

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
Universitat Autònoma de Barcelona



**“La influencia del doblaje audiovisual en
la percepción de los personajes”**

Tesis doctoral

Rosa María Palencia Villa

Director: Emili Prado Pico

Barcelona, abril de 2002

A Jesús

A la memoria de Esperanza y Eduardo

Índice

1. Introducción	1
1.1 Interés del estudio	3
1.2 Objeto del estudio	7
1.3 Objetivos del estudio	7
1.3.1 Principales	7
1.3.2 Secundarios	7
2. Marco teórico	8
2.1 La investigación marco del presente trabajo	8
2.2 La maldición del doblaje	10
2.3 Subtitulación versus doblaje	15
2.3.1 Características de la subtitulación	15
2.3.2 Características del doblaje	18
2.3.2.1 La peculiaridad formal del doblaje respecto de la obra original	22
2.4 Sincronía: piedra de toque del doblaje	24
2.4.1 Distintos tipos de sincronía	25
2.4.2 La traducción total. El sincronismo interno	26
2.5 Lengua y cultura en el doblaje	30
2.5.1 La lengua como símbolo de identidad nacional	30
2.5.2 Transferencia lingüística, transferencia cultural	32
2.5.3 Traducción y léxico	38
2.5.4 La lengua en la sincronía articulatoria	42
2.6 El lenguaje silencioso	45
2.7 La riqueza del lenguaje cinematográfico	52
2.7.1 Denotación y connotación	52
2.7.2 El “lenguaje cinematográfico”	54
2.7.3 El cine narrativo y la experiencia diegética	55
2.7.4 La inteligibilidad del film	58
2.7.5 Verosimilitud – credibilidad del film	60

2.8 El sonido en el cine.....	69
2.8.1 Características y dimensiones del sonido cinematográfico.....	72
2.8.2 La voz en el cine.....	75
2.8.2.1 Los distintos tipos de voz cinematográfica y su relación con la diégesis y el espectador.....	79
2.8.2.2 La acusmatización de la voz y su manipulación tecnológica.....	83
2.9 Aspectos perceptivos de la película doblada.....	87
2.9.1 Niveles y actitudes de escucha.....	87
2.9.2 La audiovisión.....	91
2.9.2.1 La sincronía como base de la audiovisión en el doblaje.....	96
2.10 Investigaciones experimentales precedentes.....	99
2.10.1 El Modelo Acústico de Credibilidad (MAC) de la voz.....	100
2.10.2 La expresión fonoestésica.....	101
2.10.3 El silencio en el lenguaje oral.....	103
2.10.4 El ritmo en la expresión oral.....	105
2.10.5 La influencia de la percepción visual del rostro del hablante.....	107
2.10.5.1 El debate sobre la percepción bimodal.....	112
3. Hipótesis	118
4. Experimentación	119
4.1 El texto portador.....	121
4.1.1 Argumento.....	122
4.1.2 Personajes.....	122
4.1.3 Escenas elegidas.....	124
4.1.4 Contenido semántico del texto portador.....	125
4.1.5 Edición del texto portador.....	126
4.2 Diseño del cuestionario.....	129
4.2.1 El pretest.....	129
4.2.1.1 Grupo experimental del pretest.....	130
4.2.1.2 Diseño de los cuestionarios del pretest.....	130
4.2.1.3 Características del cuestionario del pretest.....	131
4.2.1.4 Resultado del pretest y selección de variables para el cuestionario definitivo.....	131

4.2.2	Diseño de los cuestionarios definitivos.....	133
4.2.2.1	Instrucciones.....	133
4.2.2.2	Variables sociológicas.....	134
4.2.2.3	Diferencial Semántico de Osgood.....	134
4.3	Composición de la muestra.....	136
4.3.1	Selección de los sujetos experimentales.....	136
4.3.2	Composición de la muestra por edad.....	137
4.3.3	Composición de la muestra por sexo.....	137
4.3.4	Los grupos experimentales.....	138
4.3.4.1	Grupo 1.....	138
4.3.4.2	Grupo 2.....	138
4.3.4.3	Grupo 3.....	139
4.3.4.4	Grupo 4.....	139
4.3.4.5	Grupo 5.....	140
4.4	Las pruebas de percepción.....	141
4.4.1	Materiales de proyección.....	142
4.4.2	Características del aula de proyección.....	142
4.4.3	Proyección de los textos portadores y aplicación del cuestionario.....	143
5	Metodología de la medición y del análisis de resultados _____	146
5.1	La creación de los ficheros para el cálculo estadístico.....	146
5.2	Metodología del análisis de resultados.....	153
5.2.1	Orden del análisis de resultados en el estudio de la verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	157
5.2.1.1	Influencia del doblaje en la verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	157
5.2.1.1.1	Influencia del doblaje en la atribución global de verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	157
5.2.1.1.2	Influencia de las voces dobladoras en la atribución global de verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	157
5.2.1.1.3	Influencia del doblaje en la atribución de verosimilitud o credibilidad de cada uno de los personajes.....	158
5.2.1.1.4	Influencia de la voz dobladora en la atribución de verosimilitud o credibilidad de cada uno de los personajes.....	158

5.2.1.2	Sustancia expresiva en la que descansa la verosimilitud o credibilidad de los personajes en la versión doblada respecto de la versión original	160
5.2.1.2.1	Sustancia expresiva en la que descansa globalmente la verosimilitud o credibilidad de los personajes en la versión doblada respecto de la versión original.	160
5.2.1.2.2	Sustancia expresiva en la que descansa la verosimilitud o credibilidad de cada uno de los personajes en la versión doblada respecto de la versión original.	163
5.2.1.3	Influencia de la frecuencia fundamental de las voces dobladoras en la atribución de verosimilitud o credibilidad a los personajes.	163
5.2.1.4	Conclusiones sobre la influencia del doblaje en la percepción de verosimilitud o credibilidad de los personajes.	164
5.2.2	Orden del análisis de resultados en el estudio de las variables caracteriales.	164
5.2.2.1	Influencia del doblaje en la atribución global de los rasgos de carácter de los personajes.	164
5.2.2.2	Influencia de las voces dobladoras en la atribución global de los rasgos de carácter de los personajes.	165
5.2.2.3	Influencia del doblaje en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.	165
5.2.2.4	Influencia de las voces en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.	165
5.2.2.5	Influencia de la frecuencia fundamental de las voces dobladores en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.	166
5.2.2.6	Conclusiones sobre la influencia del doblaje en la percepción del carácter de los personajes.	166
5.2.2.7	Análisis del doblaje en cada uno de los personajes.	166
5.2.2.8	Análisis conjunto de los personajes según la(s) sustancia(s) expresiva(s) por la(s) que globalmente las variables son más consistentemente valoradas en cada una de las secuencias: doblada y original.	167
5.2.2.8.1	Análisis de los casos detectados con diferencias a causa del doblaje según las sustancias expresivas por las que las variables son valoradas en cada una de las secuencias: original y doblada.	167
5.2.2.9	Sustancias expresivas en las que globalmente descansa cada una de las variables caracteriales.	168
5.2.2.10	Conclusiones sobre las sustancias expresivas por las que son valoradas las variables caracteriales de los personajes.	168

6. Análisis de resultados	169
6.1 Estudio de la variable verosimilitud o credibilidad.....	169
6.1.1 Influencia del doblaje en la atribución global de verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	169
6.1.2 Influencia de las voces dobladoras en la atribución global de verosimilitud o credibilidad a los personajes.....	170
6.1.3 Influencia del doblaje en la atribución de verosimilitud o credibilidad a cada uno de los personajes.....	173
6.1.4 Influencia de la voz dobladora en la atribución de verosimilitud o credibilidad a cada uno de los personajes.....	174
6.1.5 Sustancias expresivas en las que reside la verosimilitud o credibilidad global de los personajes.....	176
6.1.6 Sustancias expresivas en las que reside la verosimilitud o credibilidad de cada uno de los personajes.....	179
6.1.7 Influencia de la frecuencia fundamental de las voces en la atribución de verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	186
6.1.8 Conclusiones sobre la influencia del doblaje en la percepción de verosimilitud o credibilidad de los personajes.....	190
6.2 Estudio de las variables caracteriales de los personajes.....	192
6.2.1 Influencia del doblaje en la atribución global de las variables caracteriales.....	192
6.2.2 Influencia de las voces dobladoras en la atribución global de las variables caracteriales.....	194
6.2.3 Influencia del doblaje en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.....	195
6.2.4 Influencia de la voz dobladora en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.....	200
6.2.5 Influencia de la frecuencia fundamental de las voces dobladores en la atribución de las variables caracteriales a cada uno de los personajes.....	206
6.2.6 Conclusiones sobre la influencia del doblaje en la percepción del carácter de los personajes.....	209
6.2.7 Análisis del doblaje de cada uno de los personajes.....	211
6.2.7.1 Análisis del doblaje del personaje de Carol.....	213
6.2.7.2 Análisis del doblaje del personaje de Andrew.....	229
6.2.7.3 Análisis del doblaje del personaje de Mary.....	238
6.2.7.4 Análisis del doblaje del personaje de Roger.....	251
6.2.7.5 Análisis del doblaje del personaje de Sara.....	258
6.2.7.6 Análisis del doblaje del personaje de Brian.....	272
6.2.7.7 Análisis del doblaje del personaje de Maggie.....	286
6.2.7.8 Análisis del doblaje del personaje de Peter.....	297

6.2.8 Análisis conjunto de los personajes según las sustancias expresivas por las que las variables son más consistentemente valoradas en cada una de las secuencias: doblada y original.....	307
6.2.8.1 Análisis de los casos detectados con diferencias a causa del doblaje según las sustancias expresivas por las que las variables son valoradas en cada una de las secuencias: original y doblada.	312
6.2.9 Sustancias(s) expresiva(s) en la(s) que globalmente descansa cada una de las variables caracteriales.....	315
6.2.10 Conclusiones sobre las sustancias expresivas en las que descansan las variables caracteriales estudiadas.....	324
7. Conclusiones _____	326
Referencias bibliográficas _____	338
Bibliografía general _____	349
Anexos _____	356
1. Cuestionario del pretest.	356
2. Cuestionario de recogida de datos.	357
3. Transcripción de los diálogos del texto portador.....	359
4. Escaleta descriptiva de la película “Los amigos de Peter” escena por escena.	366

1. Introducción

“..un film no es una simple yuxtaposición de elementos sino un discurso, una enunciación. Esto no indica que el aislamiento y la investigación de un solo material significativo como la voz sea un esfuerzo inútil, sino que el establecimiento de una directa conexión entre la voz y una política está lleno de dificultades”
(Doane, A. “*The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*” 1980:173)

El presente trabajo es la continuación lógica del trabajo de investigación que bajo el título de “Factores de eficacia del doblaje en el cine narrativo. Un estudio desde la recepción” nos permitió el acceso al grado de suficiencia investigadora en septiembre de 1998. Entonces pretendíamos un primer acercamiento al fenómeno comunicativo del doblaje de voces en el cine narrativo desde la perspectiva de la recepción. Se trataba de un estudio exploratorio y cualitativo en el que, mediante entrevistas en profundidad y a la luz del marco teórico, identificamos los factores que conscientemente los receptores valoran como eficaces en el doblaje.

Ya entonces recogimos las distintas aportaciones que desde diversas disciplinas han arrojado luz sobre el fenómeno del doblaje de las obras audiovisuales de ficción, tanto las aportaciones, más numerosas, desde el campo de la traducción, como las teorías y conceptos elaborados por estudiosos de la comunicación audiovisual en general y de la cinematografía en particular.

De los factores que en el estudio mencionado identificamos como susceptibles de variación respecto de la obra original y que irán siendo glosados en los capítulos pertinentes del marco teórico, en esta investigación pretendemos identificar la influencia del doblaje en la percepción de los personajes. Esta percepción está referida a la coherencia de la credibilidad o verosimilitud de los personajes respecto del texto original y a la preservación de los rasgos de carácter o actitud de dichos personajes respecto a los resultantes del doblaje.

Para conseguir estos objetivos optamos por un modelo experimental que nos permitiera comparar la percepción de atributos caracteriales de los personajes en la versión original y en la doblada. De esta manera podríamos comparar la información ofrecida por las respectivas secuencias audiovisuales (doblada y original) e identificar la influencia del doblaje

en la percepción de los personajes a partir de una hipótesis principal, según la cual, la percepción de atributos caracteriales de los personajes es el resultante del compromiso entre la capacidad de la voz y la capacidad de la imagen de cada personaje para expresar sus respectivos caracteres y no el promedio de la expresión de las dos sustancias unimodales (voz e imagen).

