

La traducció de les interjeccions en comèdies de situació doblades

Anna MATAMALA RIPOLL
Universitat Autònoma de Barcelona

Como citar este artículo:

MATAMALA RIPOLL, Anna (2008) «La traducció de les interjeccions en comèdies de situació doblades», en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.º 1, pp. 359-371. ISBN 978-84-477-1026-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_AMR_Traduccio.pdf>.

Experiencias profesionales de un traductor de textos audiovisuales para la TVG

Xoán Montero Domínguez
Universidade de Vigo

En este artículo intentaremos reflejar la historia de la traducción audiovisual en Galicia y la realidad cotidiana del traductor o traductora que trabaje en este ámbito. Nos centraremos en la práctica de la traducción audiovisual en esta comunidad y, más concretamente, en la TVG (Televisión de Galicia), por ser el ente que más productos audiovisuales doblados —y por tanto traducidos— demanda y, a la hora de analizar esta práctica profesional, nos decantaremos por la traducción para el doblaje, por ser la preferida en Galicia, tanto por parte de la TVG, como por parte de las empresas cinematográficas.

Una televisión con 20 años de historia

Nuestra comunidad, al igual que el resto de las comunidades autónomas del Estado español con lengua propia, no queda al margen del proceso normalizador que las televisiones públicas ofrecen. Así, podemos comprobar, como apunta Danan (1991) que las políticas de traducción cinematográfica en Europa no fueron únicamente económicas, y que la opción del doblaje se defiende desde un punto de vista nacionalista teniendo en cuenta factores culturales, ideológicos y lingüísticos (Danan 1991: 606):

To fully understand the significance of dubbing and subtitling, these two forms of film translation must be treated as linguistic phenomena and as elements cinematographic expression. In order to approach dubbing and subtitling from these two angles, national characteristics of both film production and language policies and practice will be examined. It will be shown that the choice of either dubbing or subtitling is based on major factors extending to the cultural and linguistic identity of a nation, and that some clear patterns emerge from these factors.

En el País Vasco, Euskal Telebista, sirvió, según Etxebarria (1994: 192) como instrumento de normalización de una lengua que, hasta la aparición de los canales autonómicos, se encontraba totalmente diversificada en dialectos muy diferentes:

No se puede dudar de que ha habido unos logros que pueden verse en la implantación en la sociedad, en el uso coloquial y común de formas, estructuras, vocabulario, expresiones, etc. provenientes de su uso [el euskera] en la televisión y otros medios de comunicación [...]

Por otro lado, la televisión ha sido un instrumento de alfabetización y euskaldunización muy importante [...]. No puede olvidarse en este sentido, que la televisión tiene dos ventajas que no tienen otros medios: la oralidad [...] y la imagen como apoyo.

Con esto coincide plenamente Izard (1992: 94) cuando dice que «els traductors de les televisions autònomes se converteixen en evangelistes de la seva llengua minoritaria».

En este contexto, según Etxebarria (1994: 193):

La opción del doblaje se justifica por tratar de hacer una televisión completamente en euskera, pero que también a la vez contaba con el peso de la tradición de verlo todo doblado, aunque en castellano, a través de la televisión española que hasta entonces era la única que habíamos visto.

También Dobao (1994: 47-48) habla de la función normalizadora que tiene el Servicio de Producción Externa de la TVG:

No conxunto de producións dobradas achégaselle ó espectador todo un universo de mundos posibles no que a lingua galega ten que demostra-la súa vitalidade, as súas aptitudes e as súas variedades. Este é o gran valor normalizador deste ámbito da produción da TVG, pero tamén é seguramente un dos que maior esforzo require.

Este mismo autor, diez años más tarde, afirma que sería imposible hoy en día tener un bagaje cultural cinematográfico imprescindible si no existiese el doblaje (Dobao 2004: 378):

En Galicia, pois, non podemos entender a actividade da dobraxe á marxe da súa relación coa lingua. Dicir isto equivale a falar en termos de normalización lingüística e a incluír neste ámbito tamén a TVG. En moitos sentidos, o devir da lingua, da dobraxe e da TVG son inseparables. Ademais, dobraxe e TVG son desde as orixes da industria en Galicia unha mesma cousa composta por dous polos que se condicionan constantemente [...]

Como podemos comprender, a actividade da dobraxe convértese así, inseparable do devir social da lingua e da propia historia da TVG (que vai facer 20 anos), nun complexísimo universo con múltiples ramificacións. Todas elas interesantes e talvez imprescindibles para tirarmos algunha conclusión en limpo.

