

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“Estudio del uso de la voz como
elemento constructor y caracterizador
del personaje de ficción en el doblaje:
Kung Fu Sion y Bienvenidos al Norte”**

TRABAJO FINAL DE

Autora: Inmaculada Bonora Valero

Tutor: Raúl Terol Bolinches

Cotutor: Joan Tur Estruch

GANDIA, 2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi tutor, Raúl Terol Bolinches, por su eterna paciencia, comprensión e implicación. Agradezco también a Joan Tur Estruch por sus conocimientos aportados. En especial a mis compañeros de vida por todo su apoyo incondicional. Y a mis enemigos, aquellos que me soltaron la mano, por depositar en mí la furia de cien leones rugientes dispuestos al abasto de su presa, incansable espíritu de venganza que queda hoy sellado entre estas páginas.

Resumen

Hoy en día y pese al incremento del gusto por la VO, en España las facilidades para acceder a producciones cinematográficas dobladas al castellano no han decrecido. La industria del doblaje en España ha probado poseer una dilatada experiencia que aún se mantiene con fuerza, tanto en la gran pantalla como en las múltiples plataformas de streaming que cobran cada vez mayor relevancia en la industria del entretenimiento audiovisual.

Por esto, en el presente trabajo se va a estudiar el uso de la voz como un elemento de construcción del perfil psicológico de los personajes de ficción en una obra audiovisual a partir del doblaje. A su vez, de como este puede alterar o mantener la percepción de los rasgos de carácter del personaje establecidos por la voz original.

Con esta finalidad se va a seguir una metodología cualitativa mediante el análisis concreto de las películas Kung Fu Sion y Bienvenidos al Norte. A través de las mismas, se va a realizar un estudio del peculiar doblaje que recibieron ambas películas en España y de cómo el uso de distintos marcados acentos españoles y sus expresiones influyen en la forma en la que el espectador percibe y construye al personaje.

Palabras clave: doblaje, cinematográfico, voz, caracterización, personajes.

Abstract

Nowadays, and despite the increase in the taste for OV, in Spain the facilities to access film productions dubbed into Spanish have not decreased. The dubbing industry in Spain has proven to have a long experience and even today it is still going strong both on the big screen and in the multiple streaming platforms that are becoming more and more relevant in the audiovisual entertainment industry.

For this reason, in this paper we will study the use of voice as an element of construction of the psychological profile of fictional characters in an audiovisual work from dubbing. At the same time, how this can alter or maintain the perception of the character's character traits established by the original voice.

For this purpose, a qualitative methodology will be followed through the specific analysis of the films Kung Fu Hustle and Bienvenue chez les Ch'tis . Through them, a study will be made of the peculiar dubbing that this films received in Spain and how the use of different Spanish accents and their expressions influence the way in which the viewer perceives and constructs the character.

Keywords: dubbing, film, voice, characterization, characters.

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. Justificación y objetivos.....	4
1.2. Metodología y estructura del trabajo.....	5
2. El doblaje.....	6
2.1. La traducción audiovisual.....	6
2.1.1. La traducción de los referentes culturales.....	7
2.2. Aproximación al doblaje en la actualidad.....	11
2.3. El proceso de doblaje.....	13
2.4. El actor de doblaje y su carga significativa.....	15
3. Multilingüismo en el doblaje.....	17
3.1. Definición y función.....	17
3.2. Doblaje de dialectos y acentos regionales	19
3.2.1. Estrategias de traslado.....	21
4. Acentos e idiolectos en Bienvenidos al Norte y Kung Fu Sion.....	23
4.1. Análisis de Kung Fu Sión.....	23
4.1.1. Contextualización.....	23
4.1.2. Los personajes y su identidad.....	24
4.1.3. La función sobre la forma.....	26
4.1.4. La relación determinante con los elementos culturales.....	29
4.1.5. Los personajes a través de estereotipos regionales.....	32
4.2. Análisis de Bienvenidos al norte.....	37
4.2.1. Contextualización.....	37
4.2.2. La función y compensación.....	47
4.2.3. Los rasgos fonéticos y léxicos para el “falso dialecto”	40
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía.....	45

1. Introducción

1.1 Justificación y objetivos

La traducción audiovisual es una poderosa herramienta para traspasar las fronteras idiomáticas y culturales que dificultan el acceso a grandes obras cinematográficas. Productos extranjeros salen a la luz y se posicionan en los medios de comunicación. Esta disciplina y su modalidad más generalizada en España que es el doblaje, no carece sin embargo de aspectos complejos que dificultan un traslado íntegro de la obra de partida.

El trasvase lingüístico, fonético e interpretativo del producto está sujeto a un moldeamiento que permite el entendimiento y disfrute de la obra en la lengua meta. Este da lugar a cambios inevitables, que en su mayoría, influyen sobre la construcción del personaje de ficción.

Lo complejo del proceso así como el marcado interés sobre las características de locución que son intrínsecas a la identificación identitaria del hablante, da lugar a un estudio práctico del fenómeno. El mismo permite comprender el juego de decisiones y prioridades que se tomaron durante la traducción, a la par que se adentra en algunos discursos teóricos. En ningún caso pretende valorar lo acertado del doblaje, sino sus efectos y posibles motivaciones.

Así, el objetivo principal es analizar el impacto del doblaje en el proceso de caracterización del personaje de ficción a partir de dos obras cinematográficas: Kung Fu Sion y Bienvenidos al Norte.

Los objetivos secundarios son:

- Identificar los rasgos de personalidad que el espectador construye a partir del doblaje.
- Estudiar el impacto del doblaje en la adquisición de credibilidad del personaje de ficción.
- Analizar la relación entre la imagen, la traducción audiovisual y la interpretación de la voz como elementos conjuntos e indivisibles que permiten la identificación del personaje de ficción.

1.2 Metodología y estructura del trabajo

Dada la multiplicidad de factores que juegan un papel decisivo en el trasvase de la forma y contenido con la que se envuelve el material fonético de la obra cinematográfica, este análisis se centra en la traducción de acentos e idiolectos. Se juzgan como ejemplos ilustrativos que facilitan el entendimiento de las ideas expuestas.

Se tiene en cuenta que las connotaciones asociadas a estas variedades intralingüísticas son inherentes a cada ámbito regional, cultural y social dotándolos de una complejidad excepcional. Así, se sigue una metodología cualitativa a través de dos estudios de caso. Ambos ejemplifican el fenómeno en cuestión, pero difieren en la solución que adoptaron: *Kung Fu Sion* y *Bienvenidos al Norte*. Para una mejor comprensión del primero se ha acudido a un grupo de alumnos procedentes de china del máster transmedia de la UPV. Estos han facilitado sus opiniones y conocimientos en torno a su cultura en general y las marcas dialectales de la película en particular.

El proyecto se divide en seis capítulos. En los primeros se expone el marco teórico, enfocándolo en su mayoría en torno al doblaje. No todos, puesto que se requiere de un primer acercamiento general al proceso de traducción audiovisual que facilite la comprensión de los restantes. Los últimos versan en torno al análisis de los estudios de caso propuestos y las conclusiones que se extraen del mismo.

2. El doblaje

2.1 La traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) nace tan pronto como los textos audiovisuales irrumpen en los medios de comunicación de masas. Y, aunque, salvaguardando algunas excepciones, el estudio pormenorizado de esta disciplina no llegaría hasta la década de los 90, es claro que la modalidad de traducción audiovisual se puede cobijar, en términos generales, bajo el paraguas del concepto de traducción acotado previamente por algunos autores. O al menos, comparte sus características intrínsecas indispensables.

Situando el foco sobre la definición de traducción interlingüística dada por Jakobson (1959, p. 233) a finales de los años 50: la traducción audiovisual implica «una interpretación de signos verbales mediante otro idioma». Dicho de otro modo, implica la traslación del mensaje de un texto audiovisual en su lengua de origen a una lengua meta.

Esta modalidad cuenta, además, con una serie de peculiaridades que la diferencian frente a otro tipo de traducciones. Chaume (2004) coincide en que dicha especificidad radica, principalmente, en la naturaleza del texto audiovisual que se caracteriza por la transmisión del contenido a través de múltiples canales y distintos sistemas de significación: el canal acústico, el canal visual o ambos simultáneamente.

Básicamente, la traducción audiovisual comienza con una complejidad o limitación añadida frente a otras variantes, porque debe tomar en consideración no solo el texto, sino también el código sonoro y visual que lo acompaña y, como señala Chaume (2004, p.26), «el significado extra» producto de las relaciones que se establecen entre ellos ininterrumpidamente.

Esta limitación es el motivo por el que, durante años, se generalizó el uso del término «constrained translation» (Titford, 1982) o «traducción subordinada» (Mayoral, 1984) para referirse a esta variante de traducción. Sin embargo, aunque la multiplicidad de códigos presentes en los textos audiovisuales condicione, en mayor o menor medida, el proceso de traslación interlingüística, lo cierto es que, como apunta Bernal Merino (2018, p. 8) cualquier proceso de

traducción se va a ver subordinado a un texto, una cultura, una intencionalidad, etc; por lo que no parece un término exclusivo de esta modalidad.

Sí es cierto que la traducción audiovisual y más concretamente la modalidad del doblaje, debe atenerse a cierto grado de especificidad que no comparte con otras variantes y que deriva de las relaciones que se establecen entre los diversos canales y la significación que de estos se extrae. Richart Marset (2012, p. 30) lo expone del siguiente modo:

La dimensión lingüística de un filme mantiene una relación de determinación mutua con el resto de los sistemas semióticos, con los gestos que hace el actor al decir algo, con su manera de pronunciar las sílabas, con la estructura, con la lógica de las acciones y con las presuposiciones de la narración, etc.

Es decir, la traducción audiovisual ni ocurre únicamente en el plano lingüístico ni debe limitarse al mismo. Precisamente Chaume (2004, p. 26) comenta que «el código lingüístico, pese a su papel preponderante, es solo un código más en juego en la construcción y posterior trasvase de los textos audiovisuales».

En consecuencia, para cumplir con su propósito el agente traductor se ve obligado a tomar decisiones más allá del plano lingüístico que modifican el producto audiovisual, aunque sea mínimamente. Un ejemplo lo encontramos en el trasvase de dialectos y acentos o en el de los elementos culturales que se revisaran con más detalle a continuación por la relación determinante que mantiene con la caracterización de los personajes.

2.1.1 La traducción de los referentes culturales

En primer lugar, cabe recordar que el proceso de traducción audiovisual atiende aspectos técnicos, artísticos y lingüísticos pero también comerciales. Por ello, el guion resultante en la lengua meta procura tener en cuenta los referentes culturales con los que convive el espectador.

