Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual

Mabel RICHART MARSET
Universitat de València /University of Virginia-HSP
Dpto. de T[a] de los Lenguajes y CC de la Comunicación

RESUMEN
Las aproximaciones al fenómeno del doblaje ponen de relieve que en la producción del texto meta que los espectadores ven, ha participado una cadena de agentes que han ido modificando en mayor o menor medida el texto doblado e incluso hay muchos estudios que han realizado una descripción minuciosa del papel de dichos agentes y de las fases por las que atraviesa el doblaje. Sin embargo, en pocos se menciona que tales acciones poseen una forma textual perteneciente a la modalidad de los documentos de trabajo, y prácticamente en ninguno se declara que para el estudio del doblaje resulta necesario el estudio de tales documentos. La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en insuficientes ya que sólo han podido analizar las superficies textuales más accesibles.

Palabras clave: la caja negra del doblaje, superficies textuales, análisis genético del doblaje, anamnesis.

ABSTRACT
The approaches to the phenomenon of the audiovisual dubbing usually emphasize the fact that in the production of the target text viewers see in the movies or at home, a chain of agents has been involved, agents that have modified to a greater or lesser extent the dubbed text.
There are also many studies that have carried out a thorough description of the role played by these agents, as well as the several phases the audiovisual dubbing comprises. However, few studies mentioned that such actions have a textual form belonging to the mode of working documents, and virtually none of them states that for the study of the audiovisual dubbing it is necessary to study these documents. The concealment of this archive results in an immediate consequence: it turns most studies into insufficient studies because they have only been able to analyse the more accessible textual surfaces.

Keywords: dubbing black box, textual surfaces, dubbing genetic analysis, anamnesis.

1. Introducción

Denomino "análisis de superficies" a aquellos casos en los que los estudios de traducción toman como objeto la comparación entre el texto tal y como era en el punto de partida (LO) y el texto tal y como ha devenido al ser traducido a una lengua diferente (LT). No entro aquí, por resultar no pertinente en estos inicios, en el tipo de teoría de la traducción que subyace a ese análisis comparativo. De más está decir que esa clase de análisis ha mostrado su productividad en la medida en que constituye lo esencial de todo estudio centrado en el análisis traductológico. Cualquiera podría preguntar: ¿y cómo quiere usted que proceda una aproximación a fenómenos concre-

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

tos de traducción o interpretación? Y quien hiciera esta pregunta sin duda tendría toda la razón, pero siempre y cuando no incluyera en su horizonte el caso de la traducción audiovisual. Ésta representa un tipo especial de traducción en el que como vengo defendiendo desde hace tiempo depende de acciones que no son necesariamente propias de la traducción. Por supuesto no voy a decir que sea el único caso en el que eso sucede, ya que en la traducción literaria puede suceder algo semejante.

Para explicar los objetivos de este artículo recurriré a una analogía que toma como modelo lo ocurrido en los inicios de lo que se denominó psicología científica. Cuando esta disciplina, de la mano del conductismo, intentó convertirse en una ciencia en un sentido semejante al de las ciencias de la naturaleza, advirtió que era necesario partir de aquellos fenómenos del comportamiento que fueran observables, comprobables y falsables. Acusó directamente a la mayor parte de las corrientes de la psicología, entre las que se encontraba el psicoanálisis, de estar indagando en un terreno que para nada era accesible a la percepción: el interior de la mente humana. Para Wundt y su escuela ese espacio íntimo de la mente constituía una caja negra cuyo estudio científico era imposible porque la experiencia no podía llegar a ella.

Así, pues, su objeto de estudio quedó limitado a aquello que del sujeto puede ser visto: su conducta, su dimensión más superficial. No hace falta detenerse ahora en las consecuencias no demasiado halagüeñas de esta concepción de la psicología cuando se convirtió en la conocida "terapia de modificación de la conducta". Y no hace falta por dos razones: por ser algo suficientemente conocido, y porque no resulta pertinente para el argumento que hemos comenzado a desarrollar.