Resulta evidente, por lo tanto, la función de «dinamización lingüística» que cumple cualquier cadena autonómica de televisión y concretamente el doblaje, como la propia Etxebarria afirma (1994: 193).

Conviene recordar que la opción del doblaje en el Estado español es un producto que vino de la mano franquista, ya que, como arma ideológica del régimen, jugó un papel significativo en la manipulación de las películas. Así Ávila muestra que las actuaciones de censura se regían principalmente por dos tipos de prioridades: mantener la moralidad decente y no permitir la infiltración de contraseñales políticas en contra del régimen (Ávila 1997a: 45-46):

Pero también el público en aquellos años estaba convencido de que los héroes de la pantalla no pronunciaban palabras soeces, no hablaban de política ni de religión y, por supuesto, si mantenían relaciones sexuales, era a escondidas de la cámara.

El caso más popular de censura en el doblaje fue el de la película *Mogambo* donde, para justificar la atracción de Linda (Grace Kelly), que interpretaba a una mujer casada, hacia el cazador Marswell (Clark Gable), el censor alteró los guiones de doblaje convirtiendo la relación de Linda y su marido en la de hermanos. El *inteligente* censor no advirtió que, en su celo por no mostrar el adulterio, había convertido la relación en un claro incesto. Cosas de la censura.

El proceso de doblaje en Galicia, como apunta Montero (2005: 94) comienza cuando la TVG adquiere los derechos del material que se va a emitir y contrata los servicios de los estudios de doblaje¹ repartidos por las ciudades gallegas². Estos, a su vez, encargan la traducción que, posteriormente, será devuelta al estudio de doblaje —en el que se efectuará una revisión lingüística, una división de los guiones en *takes* y su posterior doblaje por medio de la convocatoria de actores y actrices—. Cuando este proceso termina, se mezcla todo y se envía de nuevo para la TVG, destino en el que se revisa

¹ La TVG es quien distribuye el trabajo entre los estudios de doblaje. La elección de los estudios se debería hacer, en principio, de modo equitativo, teniendo en cuenta los trabajos anteriores, el número de traductores y traductoras, lingüistas, actores, actrices, ajustadores y directores de doblaje. Pero la realidad nos muestra la primacía de los criterios económicos.

² Por ejemplo Estudio XXI o Área 5.1 en A Coruña; CTV, en Santiago o Sodinor, en Vigo.

nuevamente, ahora también desde el punto de vista fonético.³

El doblaje en Galicia nace con la TVG (1985). Antes del inicio de las emisiones hay un estudio en A Coruña, Estudio Uno, y otro en Santiago de Compostela, CTV, en los cuales se estaban doblando productos en español. Cuando nace el mercado del doblaje en gallego, una empresa vasca que está trabajando para ETB se traslada a Galicia y abre una empresa, IMAXE GALEGA, y aquí nacen los ciento cincuenta primeros dobladores que doblan en gallego. Con la llegada de esta empresa empiezan los cursos de doblaje, con una duración aproximada de dos meses y con criterios lingüísticos. Hasta ese momento, la selección lingüística no existía, ni en CTV, ni en Estudio Uno. Expresiones del estilo «eso suena mucho a gallego», se repetían de manera cotidiana. En ese momento empieza ya la necesidad de dobladores en gallego y como el estudio aún no había empezado a funcionar, seleccionan a un grupo de personas para empezar a doblar en el País Vasco durante un mes. Pasado este tiempo, estos dobladores vuelven y comienzan a doblar en Galicia; pero los directores de sala continuaban siendo vascos o madrileños puesto que en ese momento no existen aquí profesionales que puedan desempeñar esta profesión. Pero no tardan mucho en aparecer, dado que alguno de los profesionales que empiezan a doblar en el mes de noviembre de 1985, empiezan a dirigir el día 3 de diciembre de ese mismo año, como es el caso de Alfonso Valiño⁴. Otro de los primeros directores de doblaje es Antonio Mourellos, que ya estaba doblando en CTV antes del nacimiento de la TVG y de la aparición de IMAXE GALEGA. En este estudio trabajan durante seis meses una media de ciento cincuenta dobladores. Tras este periodo, estos profesionales se reducen a la mitad y cierra el estudio a finales de abril de 1987.