A este respecto Martínez Tejerina (2016, p. 78) coincide en que el texto audiovisual se ha concebido para satisfacer a la audiencia con pretensión de obtener un beneficio económico, como resultado «lo esencial resulta ser la efectividad de la traducción, no tanto la sutileza del lenguaje utilizado o su fidelidad al texto original».

En segundo lugar, Bartoll (2016, p. 56) define los aspectos culturales como «categorías compartidas e identificadas por una colectividad» y añade que la dificultad para su trasvase es mayor cuanto más alejada sea esta categoría de la audiencia meta.

Lo primero que debe lograr el agente traductor, según lo expuesto, es reconocer dichos elementos culturales. Tarea que no siempre se cumple con total precisión, puesto que el dominio absoluto de múltiples realidades parece, como expresa Bernal Merino (2018, p. 48), «inabarcable». Posteriormente, debe ser capaz de identificar su sentido en el texto, es decir, comprender lo que el autor ha querido transmitir y trasladar esa intencionalidad a la cultura de llegada (Chaves García, 2000, p. 85). Una traducción literal puede no resultar efectiva, por ejemplo, si el elemento cultural objeto de trasvase cumple una función humorística que no alcanzará al espectador meta.

Así, el contenido del producto audiovisual meta puede alejarse en uno o varios niveles del original atendiendo al mantenimiento del sentido, estas modificaciones en los aspectos culturales pueden ocasionar también cambios con respecto a la caracterización de los personajes: sustitución de nombres, alteración del nivel sociocultural con el que se percibe al personaje, inclusión de acentos, variación del lugar de procedencia, etc.

En otras palabras, la traducción de elementos culturales depende de la relación de conocimiento con el espectador meta y requiere de una toma de decisiones y prioridades con intención de mantenerse, en mayor medida, fiel a la obra original: fiel al «"vouloir dire" del autor, a los recursos de que dispone la lengua término, al destinatario y al medio audiovisual» (Chaves García, 2000, p. 99). En palabras de Zabalbeascoa (1996, p.243):

Es posible y, diría yo, fructífero ver la traducción como una cuestión de prioridades y restricciones: el concepto de prioridades se utiliza como un medio para expresar los objetivos previstos de una tarea de traducción determinada y las restricciones son los obstáculos y problemas que ayudan a justificar la propia

elección de prioridades y, en última instancia, las soluciones adoptadas en la traducción.¹

Por otro lado, siendo que los objetos de estudio de los que parte este análisis están comprendidos en el género humorístico, parece apropiado considerar la opinión de Zabalbeascoa (1996, p. 245) con lo referente al proceso de traslado de la intención humorística de los referentes culturales presentes en la obra. El autor opina que cuando se pretende traducir un elemento cómico parece lógico juzgar lo acertado del doblaje por como de hilarante resulta la traducción, más allá de si existe alguna otra motivación oculta tras el referente cultural o la situación cómica.

Asimismo, es relevante recordar que suele existir una dinámica de mutua determinación entre los distintos elementos culturales presentes en los canales de significación: imagen, texto y audio. Sin ir más lejos, los rasgos lingüísticos del lenguaje, incluyendo los sonoros, pueden ser portadores de una amplia carga cultural. «El lenguaje en sí mismo a menudo también está ligado a la cultura, ya que encontramos "elementos culturalmente específicos" del sistema del lenguaje y en el uso real.» (Nedergaar-Larsen, 1993, p. 209)

Es por esta relación semiótica que parece oportuno tener en cuenta en su conjunto tanto la traducción de los elementos culturales presentes en el plano lingüístico incluidos en los casos de estudio como el trasvase de acentos/dialectos y características de la voz para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno de estudio.

Con esta finalidad, la tipología de clasificación de elementos culturales propuesta por Nedergaar-Larsen (1993, p. 211), permitirá distinguir cuales son los aspectos culturales presentes en las obras cinematográficas escogidas para el estudio. De acuerdo con esta clasificación estos son: geografía (geografía, meteorología, biología y geografía cultural), historia (edificios, sucesos, personas), sociedad (nivel

¹ It is possible and, I would argue, fruitful to see translation as a matter of priorities and restrictions: the concept of priorities is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the restrictions are the obstacles and problems that help to justify one's choice of priorities and, ultimately, the solutions adopted in the translation.

² Language itself is often also a culturalbound, since we meet "culturally specific elements" the language system and in actual usage.

industrial, organización social, política, condición social y tradiciones) y cultura (religión, educación, medios y actividades culturales de ocio).

Por último, nos remitiremos a las técnicas de traducción de elementos socioculturales propuestas por Chaume (2012, pp. 145-146) para comprender cuál ha sido la toma de decisiones realizada durante el proceso y su impacto con respecto al contenido de origen. De acuerdo con esta clasificación existen varias opciones:

- Traducción literal. El uso de esta técnica permite mantener la exactitud con respecto al original en cuanto a la forma; no tanto en cuanto al sentido y función que cumple en el contexto de la obra. En el caso de que existan equivalencias de significación entre la lengua meta y la lengua origen la traducción literal posibilitará un trasvase más integral.
- Repetición del referente cultural sin traducirlo. Se omite el trasvase a la lengua meta, de este modo, la audiencia solo dispone de la versión de origen, pudiendo entenderla o no.
- Adaptación ortográfica del referente cultural sin traducirlo. No se realiza el trasvase a la lengua meta, pero se modifica en su forma, bien porque proviene de una lengua con un alfabeto distinto, bien porque se trate de un nombre propio acuñado o un neologismo.
- Traducción explicativa. Se explicita el referente cultural.
- Adaptación cultural o sustitución: Se puede recurrir a una adaptación limitada, es decir, aquella en la que se sustituye el referente cultural por otro de la lengua origen; la universalización absoluta, en la que la sustitución se da por medio de un referente universal entendido globalmente; o la sustitución cultural, en la que el elemento cultural que sirve de sustituto al de la lengua origen proviene de la cultura meta.
- Omisión. Se renuncia en este caso a cualquier tipo de trasvase y se decide eliminarlo de la traducción.
- Creación de un nuevo referente cultural. En este caso puede tratarse de una técnica de compensación en la que se añade un referente cultural inexistente en la obra origen para reforzar una idea o intención que se había perdido previamente durante el trasvase.

2.2 Aproximación al doblaje en la actualidad

De entre todas las modalidades concretas de traducción audiovisual³, quizás con la que más estamos familiarizados como espectadores sea el doblaje, al menos, si se trata de la más extendida en España. La prevalencia de esta modalidad por sobre otras formas de traducción audiovisual suscita un antiguo debate en el que participan tanto investigadores como espectadores. Debate del que no se tomará parte en este estudio, pero del que sí se realizará una aproximación con la intención de comprender los aspectos culturales que envuelven al fenómeno.

Antes de profundizar en la situación actual en la que se encuentra esta modalidad de traducción audiovisual es necesario, en primer lugar, partir de una descripción precisa del término. Chaume (2004, p. 32) propone la siguiente definición:

El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe.

Así pues, partimos de la concepción de doblaje como un proceso de traducción audiovisual colectivo, del que forma parte una larga cadena de agentes y que se practica extensamente en todo el mundo y de forma predominante en España.

Para llegar hasta la modalidad de doblaje actual, fueron necesarias algunas primeras aproximaciones que se llevaron a cabo con mayor o menor acierto. Con la llegada del cine sonoro se instauró un muro lingüístico a duras penas franqueable por la carga semiótica de la imagen que dificultaba la llegada del producto de origen a un público extranjero, generalmente, monolingüe. Edwin Hopkins y Jacob Karol en 1928 pretendieron rodear ese muro con la invención de un sistema capaz de sustituir las voces originales por su versión traducida (Martínez Tejerina, 2016, p. 20).

En términos generales el resultado de estos procesos solía ser insatisfactorio, principalmente y como apunta Moreiro (2004, p. 164) debido la inexperiencia de los agentes implicados en el proceso.

³ La traducción audiovisual comprende una amplia variedad de modalidades, Bartoll (2016, p. 64) recoge las siguientes: audiodescripción, doblaje, interpretación consecutiva, interpretación simultánea, intertitulación, remake, resumen escrito, subtitulación y voces superpuestas.

Las primeras limitaciones con las que tuvo que lidiar esta nueva modalidad de traducción audiovisual avivaron una creciente polémica que derivó en un aumento del número de detractores. De entre los autores que se han posicionado contrarios a esta modalidad podemos citar: Gubern y Font, Santos Fontela, Guillermo Cabrera, Jaime de Armiñán, Román Gubern, Ramón de España, Pere Gimferrer o Van Praga (1990) quien tildó al doblaje de «mutilación artística».

Uno de los argumentos de los que se valían los críticos del doblaje radicaba en la afirmación de que este había sido impuesto como una herramienta dispuesta al uso de los países nacionalistas para facilitar la censura. No se puede negar que, en países eminentemente dobladores como España, Alemania e Italia y como apunta Agost (1999, p. 49) «su presencia y arraigo actuales son fruto de una tradición instaurada por gobiernos muy preocupados por la influencia de las ideas extranjeras y que se caracterizaron, al menos en lo tocante a la cultura, por una censura muy estricta». Aunque tampoco hay que obviar que las motivaciones económicas y comerciales tuvieron a su vez un papel decisivo en la instauración del modelo de traducción audiovisual en cada país.

Actualmente, la frontera entre países dobladores y subtituladores es cada vez más difusa. Bartoll (2016, p. 101) señala los avances técnicos y la adaptación del público a su uso como causa principal. Algunos de los fenómenos que han propiciado el consumo de productos subtitulados en países dobladores son: su inclusión en DVD y plataformas de streaming, el incremento del número de proyecciones en VO en salas de cine o el acceso libre del fansubbing en internet.

Así, este fenómeno también ocurre a la inversa en estados eminentemente subtituladores en los que se aprecia una tendencia creciente hacia el doblaje. Cerezo Merchán (2015, p. 23) expone que países como Portugal, Noruega o Rusia, con una tradición eminentemente subtituladora, han experimentado un incremento en el volumen de doblajes con pretensión de garantizar su éxito en el mercado.

2.3 El proceso de doblaje

El doblaje es un producto colectivo con autoría compartida por una pluralidad de agentes. Así, nos encontramos ante un proceso complejo en el que se invierten un elevado número de recursos humanos, técnicos y económicos⁴. Partiendo de la distinción realizada por Agost (1999, pp. 58-75), las fases en las que se divide este proceso en España son: traducción, adaptación o ajuste, producción, dirección y mezclas.

