión original:*

GLORIA – Maria bought a beautiful white dress for her wedding.

HALEY – *María compró un hermoso vestido blanco para su... oh, I'm sorry. I can not concentrate with him here.*

Este texto origen muestra al espectador cómo Gloria supervisa los avances de Haley en el aprendizaje del español. Para ello, la mujer enuncia una frase en inglés y la chica debe traducirla al nuevo idioma. En este caso, resulta gracioso escuchar a Haley hablando en español con un acento americano tan fuertemente marcado. De nuevo, el autor original vuelve a poner los dos idiomas a la misma altura con la excusa de que la chica debe mejorar en su estudio.

- *Versión doblada:*

GLORIA – *Ahm...María ha comprato un vestito bellissimo per il suo matrimonio.*

HALEY – *Eh... María ha comprato un vestito bellissimo per il suo matrimonio. Eh... perdona, no puedo concentrarme con él aquí.*

Aquí se justifica la razón por la que el intérprete audiovisual decidió escoger la estrategia de introducir el italiano en la versión doblada del fragmento anterior, ya que sabía que tenía que llegar el momento en que Gloria y Haley hablasen del estudio. Sin embargo, no ha seguido exactamente la opción ofrecida por la versión original dentro del diálogo, ya que el método de aprendizaje se basa, esta vez, en que Gloria pronuncia una frase en italiano y Haley la repite. Un visionado más profundo de la escena revela que el título del libro que sostiene Gloria está

en español (*Dos sustantivos*), ya que se trata del idioma que estudian en la versión original. Sin embargo, aunque el espectador meta que vea el episodio pasará por alto este detalle al no realizar un análisis exhaustivo de los elementos escénicos, es conveniente destacar cómo la dificultad en observar el título juega a favor del intérprete audiovisual y le ayuda en su estrategia, ya que si hubiese aparecido un plano detalle del libro le hubiese obligado a escoger otra manera de traducir el fragmento.

Con el cambio de idioma entre las dos versiones, el ajuste en boca de Gloria resulta un auténtico calvario para los agentes implicados en este proceso debido a sus gestos labiales tan exagerados, poniendo claramente de manifiesto la discordancia entre el idioma que estudia Haley en la versión original y el de la versión doblada. En cuanto a la chica, su ajuste también resulta muy complicado, llegando incluso a producirse ciertos momentos en que ésta tiene la boca cerrada y se escucha la voz doblada. Las pausas dubitativas, la entonación de la actriz de voz y su ritmo en el fraseo contribuyen a camuflar al máximo el artificio del doblaje, pero al tratarse de una situación en que la chica estudia un idioma extranjero, el espectador meta identifica claramente que en la versión original no está estudiando italiano, ya que el encaje en boca sería mucho más ajustado.

Este último fragmento analizado de la serie *Modern Family* pone de manifiesto que cualquier decisión que tome el intérprete audiovisual en la confección del texto meta influye en las secuencias posteriores de la obra. En este caso, la estrategia empleada por el traductor consiste en mantener la decisión tomada anteriormente que solucionaba la necesidad de las lenguas en el diálogo entre Haley y Gloria y ha escogido un idioma que resulte verosímil como razón de estudio por parte de la chica en el instituto. Pese a las dificultades del ajuste en boca que surgen en este fragmento, resultaba un “mal necesario” trasladar el diálogo al italiano para ayudar a transmitir el efecto con el que se diseñó el texto origen.

Resumiendo, con los fragmentos analizados en este capítulo se comprueba que el intérprete audiovisual tiene a su disposición diferentes estrategias para abordar el doblaje al castellano de las voces en español que aparecen en la obra original. Con este último apartado, quedan planteados todos los argumentos sobre los que se articula esta investigación y se procederá a extraer las conclusiones que satisfagan los objetivos propuestos al inicio de este estudio.

CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

Tras el proceso de investigación desarrollado a lo largo de los capítulos que componen el presente Trabajo Final de Máster, es necesario recordar cuál es la hipótesis que se estableció como punto de partida de este estudio sobre el doblaje del humor en las producciones extranjeras para extraer las conclusiones que consigan responder a la pregunta inicial y satisfacer, a su vez, los objetivos propuestos en esta investigación:

Debido a que muchas producciones de humor extranjeras recurren a voces en español como estrategia para articular ciertos momentos cómicos dentro de sus obras, se pretende comprobar mediante el análisis de la *sitcom* americana *Modern Family* de qué maneras el doblaje al castellano ha resuelto esta dualidad idiomática y ha abordado la elaboración de un nuevo texto audiovisual que se adapte a las características que requiere el público español.

Para dar respuesta a tal hipótesis es necesario establecer los siguientes objetivos:

- Estudiar el doblaje del humor en las producciones extranjeras.
- Analizar diversos fragmentos de la serie *Modern Family* para detectar cómo se han doblado los diálogos en español que aparecen en la versión original.

Después de recordar las premisas sobre las que se ha articulado este Trabajo Final de Máster, y en referencia al estudio del doblaje del humor en las producciones extranjeras, concluyo que la investigación sí que ha cumplido con el primer objetivo planteado, ya que como se ha establecido a lo largo del trabajo, el tema del humor resulta muy complicado de acotar debido a las diferentes disciplinas desde las que se puede abordar. Sin embargo, al limitarlo al terreno audiovisual, y utilizando la definición establecida por Zabalbeascoa, se ha podido comprobar qué mecanismos lingüísticos, culturales, visuales y sonoros puede utilizar el doblaje para traducir el efecto cómico de las producciones audiovisuales extranjeras.

El capítulo 7 del presente trabajo abarca desde qué se considera humor hasta el análisis del doblaje de diferentes diálogos cómicos de películas y series, ofreciendo una visión global sobre este fenómeno. Gracias a los fragmentos audiovisuales examinados en el citado apartado, se ha podido realizar un estudio analítico sobre la manera en la que se pueden

traducir los diferentes tipos de chistes del texto origen al texto meta, así como las soluciones traductológicas que el intérprete debe de encontrar a los juegos de palabras, sin perder de vista que el éxito de su trabajo dependerá de si consigue transmitir el mismo efecto humorístico que en la versión original.

Esta investigación ha demostrado que cuando se habla del doblaje del humor no se hace en el sentido literal del mero trasvase terminológico entre dos idiomas, sino que el intérprete audiovisual ha de confeccionar un texto meta que sea fiel al espíritu del texto origen y, sobretodo, que consiga transmitir el mismo efecto cómico con el que fue diseñado el guion original. Estas dos premisas son básicas en el doblaje del humor, ya que como se ha visto a lo largo del análisis de los diferentes fragmentos audiovisuales, en ocasiones se ha recurrido a cambiar o adaptar un chiste o un juego de palabras que traducido literalmente no funciona en la versión doblada, con el claro objetivo de que resulte igual de gracioso en el texto meta como lo es en el origen.

La decisión de elegir una comedia extranjera para representar la diferente casuística del capítulo 6 de la investigación también contribuye, a mi juicio, a alcanzar el objetivo propuesto, ya que para estudiar las estrategias de domesticación, extranjerización y neutralización se podrían haber empleado largometrajes de cualquier género. Sin embargo, la utilización de esta producción, de cuyos análisis se extraen los mecanismos que maneja el intérprete audiovisual en la traducción del texto origen, favorece a profundizar en el estudio de las particularidades que hay que tener en cuenta en el doblaje del humor.