Vemos pues que, en un primer momento, los doblajes realizados en Galicia estaban dirigidos por profesionales que procedían de Madrid. Sólo cuando Antón Dobao llegó a la TVG (alrededor de 1993) esta situación cambió. Por esta razón, Dobao es conocido como el «Copérnico del doblaje». En palabras de Alfonso Valiño:

A partir do ano 1993 existe, por parte da TVG, unha preocupación sobre a lingua galega. Antes deses anos, poñamos comezos dos noventa, a fonética era totalmente allea, as estruturas eran españolas, existían moitos calcos... Isto comezouse a corrixir coa creación do servizo de produción allea, que fixo con que a profesionalidade daquelas persoas que se querían dedicar a este ámbito mellorase. Houbo unha criba importante coa aparición deste servizo. Moitos actores e actrices, con fonética española, deixaron de doblar. Nace igualmente a figura do corrector lingüístico nos estudos de dobraxe, ata ese momento esquecida. Previamente na empresa existen dúas figuras: a do tradutor e a do dobrador que axusta.

Una anécdota que relata lo que sucedía con los directores de sala anteriores a la década de los 90 es la siguiente: imaginemos un error tipográfico en un determinado guión: *mosaca*. Al doblar ese guión, la palabra sorprende; pero la competencia lingüística de alguno dos directores de aquella época, sólo daba para coger el interfono y preguntar a la sala de espera: «¿niños, ahora *mosca* en gallego se dice *mosaca*?»

Pero a partir del año 1996 se ha ido descuidando el aspecto lingüístico en favor del económico, puesto que éste es un sector en el que prima la economía y la rentabilidad por encima de todo. Así, por ejemplo los *retakes* —*takes* que desde el punto de vista lingüístico (fonético o gramatical) deberían de repetirse en los estudios de doblaje, después de la revisión por parte de los lingüistas de la TVG— a día de hoy no existen.

³ Como norma habitual, los lingüistas de los estudios de doblaje no revisan la fonética dado que, cuando los guiones llegan a sus manos, estos todavía no están doblados.

⁴ Alfonso Valiño es director de doblaje en el Estudio Sodinor, de Vigo. Este director nos concedió una entrevista (2004) y en la misma cuenta los principios del doblaje en Galicia.

Otro dato destacable es que a partir de ese año, la TVG comienza a trabajar con un único lingüista en el control de calidad, de los tres que tenía anteriormente. Esto, desde nuestro punto de vista, está íntimamente ligado a un poder político que descuida su lengua. Si esto no fuese así, y comparando nuestro canal de televisión con TV3, que contrata a lingüistas para trabajar en los estudios de doblaje catalanes además de habilitar a traductores hacia el catalán en este ámbito, la TVG copiaría el ejemplo de Cataluña para nuestro país.

Sin duda alguna, una de las grandes carencias que tiene en la actualidad el doblaje es la falta de compromiso lingüístico por parte de un gran número de profesionales que trabajan en este sector y, en este punto, no estamos hablando únicamente de dobladores, sino también de traductores, lingüistas, jefes de los estudios de doblaje, compromiso de la propia TVG, etc.

La experiencia profesional

Desde el punto de vista práctico, cabría pensar que en la traducción para el doblaje, tanto en Galicia como en el resto de los países, la sincronía labial es la única restricción que impone la traducción de textos audiovisuales destinados al doblaje; pero esta concepción está perdiendo fuerza gracias a las nuevas teorías de la traducción (Zabalbeascoa 2005: 211):

La sincronía labial no es la única restricción que impone la traducción de textos audiovisuales. Entre otras, está el ajuste de la velocidad de emisión de la información a la velocidad de asimilación por parte de los destinatarios [...]

La traducción de textos audiovisuales puede mejorar con la especialización, es decir, con una mayor comprensión por parte del traductor de la variedad de estrategias de adaptación y compensación que tiene a su alcance, tanto lingüísticas, como paralingüísticas, como tecnológicas. Es importante decidir la importancia relativa de todos los factores ¿Hasta dónde hay que buscar la sincronización labial perfecta si eso compromete otros valores importantes del texto (y viceversa)?

Los nuevos enfoques teóricos, como los de la «paratraducción» defienden que el código lingüístico debe dejar paso al visual (Yuste 2005: 254):

Últimamente pululan como champiñones los cursos, congresos, seminarios y másters varios sobre traducción multimedia o traducción audiovisual. ¿Cuántos créditos se dedican en los mismos a la lectura, interpretación y traducción de la imagen? No se puede traducir ninguna unidad icónica o verbo-icónica si previamente no se ha sabido leer e interpretar las estructuras simbólicas del imaginario que vehicula. Símbolo e imagen resultan estar estrechamente unidos en traducción y máxime cuando su futuro está siendo multimedia. [...] quien dice multimedia dice multisemiótico. ¿Cuántos créditos de las licenciaturas de Traducción e Interpretación se dedican al estudio de otros códigos de comunicación diferentes del lingüístico?