2. La caja negra del doblaje

Lo que verdaderamente interesa recuperar de ese episodio de la historia de la psicología como disciplina es la metáfora de la "caja negra", es decir, la existencia de una dimensión inaccesible, imposible de alcanzar y de la que, en consecuencia, se prescinde a la hora de estudiar algo. Una caja negra representa, por definición, un interior secreto, oculto, del que se sabe que existe, pero del que no se tiene conocimiento de su identidad. En un diccionario se afirma que la caja negra es "any complex piece of equipment, typically a unit in an electronic system, with contents that are mysterious to the user." Las cajas negras de los aviones, por ejemplo, sólo se abren en caso de problemas mayores y graves en busca de una información que de otro modo no se puede adquirir.

Pues bien, parto del supuesto de que en el estudio del doblaje audiovisual existe también una caja negra, apenas mencionada en los estudios, a veces entrevista y, desde luego, muy pocas veces exhibida. La diferencia con respecto a la caja negra de la mente humana es que en el caso del doblaje dicha caja tiene una existencia documental, textual, testimonial, que por razones de política empresarial, u otras, se oculta, se guarda bajo secreto y se impide el acceso democrático. Dicho de otro modo: la caja negra del doblaje es un archivo oculto a la mirada del especialista y del público en general.

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en insuficientes ya que sólo han podido tomar como objeto de análisis las superficies textuales más accesibles. Si, como suele ser el caso, al analizar el doblaje de un film se establece una comparación entre el texto de partida y el texto meta, y todas las conclusiones se derivan de ese foco, el resultado será inevitablemente parcial y limitado. ¿Por qué? Porque entre el texto de partida y el texto meta ha habido una cadena de textos cuyo análisis se soslaya. Para llegar hasta la solución "definitiva" que el espectador ve en el cine o en su casa, ha sido necesario que una cadena de agentes produjera un conjunto de textos hasta llegar a la versión que vemos.

3. El doblaje: ¿traducción o algo más?

Por tanto, propongo una definición del doblaje que si bien se pliega a las definiciones corrientes, se diferencia de ella por llevar el doblaje más allá de los límites de la traducción. Hela aquí: "el doblaje es un proceso de expansión cultural y comercial consistente en la traducción, moldeamiento y transformación de la dimensión verbal de un film en sincronía con los labios de los actores y actrices, la dramatización, el tiempo de los discursos y la trama, y en cuya realización intervienen diferentes agentes". Esta definición nos permite indagar en la caja negra del doblaje considerándolo como un sistema de transformaciones no iniciadas en el texto de partida y que desembocan en el texto "definitivo". Quiere decirse con ello que aunque la "fidelidad" al texto de partida sea el horizonte con el que trabajan los agentes del doblaje, así confesado por muchos de ellos, las transformaciones mencionadas conducen de forma inevitable a desplazamientos y modificaciones, no sólo del sentido del texto de partida, sino también incluso de la visión del mundo de ese texto.

Desde el momento en que una empresa compra un film y encarga su doblaje a un estudio determinado, desde el instante en que un traductor o una traductora traduce el guión original, un agente ajustador lo adapta y unos actores y actrices lo dramatizan bajo la dirección de una directora o un director de doblaje, es más que evidente que debemos hablar de un sujeto colectivo. Y debe tenerse en cuenta que nos limitamos a señalar únicamente los más representativos.[1]

Esto marca ya una distancia entre el doblaje y otros tipos de traducción. Según el modelo traductológico de Kade (1968), hay tres fases en dicho proceso: una primera en la que se establece una comunicación entre un emisor y un traductor dentro de una misma lengua (LO); una segunda en la que el traductor realiza un cambio de código pasando de la LO a la LT; y una tercera en la que se establece una comunica-

[1] De hecho, Ávila (1997a: 35) llega a indicar 19 agentes que intervienen en el doblaje: la empresa de doblaje, el director artístico, los directores de doblaje, los actores de doblaje, los ajustadores de diálogos, los ayudantes de dirección, los traductores, los correctores lingüísticos, los supervisores, los jefes técnicos y de mantenimiento, los técnicos de sonido, los técnicos de mezclas, el personal de administración, los distribuidores de cine, las emisoras de televisión, las distribuidoras de vídeo doméstico, las empresas de publicidad, etc.