El proceso comienza cuando el cliente adquiere los derechos de emisión y traducción del producto audiovisual y realiza el encargo al estudio de doblaje. A partir de este momento, el estudio es responsable de la coordinación y contratación de los agentes que participan en el proceso.

Con la producción en marcha, el estudio contacta con un traductor, encargado de realizar el trasvase del contenido del guion a la lengua meta. En el mejor de los casos, el agente traductor recibe el material visual junto con la copia del guion definitivo. En el peor, puede tropezar con algunas limitaciones: en ocasiones solo recibe el guion de rodaje, que no siempre se corresponde con el definitivo; otras veces ni siquiera puede visualizar el contenido.

Cuando el primer borrador de traducción o proto-traducción está terminado, comienza la fase de ajuste y adaptación del diálogo, en la que se revisa el estilo y léxico general del texto, se vela por el ajuste sincrónico con las bocas de los personajes y se divide en takes⁵.

Idealmente, como puntualizan Agost (1999, p. 61) y Chaume (2004, pp. 63-64), la traducción y su posterior ajuste o adaptación se llevan a cabo por la misma persona, también es adecuado que sea el director de doblaje quien se encargue de llevar a cabo este proceso. En cualquier caso, la comunicación o proximidad entre los distintos agentes evitará posibles errores en la traducción definitiva. Previamente a

⁴ Como indican los autores Talaván et al. (2016, p. 114) «la subtitulación es más barata que las voces superpuestas y estas, a su vez, mucho más económicas que el doblaje.».

⁵ Chaume (2016, pp. 30-31) define los takes como «un conjunto de enunciados de los actores de pantalla agrupados en un segmento por razones de narrativa filmica (facilitar la memorización, interpretación y grabación de los diálogos por parte de los actores) o por razones económicas (los actores de doblaje y los directores de sala cobran por tomas realizadaslas)»

la grabación de los takes por parte de los actores, el director se ha encargado de designar las voces y en ocasiones simultáneamente, desde el equipo técnico, se han recreado los ambientes. Finalmente, tras la grabación, las pistas se mezclan para obtener la copia maestra que se envía al cliente.

Así, durante el proceso de doblaje el texto traducido está sujeto a una cadena de modificaciones, en primer lugar y de forma predominante, por parte del agente traductor y posteriormente por parte del ajustador y del director de doblaje. Otras veces, es el cliente el que puede modificar el texto, si tras su revisión lo considera oportuno.

En consecuencia, si se pretende realizar un estudio que verse sobre el doblaje de un producto cinematográfico, es difícil discernir en que momento del proceso se adoptó la solución última a la que tiene acceso el espectador y desde luego, es aún más complicado averiguar cuáles fueron, si las hubo, las soluciones previamente propuestas. Richart Marset (2012, p. 9) se refiere a este fenómeno como la caja negra del doblaje y lo define de la siguiente manera:

La caja negra del doblaje es un archivo oculto a la mirada del especialista y del público en general. La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en limitados.

En consecuencia, a lo largo del proyecto se hará uso del término “agente traductor” entendiéndolo como la colectividad de personas encargadas de realizar la traducción, puesto que no se tiene acceso a los documentos o escritos previos al guion definitivo y por lo tanto no se puede saber en qué momento y qué agente de la cadena del proceso de doblaje realizó la modificación última que es nuestro caso de estudio.

2.4 El actor de doblaje y su carga significativa

En la traducción de un producto audiovisual en el que se interrelacionan tres dimensiones semióticas sobre las que actúan varios agentes, no se pueden desestimar las modificaciones de significado que, irremediabilmente, ocurren a lo largo del proceso.

Gran parte de la carga de significación viene adscrita al texto que en última instancia es interpretado por los actores de doblaje, no obstante, el trasvase acústico realizado durante el proceso de grabación no carece de relevancia, puesto que supone la impresión del sentido que se extrae del guion al producto final.

Las características de la voz (ritmo, tono e intensidad) o el registro empleado, así como la capacidad del actor para captar lo que quiere transmitir el texto y trasladarlo adecuadamente son elementos que influyen sobre la construcción y percepción de los personajes de la obra cinematográfica.

En consecuencia, la voz es un elemento más de significación con cualidades propias que repercuten en la percepción global del producto y particular del personaje. Richart Marset (2012, p. 309) indica que: «La voz posee una significación autónoma en función de lo evocado por sus cualidades» y añade que «No es posible ni traducir las connotaciones asociadas a una voz (igual que no es posible traducir la visión del mundo asociada a un campo metafórico) ni la red de asociaciones que pone en juego.».

Es por estas aparentes limitaciones por las que el director de doblaje debe seleccionar cuidadosamente las voces más adecuadas al personaje y posteriormente dirigir su interpretación de acuerdo con la expresividad de la voz, entonación, velocidad, etc. Esto responde a ciertos estereotipos dados por el código que con el tiempo han sido aceptados de manera común por la audiencia; y que permiten encajar mejor un tipo de voces (más graves, más agudas, timbre) a ciertos personajes. Agost (1996, p. 16 citado por Martínez Tejerina 2016) expone que el nuevo código sonoro «debe mantener una armonía entre la voz del actor o actriz de doblaje y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en pantalla».

Existe otro factor, además de la supuesta “intraducibilidad” de la carga significativa asociada a los rasgos lingüísticos, que puede afectar a la correcta interpretación de los actores. Chaves García (2000) advierte que el actor de doblaje, usualmente, visiona la película por primera vez durante la grabación. En consecuencia, el director adquiere un papel fundamental: conoce la película y en algunos casos también se ha encargado del ajuste o adaptación del guion, así, es el responsable de guiar la interpretación actoral del texto para conseguir una nueva credibilidad frente al original, lo que Chavez García (2000, p. 136) llama «nueva autenticidad».

Además, cabe destacar que el papel del actor de doblaje no se limita al traspaso del texto escrito al canal acústico, también debe dominar la técnica de la sincronía. Para Agost (1999, p. 16) esta sincronía ocurre a varios niveles: sincronismo de caracterización (congruencia entre la voz escogida y el actor que se ve en pantalla), sincronismo de contenido (consonancia entre lo que escucha el espectador y lo que sucede argumentalmente) y sincronismo visual (armonía entre los movimientos articulatorios visibles por la audiencia y los sonidos que se escuchan).

Es la obligación del agente ajustador controlar especialmente este último, porque es el que, en mayor medida, permite que los espectadores meta reconozcan que los actores en pantalla hablan su lengua. Así, el reto consiste en encontrar en la lengua meta aquellas palabras que se asemejan a la lengua original y hacerlas coincidir en la grabación. El actor, por su parte, debe estar dispuesto de reflejos y perspicacia para mantener el sincronismo en pantalla. Aunque se debe puntualizar, que cuando la elección de la voz es la adecuada el espectador no tiende a notar las pequeñas faltas de sincronía que pudiera haber, puesto que el conjunto se impone a la percepción de los detalles.

En conclusión, un doblaje síncrono y acertado reforzará el pacto de credibilidad establecido con la audiencia y facilitará el traslado de todos los matices que descubren la personalidad del personaje, su situación geográfica, su estado de ánimo o la condición de la escena.

3. Multilingüismo en el doblaje

3.1 Definición y función

Si como se ha visto la traducción audiovisual se enfrenta a un sinnúmero de desafíos, el multilingüismo tal vez se trate del que recae en mayor medida al actor de doblaje. Las palabras constan en un guion. Las cualidades fonéticas de un acento no.

Si tomamos como punto de partida la definición que ofrece la RAE, se deduce que un texto multilingüe es aquel que está «escrito en varias lenguas». Los teóricos Delabastita y Grutman (2005, p. 15) proponen por su parte, que el multilingüismo también se da con la coexistencia de diversas variantes intralingüísticas como los dialectos y los sociolectos. Voellmer y Zabalbeascoa (2014, pp. 232-243) además añaden los idiolectos e idiomas inventados a esta clasificación.

Cada variante intralingüística mantiene algún punto de contacto con las demás, de este modo, ofrecen en conjunto un amplio abanico de matices que definen al hablante: una zona geográfica concreta, su clase social, su nivel cultural, sus hábitos, etc.; es decir, permiten realizar una lectura parcial e inmediata del personaje. Si ese es el caso, el multilingüismo permite enriquecer la obra y dibujar el perfil psicológico del personaje usando solo la voz.

Desestimar el valor de las cualidades sonoras ligadas a un acento o dialecto puede ser un error. De igual manera que, no se construiría vocalmente a la par a un hablante nativo que a un extranjero. Si se desea acentuar el origen geográfico del segundo, entonces el actor debe buscar entre su registro, ritmo y prosodia para dar con la pronunciación que caracterice fielmente al personaje. Las palabras en guion, sin embargo, pueden ser las mismas para ambos.

Así, no es extraño que estos rasgos jueguen un papel primario en la comprensión de la obra, mayormente en películas donde las diferencias geográficas, socioculturales o socioeconómicas dan sentido al contexto y permiten el avance de la acción. En otras, la presencia de varios idiomas, acentos o dialectos cumplen una función humorística. En el caso que nos ocupa el multilingüismo ejecuta una o ambas funciones al mismo tiempo, por lo que cabe preguntarse si una adaptación

fundamentada en la omisión de algunas o todas las variaciones intralingüísticas presentes podría lograr un trasvase adecuado del sentido de la obra. De no ser así, el agente traductor deberá optar por soluciones más complejas o ingeniosas con tal de que el producto no sea inverosímil y confuso para el espectador meta.

Si el receptor no recibe la carga semántica asociada al idiolecto o dialecto en cuestión, puede que no le sea posible decodificar parte del contenido de la obra o participar del efecto cómico que persigue. Pero, ¿cómo traducir un dialecto francés?, ¿se pueden trasvasar a otra cultura las connotaciones asociadas a un dialecto regional?, ¿cómo representar en español un acento pekinés?, dada su complejidad algunos autores como Richart Maset (2012, p. 306) aseguran que:

Esa cualidad de la voz que es el acento, lengua dentro de una lengua, sistema semiótico dentro de otro sistema semiótico, es por definición intraducible. Y dado que el doblaje tiene que ver con la voz, con la sustitución de unas voces en una lengua por las voces en otra lengua, todo doblaje es en lo que a ese importante aspecto se refiere imposible.

Evidentemente, el trasvase de las connotaciones asociadas a las variantes intralingüísticas no carece de complicaciones, por lo que en su adaptación se debe tener en cuenta: la función que cumplen en el texto, el contexto y la verosimilitud con respecto a los personajes. Y para lograrlo el agente traductor puede alejarse del contenido inicial y moldearlo en pos de ser fiel a la función del texto, al espectador y a la intención del emisor.