Como apunta Montero (2006b), un traductor que se quiera dedicar a este ámbito, debe conocer una serie de dificultades propias de este tipo de encargos de traducción para el doblaje en la TVG, aunque muchas de ellas son compartidas también en otras lenguas.

Es una traducción oral y que va a ser recibida a través de un medio oral. Todos sabemos que la característica fundamental de este tipo de traducción es la «oralidad», algo que, sin duda, es una de las dificultades más costosas de superar al principiante que se inicie en este ámbito, ya que tiene que, por medio de un texto escrito, transmitir un texto oral; algo que no ocurre en el subtítulo (Rosenberg 2003: 164):

Há diferenças profundas entre os dois, a começar pelo próprio destino do texto traduzido: enquanto na legendagem ele é apresentado diretamente ao público, e,

portanto, tem que ser escrito segundo a norma culta, na dublagem ele serve de base para que o ator o interprete, o que nos deixa mais à vontade para escrever como cada personagem falaria: misturando *tu* com *você*, grafando *ta* em vez de *está*, *prum* no lugar de *para um*, e até cometendo os erros de português que somente aquele personagem cometería. Mas, confesso, não é fácil escrever errado quando se quer.

Sin embargo, este problema, en el caso de la lengua gallega se agudiza ya que la única variedad de gallego empleado en la TVG es el estándar y, como apuntan Camiña y Sánchez (2000: 43), siendo lógico que se utilice para los programas informativos o divulgativos, no debería ser el gallego utilizado en doblaje:

Si consideramos que muchos productos audiovisuales retratan un mundo que se quiere real, el lenguaje en el que se expresa debería dar cuenta de esta realidad; no es justo para el espectador verse obligado a escuchar el mismo gallego en un telediario que en una película de vaqueros porque son realidades distintas y los personajes se caracterizan a través del lenguaje que emplean. Sin embargo, hoy en día, bien por falta de decisión, por ignorancia, comodidad o prejuicios mal entendidos, apenas se escuchan en la televisión [de Galicia] fenómenos como el de la gheada, el seseo, vulgarismos... o prácticamente cualquier tipo de variedad dialectal.

El espectador no hace, normalmente, uso del diccionario, ni reflexiona sobre la misma. El problema radica en la forma de redactar esa traducción para el doblaje. Cualquier texto traducido debe conseguir la naturalidad propia en la lengua meta; pero en este caso concreto, esto es primordial para que el doblador sepa interpretar con la entonación adecuada. Debemos huir de las repeticiones (el inglés es un idioma que utiliza muchas repeticiones; pero éstas, en gallego, resultan pesadas). ¿El resultado? Llega a los telespectadores de manera automática e inmediata, por medio de la interpretación previa de los actores y actrices de doblaje y, de hecho, los receptores nunca van a recibir la traducción tal y como se hizo, sino modificada en la etapa de ajuste. La traducción será para ellos buena o mala gracias precisamente a estos pasos intermedios (ajuste e interpretación) que son los que van a mandar a la hora de percibir el producto. Comprobamos, por lo tanto, que en la interpretación de los actores radica el éxito de la traducción. Es fundamental que el doblador sea un buen intérprete para que el espectador goce con lo que está viendo, de forma que comprenda la obra sin ningún esfuerzo y le suene natural. Un buen intérprete sabe cómo pronunciar los *takes*, cómo interpretar al actor en pantalla y, si no sabe hacer esto, por muy buena que sea la traducción, ésta no cumplirá su cometido, puesto que no llegará a los espectadores tal y como ella se creó. Como apunta Dobao (2004: 386) para el caso del doblaje gallego, éste nace integrándose en el modelo de doblaje español que, por aquel entonces (1985) contaba con cierto prestigio:

No proceso de formación dos primeiros actores e actrices de dobraxe participaron profesionais de longa traxectoria na dobraxe española. [...] Ao asumiren modelos españois, confúndense aspectos específicos da dobraxe a cada lingua con aspectos técnicos que necesariamente terían que ser comúns á dobraxe a calquera idioma. Por dicilo doutra maneira, subsúmese todo trazo particular que deba ter desenvolto unha dobraxe en lingua galega nas normas de dobraxe ao español, consideradas como universais.

Como ya apuntábamos anteriormente, este tipo de encargos tiene un recorrido propio —sale de la TVG y vuelve a ella después de ser traducida—; pero este proceso no siempre es sistemático ya que, a veces, el traductor no recibe todo el material necesario y únicamente cuenta con la cinta (en el mejor de los casos) o con el guión (lo que resultaría la peor opción). En el primer caso, debe sacar el guión a golpe de oído y, en el

tendría que realizar el encargo sin la parte más importante, la imagen y el sonido. Con el paso de los años, los traductores que trabajan en este ámbito desarrollan un oído muy particular, de modo que aunque no entiendan a la perfección todo lo que sale en pantalla, sí saben qué están diciendo.