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

ción entre el traductor y el receptor en el marco de una LT. Este modelo es válido sólo si partimos de aquellas situaciones de traducción en las que el traductor o la traductora es una única persona encargada de tomar todas las decisiones, que controla el proceso desde el principio hasta el final. En estos casos cabe hablar hipotéticamente de la intención de un autor (intención como factor extra-lingüístico, tal y como la define la teoría interpretativa) que puede ser compartida por el agente traductor a la hora de reformularla en otra lengua.

Sin embargo, en el doblaje no se puede decir que *un* agente traductor realiza un cambio de código, pues son varios los sujetos que ahí participan. Tampoco se puede decir que *un* agente traductor establece una comunicación con un receptor en el marco de una LT, pues el producto final del doblaje lleva las inscripciones del agente traductor propiamente dicho, del agente ajustador y del agente director de doblaje, entre otros. Y en cuanto nos salimos del lugar de la individualidad, hablar de "intención" puede ser problemático. ¿Por qué el traductor (ese traductor que trabaja deprisa y se siente mal pagado) va a tener la misma intención, si es que tiene alguna, que el ajustador y/o el director de doblaje? Es por ello que el responsable de la enunciación de un doblaje no es un sujeto único portador de una intención determinada, sino un sujeto colectivo con diferentes intencionalidades no necesariamente acordes, no localizables en un lugar determinado.

En consecuencia, no resulta adecuado hablar del doblaje como de un tipo de traducción, porque en realidad el doblaje es un conjunto de traducciones/adaptaciones/transformaciones que conducen al film doblado y visto por los espectadores. Insistamos: el doblaje no es una traducción, sino un conjunto de acciones transformadoras de diversa índole. Gambier lo intuyó de forma bastante precisa al referirse al hecho de que la traducción audiovisual nos obliga, entre otras cosas, a replantearnos el concepto de "autor" "considerado tradicionalmente como único y del que se pueden adivinar las intenciones se pasa a varios enunciadores o participantes en la cadena de producción de sentido, en la pequeña y en la gran pantalla." (Gambier 2000:100)

Esto supone que el modelo de Kade y todos aquellos modelos que descansan en la idea de que el intermediario de una traducción es único, no pueden dar cuenta con acierto de esta clase de traducción/adaptación. En el doblaje, el carácter heterogéneo de los sujetos que en él participan, crea una fractura en el proceso comunicativo que supuestamente implica una traducción. De una manera semejante a lo que sucede en la realización de un film, pero radicalizándolo, el doblaje no posee un productor unitario o individualizado, sino que el papel del productor corresponde a una secuencia diferente de acciones, a una pluralidad de productores: los que han hecho posible un film, el agente traductor, el agente ajustador, el conjunto de agentes del texto final.

En general, las aproximaciones al fenómeno del doblaje ponen de relieve que en la producción del texto meta ha participado una cadena de agentes que han ido modificando en mayor o menor medida el texto doblado hasta llegar al resultado final, e incluso hay muchos libros y artículos que han llevado a cabo una descripción minuciosa del papel y de los actos realizados por dichos agentes, así como de las fases por

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

las que atraviesa la elaboración del doblaje. Sin embargo, en pocos se menciona que tales acciones poseen una forma textual perteneciente a la modalidad de los documentos de trabajo, y prácticamente en ninguno se declara que para el estudio del doblaje resulta necesario, yo diría, se torna imprescindible, el estudio de tales documentos.