3.2 Doblaje de acentos y dialectos regionales

Si el trasvase de varias lenguas de origen al texto meta resulta complicado, la traducción puede verse aún más comprometida cuando implica el traslado de acentos y dialectos regionales. Como apunta Bartoll (2016, p. 115) «La connotación de cada dialecto dentro de la lengua a la que pertenece no se puede trasladar fácilmente a la lengua de destino».

El grado de conocimiento o familiaridad con las variaciones dialectales de cada región por parte de los espectadores meta difiere ampliamente del que posee el espectador de origen que sí es cómplice de los clichés, estereotipos y aspectos humorísticos asociados al dialecto en cuestión.

Cuanto más alejada sea la cultura de origen y la lengua con las que se trabaja más complicado será encontrar una solución equivalente en la lengua meta que reproduzca la intencionalidad de los acentos iniciales. No es lo mismo trabajar con lenguas próximas como el francés, que con lenguas lejanas como el chino. Por lo general, el destinatario meta estará más familiarizado con los rasgos lingüísticos, culturales o el humor propio de los países vecinos.

Por ejemplo, la extensa comercialización por toda Europa de los productos audiovisuales de habla inglesa han propiciado que hoy en día el espectador español sea partícipe de las connotaciones asociadas al acento británico o escocés. Cuando series como los Simpson exprimen el elemento cómico de las variaciones lingüísticas, exportan a su vez aunque de forma sesgada, los tópicos y clichés de los mencionados acentos. Así, el espectador meta puede identificar el chiste, en tanto que no es la primera vez que lo ve y comprende la significación oculta bajo su uso. Es decir, ha pasado a ser un conocimiento compartido también por la audiencia meta.

La siguiente reflexión de Martínez Sierra (2008, p. 165, citado por Martínez Tejerina 2016) en torno a la efectividad de los elementos humorísticos en el texto audiovisual resulta interesante si se tiene presente que se recurre habitualmente al uso de variedades intralingüísticas con una intención humorística. Al respecto el autor comenta que su efectividad radica en el «sentimiento de conexión creado a raíz

de un conocimiento existente compartido y que puede aflorar entre dos o más personajes o incluso entre el emisor y el receptor».

Zabalbeascoa (1993, citado por Martínez Tejerina 2016) por su parte, introduce el concepto de «meme compartido». Experiencias o eventos que puede interpretar un colectivo concreto por serles comunes. En consecuencia, el empleo de un idiolecto o dialecto solo provocará hilaridad, sí esta es su intención, en tanto el espectador comprenda las asociaciones de significado implícitas del mismo.

De nuevo, cuanto más “privado” sea el meme compartido, en este caso el acento o dialecto, más complicado le resultará al espectador meta interpretar adecuadamente el contenido del mensaje. En estos casos, la tarea del agente traductor consiste, pues, en esforzarse por recrear la función que desempeña la variante intralingüística en cada ocasión. Una posible solución para el trasvase de estas variantes es el empleo de un acento o dialecto regional propio o ajeno que esté provisto de unas connotaciones culturalmente semejantes a las del acento o dialecto de origen.

Este proceso lo completa la interpretación de los actores que se enfrentan a varios retos. Por un lado, cuando la versión meta apuesta por la restitución del acento y/o dialecto de origen con otro en mayor o menor medida equivalente (generalmente en los casos en los que abogar por la neutralización⁶ conllevaría una pérdida grave para la correcta interpretación de la obra), el espectador acostumbrado a los cánones del doblaje convencional⁷, no guarda predisposición a escuchar dialectalismos, cultismos o idiolectos.

Así, las marcas dialectales no se verán reflejadas, normalmente, en el doblaje si no lo decide el agente traductor. De ello se deduce que incluso abogar por la vocalización estándar o neutra que se exige al actor de doblaje supone también un distanciamiento de la actuación del original en muchos casos.

⁶ Ver p.22

⁷ El doblaje convencional se caracteriza por el empleo de una entonación clara y estándar que se aleja de la oralidad espontánea con la que se expresa el individuo de forma cotidiana. Como resultado se evitan las marcas dialectales o idiolectales durante el proceso de grabación de las voces.

Curiosamente, el supuesto realismo que el empleo de varias modalidades intralingüísticas debería aportar, parece ser motivo de desconcierto para la audiencia. Se puede intuir que la preferencia del público por esta modalidad de doblaje versa en torno a las costumbres «La gente tiende a preferir cualquier método al que fueron expuestos originalmente y, como resultado, al que se han acostumbrado⁸» (Danan, 1991, p. 607). Por tanto, en estas circunstancias, puede ser interesante que el actor de doblaje busque cierta compensación entre las marcas dialectales o idiolectales y la entonación estándar.

Por otro lado, debe ser capaz de imprimir el significado del texto a la par que realizar una aportación personal interpretativa, sin desprestigiar la naturaleza del personaje ni la actuación del actor de la lengua origen.

Obviamente, dar con este equilibrio es más complicado cuando se suma a la ecuación un acento o dialecto propio o ajeno, que es portador en sí mismo de una carga significativa de la que no se puede desvincular. Pues todo idiolecto y dialecto está sujeto a un tono, ritmo, y entonación de la voz específicos. Candace Whitman (2001, p. 131) lo expone del siguiente modo:

Cualquier color de pronunciación, ya sea que provenga de un idioma extranjero, un dialecto social o geográfico del idioma de origen, una imitación de una persona conocida (actor, político, etc.), lleva consigo mensajes intrincados e innegables, interpretados por la audiencia original que va al cine con una coherencia sorprendente⁹.

Así, el uso de variaciones intralingüísticas permite reforzar la caracterización de un personaje de ficción sin hacer uso de más recursos que la propia voz. Pero se debe valorar si durante el traspaso de códigos se da una pérdida o modificación irremediable en la construcción del personaje.

⁸People seem to prefer whatever method they were originally exposed to and have resultantly grown accustomed to.

⁹ Any pronunciation color, whether it stem from a foreign language, a social or geographical dialect of the source language, an imitation of a well-known person (actor, politician, etc.), carries with it undeniable, intricate messages, interpreted by the original film-going audience with surprising consistency.

3.2.1 Estrategias de traslado

Mayoral (1990) en su artículo “Comentario a la traducción de algunas variedades de la lengua” propone recurrir a las siguientes soluciones para la traducción de dialectos presentes en los textos escritos. Dicho artículo es referido a la traducción de textos impresos, a pesar de ello, se pueden adaptar las propuestas soluciones para un mejor acercamiento de los casos de estudio, tanto para el caso de dialectos como de acentos. A su vez, se debe tener en cuenta el grado de modificación que cada estrategia tiene sobre la caracterización del personaje de ficción.

Las estrategias que se contemplan son las siguientes:

1. Neutralización del dialecto o acento. El dialecto se omite y se sustituye por el uso de la lengua meta estándar. Esta solución puede conllevar la pérdida del sentido general de la obra, de una escena concreta o de las relaciones establecidas entre varios personajes y la atenuación o modificación de alguno o varios rasgos de caracterización del personaje (geográficos, sociales, culturales, etc.)
2. Sustitución del dialecto o acento de origen por un equivalente en la lengua meta. El trasvase dialectal o acentual permite mantener parte del sentido original, principalmente deja patente la existencia de diferencias culturales, geográficas y sociales entre los distintos grupos de hablantes presentes en la obra. Sin embargo, un trasvase acorde a las connotaciones que extrae el público de origen es complicado, lo que conlleva un rango de modificación sobre la caracterización del personaje.
3. Traducir el dialecto o acento en un estándar inferior o coloquial. El dialecto y acento se sustituyen por un registro coloquial o inferior en la lengua meta. En algunos casos esta solución permite mantener las relaciones que se establecen entre los personajes, dejando patentes su nivel sociocultural. Sin embargo, resulta una solución deficiente que provoca una pérdida irremediable de rasgos característicos de los personajes.
4. Sustituir el dialecto o acento de la lengua origen por una variedad idiomática de la lengua meta. En este caso se recurre al empleo de

sociolectos que varían en función del nivel cultural y la jerga empleada. Esta permite mantener o reforzar algunas características relativas a la identidad del personaje.

5. Hacer uso de elementos fonéticos o léxicos que el espectador meta puede identificar de forma equivalente al sentido implícito en el dialecto o acento de origen. Se recurre al uso de clichés y estereotipos para trasladar las connotaciones asociadas al dialecto de origen. Mantiene cierto rango de coherencia con el sentido de la obra, pero incurre en una modificación o atenuación de los rasgos de caracterización del personaje.

Pese a que muchos autores, entre ellos Mayoral (1990), defienden que la neutralización evitará posibles reacciones de rechazo por parte del espectador meta, en ocasiones, no es tan importante el trasvase del contenido textual como el fonético

4. Acentos e idiolectos en Kung Fu Sion y Bienvenidos al Norte.

A lo largo de las páginas de este proyecto se ha procurado realizar una aproximación al complejo proceso del doblaje y su impacto sobre el contenido y recepción de la obra audiovisual. A continuación se ejemplificará a través de dos obras cinematográficas las modificaciones, alteraciones perceptivas y los resaltos sobre la caracterización de los personajes de ficción sujetos al trasvase de acentos y dialectos. Las obras seleccionadas son: Kung Fu Sion y Bienvenidos al Norte. Ambas son ejemplos especialmente notables: en primer lugar, porque las variedades intralingüísticas presentes cumplen una función determinante sobre la trama y la finalidad de la película; en segundo lugar, porque las soluciones que se adoptaron en ambos casos son, cuanto menos, peculiares.

4.1 Análisis de Kung Fu Sion

4.1.1 Contextualización

Kung Fu Hustle, conocida en España como Kung Fu Sion, es una comedia de acción china dirigida, producida y protagonizada por Stephen Chow; conocido popularmente en los países asiáticos como una promesa de la comedia.

La película, estrenada en el año 2004, se sitúa en la ciudad de Cantón, China, a mediados de los años 40. Un grupo de gánsteres llamados la Banda de los Hachas controla y atemoriza la corrupta ciudad. La trama principal cuenta la historia de Sing, un joven delincuente que se hace pasar por un miembro de los Hachas para atracar el barrio pobre de Png Sty Alley. La situación se complica cuando Sing descubre que los habitantes del complejo de apartamentos no son lo que aparentan y, que de hecho, entre ellos habitan verdaderos genios del Kung Fu, antiguos maestros con habilidades sobrenaturales que están dispuestos a enfrentarse contra la Banda de los Hachas para mantener la paz.