El capítulo 2 de este trabajo está dedicado al marco teórico bajo el cual emprendemos la investigación experimental. En este marco teórico han de distinguirse tres bloques de apartados distintos. En los apartados del 2.1 al 2.6 hacemos un recorrido descriptivo de investigaciones precedentes referidas estrictamente al doblaje, la mayoría de ellas provenientes del campo de la traducción.

En los apartados 2.7 y 2.8 damos cuenta de la teoría que nos permite inscribir el doblaje dentro de la teoría general de la cinematografía, con especial referencia al debate sobre el sonido, especialmente la voz, en el cine.

En los apartados 2.9 y 2.10 describimos la teoría pertinente sobre los fenómenos perceptivos, fruto de investigaciones experimentales precedentes, que entendemos que afectan a nuestro objeto de estudio desde la perspectiva de la comunicación audiovisual. En todo este recorrido, principalmente descriptivo, incorporamos las conclusiones pertinentes de nuestra investigación previa arriba mencionada, así como las reflexiones que a raíz del debate teórico nos permitieron construir nuestras hipótesis de trabajo.

Las fuentes utilizadas para la elaboración del marco teórico han sido informes, memorias de investigaciones precedentes, libros, revistas científicas y revistas especializadas. Para su referencia empleamos el método Chicago. Todas las citas aparecen entrecomilladas y en castellano. Hemos redactado una traducción propia para las citas extraídas de textos originales en lenguas distintas al castellano.

Tras plantear nuestras hipótesis de trabajo en el capítulo 3, en el capítulo 4 describimos de la manera más prolija posible los pasos seguidos en la experimentación. Los

capítulos 5 y 6 están dedicados a la descripción de la metodología de medición y el análisis de resultados, respectivamente.

En el capítulo 7 presentamos las conclusiones definitivas de la investigación. Finalmente, en el último capítulo presentamos en dos apartados distintos: a) la bibliografía referenciada y b) la bibliografía general sobre nuestro objeto de estudio.

La autora desea agradecer a Gemma Larrégola su sugerencia en 1996 para asistir a un curso sobre traducción audiovisual que nos permitió un valioso primer acercamiento al tema; a Raquel Martí por su ayuda en la edición de este trabajo; a Isidro Monreal por su colaboración técnica en la fase experimental; a Joan Valls del Servei d'Estadística de la UAB por su trabajo en el cálculo estadístico; a Maite Soto por su paciente apoyo académico y humano en todo momento y al doctor Emili Prado por su confianza al sugerirme el tema de la presente investigación.

Especialmente agradezco la solidaridad cercana de Jesús, Virginia y Sergio y el cálido acompañamiento desde la distancia de Marta, Mercedes, Martita y Claudia.

1. 1 Interés del estudio

La globalización del mercado audiovisual ha provocado que la transferencia lingüística de los productos audiovisuales sea cada vez mayor. En los géneros de ficción esta transferencia se produce mediante dos métodos mayoritarios: la subtitulación y el doblaje. Mientras el primero se ha instalado principalmente en la mayoría de los países europeos cuya lengua mayoritaria como estado consigue un mercado audiovisual más reducido, el doblaje es prioritariamente preferido por los países europeos mayores y cuya lengua mayoritaria consigue mercados más amplios. En España, país eminentemente consumidor de doblaje, éste se ha impuesto aún en aquellos territorios con lenguas minoritarias respecto del castellano, como el gallego, el catalán y el euskera, originalmente potenciado por las respectivas televisiones autonómicas.

Según datos de *The European Institute for the Media*, mientras en Francia, Italia, Gran Bretaña o España del 80 al 100% de los programas audiovisuales en lengua extranjera son doblados, en Holanda, Grecia, Portugal y Escandinavia del 85 al 94 % de programas audiovisuales en lengua extranjera son subtítulos.

Según esta misma fuente, en Alemania solamente el 4% de los espectadores prefieren los subtítulos al doblaje, mientras que en Holanda el 84% de los espectadores expresan su preferencia por la subtitulación. La tradición en el consumo televisivo juega un papel crucial: en los “países subtítuladores” el doblaje es mayoritariamente rechazado y viceversa.

“El método de transferencia de la lengua elegido por un productor es determinado fundamentalmente por factores tales como costos y acceso a las diferentes tecnologías, pero también por factores como cultura y aceptación de la audiencia. En promedio el doblaje es de 8 a 12 veces más caro que la subtitulación o la sobre-narración (*voice-over*)”. (Media Bulletin Vol. 8 No. 4, december 1991, p.14).

A pesar de los mayores costos que implica el doblaje respecto a la subtitulación, razones histórico-políticas han hecho de España un país con una importante industria dobladora y, del público, una audiencia acostumbrada al doblaje. También los menores costos del doblaje de productos audiovisuales de ficción respecto a los que conlleva la producción propia han provocado el crecimiento de la industria en España.

En el resto de países hispanohablantes, a pesar de contar con mayores índices de analfabetismo, las películas extranjeras son exhibidas en versión original subtitulada. Por lo que toca a la ficción televisiva de producción extranjera, dos países hispanoamericanos, México y Puerto Rico, son sedes principales de doblaje desde donde se distribuyen los productos para el resto del subcontinente doblados en lo que se considera un castellano neutro.

En cambio, los productos audiovisuales extranjeros que se emiten en España, se doblan en su territorio, mayoritariamente al castellano o, en su caso, al resto de lenguas del

Estado. Es decir, el doblaje en España es un doblaje autóctono, en un habla mucho más cercana al receptor que lo que podría ser un producto doblado en México para un receptor chileno, por ejemplo.

Junto a esta realidad, en las dos mayores ciudades del país, Barcelona y Madrid, recientemente han proliferado nuevas salas de cine que ofrecen películas en versión original subtitulada. Esta nueva oferta puede deberse tanto a la demanda de una audiencia cada vez más conocedora de lenguas extranjeras, como al interés comercial por los costes más reducidos de la subtitulación.

El hecho de que algunas películas se ofrezcan en ambas versiones nos lleva también a pensar en la influencia de una demanda específica para ambas versiones en esta nueva oferta, más allá de los motivos señalados. Nueva oferta que, no obstante su incremento, sigue siendo minoritaria. La escasa diferencia entre el número de películas extranjeras exhibidas en Cataluña en el año 2000 subtituladas (429) y dobladas (688), no indica que se trate de ofertas equiparables dado que las películas subtituladas normalmente se exhiben en salas de menor aforo. De ahí también que el número de consumidores de unas y otras sea tan distinto:

1.542.985 espectadores de películas subtituladas frente a
25.462.818 espectadores de películas dobladas ese mismo año. (Informe sobre *Exhibició Cinematogràfica a Catalunya* del año 2000 elaborado por la *Direcció General de Promoció Cultural* del *Departament de Cultura de la Generalitat*)

Si analizamos los datos extraídos del mismo informe que se muestran en la tabla siguiente, comprobamos que:

- La mayoría de películas exhibidas en Cataluña son películas extranjeras.
- La mayoría de las películas extranjeras se exhiben dobladas.
- La mayoría de las películas dobladas, lo son al castellano.
- El número de espectadores de películas dobladas es muy superior, tanto en términos absolutos como en términos relativos al número de espectadores de películas subtituladas.

	Totales	Versión original catalana	Versión original castellana	Dobladas al catalán	Dobladas al castellano	Subtituladas en catalán	Subtituladas en castellano
Películas exhibidas *	1.260	18	125	51	637	3	426
%	100	1,4	9,9	4	50,5	0,2	33,8
Espectadores	29.616.122	91.933	2.518.386	642.670	24.820.148	691	1.542.294
%	100	0,3	8,5	2,1	83,8	0,002	5,2

Fuente: Informe sobre *Exhibició Cinematogràfica a Catalunya* del año 2000 elaborado por la *Direcció General de Promoció Cultural* del *Departament de Cultura de la Generalitat*. (* el número de **títulos** exhibidos en 2000 fue de 1024)

Por otra parte, la demanda explícita por parte de algunos sectores de mayor número de doblajes al catalán, nos remite a una realidad sociolingüística propia de Cataluña, en donde dos lenguas -castellano y catalán- coexisten como oficiales.

A pesar de la larga tradición del doblaje en España, son escasas las investigaciones en nuestro entorno que nos revelen cuáles son las variables que intervienen en la gratificación del consumo de los productos doblados, en la forma como el doblaje opera desde el punto de vista comunicativo. Desde el punto de vista científico, poco se ha avanzado en la identificación de los factores que hacen del doblaje cinematográfico un fenómeno comunicativo eficaz.

Independientemente de las voces que se alzan contra el doblaje por razones estéticas o en defensa del cine nacional –razones que compartimos- creemos que el presente estudio, basado en la experimentación científica constituye una modesta contribución a la eficacia de la industria del doblaje en España. El doblaje, guste o no, no sólo es una industria con cada vez mayores índices de profesionalidad y calidad en nuestro país, sino una industria necesaria y un producto con una demanda consolidada en un mundo que hace tiempo que optó por derribar las fronteras en materia de comunicación. Porque necesitamos todos “entender todas las voces”.

1.2 Objeto de estudio

La influencia del doblaje de voces de la ficción audiovisual en la percepción de la verosimilitud de los personajes y de sus rasgos caracteriales.

1.3 Objetivos del estudio

1.3.1 Principales:

- _ Identificar la influencia del doblaje en la percepción de los personajes.
- _ Identificar el grado de coherencia entre la credibilidad o verosimilitud de los personajes doblados respecto del texto original.
- _ Identificar el grado de coherencia entre la credibilidad de las voces dobladoras respecto de las voces originales.
- _ Identificar el grado de coherencia caracterial de los personajes doblados respecto de los personajes originales.
- _ Identificar el grado de coherencia en la percepción de los caracteres de los personajes a partir de las voces dobladoras respecto de la percepción de los caracteres de los personajes a partir de sus respectivas voces originales.

1.3.2 Secundarios:

- _ Identificar la sustancia expresiva en la que reside la credibilidad de los personajes doblados respecto de los personajes originales.
- _ Identificar la sustancia expresiva en la que residen las variables caracteriales de los personajes doblados respecto de los personajes originales.

2. Marco Teórico

2.1 La investigación marco del presente trabajo

El presente estudio se enmarca dentro de la línea de investigación abierta en la Universitat Autònoma de Barcelona en 1979 bajo la dirección de Emili Prado, cuyos primeros frutos se recogen en varias Tesis de Licenciatura y cristalizan en una primera aportación sustancial en la Tesis Doctoral “Imágenes Auditivas en la Radio” (1987) realizada por el doctor Armand Balsebre.

En ese mismo año y también bajo la dirección del doctor Prado, se elabora el proyecto de investigación “La gramática de la expresión fonoestésica y la representación imaginativo – visual en los sistemas integrales de percepción de la voz” que obtiene una ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UAB y posteriormente es aprobado como proyecto de la DGICYT PB88-0236 en la convocatoria de 1988.

En el marco de este proyecto se desarrollan las tesis doctorales de Ángel Rodríguez “La construcción de una voz radiofónica” presentada en noviembre de 1989; la de José Luís Terrón “El silencio en el lenguaje radiofónico”, presentada en enero de 1992 y la de Juan José Perona “El ritmo en la Expresión Radiofónica”, presentada en diciembre de 1992.

Como continuación de esta línea de investigación, bajo la dirección del doctor Emili Prado Pico un grupo de investigadores del Departament de Comunicació Audiovisual de la UAB (1994-1997) llevamos a cabo el estudio “Modelo Acústico de Credibilidad (MAC) de la voz en el marco de la gramática de la expresión fonoestésica”, PB93-0850 de DGICYT.

Dentro del marco del MAC y también bajo la dirección del doctor Emili Prado realizamos el trabajo de investigación “Factores de eficacia del doblaje en el cine narrativo. Un estudio desde la recepción” que fue leído en septiembre de 1998 y aprobado como trabajo de investigación de nueve créditos del programa de doctorado. Se trataba entonces de un acercamiento exploratorio al fenómeno del doblaje. Tomando como objeto de estudio los factores que contribuyen a la eficacia comunicativa del doblaje en el cine narrativo desde la

perspectiva de la recepción. Su objetivo consistía en identificar los factores conscientes que inciden en el consumo preferente de películas cuyas voces han sido dobladas al idioma propio del receptor por actores distintos de quienes interpretaron la versión original en otra lengua. Con una metodología cualitativa, mediante la entrevista en profundidad a consumidores frecuentes de cine doblado conseguimos identificar los factores de eficacia mencionados.

Dentro de esta misma línea de investigación en diciembre de 2000, María Teresa Soto Sanfiel lee su tesis doctoral “Influencia de la percepción visual del rostro del hablante en la credibilidad de su voz”. Los resultados de todos estos trabajos constituyen un corpus conceptual imprescindible para el objeto de estudio que hoy nos proponemos y serán glosados más adelante.

