



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)

Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje

Frederic Chaume
Universitat Jaume I

1. Las estrategias y las técnicas de traducción al servicio del *efecto realidad*

En un trabajo anterior (Chaume, 2003) presentaba los tres tipos de ajuste que, en mi opinión, realizan el ajustador o adaptador o bien el traductor que asume, cada vez con más frecuencia, las tareas de ajustador o adaptador en la traducción para el doblaje. Estos tres tipos de ajuste –sincronía labial o fonética, sincronía cinésica e isocronía– persiguen naturalizar el texto audiovisual traducido, de modo que el espectador no perciba que lo que está viendo en pantalla es una traducción, de modo, por tanto, que durante la proyección del filme se consiga el llamado *efecto realidad*. Este efecto, o pacto tácito entre el complejo emisor del texto audiovisual (guionista, productor, director, entre otros) y el espectador, se consigue también mediante el uso intencionado de rasgos propios del discurso oral en los diálogos, y con una interpretación por parte de los actores y actrices que se encuentre a medio camino entre la sobreactuación y la infractuación.

La consecución de los tres tipos de ajuste mencionados es una cuestión de práctica y entrenamiento, en la que el dominio de la lengua meta se torna sustancial para llegar a un final feliz. El traductor experimentado (o el ajustador profesional) suele proponer soluciones que cumplen con las exigencias del ajuste casi en su primera propuesta de traducción. Pero éste no es el caso del estudiante de traducción ni del profesional que se enfrenta por primera vez ante esta restricción específica de la traducción audiovisual. Por ello, parece recomendable explicitar cuáles son los recursos con los que cuenta el traductor profesional para solventar dichos problemas de traducción. Para el análisis de los diferentes tipos de ajuste necesitaré como herramientas de trabajo una serie de estrategias y técnicas de traducción que expliciten los diferentes procesos cognitivos y recursos estilísticos con los que cuenta el traductor. Por ello, en primer lugar definiré qué entiendo por estrategia y qué tipos de estrategia necesita el traductor para enfrentarse al ajuste, para luego concretar las técnicas de traducción que se pueden desprender de dichas estrategias.

Por estrategia entiendo los «procedimientos (conscientes e inconscientes, verbales y no verbales) orientados a la consecución de una meta, que sirven para resolver problemas encontrados en el camino y son un elemento esencial de todo saber operativo o procedimental (saber cómo hacer algo)» (Hurtado, 1999: 32). Son diversos los autores que proponen clasificaciones de estrategias y casi todos ellos mencionan, entre otras, las siguientes:

- Estrategias de documentación (para compensar la carencia de conocimientos culturales).
- Estrategias para la comprensión del texto origen (los diferentes análisis, automatizados o no, del TO que realiza el traductor).
- Estrategias específicas para la reexpresión del texto meta según el método de traducción (permiten encontrar la técnica de traducción según se trate de la confección de un texto meta adecuado o aceptable, priorizando los factores relevantes).
- Estrategias nemotécnicas (usar técnicas de memorización para no repetir ciertos procesos).

Las técnicas de traducción son categorías que nos ayudan a identificar las modificaciones que establece el texto traducido con respecto al original y que actúan como **herramientas que ayudan** al traductor a llegar a la solución final del problema. En el caso de la traducción, podemos extrapolar los diferentes recursos estilísticos que ofrecía la retórica clásica y convertirlos en técnicas de traducción:

- *Repetición*: mantener el término u orden sintáctico del texto origen.
- *Cambio de orden*: sintáctico, informativo –tema/rema–.
- *Sustitución*: sinónimos, antónimos, hiperónimos, hipónimos, metáforas, metonimias, recursos expresivos.
- *Omisión* de un elemento pertinente / *adición* de un elemento nuevo no pertinente.
- *Reducción* o síntesis de la información / *ampliación* o paráfrasis, o exégesis, o reiteración.

Existen listados más completos y exhaustivos sobre técnicas de traducción (Hurtado, 2001; Molina, 2001), e incluso sobre técnicas de traducción audiovisual (Mayoral, 2003; Martí Ferriol, 2003), pero para el presente trabajo es suficiente con las mencionadas arriba.

