

La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica

Natàlia IZARD
Universidad Pompeu Fabra

Como citar este artículo:

IZARD, Natàlia (2003) «La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 2, pp. 249-262. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_NI_Verosimilitud.pdf>.



La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica

Natàlia IZARD

Universidad Pompeu Fabra
natalia.izard@trad.ufp.es

Resumen

La traducción audiovisual se enseña en España desde hace relativamente poco. El hecho de ser una disciplina nueva hace que exista poca literatura sobre la manera de enseñarla, tanto en España como en otros países. Aquí presentamos una propuesta didáctica sobre uno de los aspectos más difíciles de conseguir en una traducción para el doblaje: la verosimilitud. A partir de una reflexión sobre las características del discurso doblado, los alumnos irán viendo que la verosimilitud se consigue a base de reproducir en sus traducciones dichas características, a saber: el registro adecuado, la oralidad, el tono interactivo de los diálogos, y una cierta naturalidad. Estas primeras reflexiones se completarán con explicaciones teóricas, ejemplos de diálogos audiovisuales reales, y ejemplos de traducciones de doblajes reales y de alumnos de traducción audiovisual.

Nuestra propuesta empieza por intentar que sean los propios alumnos quienes observen que la verosimilitud es una característica imprescindible del texto doblado, y que ellos mismos averigüen cómo conseguir que su traducción sea verosímil. Para ello, empezaremos pidiéndoles que reflexionen sobre las películas que han visto últimamente. Su reflexión les deberá hacer pensar en qué diferencia a las películas dobladas de las subtituladas. Deberán también pensar en qué les ha gustado y qué no les ha gustado de las películas dobladas. Finalmente, deberán reflexionar sobre la diferencia entre la traducción para el doblaje y la traducción de otros tipos de textos. Los alumnos probablemente llegarán a apreciaciones muy parecidas a las siguientes:

- El texto debe encajar en la boca de los actores.
- Los primeros planos son más difíciles de traducir que los planos generales.
- Debe parecer que sean los propios actores quienes hablan.
- Los diálogos deben resultar creíbles: nos tenemos que creer que *aquel personaje dice aquella cosa en aquella situación*.
- El doblaje tiene que sonar natural.
- El diálogo y las imágenes deben estar coordinados.
- La traducción debería transmitir lo mismo que el original.
- El texto está compuesto básicamente por diálogos.

Todas estas apreciaciones, sistematizadas y etiquetadas con la nomenclatura adecuada, quedan representadas en el siguiente esquema:

TÉCNICAS Y FORMALES	DISCURSIVAS
- la sincronía visual	- la adecuación al registro o al dialecto
- la sincronía labial	- la oralidad
	- la interactividad de los diálogos
	- la naturalidad
	- la adecuación a la lengua meta

Tabla 1. Características del doblaje

Aquí nos vamos a ocupar de las características discursivas. En el fondo, todas ellas persiguen un fin común: conseguir que el texto traducido sea verosímil. Pero vayamos por partes, y veamos cómo se consigue verosimilitud a base de traducir con el registro y el dialecto adecuados, persiguiendo un efecto de oralidad, y de naturalidad, reflejando la interactividad de los diálogos, y adecuándonos a la lengua meta.

El registro

El texto audiovisual, como cualquier situación de habla real, utiliza un registro particular para cada situación. Encontrar el registro adecuado es una de las prioridades del traductor. Retomando los comentarios de los alumnos, nos tenemos que creer en todo momento que *aquel personaje dice aquella cosa en aquella situación*. Para definir el registro tenemos que empezar por hablar, de una manera más global, de las variedades lingüísticas. Las variedades lingüísticas son una característica intrínseca de todas las lenguas naturales. La lingüística tradicional opinaba que la variedad no se podía clasificar, porque era asistemática, pero la sociolingüística y la pragmática llegaron a la conclusión de que las variedades esconden distribuciones socioculturales o situacionales precisas. A partir de obras de Halliday *et al.* (1964), y de Michael Gregory y Susanne Carroll (1978), Basil Hatim y Ian Mason (1991) separan estas variedades de la lengua en dos grandes grupos: *las user-related varieties* (los dialectos) y *las use-related varieties* (los registros). Las variaciones se dividen, a su vez, de la siguiente manera:

<i>USER-RELATED</i> (DIALECTOS)	<i>USE-RELATED</i> (REGISTROS)
1. Geográfico	1. Campo de discurso
2. Temporal	2. Modo de discurso
3. Social	3. Tenor de discurso

Tabla 2. Variaciones en la lengua

Sin embargo, antes de continuar deberíamos dejar claro que esta clasificación no corresponde a compartimentos estancos, en que dialectos y registros son estáticos y uniformes. Un registro podrá ser más o menos formal, pero no será absolutamente formal o absolutamente informal. Muchos hablantes no hablan castellano o andaluz puros, sino que probablemente su habla se sitúe en una zona *más bien castellana o más bien andaluza*. Las fronteras sólo existen en los mapas, y el habla está viva, al igual que los hablantes; como dice Payrató (1988: 46, *nuestra traducción*),

[la clasificación de las variaciones] comporta inevitablemente una simplificación en clases de lo que se presenta en la realidad como un *continuum* lingüístico infragmentable, es decir, un conjunto de múltiples variedades sin solución de continuidad entre ellas.

Lo que pasa es que esta clasificación nos resultará muy útil para describir las variedades del lenguaje y decidir hacia dónde deberá dirigirse una traducción.

Los dialectos

En la traducción audiovisual, tan sólo podemos hablar de dialectos refiriéndonos al original. La variedad de dialectos no se reflejará en la traducción, básicamente por dos razones. La primera, porque si traducimos los dialectos del original por algún dialecto de la lengua meta, produciremos una falta de sincronía entre las imágenes (y el argumento), y el texto doblado. Lo explicaremos con un ejemplo. Imaginemos una película que transcurre en París y en la que uno de los personajes es marsellés. Si, para conservar la diferencia de dialectos, se dobla al marsellés en andaluz, el espectador recibirá un mensaje confuso (¿son franceses o españoles?) que no beneficiará en absoluto al resultado. Mientras que si el doblaje es en castellano estándar para todos los personajes, deberemos admitir que le faltará la riqueza que el dialecto aporta al original, pero no estaremos creando confusión en el espectador. La segunda razón por la cual no tendría sentido hacer corresponder un dialecto de la lengua meta a un dialecto de la lengua de origen es que en la cultura meta el dialecto escogido inmediatamente nos remitirá a una caracterización social del personaje, sea ésta un cliché o no: los catalanes son ricos y autosuficientes, los andaluces son pobres y simpáticos, los gallegos son rurales, los madrileños son urbanos, los argentinos dulces y arrogantes, etc. De manera que estaremos invistiendo al personaje de una serie de características que probablemente no tendrán nada que ver con el original.

Aun así, hay casos en que la traducción ha optado por la recuperación de los dialectos. Uno de ellos es el doblaje para TV3, la televisión pública catalana, de *Rocco e i suoi fratelli*, película de Vittorio de Sica en que una familia de sicilianos emigraba al norte de Italia. En el original el dialecto siciliano de Rocco y sus hermanos era argumentalmente muy importante, pues les distinguía como emigrantes pobres y rurales entre gente rica y urbana. Para el doblaje se decidió que Rocco fuese el cantante y actor Ovidi Montllor, con su característico acento

valenciano, tan diferente del catalán estándar. El resultado era doblemente confuso: resultaba que los italianos hablaban una lengua de España, y, lo que todavía era más grave, Rocco hablaba un dialecto diferente al de sus hermanos. También en TV3, la serie británica *The Singing Detective*, en la que el protagonista era escocés, fue doblada por un mallorquín. Y finalizaremos con una traducción literaria: la versión francesa de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, convierte el dialecto peruano de Lima en un dialecto del suroeste de Francia.