Como propuesta metodológica de este gran apartado que constituye el marco teórico, nos proponemos ir siempre de lo general a lo particular, sentando las bases de los conceptos fundamentales para la justificación del apartado experimental, así como para el análisis de los resultados. En cada uno de los capítulos incluimos las conclusiones pertinentes de nuestra anterior investigación (Palencia: 1998) de la cual la presente es la continuación lógica.

2. 2 La maldición del doblaje

A diferencia del fenómeno de la subtitulación, que ha recibido el interés por parte de la investigación académica, no existen investigaciones precedentes que de manera experimental hayan estudiado el fenómeno del doblaje.

Una de las razones que ha motivado el escaso entusiasmo desde la investigación académica respecto al doblaje se debe quizás al menosprecio con que mayoritariamente los teóricos del cine han observado el fenómeno. Además de la mala reputación que la historia del doblaje ha soportado como herramienta de censura moral o política bajo regímenes políticos dictatoriales, la mayoría de teóricos y estudiosos del cine consideran que este procedimiento viene a distorsionar, cuando no a destruir, la obra audiovisual.

Las razones aducidas son múltiples: desde la “mutilación” de los actores al ser privados de una herramienta de interpretación fundamental como es su voz, hasta la dificultad de una traducción fiel a los contenidos semánticos y culturales de la obra original y, a la vez, inteligibles para los nuevos receptores, pertenecientes no sólo a una distinta comunidad lingüística sino a otra cultura, muchas veces demasiado distante de aquella a la que pertenece la obra original.

La siguiente cita de David Bordwell y Kristin Thompson (1995: 331-332) viene a resumir la posición mayoritaria de los estudiosos del cine:

“¿Por qué la gente que estudia las películas prefiere los subtítulos? Existen varias razones. Las voces dobladas tienen por lo general un ligero sonido de “estudio”. La eliminación de las voces de los actores originales suprime un importante componente de su interpretación. (los partidarios anglófonos del doblaje deberían ver las versiones dobladas de películas en lengua inglesa para ver cómo las voces de Katharine Hepburn, Orson Welles o John Wayne pueden verse afectadas por una voz que no se adecua a su cuerpo.) Con el doblaje, todos los problemas habituales de traducción se multiplican debido a la necesidad de

sincronizar palabras concretas con movimientos específicos de los labios. Y lo que es más importante, con los subtítulos, los espectadores tienen acceso a la banda sonora original. Al eliminar la banda de diálogos original, el doblaje simplemente destroza parte de la película”.

De la cita de Bordwell y Thompson podemos retener algunos de los factores que intervienen en el fenómeno:

- Las voces y su grabación
- La interpretación
- La falta de adecuación de las nuevas voces a la imagen del actor en pantalla
- La traducción/adaptación
- Las exigencias de la sincronización

Estos y otros factores serán glosados a lo largo de este marco teórico.

De manera semejante se pronuncia Román Gubern (1977:14):

“.. Naturalmente el doblaje, artificio sonoro falseador y manipulador por antonomasia, sirvió entre otras cosas para absorber a un buen número de actores españoles desocupados y tuvo una acogida ambigua entre la crítica”.

No obstante, algunos teóricos como Michel Chion (1990b:349) que ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio del sonido en la obra audiovisual, confiesa que cuando se ha interesado por el doblaje ha descubierto que puede ser practicado “como un arte”:

“..el doblaje al francés de Amadeus (1984), de Milos Forman, realizado bajo la dirección de Jacqueline Porel, con Luc Hamette en Mozart (doblando a Tom Hulce) y Jean Topart en Salieri (sustituyendo la voz de Murray Abraham) suele citarse como ejemplo de buen trabajo.”

Entre los defensores del doblaje destacan traductores como Caillé, uno de los primeros teóricos en elaborar una reflexión sobre el fenómeno. Caillé afirma (1960:108) que “Los críticos cinematográficos se han quedado en sus primeras impresiones de los tiempos en que los films doblados eran en términos generales execrables desde todos los puntos de vista. Después, no han querido ver más que las versiones originales, contentándose con repetir, junto con los snobs o con la gente sincera: “Yo no iría jamás a ver un doblaje”.

El hecho, sin embargo, es que en determinados países, entre ellos el nuestro, el doblaje sigue siendo mayoritariamente preferido a la subtitulación como procedimiento de transferencia lingüística de los productos audiovisuales extranjeros. Este es el motivo que nos ha llevado a emprender una investigación científica experimental que nos permita entender, no solamente el por qué de la fruición en su consumo, sino también identificar el grado de distorsión o coherencia entre los personajes en las respectivas versiones: original o doblada.

Son los investigadores de la traducción quienes desde hace tiempo han dedicado sus esfuerzos al estudio de las distintas formas de transferencia lingüística en los medios audiovisuales de comunicación. Algunos desde una perspectiva estrictamente semántica, pero otros han profundizado, de manera teórica, en las distintas variables que intervienen en el proceso comunicativo audiovisual desde distintas disciplinas.

La mayor investigación experimental sobre transferencia lingüística ha sido llevada a cabo sobre la recepción de la subtitulación y desde la perspectiva de la psicología de la percepción. Entre estos trabajos destacan las distintas investigaciones llevadas a cabo por Géry van Outryve d’Ydewalle (1987 y 1991) del laboratorio de Psicología Experimental de la Katholieke Universiteit Leuven.

Hesse-Quack (1969) llevó a cabo estudios que demostraron las discrepancias de contenido semántico entre la lengua fuente y la lengua destino en las películas dobladas. Su trabajo, basado en el análisis de los guiones de cuatro películas francesas, cuatro norteamericanas y cuatro inglesas dobladas al alemán, demostró que los factores sociales, culturales y políticos contribuyen a la significativa divergencia entre el texto original y la traducción.

Olivier Goris (1993) emprendió un estudio teórico dirigido a la creación de un marco para la investigación sistemática del doblaje al francés. Mediante el análisis de los aspectos gramaticales, léxicos, narrativos y audiovisuales de películas norteamericanas y flamencas dobladas al francés Goris identifica un conjunto de normas que operan en distintos niveles del texto en este doblaje específico. Las siguientes son las principales:

1. La estandarización del lenguaje hablado. Consiste en la reducción de la pluralidad de las características del original. Las diferencias sociales se mantienen en el doblaje mediante la diferenciación en el vocabulario, desde la perspectiva lexicológica. Esta estandarización incluye la eliminación de las diferencias geográficas de los personajes.

2. La naturalización. Consiste en una política de adaptación socio-cultural de la traducción que lleve a la ilusión de que se trata de una película francesa. Esta norma sería la contrapartida externa de la norma estandarizadora. La naturalización se da mediante: la traducción no sólo de los textos orales sino de los signos gráficos de la lengua, como rótulos que forman parte de la diégesis, bien mediante su reemplazo o su traducción en una voz en *off* que no existía en el original. Esta norma influye también en la pronunciación que en todos los personajes es correcta. Además de la omisión de los acentos regionales, se pronuncia con acento francés los nombres propios no traducibles. De igual manera, los aspectos de la sincronía visual vienen a reforzar la ilusión de que la película es francesa.

3. Explicitación. Las versiones dobladas francesas son mucho más explícitas en su sentido que los originales. Esta norma aumenta el grado de redundancia y coherencia lógica interna de la película y reducen sus posibles ambigüedades.

En cuanto al rendimiento en la recepción de la subtitulación, referida sobre todo a las habilidades lingüísticas, también son destacables las investigaciones de Henrik Gottlieb (1995) del Centro para los Estudios de Traducción de la Universidad de Copenhagen.

Sin embargo, desconocemos la existencia de estudios experimentales sobre la recepción del doblaje.

En el presente marco teórico referimos aquellos conceptos y reflexiones que, desde distintas disciplinas, han avanzado en la investigación científica del fenómeno del doblaje. Principalmente desde la teoría de la traducción, pero también las reflexiones que desde la estética cinematográfica y la comunicación audiovisual en general, aportan luz sobre alguno de los aspectos de nuestro objeto de estudio.

2.3 Subtitulación vs doblaje

Además de la subtitulación y el doblaje existen otros métodos de transferencia lingüística audiovisual, aunque menos difundidos y prácticamente inusuales en las películas narrativas de ficción en Europa Occidental. Entre éstos podemos destacar la *voice over*, o voz superpuesta, conocida también como *voice under*, (muy frecuente aún en numerosos países del ex bloque soviético) e incluso la traducción simultánea o doblaje en vivo, llamado también interpretación simultánea (Hurtado 1994:19-27), empleado en algunos festivales de cine. Estos procedimientos suelen mantener las voces originales en segundo plano mientras una misma voz interpreta a todos los personajes.

Tanto la subtitulación como el doblaje son considerados males necesarios (Gautier:1981). La transferencia lingüística es mayoritariamente aceptada como remedio a la falta de pericia en el entendimiento de otras lenguas y la mayoría de espectadores preferirían el consumo de obras originales en el caso de dominar la lengua original de la película, aunque tampoco podemos despreciar la importancia de la lengua propia como vehículo preferente en los sistemas comunicativos. (Palencia: 1998)

Si planteamos el doblaje en oposición a la subtitulación, es porque su única coincidencia estriba en tratarse de los dos métodos mayoritariamente empleados para la transferencia lingüística en la narrativa audiovisual. Pero consideramos que atender a sus diferencias, tanto desde la perspectiva de la emisión, como desde la recepción, resulta imprescindible en este marco teórico. Los consumidores de doblaje lo son por dos motivos no excluyentes: porque valoran positivamente el doblaje y/o porque lo prefieren a la subtitulación como alternativa de consumo de películas extranjeras.

2.3.1 Características de la subtitulación

La **subtitulación** es el método de transferencia lingüística mediante el cual los contenidos lingüísticos de una película son traducidos y ofrecidos al espectador por escrito mediante rótulos sobreimpresos en la película, manteniéndose intacta la banda sonora original.

La traducción de estos contenidos es sometida a un proceso de adaptación con el fin de respetar las normas que, derivadas de la investigación sobre recepción, rigen este tipo de transferencia lingüística. Entre éstas podemos destacar el número máximo de caracteres que admite cada subtítulo, el cambio de línea para cada fuente lingüística (las distintas voces o rótulos), la coincidencia en el tiempo de la aparición del subtítulo y el sonido de la fuente, el cambio de subtítulo coincidente con el cambio de plano, su velocidad de emisión o duración, la no traducción de expresiones orales que no constituyen términos propiamente dichos, tales como exclamaciones, onomatopeyas. (Mayoral:1984 e Ivarsson:1992).

Hans Vöge (1977:120) señala como principales aspectos negativos de la subtitulación los siguientes:

- Los diálogos raramente son traducidos sin ser acortados.
- El espectador tiene que dividir su atención entre la imagen y los subtítulos, es decir, el texto impreso.

Por su parte, Dirk Delabastita (1989:204) advierte que no puede explicarse por completo la recepción de la subtitulación mediante factores cuantitativos tales como el número de caracteres en pantalla, la longitud o la duración de los subtítulos:

“Debemos asumir que es igualmente gobernada por ciertos factores “cualitativos” tales como las políticas traductorales lingüística, estilística y cultural seguidas.”

Y se cuestiona sobre otros aspectos referidos a la necesidad de reducción: “..qué material del diálogo fuente tiene que ser transferido y qué información (estilística, lingüística, elementos de la trama o del personaje, referencias culturales, etc.) puede ser omitida”.

Este problema, a su juicio, está relacionado con otro que ha de ser resuelto por el subtitulador y que tiene que ver con la asimetría del lenguaje escrito con el lenguaje hablado. Así, se pregunta:

“¿Es necesario o incluso posible, ofrecer por escrito el valor informativo de suprasegmentos fonéticos tales como la entonación? ¿Qué hacer con los dialectos, el vocabulario coloquial, el lenguaje tabú, las elipsis sintácticas, los giros no gramaticales o el discurso defectuoso?”

Problemas todos ellos que, en principio o hipotéticamente, podrían ser paliados y atenuados por el doblaje.

Por último, Delabastita advierte sobre la “mutilación” de la imagen original que los subtítulos sobreimpresos en pantalla implican.

De todo lo anterior podemos destacar que en la subtitulación:

1º El vehículo de emisión de la transferencia lingüística es la **palabra escrita**.

2º El texto traducido, propiamente dicho, es mostrado al receptor mediante subtítulos dentro del mismo encuadre, **invadiendo**, por decirlo así, **una parte de la imagen original**.

3º El receptor ha de **leer al mismo tiempo que ve y escucha** el sonido y las imágenes originales de la obra.

