



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

# TRASVASES CULTURALES:

Literatura  
Cine  
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino  
J. M. Santamaría  
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación  
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8  
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.  
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itzaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

## El Legado de Fodor

**Gerardo Couto Lorenzo**

Director de Doblaje

En la bibliografía de casi cualquier artículo que trate de la modalidad de traducción audiovisual conocida como doblaje es raro no encontrar citado a Itsván Fodor y su «*Film Dubbing, Phonetic, Semiotic and Psychological aspects*» (1976) De hecho, en el último trabajo sobre traducción audiovisual hasta la fecha, el autor se refiere a esta obra como «el ya clásico manual de Fodor con su notable aportación sobre los tres tipos de ajuste o sincronía» (Chaume 2004: 116) En este sentido también se pronuncia Robert Paquin cuando afirma que el libro de Fodor sigue sin tener parangón en el tratamiento del doblaje cinematográfico (2003: 327) Lo cierto, en mi opinión, es que casi cualquiera de los libros que se han publicado en este país en los últimos años tiene más interés que el libro de Fodor.

El título del libro, desde luego, no puede ser más ambicioso, puesto que el autor parece abordar el doblaje desde presupuestos muy diferentes. Sin embargo, para un profesional que se ve atraído por tan sugerente título, la lectura de este libro es la crónica de una decepción, y lo es básicamente por tres razones: está desfasado, contiene una serie no pequeña de apelaciones a lo evidente, y, por último, es un libro descompensado, con un desarrollo hipertrófico de los aspectos fonéticos, y un desarrollo raquítico, en comparación, del resto. A mi parecer este libro está desfasado, entre otras cosas, porque la tecnología y el proceso del doblaje que se describe en sus páginas están anticuados, pero no porque se haya avanzado últimamente en el mundo audiovisual a velocidad vertiginosa, sino porque ya estaba anticuado en 1962, año de su primera versión, y no digamos en el año de la publicación del libro, en 1976. En efecto, pensemos que en sus páginas se dice que la cinta original se proyecta en pequeños segmentos denominados *takes* de una duración de quince minutos, sin, por supuesto, las partes habladas y que los actores han visto la versión original entera antes de empezar su trabajo (1976:11) Es decir, está hablando del mismo proceso que usaban en los estudios de la Metro Goldwyn Mayer en la Barcelona de los años treinta, donde, como nos relata Alejandro Ávila (1997:103) «*el director proponía a los actores a quienes se les entregaba un libreto del guión con el compromiso de estudiarlo*». Estamos hablando de los albores del sonido fotográfico,

cuando doblar era muy caro porque como nos recuerda Javier Dotú si se fallaba había que tirar la película correspondiente (1999:17), pero las cosas cambiaron mucho con los años, llegó el sonido magnético en los cincuenta, después vino el digital etc. y los dobladores (salvo rarísimas excepciones) ya no se estudian el guión con lo que el libro nos suena irremediablemente un poco anticuado. Por esta razón, aunque se pueda considerar que el trabajo de Fodor forma parte de los estudios descriptivos sobre el proceso de traducción en el ámbito profesional (Chaume, 2004: 139), lo cierto es que habría que admitir que, en todo caso, está hablando de una profesión tal como se entendía en los años treinta, y que tiene poco que ver con la actual.

Otro aspecto que hace que chirríe como anacrónico este libro son sus pocas referencias al cine mudo. En el capítulo dedicado a los aspectos semióticos y estéticos el autor nos dice que el arte expresivo que tenía la boca en el cine mudo fue virtualmente asesinado por el cine sonoro porque una boca que resulta inteligible para el oído ya no puede ser inteligible para la vista, y ya no es un vehículo espontáneo de expresión, sino que se ha convertido en un instrumento productor de sonido. Este es un argumento típico de la época del cine mudo, cuando ante el advenimiento del cine sonoro éste tenía sus detractores. Pero en el año 76 no parece adecuado decir que la boca sólo es un instrumento que produce voz y que está vacío de expresión. Lo cierto es que este autor hace demasiadas referencias al cine mudo, quizás porque le da demasiada importancia a la gestualidad. Fodor nos dice que en el cine mudo se podía entender a los actores de todas las nacionalidades muy bien, lo que no es más que el mismo argumento que nos relata Frederic Chaume al hablar del rechazo inicial del sonido cuando algunos teóricos creían que *«amb l'a arribada del so s'acabaria l'era de l'esperanto universal que havia superat el llenguatge icònic de les pel·lícules mudes»* (2003: 41). El lingüista húngaro incluso llega a decir que la interpretación en el cine mudo era la verdadera interpretación: *«This was acting in the true sense of the word»* (1976: 88)