En cuanto al segundo objetivo propuesto en la presente investigación, considero que sí se han extraído las diferentes estrategias que ha utilizado el intérprete audiovisual para el doblaje de los fragmentos en español que aparecen en la versión original de la serie *Modern Family*. Esta afirmación se sustenta en el análisis realizado en el capítulo 8 de los fragmentos escogidos de la obra y que demuestran que la labor traductológica audiovisual no se puede circunscribir a la adopción de una sola táctica interpretativa, precisamente, por su propia naturaleza. La obligación de supeditar el canal sonoro al visual determina en muchas ocasiones la manera en la que el traductor debe abordar la adaptación del texto origen al texto meta, ya que en esta disciplina específica intervienen los aspectos derivados del doblaje, como son el ajuste en boca del diálogo, la verosimilitud entre lo que se dice y lo que se ve, entre otros.

Tal y como se desprende del estudio de los casos incluidos en el citado capítulo, no existe una fórmula perfecta para contrarrestar el problema que puede plantear la aparición de diálogos en español en las producciones de humor extranjeras. En mi opinión, *Modern Family* constituye un ejemplo perfecto para verificar tal afirmación, ya que el análisis realizado de parte de su *corpus* ha puesto de manifiesto cómo el propio intérprete audiovisual se debe de adaptar a las condiciones específicas de cada fragmento aunque ello implique un cambio de planteamiento en relación a los diálogos anteriores. De hecho, se ha comprobado cómo el traductor ha utilizado, a lo largo de la serie, cuatro estrategias distintas para solucionar el problema causado por la aparición de diálogos en español: eliminar la dualidad idiomática en la versión doblada como causa de desinformación en los diálogos, equiparando a todos los personajes en el uso del español como única lengua; recurrir al empleo de jerga típica de un país hispanohablante para reproducir el malentendido generado en la versión original por la dualidad idiomática español/inglés; sustituir el contexto previo al diálogo en español e impostar un acento latino para justificar que el personaje vocalice ciertas palabras reconocibles en la versión doblada y, por último, reemplazar el idioma español utilizado en la versión original por el italiano en la versión doblada.

Por lo tanto, concluyo que con el análisis del doblaje de los diálogos en español en la serie *Modern Family* se extraen las estrategias que ha utilizado el intérprete audiovisual para aportar una solución verosímil al conflicto idiomático y se comprueba cómo cualquier decisión de éste en la traducción de un diálogo puede afectar posteriormente a cualquier punto de la obra, con lo que antes de apostar por una u otra estrategia, el intérprete debe plantearse qué posibles problemas puede acarrear, qué ventajas ofrece respecto de otras soluciones, si está apoyada visualmente por las imágenes que acompañan al diálogo y, sobretodo, si mantiene el mismo efecto humorístico con el que fue inspirado el texto origen, ya que uno de los puntos fuertes de esta comedia radica en que no necesita de risas enlatadas para indicar al espectador dónde tiene que reír, confiando esa tarea al propio texto origen.

CAPÍTULO 10. BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, ROSA. 1996. *La traducció audiovisual: el doblatge*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- AGOST, ROSA. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- AGOST, ROSA. 2001. "Los géneros de la traducción para el doblaje". DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- ÁVILA, ALEJANDRO. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra.
- B. HEININK, JUAN y G. DICKSON, ROBERT. 1990. *Cita en Hollywood*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- BRUMME, JENNY. 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción teatro, comic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana.
- BURCH, NOËL. 1987. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO ROIG, XOSÉ. 2001. "El traductor de películas". DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- CHAUME VARELA, FREDERIC. 1997. "La Traducción audiovisual: estado de la cuestión". VEGA, M.A. y MARTÍN GAITERO, F. (eds.) en: *La palabra vertida*, Madrid: Ediciones Orto.
- CHAVES, MARÍA JOSÉ. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.
- CHION, MICHEL. 1993. *L'audio-vision*. París: Éditions Nathan.
- CLEESE, JOHN Y BOOTH, CONNIE. 1977. *Fawlty Towers*. Londres: Contact Publications Limited.
- DEL ÁGUILA, MARÍA EUGENIA Y RODERO ANTÓN, EMMA. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- DELABASTITA, DIRK. 1988. *Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics*. Bélgica: Katholieke Universiteit Leuven.
- FORÉS LÓPEZ, ANTONIO. 2012. "El intérprete audiovisual y el humor en el doblaje". AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades.
- FRANCO AIXELÁ, JAVIER. 1995. *Los elementos culturales específicos (ECE) en traducción inglés-español*. Alicante: Memoria de Licenciatura.
- FUENTES LUQUE, ADRIÁN. 2001. *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup de los Hermanos Marx*. Tesis. Universidad de Cádiz.
- GARCÍA VALERO, CONCHA. 2003. "Conferencia de clausura del posgrado de Locución audiovisual", Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia, Salamanca.