Los registros

Una lengua se divide en registros según el uso que se haga de ella en cada situación, pues la organización social determina que cada uso requiere una expresión lingüística determinada. Las lenguas se adecuan a la situación de uso según tres factores:

1. Campo de discurso: campo de actividad, de uso: tema del cual se habla.
2. Modo de discurso: básicamente se divide en dos: hablado, y escrito. Pero dentro de esto, sobre todo en la literatura, el teatro y el audiovisual, hay otras distinciones no tan claras. Por ejemplo: un texto puede ser escrito para ser leído en voz alta (las noticias de televisión), escrito para ser leído interiormente como si fuese un diálogo (por ejemplo, en una novela), escrito para ser dicho como si no estuviese escrito (un diálogo audiovisual), escrito para ser recitado (un monólogo teatral), etc.
3. Tenor de discurso: es la relación entre el emisor y el receptor. En una misma situación, el tenor puede variar de una cultura a otra. Payrató (1988) divide este tercer factor en dos, el *tenor funcional* y el *tono interpersonal*. El tenor funcional es «el propósito comunicativo» del discurso. El tono interpersonal designa «la relación entre los interlocutores». El tono interpersonal se puede reducir a la característica básica de la formalidad del acto comunicativo, de manera que los registros se pueden colocar a lo largo de una gradación cuyos dos extremos serían [+formal] y [-formal]. Para producir una traducción equivalente, deberemos reproducir el campo, el modo y el tenor del discurso original.

La oralidad

El modo del discurso en el audiovisual es el hablado, más concretamente, «escrito para ser hablado como si no estuviese escrito». O sea, que es, en cierta manera, hablado y, en cierta manera, escrito. Al principio de este artículo decíamos que todas las características del discurso doblado en el fondo perseguían un objetivo común: que el texto fuera verosímil. Pero no hemos llamado a este requisito *realismo*, sino *verosimilitud*, porque no se trata de producir un texto *auténticamente* real, sino un texto que dé una *sensación* de realidad. No podemos pretender escribir diálogos reales de verdad, porque el habla real tiene una serie

de características que la hacen muy poco elaborada para ser comunicativamente efectiva en la ficción. Los diálogos reales son repetitivos o inacabados, los turnos de habla se regulan a medida que se desarrolla la conversación y a menudo se incumplen, los hablantes se encabalgan, a veces hay demasiados hablantes a la vez, etc. Los diálogos ficticios (sean de cine, de narrativa o de teatro) siguen unos patrones convencionales y establecidos: los diálogos no deberán ser repetitivos, ni inacabados, ni vagos; el pretendido hablante no rectifica, sino que da una versión final, concisa y elaborada; los turnos de habla están pautados, normalmente los participantes no son más de tres (y en la mayoría de las ocasiones, sólo dos) y no se encabalgan, sino que dan y esperan sus réplicas de la manera más civilizada posible. Esto se comprueba cuando se lee la transcripción de una conversación real. La siguiente está tomada de la página web del Grupo de Investigación de Francisco Marcos Marín, de la Universidad Autónoma de Madrid.

<H₂> Pero el lino... ¿de dónde se saca? ¿qué...
 <H₃> <simultáneo> Era una planta.
 <H₂> ... era? ¿una planta </simultáneo> que había por allí?
 <H₃> Sí, sí, sí. <simultáneo> Pa<(r)><(a)> sacar
 <H₁> Y queda... </simultáneo>
 <H₃> la fibra.
 <H₁> No. No había deja<(d)>o. Mi abuelo Eugenio no había deja<(d)>o la labor.
 Como tenía hijos todavía y <simultáneo> estaba...
 <H₂> Estaba... </simultáneo>
 <H₁> ... mi tío Ángel todavía soltero, pues él eso. Y cuando murió mi abuelo Eugenio
 pues lo partió... nos lo dio todo y mira éramos dos... dos que no teníamos padre,
 Tomás que me ha<(b)><(é)>is oído...

Como se puede comprobar, un diálogo real es tan inoperante que roza lo absurdo. Evitaremos, pues, todas las características de la lengua real que sean inefectivas. En cambio, intentaremos que nuestros diálogos tengan una justa medida de marcas de oralidad que hagan el texto ágil, espontáneo y verosímil. Para ello, enumeraremos cuáles son las características del habla oral que puedan servir como recurso de traducción. Los ejemplos que utilizamos provienen de películas en su versión original. Con ello pretendemos mostrar cómo las características del habla oral real se pueden reflejar en diálogos no reales, o sea ficticios.