Anacronismos aparte, otro aspecto que choca en esta obra es lo que se podría llamar recursos o apelaciones a lo evidente, dada la sorpresa que producen en el lector desprevenido creo que vale la pena traer a colación algunos ejemplos:

*«In great noise or amidst any other disturbances the speaker strives to counteract these hindering circumstances by enunciating more energetically in order to enhance the visual recognizability of the speech movements (worker's speech in a textil mill). (1976:43)*

*«Poor light conditions may render intelligibility much more difficult» (1976:44)*

*«The singing itself is very characteristic from the point of view of synchronization, therefore one could rarely substitute speaking for singing or viceversa» (1976: 59).*

*«If the character speaks in a dimly lighted or dark room, the observation of speech becomes difficult. If the light throws his speech organs, especially his lips, phonetic synchrony is easier to maintain» (1976: 60)*

En fin, es evidente que con el ruido de las máquinas los trabajadores de un telar tienen que hablar más alto, o que el movimiento de la boca no se alcanza a ver bien en la oscuridad, o que si un personaje canta, raramente se sustituye en el doblaje por uno que habla o viceversa. He traído a colación sólo unos ejemplos pero se podrían aducir muchos más. Quizás sería conveniente recordar un artículo de Roberto Mayoral titulado «*Teoría y práctica*» en el que se refiere a la importancia que el sentido común tiene como fuente epistemológica de los estudios de traducción. Desde luego, ese sentido común parece decirnos que los hechos demasiado evidentes no precisarían ninguna formulación en las páginas de un libro.

Otra característica que señalamos al principio es que el libro tiene una estructura descompensada. De los aspectos fonéticos, semióticos y estéticos, son los primeros los que se llevan la parte del león. Podríamos decir que al menos dos tercios del libro están dedicados a aspectos relacionados con la fonética, El peso de la misma es, pues, abrumador, y Fodor dedica muchos esfuerzos a diseñar un sistema de notación que ayude al traductor a conseguir la sincronía fonética. Como él mismo dice al final del libro: «*I have only dealt in any detail with the linguistic, phonetic side of this complex field*» (1976: 90), reconociendo así, de manera palmaria, el sesgo principal de la obra. Respecto a los aspectos psicológicos se encuentra uno que parece resultar sumamente importante para Fodor, y que sin embargo puede causar mucha extrañeza, pues encontramos a lo largo del libro referencias a la importancia de las diferencias nacionales a la hora de doblar películas. En ellas, en un ejercicio que hoy se consideraría de incorrección política, los pueblos del norte, de los que Fodor se reclama, aparecen retratados con rasgos más positivos que los del sur, y así, por ejemplo, Fodor nos dice que hablar inglés y acompañarlo con gestos italianos es una monstruosidad (1976: 14), o que un público sofisticado enseguida percibe la contradicción entre una expresión facial francesa y una voz inglesa (p.15); y, por poner un último ejemplo en este sentido (1976: 73):

«Southern peoples (Italians, Spaniards) generally sound louder or even vociferous, the alterations of speed are also related to the personality of the speaker, and beyond that to his national characteristics. The more excitable and extroverted southerners are used to faster speaking than the more even tempered introverted Northerners whom they therefore strike as if they jabbered»

Todos estos, claro, son juicios de valor muy discutibles. Decir que los pueblos del sur farfullan, y hablan generalmente más rápido que los pueblos del norte como si fuese un universal lingüístico no parece adecuado, sobre todo si muchas veces ocurre al contrario como nos dice Joao António de Moraes para el caso del portugués europeo respecto el portugués del Brasil, por ejemplo. (1998:192)

Si el libro se nos antoja en cierto sentido desfasado, descompensado y con profusión de afirmaciones discutibles, ¿cuál es su legado? Sin duda alguna la

respuesta es su archiconocida taxonomía de la sincronía. Como es bien sabido, Fodor la divide en sincronía fonética, sincronía de caracterización, y sincronía de contenido.

Hoy en día esta clasificación aparece matizada, y así Rosa Agost, y Frederic Chaume, y, siguiendo a estos autores también Amparo Hurtado, prefieren hablar de sincronía fonética, es decir aquella que trata de ajustar la traducción a los movimientos de la boca de los actores que aparecen en la pantalla; sincronía quinésica, que busca la adaptación de los movimientos corporales y gestos de los actores; y por último, isocronía, que procura adaptar el texto a la duración de los enunciados de los personajes doblados.

Como vemos, ya hay un cambio sustancial, en primer lugar porque Chaume obvia la sincronía de contenido, es decir, en palabras de Fodor, «*the congruence of the new text versión and the plot action*», porque considera que encaja mejor dentro del estudio de los mecanismos de cohesión del texto audiovisual, ya que para él «*ésta supera en importancia a las clásicas sincronías que históricamente han monopolizado la atención de teóricos y traductores*» (2001: 81), palabras, por cierto, que sirven también de corolario a su última obra (2004: 311) En esto no podríamos estar más de acuerdo; sin embargo esta nueva clasificación al ser confrontada con la práctica merece que se examinen detenidamente los distintos tipos de sincronía que propone.