4. El Problema del archivo

Podría argumentarse con toda razón que ello obedece a la imposibilidad material de acceder a tal documentación. Se estaría en lo cierto. Ahora bien, sería necesario que la toma de conciencia de esa imposibilidad adoptara la forma de un reconocimiento. El siguiente: lo que se presenta como doblaje audiovisual se refiere únicamente a los resultados finales o superficies textuales. Pero no es así: el doblaje audiovisual se estudia como una forma de traducción más, como si en última instancia no hubiera demasiada distancia entre esta operación "traductológica" y la que tiene lugar en la traducción literaria, en la interpretación simultánea o en la traducción de una obra científica. Más aún, en algunos estudios se asegura que el estudio del doblaje está prácticamente agotado. No hace muchos años, Chaume Varela escribía:

> Todas las tesis doctorales sobre traducción audiovisual incluyen un capítulo que de manera más o menos detallada describen el proceso de doblaje o de subtitulación y recogen las modalidades de traducción audiovisual más populares en Occidente. Considero que este tipo de estudios están ya agotados porque no pueden aportar nada nuevo a lo ya escrito (Chaume Varela, 2004: 147).

Estoy de acuerdo con este juicio en lo que se refiere a las diferentes fases del doblaje, en aquello que afecta al análisis de las fases de que consta, sin embargo, sería necesario matizar que ello no es del todo preciso en cuanto a la investigación de la documentación textual. Por eso pienso que las vías indicadas por este autor respecto al futuro de los estudios sobre el doblaje (en concreto, analizar las relaciones entre psicología, sociología y traducción; indagar en el fenómeno de la subtitulación para sordos; localizar productos multimedia; estudiar las normas de traducción; aproximar los postulados del lenguaje cinematográfico y los de la teoría de la traducción (Chaume Varela 2004: 147-153)), con todo y con ser importantes –y de eso no me cabe ninguna duda– no pueden obviar el hecho de que para el estudio profundo del doblaje sería necesario el examen detallado de la documentación, que normalmente queda oculta por razones que se encuentran más allá de la voluntad del investigador.

En este sentido, mi propuesta es la de estudiar lo que he denominado la caja negra del doblaje (y más concreto, del doblaje de films), es decir, el estudio de la producción textual realizada a lo largo de las diferentes fases por las que atraviesa el proceso de doblaje. Es la causa por la que en mi libro, *La Alegría de Transformar. Teorías de la traducción y Teoría del doblaje audiovisual* introduje la expresión "análisis genético" para referirme precisamente a toda la textualidad que subyace y conduce a las superficies discursivas que el espectador percibe en el momento del visionado del material audiovisual (Richard-Marset: 2009).

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

En ese libro mantenía la tesis de que es conveniente hacer la *anamnesis* de un proceso de escritura, sacar a la luz toda la documentación posible que habitualmente no alcanza el rango de texto, esa documentación manoseada, llena en algunos casos de tachaduras, reescrita varias veces, rota incluso, marginal, oculta. Intentar sacarla a la luz y estudiarla, describirla y extraer consecuencias de ello respecto al doblaje.

El examen del material de la "caja negra" lleva a la conclusión de que los documentos estudiados pertenecen a cuatro tipos:

1) el documento producido por la empresa propietaria del film con vistas al doblaje (el guión o lista de diálogos);

2) el texto de la traducción interlingüística llevada a cabo por la figura del traductor o traductora;

3) el texto resultante de la reescritura que realiza el agente ajustador-adaptador en su intento de lograr una buena sincronía;

4) y, finalmente, el documento que se consigue cuando la directora o el director de doblaje, los actores y actrices y el equipo técnico, consiguen la resonorización "definitiva" destinada al público.