2. El ajuste como restricción en el doblaje: estrategias y técnicas de traducción

En las teorías fílmicas, la movilidad se entiende desde dos puntos de vista: la movilidad de los objetos y personas dentro de una imagen, y la movilidad de la cámara con respecto a lo filmado. Desde el punto de vista de la traducción¹ resulta interesante conocer los códigos de movilidad de los objetos y personas dentro de una imagen. Estos códigos han recibido el nombre genérico de *movimiento de lo profílmico* (Casetti y di Chio, 1990: 92) y entre ellos se suele distinguir entre movimientos físicos, dramáticos y psicológicos (Villafañe, 1996: 199). La movilidad de la cámara con respecto a lo filmado también es sustancial para el traductor y para el ajustador, ya que los primeros o primerísimos planos exigirán soluciones de ajuste labial que contengan los fonemas que el actor o actriz de pantalla articule en lengua origen, para no despertar al espectador del pacto tácito que rubrica con la industria cinematográfica cuando se acomoda en una butaca de un cine.

En este trabajo nos interesan los movimientos físicos de los personajes, en especial, cuando van acompañados de enunciados lingüísticos o paralingüísticos que reafirman, niegan o matizan los movimientos señalados. Por convención profesional, por respeto al texto origen, y por la consecución del efecto realidad que cumpla con el pacto entre emisor y espectador del filme, los problemas de traducción que plantea la interacción entre tales movimientos físicos y las palabras o gestos que los acompañan exigen soluciones de traducción concretas. Entre dichos movimientos nos interesan ahora dos campos: la cinésica y la articulación bucal.

2.1. Sincronía cinésica

En el campo del lenguaje corporal hay varios casos en que se torna preciso explicitar el sentido de los signos cinésicos, bien porque es necesaria su comprensión (finalidad de la traducción), o bien porque no entenderlos supondría despertar del sueño cinematográfico entre emisor y receptor de los textos fílmicos, en una palabra, dificultar la comprensión natural del mensaje². Los signos cinésicos pueden aparecer acompañados de palabras que expliciten su significado, o que usualmente acompañen al signo en cuestión, o bien pueden apare-

¹ Las apreciaciones que siguen parten del supuesto de que el traductor también debe realizar el ajuste o adaptación del texto. La disociación de ambas tareas lleva consigo una pérdida sustancial de la calidad de la traducción, especialmente en los casos, muy abundantes, en que el ajustador no conoce la lengua del texto origen.

² De cualquier modo, el espectador no olvida que los personajes de pantalla son extranjeros. Lo que no desea es que se lo recuerden constantemente.

cer sin signos lingüísticos, orales o escritos, explicativos. En el caso en que el signo cinético —el movimiento corporal— aparece acompañado de una explicación que hace referencia a dicho signo mediante palabras, disponemos del espacio de la explicación en lengua origen para poder incorporar nuestra explicación del signo en cuestión.

Cuando el signo cinésico sea común para ambas culturas, el traductor debe conocer la representación lingüística convencional que suele acompañar usualmente al signo cinésico en cuestión para no cometer incoherencias como la del ejemplo que sigue. Los comportamientos cinésicos compartidos por la cultura origen y la cultura meta no necesitan, en principio, traducción alguna. El espectador entiende qué quiere decir el personaje de pantalla con un determinado gesto o movimiento. En todo caso, ha de ser el movimiento o el gesto el que condicione la traducción. La cultura occidental, con algunas excepciones, utiliza los movimientos verticales de la cabeza para expresar una afirmación, mientras que los movimientos horizontales expresan negación. En los primeros meses de emisión de Canal 9, Televisió Valenciana, era posible ver a personajes agitar horizontalmente la cabeza mostrando su respuesta negativa a una pregunta, mientras escuchábamos un «sí» afirmativo en la boca del mismo personaje. Aunque el tipo de error mostrado sea muy infrecuente, y difícil de justificar, el ejemplo nos sirve para mostrar que los comportamientos cinésicos condicionan la traducción. La audiencia espera que un *no* acompañe al signo cinésico en cuestión, y una respuesta afirmativa rompe el acuerdo tácito que se establece al presenciar un filme. La única explicación posible a tales errores puede ser que el traductor no dispusiera de los materiales adecuados, concretamente del vídeo, de modo que tuviera que traducir el guión escrito sin apoyo visual. De cualquier manera, el director y los actores de doblaje no deberían haber consentido que se produjera tal ruido comunicativo al chocar de manera antitética ambos códigos.