4º Las normas que rigen la subtitulación obligan a la **reducción** de los contenidos lingüísticos.

5º En la subtitulación, por último, se dan dos tipos de operaciones aparentemente contradictorias: por una parte hay una **reducción** respecto de los contenidos lingüísticos originales y, por otra, los subtítulos sobreimpresos implican una **adición** respecto de los contenidos visuales originales.

2.3.2 Características del doblaje

El lingüista húngaro Istvan Fodor (1976:9), uno de los académicos que, desde una perspectiva multidisciplinar, ha teorizado sobre el doblaje, define el fenómeno como:

“el proceso cinematográfico que consiste en una nueva grabación separada del texto de un film traducido en la lengua del país en el cual será exhibido. Esta nueva grabación del sonido, aparte de la banda original de ruidos y música, tiene que ajustarse a la película de forma que los nuevos sonidos del discurso coincidan con los movimientos de los órganos articulatorios tan perfectamente como sea posible”.

Muchos realizadores rechazan la grabación en directo de los diálogos o parlamentos y prefieren la postsincronización completa de sus películas. Es el caso más común en países como Italia. Pero no es el único. De acuerdo con Chion (1990a:350), “Actualmente, en el cine mundial, los casos en que el diálogo que sale de la boca de los personajes es el mismo que se pronunció en el rodaje son minoritarios”.

Gracias al proceso conocido como postsincronización, las bandas sonora y de imágenes se unifican mediante edición con posterioridad al rodaje. En particular la voz, que, grabada por separado por los mismos actores en estudio, es sincronizada con el movimiento de los labios de los actores en pantalla, sin que ello implique una transferencia lingüística.

También ha sido práctica frecuente postsincronizar la voz de algunos actores por otros en su propia lengua. Durante los años cuarenta, la época del neorrealismo italiano, ésta fue una práctica mayoritaria.

“El público nunca conocerá la voz natural de Lamberto Maggiorani, el obrero que hacía el papel protagonista de ‘Ladrón de bicicletas’ (1948), de Vittorio de Sica, ya que la reemplazó un profesional. La voz de James Dean en su última película ‘Gigante’

(George Stevens,1956) al resultar poco inteligible, fue parcialmente doblada por Nick Adams... a título póstumo” (Chion 1990a:350)

Para Rosa Agost (1999:16) “el doblaje consiste en la sustitución de una banda original por otra” sustitución que debe mantener:

- a) un sincronismo de caracterización, referido a la armonía entre la voz dobladora y la imagen, movimientos e interpretación del actor/en pantalla.
- b) un sincronismo de contenido, referido a la congruencia entre el nuevo texto y el sentido del guión original y
- c) un sincronismo visual, entendido como la coherencia entre el movimiento labial del actor/actriz en pantalla y los nuevos sonidos.

La sustitución de signos acústicos verbales por otros signos acústicos verbales traducidos implica también disfunciones. El doblaje no puede reducirse a la perfecta sincronización de las nuevas palabras-voces con el movimiento de los labios de los actores en pantalla.

Delabastita (1989:203) señala algunos aspectos principales a tener en cuenta:

- Los espectadores esperan que los personajes hablen de una manera natural y de hecho, esto es cada vez más frecuente en el cine contemporáneo. La exigencia del doblaje de unos diálogos especialmente a la sincronización articulatoria, desmerece el grado de realismo de los diálogos originales.
- El cuerpo entero del actor es un productor de sentido que puede ser distorsionado durante el doblaje debido al distinto lenguaje gestual en culturas diferentes.

- Las exigencias sincrónicas son una restricción añadida para el traductor a quien se le exige un alto nivel de equivalencia semántica y sintáctica entre el diálogo original y el diálogo término y que raramente se consigue de manera equilibrada.

Por todo lo anterior, subrayaremos que en el doblaje, a diferencia que en la subtitulación:

1º El vehículo de transferencia lingüística es **la voz**.

2º El receptor sólo tiene que **ver y escuchar** tanto las imágenes, que no cambian respecto a la obra original, como el sonido que cambia solamente respecto a las voces.

3º La traducción es adaptada a las exigencias de sincronía con el movimiento de los labios, lo que hace de la traducción para el doblaje, una traducción más propensa a **modificaciones** que lo que sería una traducción estricta o una traducción destinada a la subtitulación.

4º El doblaje **elimina** por completo un elemento de la obra original, que son las voces de los actores que los consumidores de productos subtitulados, en cambio, sí perciben.

Si en ambos procesos existe el elemento común de la traducción, o dicho con mayor propiedad, de la transferencia lingüística, además de la transferencia cultural que aquella implica, sus diferencias principales estriban en los canales de emisión-recepción distintos para cada uno de los procesos. La voz no es lo mismo que la palabra escrita y leer y ver no es lo mismo que ver-escuchar.

Para algunos teóricos, principalmente de la traducción, la diferencia esencial entre subtitulación y doblaje estriba en el énfasis o primacía que cada uno de los procedimientos confiere a cada uno de los dos polos de la transferencia lingüística: la fuente (*source*) o el destino (*target*).

Jean Yvane (1991:7) afirma que en ambos procedimientos se da una pérdida en diferente grado en alguno de lo que él distingue como los tres vértices principales de los contenidos audiovisuales: informativo, estético y emocional.

La subtitulación, dice, valora primordialmente la fidelidad al original, la fuente determina esta elección. En cambio, mediante el doblaje, es el polo de la recepción, el destino, el que es favorecido. En el primer caso, el argumento a favor es la inalterabilidad de la obra original. En el segundo, la adaptación dirigida a una audiencia culturalmente diferente.

Entenderemos, así, por **doblaje** el proceso mediante el cual las voces de los actores de un producto audiovisual son sustituidas mediante la grabación de **otras** voces que interpretan los diálogos y demás contenidos verbales en una **lengua distinta** a la del producto original y coincidente con la del receptor al que va dirigido el producto doblado. Esta grabación de las nuevas voces se realiza **en sincronía** con los labios del actor en imagen, imitando lo más fielmente la interpretación original.

2.3.2.1 La peculiaridad formal del doblaje respecto de la obra original

Tenemos una película, con todos los elementos que la componen y que la hacen única. Distinguimos en cada película: su puesta en escena, iluminación, interpretación, decorados, angulación y movimientos de la cámara, montaje, guión y sonido.

El doblaje modifica, al menos, cuatro elementos **formales** de los que componen la obra audiovisual original: las voces, su ritmo, el silencio y por tanto, una parte importante de la interpretación.

Versión original	Versión doblada
<ul style="list-style-type: none"> - Puesta en escena: <ul style="list-style-type: none"> - Decorados - Maquillaje/Vestuario - Iluminación - Interpretación - Argumento - Planificación - Montaje - Sonido <ul style="list-style-type: none"> - Música - Efectos - Voz <ul style="list-style-type: none"> - Silencios - Ritmo 	<ul style="list-style-type: none"> - Puesta en escena: <ul style="list-style-type: none"> - Decorados - Maquillaje/Vestuario - Iluminación - <u>Interpretación</u> - Argumento - Planificación - Montaje - Sonido <ul style="list-style-type: none"> - Música - Efectos - <u>Voz</u> <ul style="list-style-type: none"> - <u>Silencios</u> - <u>Ritmo</u>

(Los elementos subrayados son los que varían).

Esta modificación es producto de una serie de cambios:

Por una parte, se produce la mutilación de un elemento de la banda sonora: la pista de diálogos originales que suele grabarse aparte en previsión de esta transformación.

Un elemento es sustraído a la obra original, para ser suplantado por otro elemento nuevo. Este nuevo elemento, la nueva pista con las voces dobladoras, tendrá, por una parte, un

componente de semejanza, que le permite ser apto para la sustitución y, por otra, un componente de diferencia que viene a dar sentido a la necesidad de sustitución.

El componente de semejanza está referido a los significados, es decir, al contenido semántico de los diálogos, que, sin embargo, como ya hemos adelantado, no será idéntico.

Podríamos decir que el componente de diferencia está referido a sus significantes, es decir, a la lengua portadora y la voz. Pero, si, como hemos dicho, la expresión oral lleva asociada lo que se ha definido como “expresión fonoestésica” y si estamos de acuerdo en que una nueva voz con una nueva lengua implicará la variación en el ritmo y los silencios como rasgos expresivos del discurso oral, es de esperar que la nueva voz, no sólo hará variar el componente significante, sino que producirá cambios, aunque fueran sólo por matices, en el componente referido a los significados.

Como bien afirma (Rodríguez 1989:23-24):

“Al ser construido acústicamente, cualquier texto escrito adquiere una carga expresiva adicional que depende exclusivamente de los matices sonoros. Esa expresividad sonora establece, entonces, nuevos vínculos y conexiones entre el discurso oral y el mundo que aún no existían cuando el texto estaba solamente anotado en un papel”.

El proceso descrito por Rodríguez se da también en la versión original, por tanto lo que nos interesa es la diferencia que puedan inducir en la recepción los diferentes constructos en la nueva interpretación, en la versión doblada.

Ambos componentes (significado y significante) coincidirán en un punto en común que es la sincronía con el movimiento de los labios de los actores y con el lenguaje gestual de los mismos.

Así, la pista dobladora intentará transmitir los mismos o semejantes significados que la pista de voces original, pero con otros significantes.

2.4 Sincronía: piedra de toque del doblaje.

Todos los autores de las distintas fuentes bibliográficas y hemerográficas que hemos consultado, aluden al concepto de sincronía para explicar casi todos los aspectos del fenómeno del doblaje. Los aspectos incluso más estrictamente referidos a la transferencia lingüística (a la estricta traducción) así como a la transferencia cultural que aquella comporta, son tratados como un tipo específico de sincronía.

Según la definición de Rodríguez (1998:253):

“Se denomina *sincronía* la coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados. Estos dos estímulos pueden ser percibidos por el mismo sentido (*oído*: sincronía entre distintos instrumentos musicales) o por dos sentidos distintos (*vista y oído*: sincronía audiovisual)”.

En el terreno del lenguaje audiovisual esta coincidencia entre estímulos visuales y auditivos alcanza su punto culminante en lo que Chion (1990b:65) define como síncrexis:

“es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento independientemente de toda lógica racional”.

Es justamente el momento de síncrexis lo que en el doblaje permite lo que Fodor (1976) denomina la sincronía fonética, especialmente referida a la sincronía articuladora y gestual entre las nuevas voces y el movimiento labial, facial, gestual, pantomímico de los actores en pantalla. Volveremos sobre este concepto a la hora de reflexionar sobre el fenómeno de la audiovisión.

2.4.1 Distintos tipos de sincronía

István Fodor (1976) en su obra sobre el doblaje de películas aborda tanto los aspectos fonéticos como semióticos, estéticos y psicológicos del fenómeno basándose justamente en lo que la mayoría de estudiosos consideran la piedra de toque del doblaje: la sincronía.

Fundamenta su análisis a través del establecimiento de tres tipos de categorías referidas, todas ellas, a la sincronía. Sus categorías, aunque denominadas también “sincronías”, difieren en su concepción estricta de la definición de Rodríguez arriba apuntada. A saber:

- Sincronía fonética: cuando se consigue la unidad entre los movimientos articulatorios que se ven y los sonidos que se escuchan.
- Sincronía de personaje: cuando se consigue la armonía entre el sonido de la voz dobladora, su acústica (timbre, intensidad, ritmo, tono, etc.) con los gestos y movimientos exteriores del actor /actriz.
- Sincronía de contenido: la congruencia entre el texto de la nueva versión y la trama de acción de la película original. (István Fodor 1976: 10)

En ausencia o ineficacia de cada una de ellas, se producirá una respectiva percepción de asincronía.

Tras un análisis complejo de cada una de estas categorías Fodor (1976:84), a diferencia de Caillé, no se decanta por la prioridad de ninguno de los tres tipos de sincronía exigidos por el doblaje y concluye que los valores de cada una de ellas estarán determinados por las características de los grupos de espectadores y sus respectivas sensibilidades.

Agost (1999:58) utiliza el término “sincronismo” para nombrar el mismo fenómeno de coincidencia. Adopta la definición de Mayoral (1990:44) según la cual “sincronismo es la necesidad que tiene el mensaje cinematográfico de mantener una armonía entre las palabras y el resto de los elementos de dicho mensaje”. Para ella, los tres tipos de “sincronismo” esenciales a tener en cuenta en el doblaje son:

- a) Sincronismo de contenido, que trata de la congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento original de la película. Un problema, considera, fundamentalmente de traducción.
- b) Sincronismo visual, que en líneas generales estaría referido a la armonía entre los movimientos articulatorios del habla y los sonidos que se oyen. Un problema, considera, fundamentalmente del ajuste.
- c) Sincronismo de caracterización (también denominado acústico) o armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o la actriz. Tarea que corresponde al director de doblaje.