5. Problemática del análisis de superficies

La indagación en el fenómeno del doblaje, así como el material al que se accede después de una ardua pesquisa, suele poner ante los ojos el siguiente hecho: si a la hora de estudiar la traducción-doblaje de un texto x únicamente se tiene en cuenta el texto inglés de partida, es decir la versión original, tal y como aparece en el mismo film, y el texto español meta, esto es, la versión doblada, tal y como se encuentra también en el film, estamos escamoteando una parte esencial de esa labor, que corresponde a los pasos que llevan de un lugar a otro. Representándolo gráficamente, digamos que:

TEXTO DE PARTIDA ( ) TEXTO META

entre el texto de partida y el texto meta hay un silencio, un espacio en blanco, un paréntesis, un anacoluto, que no nos iba a dejar dar cuenta en profundidad de lo que había ocurrido en el movimiento que lleva desde un punto a otro punto. Se percibe, además, que ese ha sido el proceder en la mayor parte de los estudios sobre el doblaje audiovisual, que a pesar de su indudable valía en el plano de los estudios descriptivos de la traducción, en las propuestas de metodología de análisis, en la concretización de las normas que están en la base de esa clase de traducción, en tales casos el silencio en blanco, la caja negra en fin, sigue sin abrirse, sin ser estudiada, y ello comporta indudables deficiencias en la aproximación al fenómeno del doblaje.

Bajo ningún concepto se trata de poner en tela de juicio que el estudio del doblaje audiovisual sea competencia de la teoría de la traducción, en ningún momento se defenderá que el doblaje no sea una forma de traducción. Los avances en esta dirección son notables y los considero un fondo epistemológico que asimilamos y prolongamos en la medida de nuestras posibilidades. Sin

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

embargo, la investigación desarrollada en torno a los documentos que forman la base del proceso de doblaje revela que este fenómeno no puede ser correctamente explicado sólo desde la traductología.

La investigación pone en evidencia que el doblaje es algo más que una traducción, que entre los pasos que son necesarios para su realización hay acciones que no consisten en llevar a cabo trasvases entre dos lenguas, sino en formas de reescritura a las que aquí hemos dado el nombre de *moldeamiento*. La mayoría de estudios sobre el doblaje se muestran conscientes de que son varios los agentes que intervienen en su proceso. Observan que la labor del agente ajustador consiste en "adaptar" el texto de la traducción a los movimientos bucolabiales de los actores y actrices y a la duración de las frases dichas por éstos, pero en contados casos se atisba que la sincronización requiere una actividad que ya no es interlingüística, sino como mínimo intersemiótica, y que ello obliga al agente ajustador a reescribir el texto las más de las veces a expensas del sentido. Y lo que vale para el agente ajustador vale igualmente para la influencia ejercida por el agente director de doblaje y los actores y actrices.

6. Ejemplos: *Shrek* y *Anger Management*

La deficiencia a la que nos referíamos unas líneas más arriba en relación al estudio del doblaje surge de lo que se acaba de exponer. Si, por poner un ejemplo, una investigadora o un investigador se encuentra ante la tesitura de analizar el doblaje de un film como *Shrek* (Vicky Jenson and Andrew Adamson, 2001), y llega a una secuencia en la que la princesa Fiona lanza un eructo, semejante al que acaba de lanzar el personaje del ogro, ¿cómo explicará el que el comentario del asno "She's as nasty as you are" haya sido "traducido" en la versión doblada española por un "ahora vas y lo cascas" absolutamente ajeno al sentido de la oración inglesa?