- GAUDREAU, ANDRÉ y JOST, FRANÇOIS. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, TEODORO. 1981. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GOTTLIEB, HERBERT. 1998. "Subtitling" en BAKER, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge.
- GUBERN, ROMAN. 1975. *Un cine para un cadalso*. Madrid: Euros.
- ICART, ROGER. 1988. *La Révolution française à l'écran*.
- JIMÉNEZ SERRANO, ÓSCAR. 1997. "El peso de la ausencia: el papel del traductor en la adaptación al español de los títulos de largometrajes en inglés". MORILLAS, ESTHER Y ARIAS, JUAN PABLO en: *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- KONINGSBERG, IRA. 2004. *Diccionario técnico AKAL de cine*. Traducido por Enrique Herrando y Francisco López. Madrid: Ediciones Akal.
- KOZLOFF, SARAH. 1988. *Invisible storytellers. Voice-over narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press
- LANGA, RAMÓN. 2002. Jornada *El día de la voz*, Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia, Salamanca.
- MANINI, L. 1996. "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and Their Translation". Delabastista, Dirk (ed) en: *The Translator: Studies in Intercultural Communication 2: Manchester: St. Jerome*.
- MARTÍNEZ SIERRA, J.J. 2008. *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I
- MARTÍNEZ TEJERINA, ANJANA. 2012. "Estrategias traductorales frente a los juegos de palabras: el doblaje de los Hermanos Marx en España". AA.VV. en: *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Humanidades.
- MAYORAL ASENSIO, ROBERTO. 2001. "Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual". DURO MORENO, MIGUEL (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- NIDA, EUGENE. 1964. *Toward a Theory of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- NIDA, EUGENE. 2001. *Language and Culture-Contexts in Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- RABADÁN, ROSA. 2000. *Traducción y censura inglés-español 1939-1985*. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones y medios audiovisuales.

- Rodríguez Espinosa, M. 2001. "Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural". Duro Moreno, M. (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- SADOUL, GEORGES. 1972. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores S.A.
- SÁNCHEZ SALAS, DANIEL. 2002. *La figura del explicador en los inicios del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- SNELL-HORNBY, MARY. 1988. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- UNIÓN GENERAL DE TRABAJADORES (UGT). 1993-1995. "Convenio colectivo estatal de profesionales de doblaje (Rama artística)", *Federación de servicios*.
- VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. EEUU: Routledge.
- WHITMAN-LINSEN, CANDANCE. 1992. *Through the Dubbing Glass*. Nueva York: Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, PATRICK. 2001. "La traducción del humor en textos audiovisuales". Duro Moreno, Miguel (coord.) en: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- ZABALBEASCOA, PATRICK. 1993. *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Doctoral Thesis. Universitat de Lleida.
- ZABALBEASCOA, PATRICK. 2001. "La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica". CHAUME, FREDERIC y AGOST, ROSA (eds.) en: *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la plana: Editorial Universitat Jaume I (Col·lecció "Estudis sobre la traducció" Núm. 7).

ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

- BERG, CHARLES. 1975. "The Human Voice and the Silent Cinema", *Journal of Popular Film*, 4, nº 2.
- BOTELLA TEJERA, CARLA. 2006. "La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV): ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: ALI G INDAHOUSE". *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*.
- CHION, MICHEL. 1982. "La voix au cinéma". *Cahiers du cinéma*. Francia: Editions de l'Etoile.
- DOTÚ, JAVIER. 2008. "El doblaje: esa actividad dañina", *El take*. Madrid.
- GARCÍA DE TORO, CRISTINA. 2004. "Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción", *Glosas Didácticas*.
- GUTT, ERNST-AUGUST. 1990. "A theoretical account of translation - without a translation theory", *Target 2*.

MUSSER, CHARLES. 1983. "The Nickeodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's mode of representation", *Framework* 22/23.

WENFEN YANG. 2010. "Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation", *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 1.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

"10.- MEZCLAS", *El proceso de doblaje*. <<http://www.eldoblaje.com/proceso/material.htm>> [Consulta: 30 de abril de 2013].

"Material necesario para un doblaje", *El proceso de doblaje*. <<http://www.eldoblaje.com/proceso/material.htm>> [Consulta: 30 de abril de 2013].

ARTISTAS DE DOBLAJE DE MADRID: ADOMA. "Historia del doblaje". <http://www.adoma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=14> [Consulta: 4 de abril de 2013].

ARTISTAS DE DOBLAJE DE MADRID: ADOMA. "Tarifas actualizadas al año 2010 en las que se recoge el convenio de 1993 y el acuerdo económico de 2009 con el IPC". <http://www.adoma.es/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=3&Itemid=24> [Consulta: 25 de abril de 2013].

CARLOTA Y EVA. 2010. "Símbolos del doblaje". *Voces a la sombra, el arte del doblaje*, 19 de diciembre. <<http://vocesalasombra.blogspot.com.es/2010/12/simbolos-del-doblaje.html>> [Consulta: 22 de abril de 2013].

DOBLAJE-CAMPUS. 2013. "Historia del doblaje II: Los años 30", *Blog de doblaje y locución*, 22 de mayo. <<http://www.doblajeylelocucion.es/historia-del-doblaje/historia-del-doblaje-ii/>> [Consulta: 2 de junio de 2013].

ELDOBLAJE.COM. 2013. "Ficha Modern Family". <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=20581>> [Consulta: 18 de abril de 2013].

FAIZAN. 2013. "Punani", *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 20 de marzo. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Punani>> [Consulta: 4 de mayo de 2013].

FILMAFFINITY. 2013. "Modern Family". <http://www.filmaffinity.com/es/film439937.html> [Consulta: 2 de abril de 2013].

GALÁN, DIEGO. 2003. "La lengua española en el cine", *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p01.htm> [Consulta: 20 de marzo de 2013].