Normalmente en Cantón se habla el cantonés, en la película, sin embargo, la mayoría de personajes se expresan con un marcado acento dialectal proveniente de

distintas zonas geográficas de la región de China. La aparente incongruencia y anacronismo que implica la mezcla de un heterogéneo grupo de marcados acentos dialectales, es en realidad, una de las señas de identidad del cine de Chow que se inscribe en el género del absurdo.

4.1.2 Los personajes y su identidad

El delirio argumental de la obra conjuga a la perfección con los caricaturescos personajes que la protagonizan, que pese a provenir de una cultura sumamente alejada a la de la audiencia meta no son del todo distantes. Los residentes de Png Sty Alley tienen cierta semejanza con los disparatados personajes creados por Ibáñez, hoy en día instaurados en el imaginario colectivo y reproducidos en distintos medios culturales, véase por ejemplo “Aquí no hay quien viva”. Todo ello queda reflejado, por un lado, en la creación de personajes propios de la modernidad con intención burlesca y provocadora, y, por otro, en el caos surrealista entre el que se vislumbran instantes de cotidianidad envueltos en un humor dinámico y optimista.

Los personajes en los que el acento dialectal influye en la caracterización vocal son los siguientes:

La señora casera:

Perfil: Dueña del edificio, de mediana edad, malhumorada y violenta. No tolera que le lleven la contraria ni atenten contra sus propias reglas e intereses.

Nivel sociocultural: Se deduce de su condición de propietaria, de clase acomodada; sin embargo, sus movimientos toscos, su vestimenta propia de ir por casa y sus hábitos en modo alguno refinados; la definen a ojos del espectador como una fuerza de la naturaleza ajena a las convenciones sociales, las normas de comportamiento y la cultura.

Lengua origen: acento del sur de china. **Lengua meta:** acento andaluz.

El señor casero:

Perfil: Esposo de la señora casera. Un viejo verde sinvergüenza, aprovechado, acomodadizo y conciliador; le gusta hacer provecho económico del miedo que los residentes le tienen a su esposa.

Nivel sociocultural: Al igual que su contraparte femenina se deduce de clase acomodada, pero rechaza la cultura, los códigos de vestimenta y las normas cívicas.

Lengua origen: acento del sur de china. **Lengua meta:** acento andaluz.

Sing:

Perfil: Joven delincuente que vive en las calles de Cantón. Fanfarrón, arrogante y chapucero; se mete en líos constantemente. Bajo su personalidad reactiva y desafiante se oculta un joven inseguro y desesperanzado.

Nivel sociocultural: Rechaza la cultura, los códigos de vestimenta y las normas cívicas.

Lengua origen: acento cantonés y registro callejero. **Lengua meta:** acento de joven chulesco madrileño

Bone:

Perfil: El compinche de Sim, leal, complaciente y algo evasivo. Una persona callada que busca seguridad y tranquilidad.

Nivel sociocultural: Proveniente del campo y ex-criador de cerdos, aparenta ser poco perspicaz, reservado y manipulable, pero deja entrever un alma sensible, culta y artística.

Lengua origen: Acento de la costa sud-este, propio de Shanghai. **Lengua meta:** Acento catalán.

La abuela Cebolletas:

Perfil: Posee una fuerza desproporcionada con relación a su edad avanzada y su actitud sosegada, parsimoniosa y plácida.

Nivel sociocultural: Vecina del complejo de apartamentos que se dedica al cultivo de la tierra, se deduce un nivel bajo.

Lengua origen: Acento del nordeste rural de china. **Lengua meta:** Acento gallego.

La Bestia:

Perfil: También conocido como Espíritu nefasto de la nube roja, es el número uno entre los luchadores de artes marciales más poderosos del mundo. Es plenamente consciente de su poder y eso le convierte en una persona arrogante, indisciplinada y temeraria.

Nivel sociocultural: No tiene buena relación con los códigos de vestimenta ni normas cívicas pero es una persona con estudios y culturalmente instruida.

Lengua origen: Acento taiwanés, **Lengua meta:** Acento italiano.

A Gui:

Perfil: El panadero de Png Sty Allen y uno de los grandes maestros del Kung Fu, también conocido como Ocho trigramas. Es una persona humilde y complaciente, en apariencia. Cuando se trata de defender sus ideales es resiliente y combate con astucia y confianza.

Nivel sociocultural: Vecino del complejo de apartamentos, aparenta un nivel sociocultural más bajo del que realmente es.

Lengua origen: acento cantonés, pero también uso continuado de expresiones americanas. **Lengua meta:** Caricaturizado acento chino.

4.1.3 La función sobre la forma

El abundante número de variedades dialectales presentes en la obra origen suponen un reto para el agente traductor. De entre las cinco técnicas de traducción a las que se ha hecho mención a lo largo del proyecto ha tomado la decisión de hacer un uso generalizado del método de sustitución del dialecto o acento de origen por un equivalente en la lengua meta. Para llegar a la comprensión de la resolución tomada se deben tener en cuenta varios factores, dentro ellos el más relevante, como se ha observado previamente, es la función que cumple bien dentro del contexto general de la obra, bien el específico en la escena o bien en la relación que se da entre los personajes.

En Kung Fu Sion la primera vez que el espectador puede ver en pantalla a La Bestia o Espíritu nefasto de la nube roja, se produce una situación risible (véase figura 1). La relación que se establece entre el canal visual, que muestra un personaje desaliñado, en bóxer y chanclas y el ideal mental que el espectador ha construido en su pensamiento de lo que debería ser el número uno de los grandes maestros del Kung Fu; provoca un enfrentamiento entre expectativas/realidad y en consecuencia una situación incongruente, inesperada e hilarante.



Figura 1. En esta imagen se puede apreciar la vestimenta y caracterización física de la Bestia. Fuente: Kung Fu Sion (2004).

Aquí el elemento acústico, más concretamente el acento taiwanés con el que se expresa Espíritu Nefasto, cumple varios papeles: completa la caracterización del personaje a partir de las connotaciones significantes inherentes a su uso, establece una dicotomía entre el personaje y la banda de los Hachas que se expresan con un acento cantonés estándar propio de la ciudad y por lo tanto, enfatiza los conflictos que surgirán a la hora de establecer la relación comunicativa entre ambos; y, el primordial, refuerza la disyuntiva entre expectativas/realidad que permite enfatizar la comicidad de la escena.

En la versión doblada, el agente traductor opta por sustituir el acento taiwanés, al este de china, por el acento italiano; siguiendo criterios geográficos y climatológicos a la hora de escoger el acento dialectal sujeto de trasvase. Así, de la traducción se desprenden los siguientes cambios que afectan a la caracterización del personaje. (véase Tabla 1)

En el diálogo expuesto, se han marcado aquellas decisiones de traducción que, se puede presuponer, han sido motivadas, (o al menos se ha guardado cierta relación de determinancia), por la elección del acento italiano, que por lo tanto, suscitan un cambio en distintas capas de percepción que el espectador tiene sobre el personaje.

Tabla 1. Dialogo comparativo entre la VO y VD de una escena de Kung Fu Sion

VO	VD
<p>Supervisor de los Hachas: El asesino número uno, el dios maligno de la nube de fuego tiene estilo. 是, 我办点重要事情走, 再联系。</p>	<p>Supervisor de los Hachas: Así que el rey de los asesinos espíritu nefasto de la nube roja tiene esta pinta.</p>
<p>Bestia: Es solo un <u>nombre retórico</u>. 火云那神: 只是个虚~名~而已。</p>	<p>Bestia: Es que yo estaba <u>depilándome las piernas</u>.</p>
<p>Supervisor de los Hachas: Dejemonos de tonterías. Nos gustaría pedirle que nos ayudase a matar a dos personas. Pon un precio. 斧头帮师爷: 废话少说了, 我们想请你帮忙杀两个人, 开个价吧。</p>	<p>Supervisor de los Hachas: Menos tonterías. Quiero que liquides a dos gusanos. Dí una cantidad.</p>
<p>Bestia: ¿Qué precio? Maté a mucha gente intentando encontrar a alguien capaz de vencerme, pero por desgracia nadie fue un rival digno. Si existiera, hubiera salido hace mucho tiempo. Si me queréis, decidme que hay oponentes dignos entonces <u>los mataré gratis</u>. ¿De acuerdo? 火云那神: 开什么价, 我是杀了很多人, 就是想找个能打赢我的人, 可惜没人是我的对手, 才躲起来清静, 如果有对手的话, 我早就出来了, 哪有人困得住我, 告诉你, 如果有绝世高手, 我免费见一个杀一个, 有没有呀?</p>	<p>Bestia: ¿Cantidad? He matado tanta gente buscando un rival capaz de vencerme, pero al final vi que no existía. De modo que decidí anticipar la mía jubilacione. De existir un contrincante de mi nivel, habría resurgido hace tiempo. ¿Cómo si no iban a tenerme en este cuchitril? Ayudadme a encontrar luchadores hiper mega cracs y <u>os haré una oferta que no podréis rechazar</u>. ¿Los hay?</p>

Nota: En la columna de la izquierda consta la traducción literal de la versión original y el texto chino con pinyin. En la columna de la derecha consta la versión doblada al español. *Fuente:* Elaboración propia.

Se puede presuponer la vinculación entre la elección de palabras definitiva y el acento italiano con el que se expresa la Bestia por el siguiente motivo: ambas expresiones guardan relación con populares estereotipos asociados al galán italiano que ha sido vendido durante décadas en los medios culturales, especialmente, por el cine norteamericano.

El primero se refiere al estereotipo de galán italiano, romántico, aseado y preocupado por su apariencia personal; este abunda en las comedias románticas, un ejemplo “Cartas para Julieta” (2010). El segundo alude, sin duda alguna, al estereotipo de italiano mafioso. Cuando La Bestia comenta “os haré una oferta que no podréis rechazar”, está citando la famosa frase de Don Vito Corleone en la película “El Padrino” (1972).

La intertextualidad entre ambas obras queda perfectamente retratada a partir de este momento y se hace eco de ella durante lo que resta de película, dándose la situación en la que los personajes pasarán a referirse a la figura de poder dominante como el “Padrino”.

Cabe mencionar que se trata de una licencia artística de la que no se hace eco la obra origen, aunque, asumiendo la prevalencia de la intención del autor sobre la forma y el mensaje, no tiene por qué considerarse una degradación del producto, porque la original también pretendía ser, entre otras, una parodia al cine de gánsteres. Así, el agente traductor ha decidido manipular la forma del texto para subrayar la intención burlesca que el autor quería alcanzar en torno al género referido sin perder la carga de significado de la expresión en la lengua de partida.