Como vemos, Agost (1999) sigue coincidiendo en lo fundamental con Fodor (1976).

2.4.2 La traducción total. El sincronismo interno.

Ya en 1960 Cary, al analizar los límites y las peculiaridades del doblaje, propone el concepto de “traducción total” por el que define una traducción para el doblaje que, más allá del sincronismo articulatorio, contemple todos aquellos aspectos que implica el fenómeno.

“La peculiaridad del doblaje es ser un género de traducción dotado de una virtud de fidelidad total. Es el único género que ha tenido que respetar tanto el texto escrito como la vida de la palabra en toda su alma -aparente y secreta- del lenguaje bajo todas sus formas: articulación, mímica, gestos, actitudes, tanto como un comportamiento

intelectual y moral (...) “Todos los otros géneros de traducción no conocen más que una faceta del lenguaje, el doblaje acepta ser fiel a todas”. (Cary 1960:112)

Como consecuencia de esta reflexión Cary (1960:112) propone el concepto de “sincronismo interno”:

“En realidad el sincronismo no se limita a la tiranía de labiales y vocales en el texto, no menos importante es el sincronismo que nosotros llamaremos interno, y que engloba tanto como la mímica y los gestos en los cuales el texto está punteado, que las estructuras más ocultas pero no menos vitales. Un golpe de puño subrayando la palabra clave, puede tirar por tierra una traducción en la cual todas las labiales correspondan de maravilla si esto da un contrasentido en la frase traducida o las frases son construidas según los principios de las diferentes lenguas”.

Una de las primeras reflexiones teóricas sobre el doblaje es el artículo “*Cinéma et Traduction. El Traducteur devant l’Ecran*” de P. F. Caillé (1960). En este texto, basado en su propia experiencia como traductor, Caillé describe el proceso de doblaje y las dificultades del traductor frente a las exigencias que la necesidad de sincronización exige. La disyuntiva entre respetar el sentido de las palabras a doblar mediante sinónimos o someter la traducción para el doblaje prioritariamente a la sincronización con la articulación labial.

Afirma que la buena o mala interpretación de los actores dobladores dependerá en gran medida de una buena o mala traducción para el doblaje. En este sentido Caillé, es claramente partidario de dar la prioridad al sentido del diálogo antes que a las exigencias sincrónicas articulatorias (fonéticas en la terminología de Fodor), cuando ambas entran en contradicción:

“Lo que cuenta, en definitiva, es la impresión auditiva de la gente que va al cine. Si las voces de los comediantes son justas, si el texto doblado es justo, aburrido o divertido, la partida está ganada. Cuando el espectador-auditor está esperanzado (*espoigné*) no va a decirse: “*Muorir*” no está sincronizado sobre “*die*”. (p. 107)

Reivindica así, el doblaje como un arte de creación que, como toda creación exige elegir.

Por su parte, para Cary ninguna traducción puede compararse con el original por cuanto no hay equivalencia total entre el lenguaje escrito y el lenguaje oral, destinatario de la traducción tanto teatral como para el doblaje. Y más allá, subraya la importancia del destinatario en todo tipo de traducción cuando afirma:

“... la traducción no es jamás una operación lineal de dos términos original-traducción o autor-traductor, sino siempre algo de tres términos: autor-traductor-lector. No existe la traducción en sí. Toda traducción es hecha para algo o para alguien: es en función de un público” (Cary 1960:111)

Compartimos la posición de Cary a este respecto. Consideramos que, como en todo proceso comunicativo, el doblaje fundamenta su eficacia, no sólo por la asertividad en su proceso de producción y emisión, sino por las características perceptivas y sociológicas de sus receptores.

En este sentido, ambas reflexiones, de Caillé y de Cary, resultaron especialmente aleccionadoras respecto de los resultados obtenidos en nuestro trabajo precedente (Palencia 1998) cuya conclusión principal, por considerarse englobadora del resto, indica que:

“La principal motivación de la audiencia por el consumo de cine narrativo en salas de exhibición lo constituye su deseo de fruición de la experiencia diegética a través de los mecanismos de proyección – identificación que la película le ofrece. Esta motivación, así como el aprendizaje por parte de los receptores de los códigos del doblaje alentado por el consumo exclusivo de películas extranjeras en versión doblada, favorecen la aceptación del doblaje como una convención cinematográfica más. Esta conclusión se fundamenta en la subordinación por parte del receptor de todos y cada uno de los códigos del doblaje, sus límites e incluso los que hemos identificado como factores de ineficacia, a su deseo de inmersión en la experiencia diegética” (Palencia 1998:152).

2.5 Lengua y cultura en el doblaje.

2.5.1 La lengua como símbolo de identidad nacional.

Aunque no es el objetivo de este estudio analizar los aspectos estrictamente lingüísticos del doblaje, consideramos indispensable una reflexión sobre uno de los apartados del fenómeno que sin duda inciden en su eficacia, como es el tema de la traducción estricta, es decir, el cambio de lengua que el doblaje exige y las consecuencias de esta transformación en el mensaje cinematográfico, sobre todo desde la óptica del trasvase cultural que conlleva.

Existe un consenso en cuanto a aceptar las razones económicas como fundamentales a la hora de elegir el método de transferencia lingüística en los distintos países. Así sabemos que desde la aparición de esta necesidad, con el surgimiento del cine sonoro, los grandes países europeos, con amplios mercados, se decantaron mayoritariamente por el doblaje. Tal es el caso de España, Italia, Francia, Alemania o Gran Bretaña. Mientras que los países europeos más pequeños como Bélgica, Suiza, Holanda o los Escandinavos, con mercados menores, apostaron por el más económico método de la subtitulación.

Sin embargo, algunos autores como Martine Danan (1991:606) defienden que las distintas opciones en los diferentes países para resolver el problema de la transferencia lingüística obedecen, más allá de las motivaciones económicas, al contexto histórico - político y a la importancia que el cine ha tenido en los países más grandes como parte de su cultura nacional.

Los grandes países decidieron en su momento adoptar políticas proteccionistas mediante un sistema de cuotas de importación, principalmente dirigidas a la poderosa industria cinematográfica americana. Pero al mismo tiempo, el doblaje se impuso en estos mismos países bajo los regímenes autoritarios de Hitler en Alemania, Mussolini en Italia y Franco en España. Países en los que, coincidentemente, la lengua ha sido un símbolo histórico de identidad nacional. (Ballester 1995:1)

Paradójicamente, con la llegada del sonoro los espectadores y los críticos empezaron a quejarse del carácter extranjero de las películas, como si el silencio, de algún modo hubiera ocultado el origen nacional de las películas. “Los espectadores no sólo leían los intertítulos en su propia lengua; se imaginaban los diálogos en su propia lengua” (Shochat y Stam 1985:46 citado por Ballester 1995:13).

Con esto queremos subrayar la importancia de la lengua propia como signo de identidad. Tal y como afirma Chebel (1986:143):

“La lengua, como se sabe hoy, no es sólo un mero instrumento neutro que funciona únicamente en el contexto de la comunicación entre los seres humanos y que se actualiza por el lenguaje. La lengua es sobre todo un signo de pertenencia. Un terreno en el que convergen las convicciones y las percepciones (...) Se afirma que la lengua es simultáneamente contexto de cambio y de cognición, lugar de lo individual y de lo colectivo, elemento de identificación y componente de una identidad”.

Independientemente de las motivaciones políticas que llevaron a los distintos estados a tomar medidas proteccionistas de su propia industria cinematográfica al mismo tiempo que impusieron obligaciones como la del doblaje, que a juicio de algunos historiadores vino justamente a conseguir lo contrario de lo que pretendía, es decir, el subdesarrollo de las cinematografías autóctonas frente a la norteamericana, independientemente de estas decisiones de estado, la lengua es un signo innegable de identidad cultural. En este sentido, pueden inscribirse fenómenos como que en Suiza o en Bélgica no se emitan películas dobladas al francés en Francia; o que los ingleses rechacen productos americanos o que la televisión valenciana (Canal 9) prefiera no emitir productos doblados en Catalunya (Agost: 1999)

2.5.2 Transferencia lingüística, transferencia cultural

El primer paso en el proceso del doblaje lo constituye la traducción. Pero se trata de una traducción no estricta en la medida en que los diálogos son adaptados y subordinados a la exigencia de la sincronización sonido/imagen. Tanto a la traducción para la subtitulación como para el doblaje se le considera una traducción subordinada (Whitman-Linsen 1991:131)

Esta adaptación se produce a partir de una traducción “*sui generis*” que, recuperando el sentido de los contenidos semánticos, traduce de la manera más plausible al uso de la lengua (el habla) en que será doblado el producto y los subordina a las exigencias y posibilidades de sincronización con la imagen. De tal manera que esta primera modificación en la serie de cambios a los que hemos aludido, implica ya una transformación cualitativa. Una transformación cualitativa que, sin embargo, intentará, hasta los límites que impone la necesidad de sincronización, transmitir idénticos significados.

Tanto en la subtitulación como en el doblaje, la traducción propiamente dicha, está sometida a una transferencia no sólo lingüística, sino cultural. De manera que en ambos métodos se da un proceso de adaptación no sólo lexicológico, sino de hablas locales e incluso adaptaciones en la forma de hablar o el empleo de determinados modismos de algunos personajes que, a juicio de las empresas dobladoras o subtituladoras, perfilan mejor para la cultura destinataria, el estereotipo que en algún grado, todo personaje de ficción ofrece.

Ursula Ganz-Blättler (1995) de la Universidad de Zurich reflexiona sobre cómo esta transferencia cultural produce un tipo de censura sobre las obras audiovisuales. Aún hoy en día y en las democracias occidentales, mediante los procedimientos de transferencia lingüística, especialmente gracias al doblaje, se producen deliberados cambios en los contenidos cuando éstos afectan dos aspectos sensibles y variables en las distintas culturas occidentales: sexo y violencia.

Por otra parte, citando a Hesse-Quack (1969), Ganz-Blättler (1995) recuerda cómo la narración audiovisual siempre ha tendido a generalizar y crear estereotipos que

suelen ser reforzados en el proceso de traducción. Estos estereotipos no suelen causar problemas en el proceso de transferencia lingüística cuando no pertenecen ni a la cultura fuente, ni a la cultura destinataria. Las cosas se complican, dice Ganz-Blättler, cuando estos estereotipos en la obra original “vuelven a casa”, es decir, pertenecen a la cultura destinataria.

Ganz-Blättler afirma que, en estos casos, se producen dos tipos de soluciones (p.250): “la neutralización (eliminando un acento o cambiando un nombre) o la invención de un nuevo estereotipo (cambiando la nacionalidad en cuestión)”.

Documentado por Scherer 1993 y Wehn 1994, Ganz-Blättler ejemplifica con el caso de un episodio televisivo en el que la cadena alemana ARD, merced al doblaje, convirtió a una pareja de malvados nazis en perversos palestinos. El episodio fue emitido muchos años después de su grabación original.

Mucho más cercano a nuestro contexto cultural, encontramos un caso semejante en la serie inglesa “*Fawlty Towers*”. Con guión original de John Cleese, componente del grupo cómico *Monty Python*, la serie fue estrenada por la cadena catalana TV3 el 17 de junio de 1986 con el título de “Hotel Fawlty”.

Esta comedia de situación gozó de gran éxito de audiencia que quizás no habría sido tal si el personaje de Manuel, el torpe y tonto camarero que constituía el hazmerreír del reparto, hubiese conservado su lugar de nacimiento original: Barcelona. Merced al doblaje Manuel se transformó en mexicano. (CCRTV: *TV3 Deu Anys*: 1993:108 y 228). La misma serie había sido previamente emitida por Televisión Española en cuya versión doblada al castellano Manuel ostentaba un claro acento italiano.

Algunas veces este tipo de adaptaciones son más fruto de la autocensura empresarial o políticas que culturales, tal y como documenta Gubern (2001:86) que ocurrió con la película “El largo invierno” de Jaime Camino. El film se exhibió doblada en Cataluña para beneficiarse de las subvenciones de la Generalitat. El protagonista antes de ser fusilado por los franquistas en plena Guerra Civil española, escribe a su hijo que muere por Cataluña y por la Generalitat, mientras que en la versión castellana original moría por la República.

François Pelletier (1983:28) resume así la importancia de esta función de la ficción para el imaginario colectivo:

“El imaginario constituye una gran parte del vínculo social o, en otros términos, que una sociedad necesita mantener su cohesión a través de ficciones que le son propias, en las que los estereotipos se presentan como polos de proyección-identificación que se proponen a las subjetividades”.