Hará bien en hablar de la tendencia del doblaje español a introducir latiguillos propios de los humoristas encargados del doblaje, no hará mal en tratar ese "ahora vas y lo cascas" como la traducción de "She's as nasty as you are". Pero al actuar de ese modo, cometerá un error en cuanto a lo que el doblaje de esa oración ha sido en realidad. Si ese investigador hubiera podido estudiar la documentación manejada durante el proceso de doblaje, se habría dado cuenta de que la traducción propiamente dicha, la realizada por la traductora, Sally Templer, decía "ella es tan cochina como tú", traducción que pretendía ser lo más cercana posible al "She's as nasty as you are". Se habría dado cuenta, asimismo, de que el "ahora vas y lo cascas" se introdujo en la versión definitiva por la influencia ejercida por los actores encargados del doblaje de los personajes de Shrek y Asno (el dúo de humoristas *Cruz y Raya*), por el marketing y por la concesión del director de doblaje, Gonzalo Abril. Habría llegado posiblemente a la conclusión de que el proceso es algo más complejo si cabe que un acto de traducción. Son multitud los ejemplos examinados que muestran que

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

la versión "definitiva" no tiene su origen sólo en la traducción realizada por el agente traductor, sino en la reescritura cumplida por el resto de agentes.

Es más: no es descabellado defender que un estudio del doblaje a partir del producto final puede hacerse, en efecto, pero a costa de perder la complejidad que lo ha hecho posible y lo explica. Sólo borrando la pluralidad de sujetos que forman el productor de una obra doblada, o limitándose a describirla de forma aséptica, puede argumentarse que el doblaje se limita a una forma de traducción audiovisual.

Un ejemplo nos mostrará lo que queremos decir. David, uno de los protagonistas de *Anger Management*, (Peter Segal, 2003) se halla en la casa de una chica (Kendra) que tiene problemas de autoestima en relación a su propio cuerpo. Tras insistirle reiteradamente en que no es una foca (en inglés "porker"), ella empieza a quitarse la ropa para practicar sexo con él. Cuando Kendra está a punto de quitarse el sujetador, él la detiene argumentando que tiene novia, y ella se enfada vivamente. Una parte del diálogo que tiene lugar a partir de ese momento es el siguiente:

Kendra
So now I'm too skinny for you?
David
No. I didn't mean that
Kendra
Is this what you want, Dave?
David
No
Kendra
If I put on a few pounds will you be able to stifle your vomit long enough to have sex with me?!
David
Holy shit!

Sería interesante hacer el análisis de cómo el doblaje ha resuelto la frase que Kendra dice de manera desquiciada y con la boca llena de chocolate "If I put on a few pounds will you be able to stifle your vomit long enough to have sex with me?!" Pero centrémonos ahora en la expresión final de David, surgida del espectáculo histérico que está montando Kendra, "Holy shit".

Se trata de una colocación perteneciente al campo de los tacos que, de acuerdo con la solución que ha adoptado el film en el doblaje equivale a "¡Hay que joderse!". Si se hace del doblaje un problema exclusivo de traducción, entonces no hay más que comparar la unidad fraseológica "Holy shit" con la unidad fraseológica "¡Hay que joderse!", dando por hecho que esta última es la traducción de la primera. Es el mismo tipo de análisis que haría un especialista en fraseología contrastiva. La conclusión sería clara: la UF inglesa y la UF española, con todo y con cumplir una función semejante en ese contexto, no son en absoluto equivalentes.

Mas los intereses del especialista en fraseología contrastiva no son los mismos que los del especialista en la práctica del doblaje. Para el primero, sólo existen las superfi-

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

cies de los resultados finales. Cuando el estudioso o estudiosa del doblaje plantean la relación entre las dos expresiones como un problema de traducción, entonces se comportan como los especialistas en fraseología contrastiva. Sólo un análisis que tenga en cuenta la labor de los diferentes agentes podrá verdaderamente dar cuenta de esa solución adoptada por el doblaje español.