A pesar de que las expresiones citadas podrían haberse incluido en la versión definitiva sin necesidad de quedar supeditadas a la presencia del acento italiano, el efecto cómico que produce en la audiencia meta se ve reforzado con la identificación de dos referentes culturales que guardan relación entre sí y de los que, en conjunto, se extrae una lectura más profunda de significado compartido con el resto de espectadores.

En conclusión, el agente traductor de no poder realizar un trasvase integral, no parece descabellado que procure remplazar aquellas connotaciones “intraducibles” vinculadas al acento de partida por otras más familiares para el espectador meta. Así, el agente traductor se vale de su ingenio y utiliza el acento para compensar algunas pérdidas formales, de caracterización y de sentido, con el refuerzo de su función principal en el texto.

4.1.4 La relación determinante con los elementos culturales

Se ha podido observar como la variedad intralingüística con la que se comunica un personaje en la lengua meta motivará cambios en varios niveles de significación del producto de partida, más allá de los que se producen sobre el canal acústico. La

determinación mutua entre el acento regional del personaje y los elementos culturales presentes en la obra, son tal vez, el ejemplo más evidente.

El traslado se facilita si el elemento cultural en cuestión es de conocimiento universal, en cambio, puede comprometerse si: se trata de un elemento cultural ajeno al espectador meta, su función no queda explícita en el texto, mantiene relación con lo que se ve en la imagen o está ligado al acento del personaje. Si nos centramos en este último, no prestar atención a la vinculación entre el acento y el referente cultural provocará, posiblemente, extrañeza entre el público e incoherencia con relación a la construcción del personaje.

Un ejemplo para ilustrarlo es el fallecimiento del personaje de A Gui, uno de los grandes maestros del Kung Fu que vive pacíficamente en el complejo de apartamentos. La escena se sitúa en el barrio de Pig Sty Alley, A Gui se ha enfrentado en una lucha de artes marciales contra dos de los mejores sicarios del mundo, enviados por la banda de los Hachas. El señor y la señora casera revelan su identidad como especialistas del Kung Fu en el último momento y acuden en su ayuda, pero A Gui ha quedado malherido y a penas le restan unos minutos de vida. La conversación que se da en el lecho de su muerte es la que sigue:

Tabla 2. Dialogo comparativo entre la VO y VD de una escena de Kung Fu Sion

VO	VD
<p>A Gui: <u>Cuando tienes más poder, tienes más responsabilidad. No se puede evitar.</u> 能力越大, 责任越大, 你避不了的。</p>	<p>A Gui: <u>Un gran poder conlleva una gran responsabilidad.</u></p>
<p>Señora Casera: A Gui, estás malherido. No hables. 啊鬼, 你伤得那么重, 不要动气啊。</p>	<p>Señora Casera: A Gui, estás malherido. No te alteres.</p>
<p>A Gui: <u>What are you prepared to do?</u></p>	<p>A Gui: <u>Sayonara baby, volveré</u></p>
<p>Señor Casero: A Gui, es mejor que hables en chino. 啊鬼, 你还是说中文好了~</p>	<p>Señor Casero: Quillo, tú ya estás terminado del tó.</p>

Nota. En la columna de la izquierda consta la traducción literal de la versión original y el texto chino con pinyin. En la columna de la derecha consta la versión doblada al español. *Fuente:* Elaboración propia.

Las dos frases que dice A Gui en la lengua de origen son citas extraídas de conocidas películas norteamericanas. La primera es la famosa frase atribuida al tío Ben en Spider-Man (2002), la segunda es extraída de la película de gánsteres Los Intocables de Eliot Ness (1987). Ambos son referentes culturales conocidos por un amplio número de espectadores, por lo que la dificultad de su traducción no se encuentra en la especificidad del elemento cultural, ejemplo de ello es que el agente traductor ha podido realizar un trasvase íntegro del primero (en la forma, el significado y la función).

En cuanto debe enfrentarse a la traducción del segundo es cuando la lengua y el acento con el que se ha construido al personaje cobran relevancia. En la versión de partida A Gui se expresa en ocasiones con palabras, frases y entonaciones inglesas propias de Estados Unidos. En la versión doblada se tomó la decisión de modificar la entonación estadounidense por un acento chino, probablemente, para añadir comicidad. Como A Gui es el único asiático en toda la película que se expresa con un caricaturizado acento chino, es probable que el disparate provoque carcajadas en el espectador. Más allá de si es una modificación acertada o no, en ambos casos A Gui es percibido como un extranjero que no domina el idioma y se dan situaciones como esta en la que los personajes no se entienden entre sí.

Se está pues ante un caso en el que el canal acústico, que refuerza la identidad del personaje, pesa sobre los restantes y determina la técnica tomada para adaptar el elemento cultural. En la versión de partida se podría decir que la cita que emplea A Gui transporta una carga simbólica, heroica y dramática que se acompaña por sus movimientos en la escena: sus gestos al morir son también una referencia al fallecimiento de Malone en Los Intocables. (véase Figura 2)

En cambio, en la versión doblada, A Gui cita una famosa frase de Terminator 2 (1991). La decisión tomada, por un lado, permite mantener la coherencia identitaria del personaje, que, al menos, hace uso de una palabra japonesa: “sayonara”; por otro, ni acompaña la atmósfera de la escena ni deja entrever la sabiduría con la que, entre delirios, A Gui trata de instar a los caseros a hacer lo correcto. Como resultado, se pierde un ligero matiz que define al personaje en el contexto dramático.



Figura 2. En esta imagen se puede apreciar la comparativa entre varias escenas.
Fuente: Los Intocables de Eliot Ness (1987) y Kung Fu Sion (2004).

4.1.4 Los personajes a través de estereotipos regionales.

Así, la relación de conceptos implícitos a un acento dialectal supondrá una limitación añadida para el traductor, que, idealmente; procurará mantener cierta coherencia entre los distintos canales de significación y el contenido que de ellos se extrae.

Por un lado, en los casos en los que la carga semántica relativa al acento afecte directamente sobre la percepción que los espectadores tienen sobre el carácter, naturaleza y personalidad a rasgos generales de un personaje; el agente traductor deberá encontrar un acento en la lengua meta que guarde correspondencia de significado con el acento origen.

De no ser posible, cuenta con una ligera ventaja, por lo general, la audiencia meta no está familiarizada con la carga semántica o connotaciones del acento origen dentro de su cultura. Es decir, la audiencia meta no puede ser consciente de la

perdida de significación, porque está pertenece al plano acústico. A pesar de ello, optar por la neutralización de uno o todos los acento dialectales puede suponer una vulneración contra la fidelidad de la obra, especialmente si cumple un papel relevante dentro del producto.

Por otro lado, si finalmente el agente traductor no ha encontrado un acento dialectal en la lengua meta que pueda equivaler, con mayor o menor acierto, al acento origen y al significado que de este se extrae; lo más precavido puede ser optar por aquellos que permitan mantener la coherencia con los rasgos de personalidad derivados de la imagen y el texto: gestos, vestimenta, registro, entonación, etc.; de este modo al menos se puede lograr la sincronía entre las connotaciones de caracterización derivadas del acento, del contenido textual y de la imagen.

En el caso del objeto de estudio el agente traductor ha seleccionado los acentos dialectales sujetos de trasvase con base en equivalencias geográficas y/o climatológicas. La decisión tomada en sí misma no tiene porque degradar el producto, porque, se puede suponer y es de entendimiento popular, que desde parte de la cultura pasando por distintas formas de socialización y hasta la riqueza gastronómica de un lugar puede tener su origen en las incidencias climatológicas del mismo. Así, de ello se deduce, que eligiendo este método de trasvase el agente traductor pretendía mantener, al menos, algún nivel de equivalencia significativa con respecto a los de la lengua origen. Pero, ¿hasta qué punto los clichés y estereotipos asociados a un dialecto regional modifican un personaje?

Primeramente, se debe mencionar que cada región de China cuenta con un acento o dialecto propio que difiere de los demás, de hecho, las diferencias pueden ser tan abismales que a menudo la gente del sur no es capaz de comprender a los habitantes norteros, Dan Xu (2009, p.2) lo expresa del siguiente modo «la inteligencia mutua entre los dialectos chinos es baja¹⁰». A pesar de ello, sí existe un contexto cultural e histórico que permite homogeneizar los estereotipos que los habitantes chinos tienen sobre ellos mismos en dos grandes subdivisiones: El sur de China y el Norte de China.

¹⁰ the mutual intelligibility among Chinese dialects is low.

Así, se han recopilado los principales estereotipos asociados a los dialectos procedentes del norte y del sur de China; con la ayuda de estudiantes chinos que cursan el máster transmedia de la UPV y teniendo en cuenta el estudio realizado por la Universidad de Chicago sobre los patrones de comportamiento de los habitantes del norte y sur de china en relación con el cultivo de arroz. Estos son:

- **Sur de China:** delicados, afeminados, ateos, introvertidos, cálidos, débiles.
- **Norte de China:** rudos, masculinos, supersticiosos, extrovertidos, fríos, fuertes.

Por otro lado según Sangrador García (1981, p. 127) los principales estereotipos asociados a cada comunidad autónoma son:

- **Andaluces:** exagerados, graciosos, juerguistas, alegres, abiertos y charlatanes.
- **Gallegos:** hogareños, amantes de su tierra, sencillos, tranquilos, cariñosos y supersticiosos.
- **Catalanes:** prácticos, ambiciosos, tacaños, amantes de su tierra, trabajadores, orgullosos.

Tal parece que los clichés asociados al sur de china son prácticamente opuestos a los de su equivalente español, el andaluz. En el caso del gallego y el catalán tampoco guardan una completa relación de equivalencia con los estereotipos asociados al norte de china, pero no son del todo contrarios, es decir, no tienen por qué suponer una modificación evidente en la caracterización de los personajes.

El agente traductor entiende que el texto meta no se dirige al mismo público que el texto de partida. Si recordamos que se puede comprender la traducción como un juego de prioridades y restricciones (Zabalbeascoa, 1996, p. 243) en el caso de Kung Fu Sion podemos pensar que el agente traductor ha priorizado la búsqueda de aquello que resulte más cómico para el espectador.

Así, una escena de la película Kung Fu Sión que puede ejemplificarlo es la que sigue. Durante la pelea nocturna entre A Gui, junto a los maestros del Kung Fu, y los despiadados sicarios enviados por la banda de los Hachas; la señora casera se sale de sus casillas porque no la dejan descansar.