Aunque con motivaciones distintas, más político-ideológicas que de identidad, conocidos por todo mundo son los despropósitos que la censura franquista consiguió mediante el doblaje obligado de las películas extranjeras. Encontramos un buen ejemplo en la película “Casablanca” de Michael Curtiz en la que las simpatías por el bando republicano durante la guerra civil española de Rick (el personaje interpretado por Humphrey Bogart), en la versión doblada se transmutaban en una hipotética “lucha contra la anexión de Austria en 1938”.

Rowe (1960: 119), por su parte plantea que el doblaje se enfrenta, inevitablemente al dilema entre retener el sabor del original con los nuevos acentos de los actores y usando locuciones extranjeras o crear la ilusión de que el guión fue originalmente escrito en el idioma doblado. La segunda solución aparece como menos factible dado que la pantalla presenta constantes recordatorios visuales, signos escritos, vestuarios, territorios, etc. de que la escena y los personajes son extranjeros para la audiencia.

Los expertos en traducción audiovisual advierten por eso en la necesidad de tener en cuenta la aproximación o sincronía semiótica, pragmática y comunicativa. (Agost 1999: 99-138). En la aproximación semiótica, referida a las posibles asincronías culturales, Agost identifica: a) elementos culturales; b) aspectos ideológicos y c) intertextualidad. Las soluciones a estas disonancias sugeridas por Agost, a saber, la adaptación cultural, la traducción explicativa, la supresión de referencias a elementos de una cultura que el receptor no comparte o la no traducción, significan, en todos los casos, la variación del significado y sentido original del texto.

Rodríguez Espinosa (2001:103-104) recuerda que la política de los traductores audiovisuales oscila entre dos polos, definidos como:

Traducción literal o traducción libre (Hatim & Mason: 1997)

Equivalencia formal o dinámica (Nizda: 1964)

Traducción semántica o traducción comentada (Newmark: 1988)

Extranjerización o domesticación (Venuti: 1993)

Rodríguez (2001:104) sistematiza los casos más frecuentes a los que se enfrenta el traductor audiovisual. A saber: nombres propios; topónimos; alimentos; chistes; alusiones literarias; juegos de palabras; estereotipos sexuales; todo ello fuertemente ligado a la cultura e identidad autóctona.

En este sentido podemos afirmar que en el doblaje se produce no solo una sustitución de signos con significados semejantes, sino que, de manera inherente a la transferencia lingüística, se da una transmutación o un cambio de los significados, del sentido. Una u otra opción dependerá no sólo de las exigencias sincrónicas, sino de las decisiones y opciones que, bajo la luz de sus propios códigos culturales, en ocasiones más que culturales, políticos o ideológicos, asuman los responsables de la transferencia lingüística.

En la investigación cualitativa precedente al presente trabajo (Palencia:1998), no pudimos sin embargo demostrar la hipótesis según la cual “cuanto más conocimiento de la cultura del producto original posee el receptor, más artificioso le parece el doblaje”, en la medida en que los sujetos de nuestra muestra consumían casi exclusivamente cine norteamericano, pero, al mismo tiempo, su conocimiento de la cultura estadounidense aparecía limitado a su consumo de cine de aquel país.

Es decir, además de las posibles disonancias culturales que el doblaje pueda producir, identificamos también un adiestramiento en lo que Christian Metz (1967) llama “lo verosímil cinematográfico”, concepto del que nos ocupamos más adelante y que creemos que

de alguna manera coadyuva a la coherencia cultural y a la correcta decodificación del cine norteamericano en nuestro entorno.

Sin embargo, por otra parte, resultan relevantes las conclusiones que, referidas al factor lengua en el doblaje, obtuvimos en la investigación cualitativa citada arriba, precedente indispensable del presente trabajo (Palencia1999:151). Conclusiones obtenidas gracias a la circunstancia de llevar a cabo la investigación de campo en un entorno y con una muestra bilingüe (castellano y catalán), fenómeno que ocurre en más del 90% de la población en la provincia de Barcelona. En este sentido empleamos el concepto de “lengua primera” como aquella que “el sujeto prefiere para expresarse, leer y entender, con más fluidez y libertad”

Entonces encontramos que:

“La preferencia del receptor por el doblaje en su lengua primera está subordinada al grado de conocimiento de la lengua destino de la película por parte del receptor. Cuanto más profundo es este conocimiento, más gratificante le resulta el doblaje a la audiencia, independientemente de que se trate o no de su lengua primera.

“En poblaciones bilingües la preferencia del doblaje en la lengua primera del receptor está subordinada al aprendizaje adquirido mediante la costumbre por el mayor número de filmes doblados en determinada lengua consumidos en el tiempo”.

En este sentido, la hipótesis según la cual “los receptores prefieren el doblaje al castellano o al catalán, respectivamente, según sea el castellano o el catalán su lengua primera” resultó sólo parcialmente demostrada porque consideramos que la falta de equilibrio numérico en la oferta de películas dobladas tanto al catalán como al castellano en el territorio de donde fue seleccionada la muestra, ha producido un aprendizaje y una costumbre debidas al consumo mayoritario de doblaje al castellano.

No obstante, entendimos que la hipótesis mencionada no debe ser rechazada porque creemos que puede ser demostrada en unas circunstancias futuras en el tiempo o distintas en

la dimensión geográfica. En el primer caso mediante un estudio semejante en Cataluña cuando la oferta en su territorio de películas dobladas en salas de exhibición sea numéricamente equivalente tanto en catalán como en castellano. En el segundo caso, en otra comunidad lingüística que reúna las características de equidad en la oferta y de bilingüismo.

2.5.3 Traducción y léxico

Distintos criterios y normas rigen los sistemas de traducción para los distintos medios de comunicación y en los diferentes países. Dada la peculiaridad bilingüe (castellano – catalán) e incluso trilingüe (castellano, catalán, inglés) del universo en el que basamos el presente estudio, consideramos interesante referir en este marco teórico el estudio realizado por el Grupo de Investigación: Lenguaje y Medios de Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona (1995) sobre las peculiaridades del doblaje televisivo en Cataluña.

El Grupo, integrado por Margarida Bassols, Mavi Dolç, David Paloma, Albert Rico, Laura Santamarina, Mila Segarra y Anna M. Torrent, analizó comparativamente distintas series de dibujos animados emitidas tanto por la *Televisió de Catalunya* (TVC) como por Canal 9 de la *Televisió Valenciana*. Encontró que, mientras en TVC el lenguaje empleado en los dibujos animados es más semejante al de los libros de cuentos infantiles, en el Canal 9 valenciano se usa un lenguaje mucho más parecido al que se emplea por la calle.

El modelo del “catalán central”, dialecto principalmente hablado en el área de Barcelona, es el preferido por TVC para su doblaje. Un doblaje principalmente preocupado por el respeto a la normativa lingüística vigente.

En este contexto, los investigadores encontraron que la lengua empleada por TVC en el doblaje de dibujos animados ofrece consistencia en sus aspectos fonéticos con pequeñas variaciones en determinados personajes, principalmente estereotipos de extranjeros hablando catalán.

Por lo que se refiere a la sintaxis, no intenta reproducir la estructura del lenguaje oral espontáneo, sino que prefiere una estructura de lenguaje escrito. Según esta investigación, el punto fuerte del doblaje al catalán estriba en el uso de frases hechas y modismos, frecuentemente ausentes en la obra original:

“Estas expresiones son las que más –de hecho las únicas– crean la impresión de espontaneidad y máxima similitud con el lenguaje hablado, y son introducidas aún cuando no son usadas en el original. Es como si la batalla del lenguaje oral fuese librada exclusivamente en el campo del léxico”. (Grupo de Investigación: Lenguaje y Media: 1995:413)

Por lo que se refiere a los cronolectos, en algunas series como *Las Tortugas Ninja*, los investigadores no encontraron elementos pertenecientes al habla juvenil, probablemente debido -concluyen- a que estos elementos pueden estar excluidos del estándar prescrito o, más aún, pueden estar influenciados por el español.

El Grupo concluye que TVC ejerce una influencia en el texto del traductor con el fin de reunir los requisitos del programa de estandarización lingüística del catalán así como el de asegurarse una reacción favorable de los espectadores hacia el producto que les ofrece.

Si bien el estudio está referido a los dibujos animados, las recomendaciones más genéricas que ofrece el libro (*“Criteris Lingüístics sobre Traducció i Doblatge”*) de TVC (1997) hacen suponer que estas características suelen reproducirse en otros géneros, incluidas las películas narrativas de ficción que ofrece la televisión catalana.

Especialmente referidas a la traducción para el doblaje de películas, estos criterios (Ver Op. Cit. pp 11-15) se resumen en:

- La lengua del doblaje ha de ser: oral, estándar y adecuada.
- Esta oralidad no es espontánea. Es un discurso coloquial escrito previamente y sujeto a convenciones, con estructuras sintácticas simples, léxico corriente y pronunciación clara.
- A pesar de traducirse en la variedad estándar, ha de evitarse el uso de dialectismos, cultismos y anacronismos.

- Ha de respetar los registros de los personajes y narradores según su contexto histórico y social, pero sin ser incompatible con una orientación normativa.
- El texto está subordinado a la imagen.
- Una buena traducción ha de parecer haber estado concebida en catalán, lo que no significa una traducción literal, sino de sentido.
- No se ha de perder de vista que los diálogos están sujetos a su duración real en la obra original.
- La credibilidad no está basada en la reproducción exacta, sino en la asunción de convenciones que varían con el tiempo y el lugar. El traductor ha de tener en cuenta el registro de cada personaje que “suele ser fácil en películas y series televisivas porque suelen ser muy estereotipados”.
- Las especificidades culturales como fiestas, herramientas, comida, ropa, etc. características que no tienen una traducción establecida no se han de dejar en original a menos que sean muy conocidas.
- La traducción ha de evitar expresiones demasiado connotadas en el entorno catalán sin caer en una lengua inexpresiva.

Por otra parte, uno de los problemas más frecuentes respecto al léxico del cual adolece la traducción audiovisual, especialmente el doblaje es el uso de lo que los traductólogos llaman “calcos”. Duro Moreno (1997:280) lo define así:

“El calco es un procedimiento de traducción pura que consiste en tomar prestado de una lengua o una cultura extranjeras un elemento lingüístico o cultural y traducir literalmente los constituyentes que lo componen. El resultado es, pues, una construcción imitativa a veces de la sustancia, a veces de la forma, del elemento original.”

Dada la frecuente semejanza fonética del calco, su uso suele ser aún más frecuente en el doblaje que en la subtitulación ya que facilita la sincronía con la articulación del habla visible. Duro Moreno (2001:172) los clasifica como sigue:

- Fonéticos: Miami (miami)
- Léxicos: court (del inglés *court* por ‘tribunal’)
- Morfológicos: autocontrol (del inglés *self-control*)
- Sintácticos: haz que cuente (del inglés *make it count* por ‘que de verdad te importe’)
- Semánticos: agresivo (del inglés *agressive* por ‘dinámico’)
- Morfosemánticos: teletrabajo (del inglés *telework*)
- Pragmáticos: ¿puedo ayudarle? (del inglés *can I help you?* por ‘¿qué desea?’)
- Fraseológicos: olvídale (del inglés *forget it* por ‘no te preocupes’)
- Culturales: congresista (del inglés *congressman*)
- Ortotipográficos: ¡fuiste *tú* quien lo hizo! (del inglés *it was you who did it!* Por ‘fuiste tú, sí, tú, quien lo hizo!’)

2.5.4 La lengua en la sincronía articulatoria.

Además de los problemas de léxico y los derivados de la transferencia cultural que toda traducción implica, la adaptación sincrónica de la lengua destino a la articulación gestual de los actores en pantalla genera otras dificultades a resolver.

El trabajo de Fodor (1976) es especialmente prolijo en todos los aspectos referidos a la sincronía fonética. Para ello subraya la emergencia de una nueva disciplina, la fonética visual, que, junto a la acústica y a la articulatoria, basada en los descubrimientos de éstas, converja en la explicación científica de fenómenos como el doblaje.

Al estudiar los factores de eficacia en la decodificación del discurso oral del doblaje, referidos principalmente a lo que él denomina “sincronía fonética”, Fodor (1976:48-49) compara la habilidad en la lectura de los labios de los sordos con la de quienes no lo son.

Para las personas no discapacitadas, los espectadores ordinarios, los movimientos del habla no son su punto de interés, sino que estos espectadores miran preferentemente a los ojos del hablante. Su recepción del discurso es una actividad involuntaria que surge a través de recursos auditivos y visuales, evocando sensaciones de manera que todo lo que observa es o sincornía o asincornía.