La caracterización de los personajes presenta para Camiña y Sánchez (2000: 44) otro escollo importante ya que como apuntan estas autoras, «el gallego es una lengua conservadora que se mantuvo predominantemente en el ámbito rural». La dificultad surge cuando en una película se enfrentan por un lado personajes de un medio social elevado y culto, y por otro, personajes de una extracción social popular, sin instrucción. ¿Quién hablaría «mejor» gallego: un profesor universitario o un carpintero? ¿Quién conservaría las interpolaciones, el infinitivo conjugado, el futuro de subjuntivo...?

El visionado de la película antes de empezar a traducir es fundamental para captar el ritmo y el tono. En la mayor parte de los casos, a la hora de traducir un guión para el doblaje es más importante el tono que se le dé a esa traducción que la propia fidelidad al texto origen o que una perfección gramatical y sintáctica.

Es un producto comercial, y cualquier traductor que se quiere dedicar a este campo debe saber que este tipo de encargos son demandados para un negocio (con unos criterios específicos, como es el tiempo, que hacen que no se pueda realizar el trabajo de la manera más idónea).

En la etapa de ajuste debemos tener en cuenta que, si la traducción está bien hecha para ser doblada, el ajuste que se hace la modifica de forma muy sucinta y, lo único que cambia, es el denominado «ajuste fino de sala».

El conjunto imagen-sonido-palabra debe estar siempre presente. Aunque nosotros, traductores, trabajemos con la palabra, en una obra audiovisual la importancia radica en la imagen y traduciremos un producto que es ante todo imagen y sonido (su banda sonora) y que va a determinar la traducción. Con esto no queremos decir que la palabra esté subordinada a la imagen; sino que la unidad de traducción está formada por este conjunto. Como apunta Montero (2006a: 285), una traducción no es únicamente una operación lingüística de carácter verbal:

Vemos entón que o acto tradutor é un acto holístico. Comprobamos que traducir non consiste, unicamente, nunha operación lingüística de carácter verbal. Existen elementos non verbais (imaxes, cores, símbolos) que se deben traducir, sobre todo en literatura infantil, tradución para a dobraxe, para o subtítulado ou tradución multimedia.

Existen, claro está, más puntos a tener en cuenta a la hora de traducir este tipo de encargos como son la diversidad temática, las equivalencias culturales, la importancia de la naturalidad..., cuestiones que, por razones de espacio, trataremos en sucesivos trabajos.

Referencias bibliográficas

- Ávila, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Camiña Pérez, R. M. y O. Sánchez Rodríguez (2000). «La traducción de productos audiovisuales en la comunidad gallega». En L. Lorenzo y A. M. Pereira Rodríguez (eds.). *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo. 39-45.
- Danan, M. (1991). «Dubbing as an expression of nationalism». *Meta* 36 (4). 606-614.
- Dobao, X. A. (1994). «A lingua galega e a TVG. Situación actual e propostas para unha nova política lingüística (II)». *Cadernos de Lingua* 9. 27-53.
- Dobao, X. A. (2004). «Dez teses para interpretar a dobraxe en Galicia». *A Trabe de ouro* 56. 377-390.
- Etxebarria, I. (1994). «Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista». En F. Eguíluz, J. M. Santamaría, V. Olsen, R. Merino y E. Pajares (eds.) (1994). *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Gasteiz: Euskal Herriko Unibertsitatea. 191-197.
- Montero Domínguez, X. (2005). «Un achegamento á tradución para a dobraxe en Galicia». *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos* 8. 91-96.
- Montero Domínguez, X. (2006a). «A importancia da relación texto-imaxe na tradución da literatura infantil». En A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds.). *Tradución e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. 277-285.
- Montero Domínguez, X. (2006b). «Achegas para a tradución de produtos destinados á dobraxe cara ao galego». *Viceversa* 12. 111-120.
- Rosenberg, R. (2003). *Conversas com tradutores. Balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Yuste Frías, J. (2005). «Verdades del Perogrullo (y otras) para una iniciación a la traducción profesional». En J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugrís (eds.). *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. 237-255.
- Zabalbeascoa, P. (2005). «La dimensión tecnológica de la traducción para el doblaje». En J. Yuste Frías y A. Álvarez Lugrís (eds.). *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. 197-212.