Tabla 3. Dialogo comparativo entre la VO y VD de una escena de Kung Fu Sion

VO	VD
<p>Señora Casera: Suficiente ruido, ¿no vais a dejar dormir a la gente? 吵够了没有, 还让不让人睡觉了?</p>	<p>Señora Casera: Ya está bien de musiquita. ¿Sabéis qué hora es?, hora de dormir.</p>
<p>Supervisor de los Hachas: Ah, Gorda, ¿te vas al infierno? 啊, 死肥婆, 去死吧你?</p>	<p>Supervisor de los Hachas: Maldita megadorda, ¡es hora de morir!</p>
<p>Señora Casera: ¿<u>En qué me equivoco?</u> 我哪里说得不对?</p>	<p>Señora Casera: ¿morir? ¿<u>con este jaleo?</u> Esto no lo aguanta...</p>
<p>Señor Casero: <u>Lo siento, está bien</u> 对不起啊, 没事没事~</p>	<p>Señor Casero: <u>Disculpen las molestias la interferencia se ha arreglaô</u></p>

Nota. En la columna de la izquierda consta la traducción literal de la versión original y el texto chino con pinyin. En la columna de la derecha consta la versión doblada al español. *Fuente:* Elaboración propia

Aunque ambas versiones comparten el significado amplio que debe llegar al espectador para el continuo de la trama, la versión doblada aporta unos matices interesantes sobre la caracterización de los caseros. En la versión de partida se expresan con un acento del sur de china, por lo que, la audiencia origen extrae de ello los siguientes rasgos de personalidad: delicadeza, feminidad, introversión y debilidad. En cambio, la vestimenta, gesticulación, y expresiones que utiliza la señora casera se alejan completamente de los estereotipos citados (véase figura 3).



Figura 3. La imagen muestra la caracterización física de la señora casera. *Fuente:* Kung Fu Sion (2004).

El camisón, rulos y cigarro no se corresponden ni con la idea que el espectador pueda tener sobre la femineidad ni con la que pueda tener sobre la delicadeza o debilidad. El retrato sonoro se aleja pues del visual.

Lo que ocurre es que, probablemente, el director esperaba que el público descifrará la contradicción entre significados, es decir, el chiste se encuentra en que la personalidad de los caseros reescribe el significado que se extrae del acento regional, se opone al mismo y en consecuencia, crea una incoherencia que resulta hilarante.

Sin embargo, el agente traductor debió ser consciente de la complejidad de encontrar un acento regional en la lengua meta que lograra el mismo efecto. Por lo que, haciendo uso de las connotaciones asociadas al andaluz trató de subsanar parte de la pérdida humorística con la creación de otra relación semiótica, de otro chiste. En este caso parece que lo consigue a través de la hipérbole.

El espectador meta extrae del acento andaluz los siguientes rasgos de personalidad: exagerada, graciosa, juerguista, alegre, abierta y charlatana. Muchos de ellos, salvando las distancias, son acordes o no contradicen la gesticulación del personaje, su apariencia y su reacción dentro de la escena. En la versión doblada se traduce la frase “¿en qué me equivoco?” por “¿morir?, ¿con este jaleo?”, aunque quieren decir lo mismo, de la versión doblada se extrae un significado mucho más exagerado, tremendista, llevado a la parodia.

En el caso del señor casero, que también hace uso del acento andaluz, el agente traductor ha optado por traducir la frase “Lo siento, está bien” por “Disculpen las molestias, la interferencia se ha arreglado”. En la lengua origen se muestra un personaje complaciente, razonable, que comprende que no es buena idea enfurecer a la mafia; en la lengua meta, en cambio, se construye un personaje ocurrente, irónico, que no puede evitar hacer una gracia incluso delante de la mafia. Con la propuesta del agente traductor se supera el escollo formado por las fronteras culturales y se reescribe el significado de partida del acento dialectal, sin invalidar el efecto humorístico que perseguía también en la obra de partida.

4.2 Análisis de Bienvenidos al Norte

4.2.1 Contextualización

Bienvenue chez les Ch'tis o Bienvenidos al Norte en España es una película dirigida por Dany Boon y estrenada el 2008. La trama gira en torno a Philippe Abrams, un empleado de correos destinado en contra de su voluntad al Norte-paso de Calais. Philippe y su mujer están convencidos de que el norte es un lugar subdesarrollado, de clima helado y habitado por personas rústicas, ignorantes y duras que se comunican en un lenguaje incomprensible: el chetimí. Allí, en cambio, Philippe descubre que se trata de un lugar idílico habitado por gente cálida y afable.

Efectivamente en Bergues muchos habitantes hablan el chetimí o picardo, un dialecto del francés. Lenguaje que el propio director, Dany Boon, conoce a la perfección, puesto que él mismo pasó su niñez en la región Norte-paso de Calais. A grandes rasgos la película enfatiza que la visión que los sureños tienen respecto al norte es tremendista, apocalíptica y completamente alejada de la actualidad. Los tópicos vinculados a sus habitantes datan de la época en las que la región aún se nutría de las minas de carbón y el panorama económico y social estaban en crisis.

4.2.2 La función y su contextualización

La variedad dialectal suscita una lectura de significados que solo puede extraer una colectividad. Esta define cómo se relacionan sus usuarios con los elementos propios de su identidad. En la película cuando el espectador escucha el acento chetimí, acciona una lectura instantánea de la personalidad de quien lo habla. Esta se comparte con Phillippe y con el público enmarcado dentro de las mismas fronteras culturales pero no alcanza al espectador meta.

Las palabras solo tienen sentido si un receptor puede entenderlas. Si no, se las lleva el viento. Ocurre lo mismo con la carga de significados de un acento. Por tanto, en la versión doblada se debe realizar un esfuerzo por imitar el contenido del dialecto original. Así, el resultado del doblaje dependerá más de lo acertado de la

caracterización vocal, que del contenido textual, pues sin este se pierde el sentido general de la obra.

En el caso de *Bienvenidos al norte* el agente traductor intenta emular una equivalencia de significados a partir del léxico empleado, el registro, el tono, intensidad, ritmo, etc. La solución aplicada puede estar motivada por varias razones: la primera es la imposibilidad de encontrar un acento dialectal equivalente en la lengua meta, la segunda es que las connotaciones asociadas al chetimí ya están explícitas en el contenido textual.

En cuanto a la primera, si el criterio de trasvase responde a razones climatológicas, el acento gallego podría ser el más acertado porque comparte con el norte de Francia el tópico de clima inhóspito, frío y lluvioso. Si se hace desde un enfoque sociolingüístico, el acento andaluz puede ser más adecuado porque su representación en los medios audiovisuales se ha prestado durante años a degradarlo a una variación menos culta de la lengua estándar; de forma parecida Philippe cree que en Bergues solo viven catetos.

Ambas opciones son deficientes, solo permiten un trasvase sesgado y contradicen la información visual y textual que recibe la audiencia. En este caso, emplear un acento regional podría desencadenar confusión en el espectador. A diferencia del doblaje de *Kung Fu Sion*, *Bienvenidos al norte* no permite situaciones cómicas derivadas del sinsentido porque se inscriben en distintas esferas del humor. Se debe entonces rechazar este método de trasvase.

En cuanto a la segunda, la relación significativa entre los canales del texto audiovisual dificulta, por un lado, la introducción de un elemento sonoro con connotaciones y rasgos lingüísticos propios y por otro, la omisión de las peculiaridades expresivas del chetimí. La obra en sí misma revela y subraya cuáles son los estereotipos con los que se percibe a los habitantes del norte, así suceden conversaciones como las siguientes:

Tabla 4. Dialogos comparativos entre la VO y VD de varias escenas de Bienvenidos al Norte

VO	VD
EJEMPLO 1	
Annabelle: Mais vous lui avez dit quoi chur nous, exactement?	Annabelle: Pero, ¿qué le ha dicho de nosotros exactamente?
Philippe: Oh...euh...Quelques clichés. Des lieux communs. J'ai rien inventé de...J'ai dit que vous étiez un peu...un peu <u>basiques</u> . Un peu... <u>simples</u> . Un peu <u>rustres</u> . Parfois <u>vulgaires</u> . Un peu <u>abrutis</u> . <u>Arriérés</u> aussi. Puis quelques autres trucs.	Philippe: Algún tópicu. Cosas normales. No inventé que...Le dije que eran un poco <u>básicos</u> , un poco <u>simples</u> , un poco <u>paletos</u> . A veces <u>vulgares</u> , un poco <u>cazurros</u> . <u>Retrasados</u> también. Y alguna cosilla más.
EJEMPLO 2	
Philippe: Et c'est comment, la vie, tous les jours? C'est tranquille?	Philippe: Y ¿cómo es la vida allí a diario? Es tranquila ¿no?
Tio de Julie: Dur...Dur, dur. Y a que ceux qui sont dans le charbon qui vivent bien. Les autres, c'est que des <u>miséreux</u> . Et puis, ça meurt jeune, là bas. Très jeune. Heureusement, ma mère est redescendue dans le Sud. J'avais 10 ans. Je supportais <u>plus le froid</u> .	Tío de Julie: Dura...Dura, dura. Solo los que se dedican al carbón viven bien. Los demás son unos <u>desgraciados</u> . Todos mueren jóvenes muy jóvenes. Por fortuna mi madre regresó al sur cuando yo tenía 10 años. No podía soportarlo <u>no podía con el frío</u> .

Nota. En la columna de la izquierda consta la traducción en versión original en francés. En la columna de la derecha consta la versión doblada al español. *Fuente:* Elaboración propia.

En ambos diálogos se retratan los principales tópicos asociados a los habitantes del norte y por tanto, al chetimí: simples, paletos, desgraciados, habitantes de un clima inhóspito, etc. Estos adjetivos no varían de la versión de partida, es decir, se ha optado por una traducción literal. Parte de la dificultad del traspaso de las connotaciones presentes en el plano textual derivan de la estrecha relación que mantienen con el desarrollo de los personajes y de la trama.

Por ejemplo, eventualmente Julie visita el norte para cuidar a su marido. Philippe, que le ha estado mintiendo sobre su estancia, convence a sus amigos para que reproduzcan todos los clichés que ha contado sobre ellos a su mujer. Así, el espectador asiste a una representación actoral, a modo de parodia, del estereotípico norteño “paleta”, como se ve en la siguiente imagen:



Figura 4. En esta imagen se puede apreciar la imitación del estereotipo norteño. Personas alcohólicas, sucias y escandalosas. Fuente: Bienvenidos al norte (2008).