En realidad, la traducción propiamente dicha era la ofrecida por la traductora Joanna Stier: "¡Hostia puta!", que se acerca mucho más al "Holy shit!" de la versión de partida. No dice lo mismo tampoco, pero en ambos casos se menciona lo sagrado ("holy", "hostia") y se acompaña de un elemento despreciativo ("puta" y "shit" respectivamente). Esa era, en efecto, la acción realizada por la traductora, una de las primeras agentes de la función del "productor" del doblaje. Ahora bien, tras esa acción vino otra, la del agente ajustador o adaptador, quien pensando ya en los movimientos de los labios del personaje, pensando en el primer plano a través del que lo ve el espectador, ha rechazado la solución "¡Hostia puta!". ¿Por qué? Una ojeada a ese plano pone de relieve que los movimientos de los labios en inglés que corresponden a "Holy shit" (dos fricativas en el inicio de las dos palabras) no aguantan la expresión "Hostia puta" compuesta por tres oclusivas.

"Holy shit" se pronuncia sin mover apenas los labios, abiertos en grado medio tal y como corresponde a la vocal media posterior /o/ y, después, a la cerrada anterior /i/. Sin embargo, la expresión "hostia puta" requiere unir los labios en las consonantes /t/ y /p/ y abrirlos en la /a/ final. Es del todo evidente que eso no ocurre en la manera de mover el aparato fonador de David. Y esa es la razón objetiva por la que no se ha podido adoptar la solución de doblaje "hostia puta". Lo que el agente adaptador ha propuesto ha sido "Hay que joderse", que en absoluto dice lo mismo que "holy shit". Obsérvese que, a decir verdad, la expresión "Hay que joderse" supone, en virtud de la /o/ y de la /e/ un movimiento de labios abiertos en grado medio, tranquilo, tal y como ocurre en el inglés, sin grandes contrastes en los gestos.

Un análisis de los documentos de trabajo del doblaje de este film pone al descubierto que dicho agente adaptador tachó la solución propuesta por la traductora y puso en su lugar dos opciones: o "hay que joderse" o "anda que no", todo, insistimos, por que la opción de la traductora no daba lugar a una buena sincronía labial. Así, pues, el primer agente –la traductora– da una solución; pero el segundo agente –el ajustador o adaptador– da otra. La primera es una solución traductológica, la segunda tiene que ver con el doblaje y la verosimilitud en la relación entre movimiento labial y frase dicha. Analizar "hay que joderse" como si se tratara de un problema de traducción es no darse cuenta de que lo que la ha motivado está lejos de ser un problema traductológico. Es un problema de medida y de movimientos estrictamente materiales. Así quedaría el recorrido de la unidad fraseológica "Holy shit" por los diferentes documentos de trabajo que conforman el proceso de doblaje:

1. Lista de diálogos: Holy shit!
2. Texto traducción: ¡Hostia puta!
3. Texto ajuste: 3.1 "Anda que no"/ 3.2: "Hay que joderse"

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

4. Texto doblado "definitivo": ¡Hay que joderse!

Incluso en aquellos casos en los que el agente adaptador ha respetado la propuesta del agente traductor seguimos sin poder limitarnos a hablar sólo de traducción. Cuando en la misma escena, Kendra le cuenta a David que su novio no quería acostarse con ella, dice en inglés:

Kendra
"I went out with this guy, and he wouldn't sleep with me. I asked him why, and he said when he saw me without my clothes on that I look like a porker"

La propuesta de la traductora era la siguiente:

Kendra
"Empecé a salir con un tío y no quería acostarse conmigo. Le pregunté por qué y me dijo que cuando me veía sin la ropa parecía una foca. (Lit: una cerdita).

La UF "to look like a porker" es traducida por la UF española "parecer una foca". La traducción advierte entre paréntesis, como podemos apreciar, que literalmente "porker" significa "cerdita". La razón de esa traducción es clara: "parecer una foca" es una locución que ha ganado más popularidad en español que no la de "parecer una cerdita", el coloquialismo de esa expresión con la palabra "foca" permite que el público la reconozca más rápidamente.