Si los estímulos y las sensaciones creadas por estos recursos se complementan, la sincronía es completa. En cambio, si hay incongruencia entre las sensaciones motoras y los estímulos producidos por el sonido de la secuencia porque el movimiento visible en la película normalmente correspondería a otro estímulo acústico, el resultado es asincornía que es percibida como una disminución de la experiencia artística.

En este sentido, Fodor (1976:31-32) da gran importancia al *tempo* del discurso, es decir, a su ritmo. Afirma que este *tempo* varía principalmente entre individuos y de acuerdo con el sujeto del discurso, la situación extralingüística o contexto y de acuerdo con los sentimientos del hablante. Aunque también hay una velocidad diferente para cada lengua. Citando a Pei (1952:109) ejemplifica con las distintas emisiones de sílabas por minuto en

lenguas como el francés (350); el japonés (310), el Alemán (250), el inglés británico (220) o el americano (160).

Este análisis, aunque menos exhaustivo, había sido ya apuntado por Cary (1969:113) al observar las grandes diferencias entre el *tempo* de una lengua como el ruso, extremadamente lento y el *tempo* del francés. Cary habla del sincronismo bruto, es decir, el limitado a respeto de las articulaciones mayores de la boca.

“El doblador descubre una suerte de fonética empírica que le enseña que los mismos sonidos, no se sabe por qué misterios son articulados de muy diferentes maneras por los diferentes pueblos.” (Cary 1960:113).

Este fenómeno se produce en sonidos que suelen estar representados por un mismo signo fonético. Y, aún más, hay sonidos que no tienen equivalentes en otras lenguas, como la *th* inglesa. De manera gruesa, a una sílaba de texto corresponde en general una articulación visible y el número de sílabas da la cadencia del diálogo. De modo que la primera intención del traductor o adaptador es respetar el número de sílabas, como en la traducción poética.

Pero este procedimiento no suele rendir los efectos esperados debido al distinto *tempo* en la articulación de las distintas lenguas. El valor de las sílabas no es igual en las distintas lenguas. El “flujo” (*débit* en francés) es más rápido en italiano que en francés y más en francés que en americano.

Como ejemplo Cary anota la extremada lentitud de ciertas vocales acentuadas del ruso que pueden durar el tiempo de dos o tres sílabas francesas normales. Esta disparidad obliga al doblador a insertar una frase ahí donde sólo hay una palabra. Por ejemplo, el vocativo “Natacha” se convierte en “¿Eres tú Natacha?”.

Esta reflexión está estrechamente relacionada con los conceptos de expresión fonostésica descrito por Rodríguez (1989) así como los de estructura rítmica interna y estructura rítmica melódica apuntados por Perona (1992) y que glosaremos más adelante.

Desde el punto de vista de la percepción de la sincronía, el *tempo* del discurso es un factor clave, dado que la velocidad del discurso puede ser visualmente percibida. El ojo puede reconocer correctamente los movimientos articulatorios de 9 sonidos de habla por segundo mientras que la velocidad promedio de emisión es de 4 a 5 sonidos por segundo. (Fodor 1976:32).

De manera más precisa los estudios teóricos de Fodor demuestran que respecto a las diferencias vocálicas entre las lenguas implicadas, hay más percepción de asincronías por parte de espectadores cuya lengua materna es abundante en vocales cardinales (a, o, u, e, i y O) que no tienden a reducirse (a ser más neutras) y muy bien articuladas si estos espectadores visionan una película sincronizada desde una lengua con una fonética semejante.

Es decir, el público italiano, español, húngaro, checo, serbo-croata, finlandés y polaco, descubre más pronto las faltas de sincronía fonética en películas originarias de esas lenguas que aquellas dobladas del inglés. (Fodor 1976:49-50)

En este sentido resulta interesante uno de los descubrimientos fruto de nuestra investigación precedente. Al realizar nuestro trabajo de campo entre una población eminentemente bilingüe (castellano, catalán) detectamos que “la percepción de asincronía articulatoria descende cuanto menor es el conocimiento del receptor de la lengua fuente del doblaje” y, de manera inversa, “el conocimiento en profundidad por parte del receptor tanto de la lengua fuente, como de la lengua destino del doblaje, aumenta en él la percepción asincronía entre la articulación labial del actor en pantalla y la lengua en que ha sido doblada la película”. (Palencia 1998:150). Esta conclusión fue posible a partir de la referencia que los sujetos entrevistados hacían de percepción de asincronía cuando visionaban películas dobladas del catalán al castellano o viceversa

2.6 El lenguaje silencioso

En la transferencia cultural que la transferencia lingüística implica, no solo están presentes los distintos valores morales y estereotipos sociales diferentes -aunque sólo fuera por matices- en cada cultura, sino que además, el lenguaje gestual suele ser no coincidente entre la cultura de la obra original y la cultura destinataria.

Esta diferencia entre el lenguaje gestual de una y otra lengua y cultura, no puede ser modificada ni paliada por el doblaje.

El conocido libro “El Lenguaje Silencioso” escrito por el antropólogo Edward T. Hall en 1959, viene a demostrar el hecho de que la forma y las peculiaridades en las que se desarrollan todas las actividades humanas en las distintas culturas son una forma de comunicación. Esta comunicación es muchas veces alternativa a la comunicación verbal. Otras, es complementaria o incluso opuesta a la verbal.

Las grandes diferencias que existen entre distintas culturas en lo que respecta a la distancia en la comunicación personal cara a cara, es un ejemplo de esta pluralidad. Hall (1959:194) incluso propone una tabla de distancias entre dos norteamericanos comunicándose cara a cara con indicaciones respectivas al tipo de asunto que se trata.

Así, por ejemplo, toda distancia inferior a 50 centímetros para dos norteamericanos hablando, estaría referida a asuntos muy secretos o muy confidenciales. Para asuntos personales no confidenciales la distancia de interacción sería entre 50 y 90 centímetros. Y compara estas con la cultura latinoamericana en la que estas distancias serían siempre menores.

Las investigaciones experimentales de Ray L. Birdwhistell (1970) sobre movimiento corporal relacionado con el habla demostraron de forma fehaciente esta relación. Birdwhistell explica cómo se despertó su curiosidad en el estudio del lenguaje corporal a partir de viejas películas documentales a las que tuvo acceso acabada la Segunda Guerra Mundial. En ellas el político neoyorkino Fiorello La Guardia hablaba italiano, yiddish e

inglés. “Para mí –dice Birdwhistell (1970:91)- lo asombroso era que incluso sin el sonido cualquier observador que conociera las tres culturas podía detectar si hablaba en inglés, en yiddish o en italiano”.

Birdwhistell (1952) diseñó todo un sistema de símbolos que describen el movimiento corporal de manera detallada (Birdwhistell 1970:214-255). Sus estudios, centrados principalmente en la cultura norteamericana le llevaron a la conclusión de que existe un lenguaje corporal estrechamente ligado a la cultura y a la lengua del emisor (Birdwhistell 1970:90-91):

“...la metodología de la descripción estructural tiene como regla cardinal el considerar todos los datos del flujo. En un cierto sentido, nosotros vamos arrancando capas de datos. Más exactamente, vamos levantando capas de estructura. (...) El análisis microquinésico nos ha dejado dos órdenes de datos de distinto tamaño: los primeros de duración relativamente breve caracterizados por ir normalmente acompañado al flujo oral. Al principio prescindimos de ellos por ser “comportamiento subsecuente”, consecuencia del esfuerzo que conlleva el hablar. Conforme su regularidad se hace más manifiesta, reconocemos que nos movemos, al igual que hablamos, en inglés norteamericano. Inmediatamente queda iluminado, si no resuelto, un problema que habíamos tenido desde el inicio de la investigación quinésica.”

Este lenguaje paralelo y consustancial a cada lengua y cultura puede ser o no percibido por el receptor del doblaje como ruido en el sentido comunicativo.

Más estrechamente relacionado con nuestro ámbito cultural, Birdwhistell (1970:91) concluye también que:

“La investigación acumulada demuestra que, si bien los grupos étnicos presentan comportamientos paraquinésicos diferenciados, además hay (al menos en el caso de las lenguas de Europa occidental) un conjunto de comportamientos formales del movimiento corporal que está

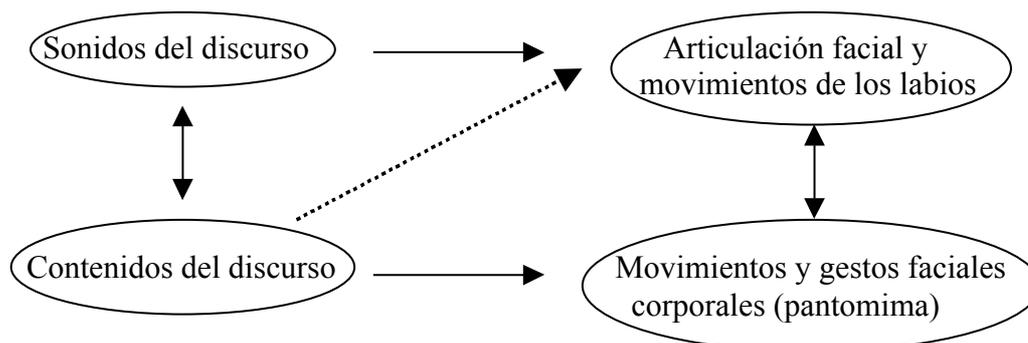
directamente vinculado a la estructura lingüística. El viejo chiste “No podría hablar si tuviera que estar completamente quieta” parece ser literalmente cierto”.

En 1960 Rowe ya se quejaba de esta dificultad a la hora de doblar al inglés películas de origen latino:

“La insistencia latina de contrapuntear cada frase con un gesto y postura agravan los problemas de sincronía del texto doblado con la palabra y la acción en las películas francesas, españolas y, particularmente, italianas. El escritor debe constantemente estar en guardia contra el *Scylla* de los labios y el *Charybdis* de los gestos, vigilando que el éxito en uno puede hacerle caer víctima del otro, como en el ejemplo del villano en un film francés doblado, quien en un inglés perfectamente sincronizado, señalándose a sí mismo exclamó: “¿quieres que te corte la cabeza?” (p 117)

Fodor (1976) analiza la sincronía lenguaje gestual / lenguaje oral tanto en lo que él define como “sincronía fonética” como en la categoría que denomina “sincronía de personaje”. Así, llama pantomima a los gestos expresivos que acompañan a la secuencia de sonidos del habla de forma más o menos estrecha. Estos gestos faciales los entiende de manera más amplia que los meros movimientos de los labios. Incluyen los gestos de manos y brazos y, en general, la postura, ademanes y porte del cuerpo.

Relaciones entre sonidos, movimientos orales, pantomima y contenido según Fodor (1976:22):



Fodor (1976:37) advierte que:

“El tipo y la intensidad de este fenómeno (quinésico), paralignüístico depende de la personalidad del hablante, del contexto del discurso y su situación, de lo transmitido en palabras y, por último, pero no menos importante, de la nacionalidad de la persona que habla”.

La pantomima, dice Fodor (1976:37) acompaña al flujo de sonidos del discurso de dos maneras:

- a) Como peculiaridad individual o social, cada relación entre las situaciones y el contenido del discurso, demanda una pantomima apropiada.
- b) En todas las lenguas hay ciertas palabras o frases que están habitualmente asociadas con gestos o movimientos del cuerpo muy definidos.

El primer aspecto es estudiado por Fodor dentro del nivel de “sincronía del personaje” y hace referencia a las correspondencias que han de tenerse en cuenta entre los atributos fonéticos de la voz del doblador respecto a la del actor original, tanto en sus niveles acústicos (timbre, tono, intensidad, ritmo) como en características tales como el temperamento y el porte del actor, edad, sexo y nivel cultural que configuran el personaje.

Dentro de este tipo de sincronía, sin embargo, vuelven a aparecer los rasgos que forman parte del sonido de la voz debidos a las características nacionales del original.

El segundo aspecto constituye un problema en los casos de ausencia en la lengua término o destino de los gestos de la original e incluso la aparición de significaciones opuestas en las dos culturas para el mismo gesto.

Y respecto a esta dimensión de la sincronía, Fodor (1976:87) concluye:

“Así, el éxito del doblaje está basado en los universales paralingüísticos mientras que la asincronía de personaje se debe a los rasgos quinésicos nacionales o regionales”.

Mark L. Knapp (1980:33) citando los trabajos de Bridwhistell a quien califica como “una notable autoridad en conductas no verbales”, dice:

“Este autor calcula que una persona media habla con palabras durante un total de 10 u 11 minutos diarios (...) en una conversación normal de dos personas, los componentes verbales suman menos del 35 por ciento del significado social de la situación mientras que más del 65 por ciento del significado social queda del lado de lo no verbal”.