Por tanto, para la consecución de una traducción naturalizada que invisibilice la manipulación del texto por parte del traductor, lo expuesto se puede resumir como sigue:

- Estrategia: ser coherente con los movimientos corporales del actor o actriz de pantalla, en este caso con el significado del movimiento de la cabeza en sentido horizontal.
- Técnicas:
 - Traducción natural o equivalente sancionado en LM. Si la traducción natural o el equivalente en LM no es válido:
 - Sustitución del texto origen por elementos oracionales (por ejemplo, adverbios, como «tampoco») y frases con el mismo contenido semántico (negativo en nuestro ejemplo, «en absoluto», etc.). En los casos en que el traductor se enfrente a un signo paralingüístico o a una interjección, habrá que buscar el equivalente sancionado que se corresponda con el movimiento corporal en cuestión: Ooops! = ¡Epa! *¡Ep! (si, ade-

más, es preciso cumplir con las restricciones que presenta un primer plano, como la bilabial del ejemplo).

- Repetición del texto origen inglés, si lo permite la lengua meta, o si el término ha penetrado ya en lengua meta → Hey! = ¡Eh!, *¡Ey! (además con la vocal abierta para el caso de un primer plano).

2.2. Isocronía

Los movimientos de articulación bucal están directamente relacionados con dos tipos de ajuste: la isocronía y la sincronía labial o fonética. En la modalidad del doblaje la *isocronía* obliga al traductor a hacer coincidir la longitud de su traducción con la duración de los parlamentos de los personajes de pantalla: ambos parlamentos deben tener la misma duración temporal, de ahí el término. La isocronía se puede definir como la duración temporal equivalente de los enunciados del texto origen y los enunciados del texto meta. En subtitulación, el traductor debe intentar sincronizar su traducción con las intervenciones de los personajes de pantalla, para no confundir al espectador y procurar que los subtítulos coincidan con los enunciados de los personajes que los pronuncian, aunque la sincronía no tiene por qué ser perfecta.

En los casos en que la primera traducción (*rough translation*) no coincida con la duración del parlamento del texto origen, el reto para el traductor de ambas modalidades consiste en **ampliar** o **reducir** su propuesta³, para que el actor o actriz de doblaje sea capaz de enunciarla en el mismo tiempo en que lo hace el actor o actriz de pantalla, en el caso del doblaje, y para que el subtítulo se pueda leer cómodamente y coincida temporalmente con su enunciado en lengua origen en el caso de la subtitulación (por ejemplo, para evitar que se produzca un cambio de plano y el subtítulo del plano anterior, por demasiado largo, siga en pantalla unos segundos más).

Las técnicas de ampliación y reducción de la información deben guiarse por las teorías de la pertinencia (por ejemplo, Gutt, 1991) y por las convenciones a las que los géneros en cuestión estén sujetos en cada cultura y época. Para la ampliación, y en el caso de los textos audiovisuales, el traductor dispone de recursos estilísticos o técnicas como la repetición, los anacolutos, las glosas, las perifrasis, el uso de sinónimos, antónimos, hiperónimos, etc. Para la reducción, el traductor puede omitir vocativos, apellidos y nombres propios, marcadores de la función fática de la lengua, verbos performativos, modalizadores, interjecciones, redundancias con la imagen, etc., o el uso de determinados sinónimos, antónimos, hiperónimos, hipónimos, etc. Así, las estrategias y técnicas de tra-

³ Ambos casos, para Mayoral (2003: 108), constituyen una misma técnica de alteración de la extensión de la traducción.

ducción ante los problemas que plantea la isocronía en relación con los movimientos de articulación bucal se podrían enunciar de la siguiente manera:

- Estrategia: conseguir ajustar las propuestas de traducción de cada enunciado con la duración de los enunciados de los personajes de pantalla, según sus movimientos de apertura y cierre de la boca (articulación bucal).
- Técnicas: ampliación o reducción del texto meta según este criterio mediante los recursos estilísticos de la repetición, glosa, perífrasis, anacolutos, sinonimia, uso de hiperónimos e hipónimos, sustitución de pronombres y verbos comodines por sus correspondientes nombres y verbos, etc., para el caso de la ampliación; y de la elipsis de verbos performativos, de interjecciones, de marcadores de la función fática, de modalizadores, de signos de puntuación, de apellidos y nombres propios, de signos lingüísticos redundantes con la imagen, así como mediante la sustitución de nombres y verbos por pronombres y verbos comodines, la sinonimia y el uso de hiperónimos e hipónimos, metáforas, metonimias y recursos expresivos, entre otros, para el caso de la reducción de los enunciados.

La apertura y cierre de la boca de los personajes de pantalla, la duración de los movimientos de articulación bucal, por tanto, marcan también la duración en tiempo y, aproximadamente, el número de sílabas, de los enunciados del texto meta. La traducción de cada enunciado debe caber en el tiempo que al actor de pantalla le cueste pronunciar el enunciado original, desde el momento en que se observa la primera articulación bucal, hasta el momento en que se cierra la boca de manera definitiva. El respeto a la isocronía en un doblaje persigue mantener el efecto realidad y hacer el producto más verosímil. En subtitulación, no conviene abusar de los silencios, ni solapar los subtítulos pertenecientes a un personaje con las intervenciones en pantalla de otro personaje, se intenta que la presencia de un subtítulo en pantalla coincida más o menos con el texto origen que le da razón de ser.

2.3. *Sincronía labial o fonética*

El segundo tipo de ajuste relacionado con los movimientos articulatorios de la boca recibe el nombre de *sincronía labial o fonética*. El traductor que realiza el ajuste debe fijarse bien en qué tipo de planos se le presentan en pantalla para adecuar con mayor o menor pulcritud sus soluciones de traducción a los movimientos de los labios de los actores de pantalla. Con la intención de conseguir el *efecto realidad* (González Requena, 1989) y naturalizar el producto para que parezca menos extraño o más propio de la cultura receptora (Goris, 1993), la traducción observará especialmente las vocales abiertas y las consonantes bilabiales y labiodentales de los personajes de pantalla. El extenso trabajo de Fodor

(1976) incluye observaciones mucho más detalladas para el ajuste fonético⁴, pero si no se trata de un primer plano, de un primerísimo plano, o de un plano de detalle de los labios, las soluciones son mucho más laxas en la realidad profesional de España, Alemania, Francia e Italia, por citar los países europeos dobladores por excelencia. Por tanto, en estas ocasiones el análisis debe tener en cuenta dos códigos de significación del lenguaje cinematográfico: el código de movilidad, es decir, en este caso los movimientos articulatorios de los personajes, y el código de planificación, que clasifica los planos en planos generales, planos de conjunto, planos enteros, planos americanos o planos medios, primeros planos, primerísimos planos y planos de detalle, según la terminología más aceptada (Benet, 1999).

Así, el ajuste labial o sincronía fonética se afina más en los primeros y primerísimos planos, y en especial en los planos de detalle de unos labios, y prácticamente se obvia en el resto de planos. En un plano de detalle de unos labios, el traductor hace coincidir el cierre de los labios, que se corresponderá con la pronunciación de consonantes bilabiales y labiodentales, con palabras que contengan consonantes bilabiales o labiodentales en ese preciso lugar en lengua meta. Asimismo, las vocales abiertas del texto origen (<a>, <e> y la labial <o>) le exigirán buscar palabras que contengan también vocales abiertas en lengua meta. La restricción no es tan exigente como para descartar aquellas soluciones en las que no se dé una correspondencia exacta entre vocales y consonantes: al contrario, la articulación fonética de las bilabiales ofrece al traductor el juego de sustituir una consonante bilabial, por cualquier consonante bilabial o incluso labiodental en lengua meta. Una <p> se puede sustituir, en lengua meta, por una <p>, una , una <m>, e incluso por una <f> o por una <v> y viceversa; una <a> se puede sustituir en lengua meta por una <a> o por una <e> y viceversa, e incluso, si es necesario, estas dos vocales se pueden sustituir por una <o> en el caso de no enfrentarnos ante un primerísimo plano o ante un plano de detalle. Las consonantes bilabiales y las vocales entran en una especie de rotación que abre las posibilidades de traducción y fomenta la creatividad en esta tarea.