- GARCÍA GONDAR, A. *et al.* 2012. "PERLOCUTIVO", *Glosario de Lingüística*, 11 de octubre. <<http://glosarioling.blogspot.com.es/2012/10/perlocutivo.html>> [Consulta: 14 de mayo de 2013].
- HORN, PETER. 2013. "Pesero". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 12 de mayo. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pesero>> [Consulta: 20 de mayo de 2013].
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB). "Fawlty Towers". <<http://www.imdb.com/title/tt0072500/>> [Consulta: 16 de mayo de 2013].
- KLBOT2. 2013. "Metáforas de béisbol para el sexo". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 12 de marzo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1foras_de_b%C3%A9isbol_para_elsexo> [Consulta: 4 de mayo de 2013].
- LUIS. 2008. "Jetear", *Así hablamos*, 11 de abril. <<http://www.asihablamamos.com/word/palabra/Jetear.php>> [Consulta: 20 de mayo de 2013].
- MALDIVIA, BEATRIZ. 2010. "El phonofilm trajo el cine sonoro cuatro años antes que "El cantor de jazz", *Blogdecine*, 13 de noviembre. <<http://www.blogdecine.com/noticias/el-phonofilm-trajo-el-cine-sonoro-cuatro-anos-antes-que-el-cantor-de-jazz>> [Consulta: 5 de junio de 2013].
- MARCOS, NATALIA. 2011. "Las series estadounidenses hablan español", *Quinta temporada*, 18 de octubre. <<http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2011/10/series-estadounidenses-espanol.html>> [Consulta: 8 de mayo de 2013].
- NÁJAR, SALVADOR. 2007. *El doblaje de voz. Orígenes, personajes y empresas en México*. Pág. 99. <<http://www.salvadornajar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf>> [Consulta: 1 de abril de 2013].
- PAYRI GASTÓN, BLAS. 2010. *Lo que el doblaje se llevó*, 12 de mayo. <<http://hdl.handle.net/10251/8062>> [Consulta 15 de mayo de 2013].
- RENLY. 2013. "Modern Family". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 10 de marzo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Modern_Family> [Consulta: 3 de abril de 2013].
- STEVEN, DAVID. 2013. "Harlem" en *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 10 de mayo. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Harlem>> [Consulta: 2 de junio de 2013].
- SUÁREZ, ADOLFO. 2013. "Churrería Joinville". *ABC*, 9 de mayo. <<http://loffit.abc.es/2013/05/09/churreria-joinville/>> [Consulta: 20 de mayo de mayo de 2013].
- SURIÀ, SCHEHEREZADE. 2012. "Adaptaciones culturales en el doblaje". *En la luna de Babel*, 19 de agosto. <<http://enlalunadebabel.com/2012/08/19/adaptaciones-culturales-en-el-doblaje/>> [Consulta: 9 de abril de 2013].
- WORDREFERENCE.COM, ONLINE LANGUAGES DICTIONARIES. "Bush". <<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=bush>> [Consulta: 4 de mayo de 2013].

FILMOGRAFÍA

Ali G anda suelto (Ali G Indahouse). 2002. Reino Unido. Dir: Mark Mylod, mont: Paul Knight, son: Glenn Freemantle. Universal Pictures. Director de doblaje en español: Antonio Lara, traductora: Sally Templer, ajustador: Antonio Lara.

Annie Hall. 1977. EEUU. Dir: Woody Allen, mont: Wendy Greene Bricmont y Ralph Rosenblum, son: Dan Sable. United Artists. Director de doblaje en español: Joaquín Díaz.

Casablanca. 1942. EEUU. Dir: Michael Curtiz, mont: Owen Marks, son: Francis J. Scheid. Warner Bros. Director de doblaje en España (version de 1946): Rafael Navarro.

El cantor de Jazz (The Jazz Singer). 1927. EEUU. Dir: Alan Crosland, mon: Harold McCord, son: Gerald W. Alexander.

El dictador (The Dictator). 2012. EEUU. Dir: Larry Charles, mont: Greg Hayden y Eric Kissack, son: Andrew DeCristofaro. Paramount Pictures. Director de doblaje en español: César Martínez, traductor: Quico Rovira-Beleta, ajustador: César Martínez.

El hombre elefante (The Elephant Man). 1980. EEUU. Dir: David Lynch, mon: Anne V. Coates, son: Robin Gregory. Brookfilms. Director de doblaje en español: Dionisio Macías.

Entre la espada y la pared (Devil on the Deep). 1931. EEUU. Dir: Marion Gering, mon: Otho Lovering, son: Jack A. Goodrich. Paramount Pictures.

Fawlty Towers. 1975-1979. Reino Unido. Dir: John Howard Davies y Bob Spiers. British Broadcasting Corporation (BBC).

La vida de Brian (Life of Brian). 1979. EEUU. Dir: Terry Jones, mont: Julian Doyle, son: Tony Orton. HandMade Films. Director de doblaje en español: Ramiro de Maeztu, ajustador: Ramiro de Maeztu.

Lights of New York. 1928. EEUU. Dir: Bryan Foy, mon: Jack Killifer, son: Harvey Cunningham. Warner Bros.

Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind). 1939. EEUU. Dir: Victor Fleming, son: Thomas T. Moulton. Metro-Goldwyn-Mayer. Director de doblaje en español: José María Ovies, ajustador: Luis Linares.