Cualquier intento por adaptar estas connotaciones a las de algún dialecto de la lengua meta, se opondría al mensaje visual, puesto que cada uno es propio de su cultura y no permite un trasvase íntegro. Por supuesto, optar por la omisión de los rasgos fonéticos del chetimí tampoco parece una opción recomendable. Las consecuencias derivadas de la neutralización en el caso concreto de Bienvenidos al norte, son difíciles de compensar, porque entran en juego restricciones visuales, textuales, culturales o conductuales. Así, la opción escogida por el agente traductor parece la más acertada porque permite emular la equivalencia entre significados y mantener la coherencia entre canales.

4.2.2 Los rasgos fonéticos y léxicos para el “falso dialecto”

En consecuencia se ha optado por la simulación de los rasgos fonéticos propios del dialecto chetimí. Lo que da lugar a un “falso” dialecto en la lengua meta en el que el enfoque principal no se encuentra en las palabras sino en su pronunciación. Esto queda expreso en boca de los propios personajes:

Tabla 5. Dialogos comparativos entre la VO y VD de varias escenas de Bienvenidos al Norte

VO	VD
EJEMPLO 1	
Suegro: Et la langue aussi. Ils font des "o" à la place des "a". Des "que" à la place des "che". Et les "che" ils les font...Mais à la place des "ce". C'est des fadas!	Suegro: Y su dialecto también es chetimí. Dicen "o" en lugar de "a". Y "ce" en lugar de "ese". Las "ese" las dicen, las dicen, las dicen...pero en vez de "ce". ¡Unos taraos, taraos!
EJEMPLO 2	
Phillippe: On dit pas "moi", on dit "ti". Non. On dit pas "moi", on dit "mi". Et pas "toi" mais "ti".	Phillippe: También he comprobado que dicen "shilla". No, no, no. "Chilla" en vez de "silla", eso es.
Antoine: C'est comme "ce" devient "che", et "che" devient "que".	Antoine: Eso, y también las "ese" son "ce" y las "che" son "que"

Nota. En la columna de la izquierda consta la traducción versión original en francés. En la columna de la derecha consta la versión doblada al español. *Fuente:* Elaboración propia.

Así, el agente traductor cuenta con una pequeña ventaja: es la propia película la que informa al espectador de cuáles son las reglas fonéticas de este "falso" dialecto y las connotaciones que de él se extraen. Facilitando también la definición de los personajes y el juego de choques culturales. Sin embargo, no ocurre una identificación de códigos sonoros inmediatos que sí se da en la obra de partida. Lo que puede acarrear varios problemas.

El primero es relativo al léxico y su comprensión. Debido a la complejidad ligada a la traducción dialectal, el agente traductor, idealmente, ha adoptado la mejor técnica de trasvase para cada localismo individualmente. Con este fin, ha hecho uso de: extranjerismos como "pichula" en lugar de "biloute", o "boberas" en lugar de "boubouse", ambas expresiones propias del argentino; neologismos como "paliendre" en lugar de "wassingue" o "Vindius" en lugar de "Vingt diousse"; vulgarismos como "mojón" en lugar de "du brun"; y localismos de un dialecto de la lengua meta como "òndia" en lugar de "milliard", expresión propia del catalán para expresar sorpresa o admiración. En otros casos se ha optado por la no traducción del localismo, es decir, mantener su forma en la lengua meta. Es el caso de la palabra "tchu" referida a trasero, probablemente porque mantiene una similitud semántica a la palabra culo en lengua meta.

Independientemente de lo acertado del trasvase, esto da lugar a una heterogeneización de un dialecto que era homogéneo en su origen. El espectador meta puede perderse en la interpretación de un léxico confuso pero a veces familiar y reconocible en su forma. Esta tipología del lenguaje no se puede omitir porque forma parte de la caracterización de un personaje. Pero lo que el espectador francés tiene interiorizado, para el español supone una primera lectura: ¿son este “falso” dialecto y sus hablantes cercanos al argentino?, ¿lo son al catalán?, ¿o tal vez al francés?.

El segundo problema es relativo a la función dialectal. Puede darse el caso que la audiencia no interiorice el “falso” dialecto como parte de la película sino como una construcción prefabricada para la comercialización de un producto. En ese caso puede romperse el pacto de credibilidad con la obra y resultarle extraño o incómodo.

Como se ha comentado anteriormente, la ruptura de la verosimilitud en un producto audiovisual puede estar sujeta a varias razones, una de ellas la comicidad. En los casos en los que lo inverosímil forma parte del universo que construye la obra el espectador acepta la incongruencia y la disfruta. Cuando ese no es el caso, se pierde la respuesta que se esperaba obtener por parte del público. Así, en la obra de partida el efecto humorístico nace con la contraposición de ideas culturalmente cercanas al espectador; parte de este juego se pierde irremediabilmente en la versión meta.

En conclusión, las cualidades de la voz si resultan adecuadas permitirán socavar las pérdidas en la definición de los personajes, pero no permitirán una aproximación total, las fronteras culturales son demasiado grandes.

5. Conclusiones

A lo largo de las páginas de este trabajo de fin de grado se ha realizado un aproximación al proceso de doblaje y de como este modifica, altera o subraya la caracterización del personaje de ficción. Los ejemplos aportados permiten un acercamiento a las distintas complicaciones que entraña el trasvase de acentos y dialectos regionales. A su vez, el lector ha podido comprobar que la preocupación prioritaria del agente traductor tiende a encontrarse en la función fonética y textual y no tanto en el contenido. La traducción literal, si puede darse el caso, es la solución más satisfactoria, de no ser así, no es esencial.

Así, del presente trabajo se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1. Romper las convenciones del doblaje previamente establecidas a lo largo de los años es una tarea ardua. El simple hecho de sobreponer un doblaje estándar, que no responde a la realidad del producto de partida, supone un distanciamiento de la actuación original.
2. La caracterización vocal del personaje de ficción supone un reto para toda la cadena de agentes implicada en el proceso de doblaje. La modificación del producto de partida es inevitable, al menos parcialmente. Su degradación no. El doblaje, habitualmente, no renuncia a los rasgos más característicos del personaje. Por lo contrario, permite un entendimiento análogo del mismo más cercano a la audiencia meta.
3. La traducción íntegra de las connotaciones asociadas a las marcas dialectales es, prácticamente, inabarcable. A pesar de ello, el agente traductor se vale de su ingenio y creatividad para encontrar la solución que permita ser fiel a la intención original del dialecto y acento. Con esto en mente, el trasvase puede ser complicado pero no imposible.

Así, se acepta que las modificaciones impuestas por el doblaje permiten la identificación del personaje de ficción, reforzando en gran medida su intención en el texto y superando el muro lingüístico y cultural en la lengua meta.

6. Bibliografía

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (1ª ed). ARIEL.
- Ávila-Cabrera, J. J. Talaván, N. y Costal, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Editorial UOC. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/58577>
- Bartoll, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial UOC. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/57876>
- Bernal Merino, M. Á. (2018). *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Publicacions Universitat Alacant. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/117205>
- Berri, C (Prod.), Boon, D (Dir.) (2008). *Bienvenue chez les Ch'tis* [DVD]. Pathé Hirsch Production.
- Cerezo Merchán, B. (2015). *La traducción para el doblaje en España: mapa de convenciones*. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/44113>
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción* (1ª ed.). Cátedra.
- Chaume Varela, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing* (1th ed.). Cátedra. Routledge.
- Chaume Varela, F. y Agost, R. (2001). *La traducció en los medios audiovisuales*. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/44304>
- Chaves García, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Universidad de Huelva. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/122427>
- Chow, S (Prod, Dir.) (2004). *Kung Fu Hustle* [DVD]. Columbia Pictures.
- Danan, M. (1991). *Dubbing as an Expression of Nationalism*. Meta. 36. 606-614. https://www.researchgate.net/publication/259977551_Dubbing_as_an_Expression_of_Nationalism
- Dan, X; (2008). *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*. Springer link. <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-1-4020-8321-1>

- Debutts, M. (2017, Junio 3). North or South? What's Behind China's Linguistic Rivalry. Sixth Tone. <https://www.sixthtone.com/news/1759/north-or-south-what%20s-behind-china%20s-linguistic-rivalry>
- Delabastita, D; i Grutman, R. (2005). *Fictionalising translation and multilingualism*. Editors' introduction to LANS-TTS , 4, 11-35. Academia. https://www.academia.edu/22954480/Fictionalising_translation_and_multilingualism
- DRAE: Real Academia Española (2021). <https://www.rae.es>
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. *On translation*, Reuben A. Brower (ed.), 233-238. Stanford University. <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- Linson, A (Prod.), De Palma, B (Dir.) (1987). The Untouchables [DVD]. Paramount Pictures.
- Martínez Tejerina, A. (2016). *El doblaje de los juegos de palabras*. Editorial UOC. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/114055>
- Mayoral Asensio, R. (1990). *Comentario a la traducción de algunas variedades de la lengua*. Universidad de Granada, 65-71. Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/09_mayoral.pdf
- Mayoral Asensio, R. (2015). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/53248>
- Mayoral Asensio, R ; Kelly, D; i Gallardo,N. (1985). Concepto de «traducción subordinada» [Cómico, cine, canción, publicidad]. Perspectivas no lingüísticas de la traducción I. *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada: actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia, 16-20 de abril de 1985*, 95-105. Universidad de granada. http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Traduccion_Subordinada.pdf
- Moreiro González, J. A. (2004). *El contenido de los documentos textuales: su análisis y representación mediante el lenguaje natural* (1ªed.) . Ediciones Trea.
- Nedergaard-Larsen, B (1993). Cultural-bound problems in Subtitling. *Perspectives*, 1:2, 207-240. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1993.9961214>
- Richart Marset, M. (2012). *Ideología y traducción: por un análisis genético del doblaje*. Biblioteca Nueva. <https://elibro.net/es/lc/upv/titulos/111347>
- University of Chicago (2018, Abril 26) Behavioral differences between Northern v. Southern Chinese linked to wheat v. rice farming, study shows.

PHYS ORG. <https://phys.org/news/2018-04-behavioral-differences-northern-southern-chinese.html>

Zabalbeascoa, P. (1996). *Translating Jokes for Dubbed Television Comedy*. *The Translator* Volume 2, Number 2, 1996, 235-257. Academia. https://www.academia.edu/3331256/Translating_Jokes_for_Dubbed_Television_Comedy?auto=citations&from=cover_page

Zabalbeascoa, P; i Voellmer, E. (2014). *Accounting for Multilingual Films in Translation Studies. Intratextual translation in dubbing*. *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*, 25-51. Academia. https://www.researchgate.net/publication/274194641_Accounting_for_Multilingual_Films_in_Translation_Studies_Intratextual_translation_in_dubbing