Este ejercicio requiere creatividad, parecida a la que se requiere en la confección de una rima, y el traductor debe mantener la impresión de verosimilitud haciendo encajar las vocales abiertas y las consonantes bilabiales en aquellos instantes en que el personaje de pantalla que se encuentra en primer o primerísimo plano abre visiblemente la boca o cierra los labios, para pronunciar una vocal o una consonante bilabial respectivamente. Por convención, la exigencia en

⁴ Fodor (1976: 54-57) plantea que las consonantes bilabiales se deben sustituir por consonantes bilabiales, las labiodentales por labiodentales e incluso las vocales labializadas por vocales labializadas. También apunta que el actor de doblaje debe repetir los gestos del actor de pantalla para que su interpretación sea más parecida a la original. A lo largo de su trabajo (1976: 32-36) se comparan movimientos de la boca entre diferentes lenguas, vaciado y llenado de pulmones, movimientos de la cabeza, etc.

la sincronía labial, suele guiar las soluciones de traducción en estos casos que, por otro lado y por fortuna para el traductor, no son muy numerosos en los textos audiovisuales. En resumen, las estrategias y técnicas posibles ante tal problema son las siguientes:

- Estrategia: elegir la técnica adecuada de traducción priorizando que las palabras del texto meta contengan fonemas idénticos o similares a los fonemas pronunciados por los actores y actrices de pantalla en primerísimos planos o en planos de detalle de cara y labios.
- Técnicas:
 - *Repetición* o mantenimiento de la palabra o palabras en VO (si lo permite la lengua meta).
 - *Cambio* de orden (sintáctico, informativo –tema/rema–) para hacer coincidir la palabra que presenta el problema en lengua origen con otra palabra de la traducción en lengua meta que presente fonemas idénticos o similares.
 - *Sustitución* del equivalente sancionado, en los casos en que éste no sea válido por las razones mencionadas, por un sinónimo, antónimo, hiperónimo, hipónimo, o por una metáfora, metonimia, o cualquier otro recurso expresivo que no traicione el sentido del texto origen. En algunos casos, los profesionales del doblaje llegarán incluso a traicionar el sentido del texto origen para conseguir la equivalencia fonética, es decir, que ésta se percibe en la práctica profesional como una prioridad de primer orden.
 - *Reducción* o *ampliación* del segmento textual, técnica que se puede combinar con las mencionadas hasta el momento, si es necesario.
 - *Omisión* o *adición* de un elemento, en casos muy justificados.

Bibliografía

- BENET, V.J. (1999) *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- CASETTI, F. y F. DI CHIO (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHAUME, F. (2003) «El ajuste en la traducción para el doblaje», en M.A. GARCÍA PEINADO y E. ORTEGA ARJONILLA (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación. Volumen II*. Granada: Atrio, pp. 253-267.
- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989) *El espectáculo informativo*. Madrid: Ediciones Akal.

- GORIS, O. (1993) «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», en *Target* 5 (2), pp. 169-190.
- GUTT, E. (1991) *Translation and Relevance*. Oxford: Blackwell.
- HURTADO, A. (1999) «Objetivos de aprendizaje y metodología en la formación de traductores e intérpretes», en HURTADO, A. (dir.) *Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*. Madrid: Edelsa, pp. 8-58.
- HURTADO, A. (2001) *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍ FERRIOL, J.L. (2003) *Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada del filme Monster's Ball (inglés-español)*. Trabajo de investigación presentado en el Departamento de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castelló.
- MAYORAL, R. (2003) «Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual», en *Sendebarr*, 14, pp. 107-125.
- MOLINA, L. (2001) *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral defendida en el Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- VILLAFANE, J. (1996) *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.