Mogambo. 1953. EEUU. Dir: John Ford, mont: Frank Clarke, son: A. W. Watkins. Metro-Goldwyn-Mayer. Director de doblaje en España (versión de 1954): José María Ovies, ajustadora: Carmen Robles.

Modern Family. 2009-2013. EEUU. Dir: Steven Levitan y Christopher Lloyd. 20th Century Fox Television. Director de doblaje en español: Juan Logar Jr.

New Rose Hotel. 1998. EEUU. Dir: Abel Ferrara, mont: Jim Mol, son: Randy Ward. Avalanche Home Entertainment.

Pulp Fiction. 1994. EEUU. Dir: Quentin Tarantino, mont: Sally Menke, son: Stephen H. Flick. Miramax Films. Director de doblaje en español: Miguel Ángel Jenner, traductor: Darryl Clark, ajuste: Miguel Ángel Jenner.

Rasputín y la Zarina (Rasputin and the Empress). 1932. EEUU. Dir: Richard Boleslawski, mont: Tom Held, son: Douglas Shearer. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Regreso al futuro (Back to the future). 1985. EEUU. Dir: Robert Zemeckis, mont: Arthur Schmidt, son: Charles L. Campbell. Universal Pictures. Director de doblaje en España: Rogelio Hernández.

Rio Rita. 1942. EEUU. Dir: Luther Reed, mont: William Hamilton, son: Hugh McDowell Jr. RKO Radio Pictures.

Voces en imágenes. 2008. España. Dir: Alfonso S. Suárez, mont: Juan Tizón. Verité de cinematografía.

CAPÍTULO 11. ANEXOS

I. Símbolos utilizados en el ajuste

(ON)	El diálogo se encuentra en el plano de la imagen y se ve la boca del personaje.
(OFF)	El diálogo no se encuentra en el plano de la imagen y no se ve la boca del personaje.
(DE)	De espalda.
(SB)	Se ve el personaje pero no su boca.
(DL)	De lado.
< >	Los personajes intervienen al mismo tiempo.
(AD LIBITUM)	Muchos personajes hablan al mismo tiempo y no se les entiende bien.
(L)	De lejos.
(CP)	Cambio de plano.
(G)	Gesto sonoro de un personaje, como por ejemplo un sonido respiratorio, un gruñido, etc.
(R)	Risa.
(A)	Se empieza a hablar antes que el original.
(P)	Pisado. Un personaje comienza a hablar antes que el otro haya acabado.
(MIC)	Inicio de algún efecto sonoro (teléfono, radio, televisión, megáfono, etc.)
(AMB)	Ambiente
//	Pausa larga. (entre 4 y 8 segundos)
/	Pausa menos larga. (entre 1 y 3 segundos)
..	Pausa breve. También para indicar duda. (hasta 1 segundo)

MASTER POSTPRODUCCIÓN DIGITAL Especialidad Audio
Técnicas de doblaje. Profesor: Antonio M. Forés

II. Ejemplo de un guion ajustado

El presentador: La llegendra de Ron Burgundy

Traducció i ajust: Antonio M. Forés

1) 02.24

LOCUTOR (OFF) Esta història està basada en fets verídics. / (27) Només se n'han canviat noms, llocs i esdeveniments.

02.30 ORIGINAL

2) 02.43

NARRADOR <sempre en OFF> Hi hagué un temps.. un temps abans de la TDT,.. quan el presentador local era el rei. / Quan la gent es creia tot allò que escoltava en la tele. Era una època en què només els homes podien presentar els noticiaris. / I a San Diego un presentador sobreeixia molt per damunt de la resta. Li deien Ron Burgundy.

3) 03.12

NARRADOR Era com Déu entre els simples mortals. / Tenia una veu capaç de fer xiuxiuejar un llop.. i un vestuari tan elegant que a Sinatra el feia semblar un rodamón. / En altres paraules:.. Ron Burgundy era la llet en pols.