La principal característica del oral es la relajación fonética. Pero, paradójicamente, este rasgo es el que menos controla el traductor, porque la dicción de los actores de doblaje es potestad del director de doblaje y de los propios actores. Aún así, el traductor, puesto que conoce la versión original, que el director y los actores desconocen, puede sugerir algunas directrices respecto a la dicción deseada en algunos casos.

La morfosintaxis de la lengua oral tiene las siguientes características:

- El habla oral contiene gran profusión de referencias exofóricas, que evitan la redundancia que se da entre el texto y el contexto. Así, muchas

veces el texto es incomprensible sin su contexto. Veamos un ejemplo de una película:

TOM *Bernie!*

BERNIE *Hi, you weren't here so I thought I'd do this.*

Miller's Crossing

- Un nivel de vaguedad bastante alto, lejos de la concreción y del perfeccionismo que se le exige a la lengua escrita.

LOTTE *Craig, listen, honey, I've been thinking... maybe you'd feel better if you got, you know, a job or something.*

Being John Malkovitch

- El uso de un vocabulario básico más restringido.
- La repetición de sonidos o morfemas para aumentar la expresividad del discurso.
- Una estructuración sintáctica más reducida. El oral prefiere la yuxtaposición a la subordinación. La yuxtaposición se da normalmente por la simple adición de frases, cosa que provoca repeticiones que en registros más formales se suelen evitar.
- La coordinación se limita a usar un grupo bastante reducido de los conectores más simples:

JOEY *I think you're the greatest, but my dad says you don't work hard enough on defence. And he says that lots of times, you don't even run down court. And that you don't really try... except during the playoffs.*

Airplane

- En cuanto a los tiempos verbales, se prefieren algunos tiempos o formas sobre los demás, también por razones de economía del habla. En general, se prefieren los tiempos de significado más simple o más inmediato. En castellano, se prefiere:

- el presente al futuro: «mañana te lo doy»' por «mañana te lo daré»

CATHERINE *J'ai bientôt fini la première partie et je peux vous la donner.*

La discrète

VERSIÓN DE UN ALUMNO

CATHERINE Terminaré la primera parte y te la podré dar.

VERSIÓN CORREGIDA

CATHERINE Termino la primera parte y te la doy.

- en el futuro, se usa la forma perifrástica más que la simple: «te voy a comprar un regalo» por «te compraré un regalo».

- El oral tiende a la agramaticalidad (la subversión de las reglas gramaticales), la mayoría de los casos en beneficio de la simplificación y de la economía del habla.

CYNTHIA *She takes after her mother.*

MONICA *Do you know her as well?*

MAURICE *Works at the factory?*

Secrets and Lies

LA VOIX *Abdellazziz ! Où tu es encore allé te fourrer, sale gamin?*

L'échappée

- Como observa Payrató (1988), otra característica del discurso oral es que tanto puede tender a la redundancia, como a los enunciados parciales, dos características opuestas. La redundancia refuerza la cohesión textual y facilita la interpretabilidad del texto. Una de las formas típicas de redundancia es cuando el orden natural (S+V+O) se destruye porque se produce una topicalización: uno de los elementos se interpone en el orden y pasa a constituir el tópico de la oración. Esta es una característica que además aporta mucha fuerza a un texto oral:

JULES *Celle-là je l'aime beaucoup.*

Jules et Jim

CATHERINE *Ça fait du bien, nager!*

La discrète

- La característica opuesta es la parcialidad de los enunciados, o sea enunciados que gramatical o pragmáticamente deberían ser considerados incompletos: indecisiones, frases inacabadas, autocorrecciones, lapsus, contradicciones, etc.

CYNTHIA *She's my daughter.*

MAURICE *What's the matter?*

CYNTHIA *Maurice, it's me daughter.*

MAURICE *She can't be the one...*

Secrets and Lies

- Es un discurso altamente expresivo; la expresividad se consigue gracias a profundas exclamaciones, vocativos, onomatopeyas, palabras favoritas, etc.