En primer lugar, no es que la sincronía fonética no exista, pero su importancia es muy relativa (aunque en este punto puede tener razón Delabastita y la percepción de las discronías dependa de las normas de cada polisistema). Es obvio que no es lo mismo buscar bilabiales, labiodentales, vocales abiertas, etc., en primeros planos, o planos medios, que en planos generales. En este sentido, dice Olivier Goris, lógicamente que hay «*una correlación entre el grado de sincronización y la medida en que la boca es visible*» (1993: 181) En este mismo sentido se pronuncia Delabastita al afirmar que en cada escena que se traduce, el rigor de la sincronía depende del tipo de plano filmado. Los primeros planos del personaje imponen grandes exigencias en el equipo traductor (1989:203) Y viceversa, podríamos decir, cuando no existe ese primer plano las constricciones de sincronía, en consecuencia, se diluyen. Además seguir esas exigencias a rajatabla provocaría un sacrificio muy grande del texto, como señala Thomas L. Rowe «*not infrequently moulding (The text) means changing the original to the extent that may be charged with mistranslation*». Es como si hubiese una proporción inversa: cuanta más sincronía fonética menos respeto al texto original. Incluso el mismo Fodor reconocía que se debía prestar atención al contenido del texto y advertía que si se intentaba conseguir un máximo de sincronía fonética solo podía permitirse hacer un mínimo de concesiones a las demandas de una «*textually exact translation*» (p. 72). Lo cierto es que intentar ajustar fonéticamente con el sistema de Fodor o con el de Rowe sería una tarea hercúlea, pero baldía. El mismo Robert Paquin, que hace una crítica elogiosa de Fodor, lo reconoce al decir que «*Fodor's suggestion for a practical notation system also appears useless*» (2003:329)

Por otra parte la isocronía, o intentar que los enunciados del nuevo texto sean semejantes en duración al texto original, aún siendo importante, puede ser superado por la práctica de un buen ajustador. Aquí también juegan los planos en la que está dividida la narración visual de la película. Precisamente algunos de los símbolos usados para el ajuste como «A» (entran antes), OFF, «S» seguir hablando, o saltarse una pausa entre dos frases, etc., han surgido, por pura necesidad, de la practica profesional para superar esos límites y respetar el texto al máximo. La prueba es que en Galicia, sin haber habido un consenso previo, cada uno de los ajustadores usa sus propios símbolos cuando necesita superar los límites de la isocronía.

En tercer lugar se habla de la sincronía quinésica, es decir que el texto meta se adapte a los gestos y movimientos de los actores. En cierto modo está relacionado con la sincronía de caracterización de la que hablaba Fodor, una manera de conseguirla sería *«to get the dubbing actors to copy as closely as possible the movements seen in the picture»* ¿Pero cuál es el alcance de esta frase? Es evidente que la sincronía con el personaje no se puede conseguir remedando exactamente los gestos de la pantalla; pensemos llevándolo al absurdo lo que sería doblar un baile, una escena de amor o una riña tumultuaria en el atril. Se habla de la sincronía quinésica pero no se dice cómo se consigue. Desde luego hay que pensar que no con los movimientos, sino con la entonación apropiada. Lo que quiero decir es que los gestos y los movimientos de los actores en la pantalla pueden ser resueltos por medio de la entonación, es decir la sincronía quinésica puede quedar subsumida dentro de la sincronía entonativa. De hecho, se podría decir que hay una correspondencia evidente entre los gestos y movimientos y la entonación. No en vano Dwight Bolinger al tratar de la entonación del inglés americano decía *«As with intonation in general, that of American English is highly iconic and must be studied in relation to the entire gestural setting, especially facial expression and expressive body language»*. En el mismo sentido, Thomas Herbst ha señalado una estrecha relación entre las sílabas tónicas y el lenguaje corporal. Como vemos, en general la entonación está, pues, íntimamente unida a los gestos; a determinada entonación corresponden determinados gestos, si nos fijamos en la interpretación de los actores de cualquier película veremos que cada frase está apoyada por un gesto, podremos ver cada coma, cada punto, cada inflexión siguiendo el lenguaje corporal del actor; la entonación engloba, pues, a la denominada sincronía quinésica. Los ajustadores Gilabert, Ledesma y Trifol también dicen que los diálogos del doblaje deben ser coherentes con la interpretación del actor de la versión original y acaban diciendo «el doblaje es música y un buen adaptador debe tenerlo en cuenta». Al decir interpretación y música en realidad están hablando de entonación pues como bien expresa Anne Wichmann *«The melody of speech consists of a more or less continuous, constantly changing pitch pattern, similar to the tune played on a musical instrument»*. Hasta tal punto la entonación es música que ha habido intentos de transcribirla científicamente en un pentagrama, como por ejemplo el sistema que usaba Joshua Steele en *«An essay towards establishing the melody*