¿Por qué el agente adaptador y el agente director de doblaje aceptan esa solución en ese caso y en todos los otros en los que aparece a lo largo de la escena? ¿Por respetar la traducción? ¿Por respetar la coherencia en cuanto al uso de unidades fraseológicas? La respuesta a estas preguntas es negativa. El agente ajustador deja sin modificar la propuesta de la agente traductora por la concordancia fonética y la duración de las palabras "porker" y "foca", entre las cuales hay similitud en cuanto a las dos vocales /o/ y /a/ y las oclusivas /t/ y /k/. Se trata de dos palabras que concuerdan desde la óptica del sincronismo fonético y de la isocronía. Este es el motivo por el que finalmente en español oímos lo que estamos oyendo al ver la película. Y es a eso a lo que nos referimos cuando decimos que el doblaje es una acción que está más allá de la traducción. De hecho, el análisis del problema de la molecularización de la función de la emisión en el doblaje ha llevado a poner en tela de juicio que a propósito de doblaje pueda hablarse sólo de traducción.

La pregunta, por tanto, no debería ser ¿cómo este doblaje ha traducido la colocación "Holy shit"?, sino esta otra: ¿qué operaciones (traductológicas y no traductológicas) han dado lugar a que el doblaje haya tomado la determinación de poner en boca

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes

de David "hay que joderse"? Y esta: ¿A qué grado de transformación ha sido sometida la unidad fraseológica "Holy shit" en manos de los diferentes agentes que han participado en el doblaje?

Mabel Richart Marset

Referencias bibliográficas

AGOST, R., *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes.* Barcelona: Ariel (Ariel practicum) 1999.

—«Aspectos generales de la traducción para el doblaje», en: Sanderson, J. D. (ed.), ¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la U. de Alicante. Alicante: Publicacions de l'universitat d'Alacant, 2001, 13-26.

ÁVILA, A., *El doblaje.* Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen 1997.

— *La historia del doblaje cinematográfico.* Barcelona: CIMS 1997.

—*Manual práctico para iniciarse como doblador de cine y TV: reglas, normas y técnicas de gran utilidad para el principiante.* Barcelona: CIMS. col. Manuales prácticos, serie naranja 2000.

BARTRINA, F., «La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad», en: Sanderson, J. D. (ed.), ¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la U. de Alicante. Alicante: Publicacions de l'universitat d'Alacant, 2001, 27-38.

CATTRYSSE, P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain.* Berna: Peter Lang 1992.

—«Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposal», Target, 4, 1, (1992), 53-70.

—«Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and the American film noir», Cinémas, 6, 2-3, (1996) 167-188.

CHAUME, F., *Cine y traducción.* Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen 2004.

GAMBIER, Y., «Comunicación audiovisual y traducción: perspectivas y contribuciones», en: Lorenzo, L. y Pereira Rodríguez, A. Mª. (eds.), Traducción subordinada I: el doblaje (inglés-español/galego). Vigo: Servicio de Publicaciones de la U. de Vigo, 2000, 91-101.

HATIM, B. y MASON, I., *Discourse and the Translator.* London: Longman 1990.

—*The Translator as Communicator.* London: Routledge 1997.

KADE, O., «Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung», Fremdsprachen: Zeitschrift für Übersetzer, Dolmetscher un Sprachkundige *3*, (1968),70-90.

KARAMITROGLOU, F., *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation.* Ámsterdam: Rodopi 2000.

NEWMARK, P., *Manual de traducción.* Madrid: Cátedra 2004.

POMMIER, Ch., *Doblage et postsynchronisation.* Paris: Dujarric 1988.

RICHART-MARSET, M., *La alegría de transformar, Teorías de la Traducción y Teoría del doblaje audiovisual.* Valencia: Tirant lo Blanch 2009.

—*Fraseología y Traducción: una semiótica difusa.* Valencia: Lynx 2009.

VENUTI, L., *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology.* London/New York: Routledge 1992.

—*The Translator's Invisibility.* London/New York: Routledge 1995.

Mabel RICHART MARSET. Problemas de los análisis de superficies en el estudio de la traducción audiovisual
Centro Virtual Cervantes