CYNTHIA *Look, Roxanne, darlin', sweetheart, darlin', darlin', please.*

Secrets and Lies

- Es un discurso irregular: los hablantes empiezan una frase con una estructura sintáctica y a media frase la rectifican.

ANTOINE *Il est comme ça tout le temps avec toi ?*

MANU *C'est toujours... C'est tous les matins pareil !*

La discrète

La interactividad

Otra característica del habla es la interactividad de los diálogos. En los diálogos orales, la interacción entre las distintas partes del discurso es más directa que en la narrativa. La intervención de un hablante espera la réplica de su interlocutor, que será una respuesta (si el primero ha hecho una pregunta), una confirmación o una rectificación (si el otro ha hecho una declaración), una aceptación o un rechazo (si el otro ha hecho una propuesta o uno reto), etc. La interactividad no sólo se produce a nivel de significado (la respuesta debe contestar al contenido de la pregunta), sino también a nivel formal, morfosintáctico y semántico: utilizando marcadores de discurso, paralelismos u otros elementos que unan una intervención con otra. La interactividad hace que el diálogo sea un discurso cohesionado, en vez de un listado de frases sueltas. Para ilustrarlo mejor hemos utilizado ejemplos en original y su traducción, en casos en que la traducción no refleja el tono interactivo.

ALLY *Where's John?*
 ELLAINE *He's upstairs. Settlement conference.*
 ALLY *He's not even here?*
 RENEE *So what? He'll be...*
 ALLY *So wat? It's supposed to be his birthday party. If he's not here, it...*

ALLY ¿Dónde está John?
 ELLAINE Ah, está arriba. Tiene una reunión de transacción.
 ALLY ¿No está aquí?
 RENEE ¿Y qué? Ya...
 ALLY ¿Y qué? Se supone que es su fiesta de cumpleaños. Si no está aquí...
Ally McBeal

A esta traducción le falta interactividad, pues las intervenciones *¿Y qué? / ¿Y qué?* no están ligadas. La traducción interactiva debería introducir el marcador *cómo* para crear esta interacción:

RENEE *¿Y qué? Ya...*
 ALLY *¿Cómo que y qué? Se supone que es su fiesta de cumpleaños.*

La razón por la cual muchos diálogos traducidos del inglés corren el riesgo de ser poco interactivos es que esta lengua utiliza muchos menos conectores que el castellano. Si al traducir añadimos los marcadores que el castellano utiliza habitualmente, conseguiremos esta interactividad de la que una traducción demasiado literal carece:

BONNIE *I suspected he was having an affair. I'd been smelling perfume on him when he came home.*
 RICHARD *Did you ever ask him?*
 BONNIE *He'd deny it. But without putting much effort into it, like he didn't care what I thought.*

BONNIE Sospechaba que tenía una aventura, cuando volvía a casa olía a perfume.
RICHARD ¿Y nunca se lo preguntó?
BONNIE Él siempre lo negaba, aunque sin mucha convicción, como si le diera igual lo que yo pensase.

El diálogo mejoraría añadiendo un par de conectores:

BONNIE Sospechaba que tenía una aventura, *porque* cuando volvía a casa olía a perfume.
RICHARD ¿Y nunca se lo preguntó?
BONNIE *Sí, pero* él siempre lo negaba, aunque sin mucha convicción, como si le diera igual lo que yo pensase.

Ally McBeal

Otras veces la interactividad no se consigue a base de conectores sino a base de un paralelismo formal, de una repetición de elementos o estructuras en una intervención y su réplica:

CAGE *Where were you coming from when you arrived home that evening?*
MICHAEL *I'd been at a party.*

CAGE ¿De dónde venía usted cuando llegó a su casa?
MICHAEL Había ido a una fiesta.

Ally McBeal

A estas dos intervenciones les falta relación, parecen dos frases inconexas. En cambio, si traducimos *¿De dónde venía usted cuando llegó a su casa? / De una fiesta*, conseguimos la interactividad necesaria.