and measure of speech» en 1775, o también Fonagy, o Chan (Crystal, 1997:172). Pero, en definitiva, un ajustador no puede usar ese sistema, ni los de Fodor o Rowe. El sistema que sí se podría usar es el propuesto por Jian Li, que ya usó Gutiérrez Lanza en su trabajo sobre la censura. Es decir, la unidad de entonación como unidad de traducción, con la única salvedad de que habría que entender al traductor en el sentido lato, tal como lo entiende Patrick Zabalbeascoa, es decir, como cualquiera que es responsable de la versión final del texto (2001: 252) o como lo entiende Delabastita (1989: 202). Si considerásemos al traductor en un sentido estricto sería preferible hablar de la unidad de entonación como unidad de ajuste. Al fin y al cabo, Gilabert, Ledesma y Trifol trabajan con estas unidades de entonación que ellos definen como frases: «entendemos por frase lo que hay entre dos pausas». Esta «frase» equivale a lo que Quilis denomina «grupo fónico», y que define como «la porción de discurso comprendida entre dos pausas». Llamémosle frases, grupos fónicos, *tone groups*, *tone-mas* o, como Li, *unidades de entonación*, lo cierto es que los textos, en este caso los guiones, se encuentran divididos en una serie de segmentos que son las que hay que tener en cuenta a la hora de adaptar la versión traducida. A vuelo de pluma se puede decir que estos segmentos o unidades contendrían una información nueva que se correspondería con el núcleo de cada contorno o unidad de entonación. Y serían estos núcleos los que habría que buscar en el ajuste, o en la traducción en sentido lato. En un manual mejicano destinado a actores, locutores y otros profesionales se habla de una frase que el autor denomina expresiva y que entiende como «una sucesión de palabras que comporta una idea (...) una frase no en el sentido gramatical sino en el sentido expresivo o mensaje, y que debe tener su sentido concentrado en una palabra más importante que las demás» (Caballero, 1996: 109) Esto no es más que un trasunto del modelo de «intonation unit». En cada segmento del discurso hay una palabra que porta la información y esa es la que debe buscar el actor. Como dice Gimson, en general las frases tienen un acento primario o núcleo, que cae en la sílaba más prominente (y por lo tanto en la palabra más prominente) de una frase entonativa. Este núcleo marca el fin de la nueva información (por otra parte, si la frase entonativa es completamente nueva el núcleo caería sobre el último elemento léxico). En definitiva como dicen Herbst y Li es este núcleo el que hay que sincronizar, y es el que observo que se busca en la práctica diaria del doblaje.

## Bibliografía

- AGOST, ROSA. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel,
- ÁVILA, ALEJANDRO. (1997) *Historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona: CIMS,



- CABALLERO, CRISTIÁN. (1996) *Cómo educar la voz hablada y cantada*, Méjico: Edamex,
- CHAUME VARELA, FREDERIC. (2001) «Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en la traducción», en M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, págs. 65-80.
- CHAUME VARELA FREDERIC. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic: EUMO.
- CHAUME VARELA, FREDERIC. (2004) *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- CRYSTAL, DAVID. (1997) *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge: University Press.
- DELABASTITA, DIRK. (1989) «Translation and Mass communication: film and TV Translation as evidence of cultural dynamics», *Babel*, 35, 4, págs. 193-218
- DOTÚ, JAVIER. (1999) *El actor de doblaje*, Madrid: JD ediciones.
- FODOR, ITSVÁN. (1976) *Film dubbing: Phonetic, Semiotic Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo: Helmut Burske.
- GORIS, OLIVIER. (1993) «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target*, 5:2, págs.169-190.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (1999) *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (2001) «Traducción Audiovisual» en: Pajares, E. et al. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 3*. Bilbao: UPV: 383-388.
- LI, JIAN. (1998) «Intonation Unit as Unit of Translation of Film Dialogue: FIT to keep» in *Translating for the media*, Gambier Yves (ed.), University of Turku.
- MAYORAL ASENSIO, ROBERTO (2000) «Teoría y práctica» en Belén Cuellar.
- MORAES, JOAO ANTÓNIO DE. (1998) «Intonation in Brazilian Portuguese» in Daniel Hirst y Albert Di Cristo (eds.) *Intonation Systems*, 179-195.
- PAQUIN, ROBERT. (2003) «First Take on Film Dubbing», *The Translator 1*. 327-332.
- WICHMANN, ANNE. (2000) *Intonation in Text and Discourse*, Singapore: Longman.