Otro ejemplo de falta de interactividad, en este caso producido por un descuido del traductor, y no por la falta de paralelismo del original:

RENEE *Hi, Nelle. How's it going?*
NELLE *Never mind "how's it going". Get his head out of your breasts.*

RENEE Hola, Nelle, ¿Qué tal?
NELLE Da igual, como esté.

Ally McBeal

Una traducción interactiva sería: *Hola, Nelle, ¿Qué tal? / ¡Nada, de qué tal!* Los ejemplos siguientes corresponden a la serie de televisión *Hélène et les garçons*, y a su versión doblada al catalán, para la televisión pública catalana. En la versión original están cohesionados gracias a la interactividad, pero ésta se pierde en la traducción:

- CHRISTIAN *Je ne vois vraiment pas en quoi ça vous gêne que Jean François dorme dans la baignoire ...*
- ETIENNE *Ça me gêne de ne pas pouvoir prendre mon bain le matin tranquillement ... Tu as compris...?!!*
- GERARD *No lligo per què us molesta tant que el Joan Ramon clapi a la banyera.*
- ERNEST *El que m'emprenya és no poder banyar-me tranquil al matí, i punt!*

La repetición del verbo *gêne* res lo que confiere interactividad a este diálogo. Pero la traducción catalana no reflejaba la repetición, con lo cual el diálogo doblado perdía interactividad.

Veamos otro ejemplo:

- JOHANNA *Non !! Il est plutôt pas mal!! Un peu genre Etienne, tu vois ...*
- HELENE *S'il est genre Etienne ... Il est plutôt très bien !!!*
- JOANA *No, no, no està malament del tot. És més aviat... de l'estil... de l'Ernest!*
- HELENA *Home, doncs si està com l'Ernest deu estar força bo!*

Aquí vemos que el francés obtiene interactividad mediante dos repeticiones, que, además, para aumentar su efectividad, se aplican en cruz, en forma de quiasmo. Como se puede observar, el catalán no conserva ninguna de las dos repeticiones.

La naturalidad

Terminaremos este artículo hablando de la naturalidad. Entendemos por *naturalidad*, según nomenclatura de Lawrence Venutti, la norma que hace que el texto *se naturalice*, es decir, se adecue a la lengua meta (Otros nombres para esta norma serían los de *target-oriented translation* o *adequate translation*, que es el término que utiliza Gideon Toury). Adecuar el texto a la lengua meta quiere decir seguir las convenciones lingüísticas y discursivas de la lengua meta. En otras palabras, no traducir literalmente, sino reproducir las convenciones sintácticas, de registro, textuales, culturales, etc, de la lengua meta. Cuando traducimos del francés, las traducciones demasiado literales se suelen producir sobre todo en las expresiones.

- ANTOINE *Un moment le rêve de la plupart des filles autour de moi était de partir pour l'Amérique du Sud.*

ANTOINE *Hubo un momento en que la mayoría de las chicas de mi alrededor soñaban con irse a América del sur.*

La discrète

La traducción literal de *moment* y *autour de moi* resulta en una frase extraña. Si huimos de esta literalidad, nuestra traducción será más natural y adecuada:

ANTOINE Durante una época la mayoría de las chicas que conocía soñaban con irse a América del sur.

En inglés, en cambio, las traducciones literales suelen ocurrir por la gran cantidad de *falsos amigos* que comparte con el castellano. El adjetivo *aggressive*, por ejemplo, tanto puede significar ‘agresivo’, como ‘dinámico, emprendedor, insistente, intenso, o activo’. Por lo tanto, si traducimos *Maurice is a quite aggressive salesman* por «Maurice es un comercial muy agresivo», estaremos cambiando totalmente el sentido, que será más bien: *Maurice es un comercial muy emprendedor*. Del mismo modo, *dramatic* puede significar ‘dramático’, pero también ‘exagerado’, o ‘teatral’. *She dresses in a very dramatic way* será «Viste de una manera muy exagerada» y no «Viste de una manera muy dramática». El verbo *to contemplate* significa en inglés ‘pensar, intentar, proyectar o contar con’. En castellano el sentido de *contemplar* es «mirar atentamente» o «dar a alguien todos los gustos». En el siguiente fragmento de *Pulp Fiction* encontramos este verbo.

VINCENT *So you're serious, you're really gonna quit?*
JULES *The life, most definitely.*
VINCENT *So if you're quitting the life, what'll you do?*
JULES *That's what I've been sitting here contemplating.*

Así, la traducción de las últimas intervenciones sería:

VINCENT Y si dejas de vivir, ¿qué harás?
JULES Es lo que estoy considerando.

y no

VINCENT Y si dejas de vivir, ¿qué harás?
JULES Es lo que estoy contemplando.

La traducción literal del verbo *to ignore* ha resultado en el uso extensivo (y abusivo) del verbo *ignorar*. Pero esta traducción ignora (permítasenos esta broma fácil) a menudo el significado real de *ignore*: ‘negligir o no tener en cuenta’:

We can ignore that.
Olvidémoslo.

I smiled but she ignored me.
Le sonreí pero hizo como si no me viera.

Just ignore him.
No le hagas caso.

La traducción literal de estructuras sintácticas es más difícil de evitar y contribuye aún más a la falta de naturalidad de los diálogos doblado. Retomemos

uno de los fragmentos de *Ally McBeal* que hemos presentado anteriormente. Nelle, una compañera de la famosa abogada, entra en el despacho y sorprende a John, su marido, con Renee en una postura comprometida: John hunde la cabeza en el pecho de Renee. Renee intenta disimular, pero Nelle está furiosa:

RENEE Hi, Nelle. How`s it going?

NELLE Never mind "how's it going". Get his head out of your breasts.

RENEE Oh, sorry.

Una traducción demasiado literal sería:

NELLE ¡Qué mas da, cómo esté! ¡Saca su cabeza de tu pecho!

RENEE Ay, perdona.

Y una traducción natural o adecuada sería:

NELLE ¡Nada de *qué tal!* ¡Sácale la cabeza de ahí!

puesto que la profusión de pronombres posesivos característica del inglés, si se traduce literalmente, no resulta natural en castellano. Otro elemento muy recurrente del inglés que redundo casi sistemáticamente en la traducción literal es el famoso *fucking*. Si bien es cierto que a veces en castellano se puede traducir por un socorrido *maldito*:

Go and buy that fucking car, if that's what you want!

¡Cómprate ese maldito coche, si eso es lo que quieres!

Hay muchísimos otros casos en que la recurrencia al *puto*, *jodido*, etc., resultan en traducciones que cansan por su falta de imaginación:

¡Dame la jodida pistola!

¿Dónde se ha metido este jodido niño?

En otras ocasiones las traducciones no sólo pecan de falta de imaginación, sino que son auténticos contrasentidos. La tendencia del alumno principiante (e infortunadamente la de muchos traductores, sobre todo en doblaje) es traducir palabra por palabra. Un ejemplo de la película *City Hall*:

EL ALCALDE Él es el concejal del distrito. Yo soy el puto alcalde.

No cuesta imaginar el original:

THE MAYOR *He's the district councillor. I'm the fucking mayor.*

La traducción literal no sólo no es natural, sino que es errónea. Una traducción no literal, recurriendo a la compensación (extraer la blasfemia –y la fuerza– de

fucking y colocarla en otro lugar de la intervención) hubiera podido conservar la fuerza de la blasfemia, y a la vez resultar natural:

ALCALDE ¡Qué concejal del distrito ni qué hostias! ¡El alcalde soy yo!

Además de las convenciones sintácticas, las convenciones discursivas también pueden cambiar de una lengua a otra. Por ejemplo, el inglés utiliza a menudo el nombre de la persona a la cual nos dirigimos como saludo.

LING ENTERS OFFICE
ALLY *Ling. Can I help you?*

Ally McBeal

La traducción natural no sería

ALLY *Ling. ¿Qué quieres?*

sino

ALLY *Hola, Ling. ¿Qué quieres?*

Otra convención del inglés es el uso muy extendido del vocativo al final de la frase. A veces se trata de la identificación de la persona interpelada, y otras veces, del nombre propio de esa persona:

*Excuse me, officer.
Here you are, sir.
Good morning, Susan.*

En castellano diríamos simplemente «Perdone», «Aquí tiene» o «Buenos días», más que «Perdone, agente», «Aquí tiene, señor», o «Buenos días, Susan».

Finalmente, hay un nivel todavía más sutil, pero que también se presta a la traducción literal. Se trata de las convenciones culturales. Veámoslo con un ejemplo: en la serie *Hélène et les garçons*, un chico ha quedado con sus amigos y llega con una chica a la que los otros no conocen. Johanna le ofrece una silla a la chica en cuestión:

JOHANNA *On va vous installer une chaise à côté de Christian...*
CHRISTIAN *Mais qu'est ce que tu racontes??? Mademoiselle ne dîne pas... elle vient simplement vérifier la taille...*

En francés, a una desconocida se la trata de *vous* y se le llama *mademoiselle*. La versión doblada al catalán adaptó estas convenciones a lengua meta, hablándole a la chica de tu, y llamándola por su nombre de pila.

JOANA *Et posarem una cadira al costat d'en Gerard.*
GERARD *Però què t'empatolles? La Núria no ha vingut a sopar amb nosaltres, ve per comprovar que et vagi bé la mida.*

Así resultaba un diálogo natural y verosímil. La no naturalización de las convenciones, en cambio, hubiera resultado en una traducción muy poco versomímil:

JOANA *Li posarem una cadira al costat d'en Gerard.*
GERARD *Però què t'empatolles? La senyoreta no ha vingut a sopar amb nosaltres, ve per comprovar que et vagi bé la mida.*

Con este artículo hemos pretendido mostrar qué es lo que confiere verosimilitud al texto cinematográfico, y ver cómo se puede reproducir esta verosimilitud en la traducción para el doblaje. Si queremos enseñar a los alumnos a conseguir unos diálogos audiovisuales verosímiles, deberemos analizar cuáles son las características principales que confieren al diálogo verosimilitud, a saber: la adecuación al registro, la oralidad, la interactividad de los diálogos y su naturalización. Y, posteriormente, a través de ejercicios en que se analicen estas características en diálogos originales, enseñarles a conseguir unas traducciones verosímiles gracias a la reproducción de dichas características en la lengua meta.

Referencias

- Corpus de Referencia de la Lengua Española Contemporánea: Corpus Oral Peninsular*
<http://www.llf.uam.es/~fmarcos/informes/corpus/corpulee.html>
- ABRAHAM, J. y D. ZUCKER. 1980. *Airplane*. EEUU.
- AMIEL, J. 1986. *The Singing Detective*. Reino Unido.
- BECKER, H. 1996. *City Hall*. EEUU.
- COHEN, J. y E. COHEN. 1990. *Miller's Crossing*. EEUU.
- DE SICA, V. 1960. *Rocco e i suoi fratelli*. Italia.
- GREGORY, M. y CARROL, S. 1978. *Language and Situation. Language Varieties and their Social Contexts*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- HALLIDAY, M.A.K., A. MCINTOSH, & P. STREVEENS. 1964. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman.
- HATIM, B. & I. MASON. 1991. *Discourse And The Translator*. Londres: Longman.
- JONZE, S. 1999. *Being John Malkovitch*. EEUU.
- KELLY, D. E. 1997. *Ally McBeal*. EEUU.
- LEIGH, M. 1996. *Secrets and Lies*. Reino Unido.
- MONTI, N., N. ROCHARD, et al. 1992. *Hélène et les garçons*. Francia.
- PAYRATÓ, L. 1990. *Català col.loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Valencia : Universidad de Valencia.
- TARANTINO, Q. 1994. *Pulp Fiction*. USA
- TRUFFAUT, F. 1962. *Jules et Jim*. Francia.
- VARGAS LLOSA, M. 1990. *Pantaleon et les visiteuses*. Trad. al francés de Albert BENSOUSSAN. Gallimard: París
- VINCENT, Ch. 1990. *La discrète*. Francia.
- VENUTTI, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.