No debemos olvidar que en el contexto cinematográfico el lenguaje oral empleado en la ficción narrativa difiere del lenguaje oral cotidiano. El guión literario en el que se incluyen los diálogos, se trata de un texto previamente escrito. Las funciones narrativas de los diálogos cinematográficos obligan a una cierta estilización de las frases, a su relativa brevedad, a la ausencia de redundancias, salvo las exigidas por su función narrativa, entre otras características.

La existencia de dos lenguajes paralelos (oral y gestual) que se complementan y que se influyen mutuamente, ha sido una de las razones aducidas por los detractores del doblaje. Frente a la pérdida que supone cada uno de los dos sistemas de transferencia lingüística mayoritariamente empleados en el cine: la subtitulación y el doblaje sincrónico, algunos autores que, justamente por lo arriba mencionado, proponen el doblaje simultáneo.

Tal es el caso de Kahane (1990-1991). Este autor rechaza el doblaje sincrónico por la distorsión que se produce entre el gesto y la nueva lengua. A su juicio, la frontera entre el gesto y la lengua es demasiado endeble como para conseguir una separación verosímil. Además de los problemas de la adaptación de los distintos acentos y dialectos y hablas particulares, Kahane subraya la tiranía del sincronismo articulatorio:

“Las disciplinas del sincronismo y de implacable mimetismo del gesto facial suelen forzar el contenido o la calidad del mensaje expresado (...) en general esa gimnasia del gesto obliga a una cierta construcción e impone amaneramientos del idioma a los que nos tienen acostumbrados los doblajes. La búsqueda de la verosimilitud puede así con la verdad”. (Kahane 1991: 117)

Kahane propone el doblaje simultáneo como alternativa:

“Una voz neutra que informa sobre los diálogos, desde un pequeño audífono, al tiempo que en el original suena con todo su necesario volumen y su profundidad en la sala, podría convertirse, tal vez, en el menor de los males.” (Kahane 1991:120)

A través de este procedimiento se consigue una identidad perfectamente distinguible entre el actor y el intérprete-traductor al tiempo que se elimina la principal desventaja de la subtitulación: la distracción de la mirada que supone leer. El doblaje simultáneo es un procedimiento que fue muy utilizado como método de transferencia lingüística en algunos países de la Europa del Este y en muchos de ellos continúa vigente.

Así, el lenguaje quinésico, paralelo y consustancial al lenguaje oral, también es descodificado por el receptor en el producto audiovisual. Esta descodificación se produce de acuerdo al conocimiento de otros códigos culturales conocidos por el receptor, en consonancia con su propio bagaje cultural.

En la medida en que el receptor se encuentra familiarizado con el lenguaje gestual de determinada cultura, especialmente la norteamericana, que es de donde provienen la gran mayoría de films que se ofrecen doblados en nuestro país, el receptor realiza una descodificación correcta e indisoluble y complementaria con la que le ofrecen las voces. Esta hipótesis fue corroborada en nuestro estudio precedente (Palencia 1998:152) en donde al respecto concluimos que:

“El aprendizaje del lenguaje gestual inherente al inglés estadounidense y su cultura mediante un consumo casi exclusivo y preferente de películas de origen norteamericano por parte de los receptores de doblaje permite la correcta descodificación de este lenguaje kinésico de manera complementaria con el lenguaje oral en los productos doblados. La percepción de sincronía lenguaje oral – lenguaje gestual por parte de este tipo de receptores está fuertemente determinada por aquel aprendizaje.”

2.7 La riqueza del lenguaje cinematógrafo.

Antes de pasar a analizar los aspectos más estrictamente referidos a nuestro objeto de estudio y al objetivo de nuestra investigación, haremos un alto para incluir una reflexión sobre la estética del cinematógrafo que nos permitirá avanzar en la identificación de conceptos.

2.7.1 Denotación y connotación.

“Oponer en el film la <forma> al <fondo> no permite analizar ni el film, ni la forma, ni el fondo”. Metz (1967:23)

La obra cinematográfica constituye un producto demasiado complejo como para atender solamente a sus aspectos formales. La forma y el contenido, lo que dice y como lo dice y, más allá, la forma como el receptor percibe el mensaje, determinada por sus propias características como sujeto activo del proceso, nos llevan a considerar otras categorías que resultan más útiles para analizar el fenómeno del doblaje.

Eco (1974) define los términos denotación y connotación de la siguiente manera:

“Como denotación deberemos entender la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje” (Eco 1974:111)

“La connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *in – tensional* del significante puede poner en juego; y, por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario” (Eco 1974:117. *Cursivas del autor.*)

Moles (1958), discutiendo obras de arte en general y a partir de su teoría de la información, diferencia la información semántica (contenido, conexiones lógicas) de la información estética entre:

- a) El punto de vista semántico, lógico, estructurado, traducible que prepara las acciones.
- b) El punto de vista estético, intraducible, que moldea estados mentales.

Por su parte, Metz (1968) propone dos funciones comunicativas de la película:

- a) La denotativa: que implica las conexiones lógicas del contenido.
- b) Las connotativas que implican los propósitos simbólicos, el aspecto estético de la película.

En Metz (citado por Fodor: 1979) el concepto de connotación incluye más que el de información estética de Moles pues comprende también todos los elementos emocionales, expresivos, simbólicos que tengan o no un valor estético.

A partir de esta reflexión y para los fines de nuestra investigación, nos adherimos a la opinión de Fodor (1979:13) quien considera que las categorías de Metz son más funcionales para iluminar el fenómeno del doblaje.

“...además de la acción, el contenido (de la película) tiene una expresión, moral, estética, que está anclada, articulada, fijada, en un entorno social y época definidos, representados por personajes específicos con características individuales; todos estos rasgos o características están determinados por la *lengua* y el *personaje nacional*. Estos factores pertenecen a la función connotativa del film y son puestos en dilema a través del doblaje”. (Cursivas del autor).

De manera que, si el contenido del film es transmitido sin pérdida o distorsión debidas a la sincronización, la función denotativa de la película doblada permanece invariable respecto del original, sin embargo, creemos también junto con Fodor que:

“al trasponer los elementos connotativos se produce una ruptura porque la nueva secuencia de sonido, la pronunciación destino (*target*) del lenguaje (en el cual el sonido fue doblado) requiere una

adaptación a una nueva estructura social, valor nacional, que difiere de la estructura representada en pantalla, incluso si cada personaje individual se ajusta tanto al actor doblado como al doblador”. (Fodor 1979:13)

Esta cita de Fodor, sobre la que volveremos, nos introduce en la multiplicidad de conceptos y sustancias que definen y componen el lenguaje cinematográfico y que habrá que tener en cuenta a la hora de analizar cómo el doblaje se sirve de ellas para conseguir su eficacia o, por el contrario, el doblaje distorsiona. A pesar de la compleja imbricación de unos con otros, con fines analíticos iremos glosando separadamente, intentando ir siempre de lo general a lo particular.

2.7.2 El “lenguaje” cinematográfico

Decíamos que la obra cinematográfica es un texto demasiado complejo como para atender solamente a sus aspectos formales. La forma y el contenido, lo que dice y como lo dice y, más allá, la forma como el receptor percibe el mensaje, determinada por sus propias características como sujeto activo del proceso son factores todos que, de manera imbricada contribuyen a dotar de sentido la obra cinematográfica.

A diferencia de la lengua, el lenguaje cinematográfico no tiene nada que se parezca a la doble articulación de la primera, sin embargo, esto no quiere decir que el lenguaje cinematográfico carezca de niveles de codificación. Para explicarlo Aumont et. al. (1996:184-185)) basándose en Metz (1968), plantean:

“el “cine total” pone en juego cinco grandes niveles de codificación de los que cada uno es una especie de articulación.

“Estos cinco niveles serían los siguientes:

- la percepción, en la medida que constituye ya un sistema de inteligibilidad adquirido, y variable según las culturas;
- el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen en la pantalla;

- el conjunto de “simbolismos” y connotaciones de diverso orden que se da a los objetos (o a la relación de objetos) fuera de los filmes, es decir, en la cultura;
- el conjunto de las grandes estructuras narrativas;
- el conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que vienen a organizar en un discurso de tipo específico los diversos elementos dados al espectador por las cuatro instancias precedentes (y que constituyen en un sentido estricto el “lenguaje cinematográfico”).”

Esta cita de Aumont glosando a Metz ilumina nuestro análisis en el sentido de comprender que el texto cinematográfico no puede considerarse una suma de sustancias perceptivas independientes.

Sin constituir la obra cinematográfica un lenguaje definitivamente articulado como la lengua, los teóricos coinciden en que se trata de un discurso estructurado merced a la imbricación de sustancias perceptivas y culturales, que, además de una denotación conllevan una connotación que le da sentido.

En palabras de Metz (Ensayos, II, pág. 18, citado por Aumont:1996:186):

“La manipulación fílmica transforma en un discurso lo que habría podido ser únicamente el calco visual* de la realidad”.

(*y sonoro, añadimos)

2.7.3 El cine narrativo y la experiencia diegética

Entendemos por **cine narrativo** aquel que, utilizando los códigos y los soportes del lenguaje cinematográfico, cuenta una historia (*story*) mediante una cadena de acontecimientos con relaciones de causa-efecto que transcurren en el tiempo y en el espacio, independientemente de que esta historia esté basada en hechos reales o sea producto de la ficción.

El cine narrativo nace con la vocación de conseguir lo que Noël Burch(1995) llama “el viaje inmóvil”. Su objetivo es lograr la introducción del espectador en el espacio diegético de tal modo que le permita vivir la experiencia de ubicuidad mediante su plena identificación –primaria- con el objetivo de la cámara. La finalidad última de lo que hoy conocemos como el Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch: 1995) es conseguir del espectador la percepción de la película como si se tratara de la contemplación naturalista de un trozo de realidad. Esta naturalización de la percepción el cine la consigue, paradójicamente, mediante la puesta a punto de todo un sistema de estrategias artificiales.

El anclaje y maduración en el lenguaje cinematográfico de procedimientos tales como la representación espacio-temporal que el montaje facilita, la recreación de la perspectiva renacentista, el dominio de los movimientos de cámara, el campo/contracampo, la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético, convergen hacia un único objetivo: embarcar al espectador en un “viaje inmóvil” que es la esencia de la experiencia que Burch llama “institucional”.

A diferencia del Modo de Representación Primitivo, caracterizado por su frontalidad, falta de perspectiva, grandes planos que incluían la acción completa dentro del encuadre, la inmovilidad de la cámara, en resumen, la exterioridad explícita y consciente del espectador, la introducción del montaje permitió crear una forma de lectura naturalista y ubicuitaria gracias a centrar al espectador mediante los *raccords* de continuidad, dirección, contigüidad y sucesión temporal, paralelismo o alternancia temporales.

El dominio sobre los movimientos de cámara y sus distintas angulaciones, así como sobre las funciones narrativas y diegéticas de la iluminación, contribuyeron también a consolidar esa percepción de naturalidad e interiorización que la identificación del ojo del espectador con el objetivo de la cámara y su ubicuidad le confieren.

“A través de esta identificación constante con el punto de vista de la cámara, la experiencia de la película clásica nos interpela únicamente en tanto que *individuos incorpóreos*”. (Burch 1995: 250)

El cine narrativo ha asumido estos códigos con tal sutileza y perfección que es difícil para un espectador contemporáneo imaginar, o, incluso, a veces, descodificar, una película que no los asuma.

Y aún más allá, esta ilusión de realidad interpela al espectador de manera que permite su incorporación a la experiencia narrativa que el cine le ofrece, mediante mecanismos de identificación y proyección. Tal y como dice Bettetini (1968:39)

“En el cine, la ilusión de realidad que por sugestión crea la pantalla induce en el espectador una atmósfera de credibilidad, una tendencia a la fácil proyección personal en el universo de las imágenes, un proceso de identificación con los personajes y los sucesos de la película (...) el espectador cinematográfico se encuentra frente a imágenes de hombres y de cosas (que son “verdaderas” en su falsedad reproductiva) y cree todo lo que observa, integrándose gradualmente a la acción filmica”.

Gubern (1979: 19) coincide en esta característica del cine narrativo cuando dice:

“El cine de ficción narrativa tradicional proporciona a sus espectadores unas vivencias emocionales derivadas del proceso de proyección-identificación con los personajes de la fabulación, proceso en el que las respuestas emocionales tienden a eclipsar a las intelectuales. Estas vivencias emocionales que el film proporciona a su espectador son muy similares a las del sueño”

Entendemos así, por **experiencia diegética** aquella que el espectador de cine narrativo, gracias a las convenciones cinematográficas, experimenta. Esta experiencia está referida a su identificación con el objetivo de la cámara, a la percepción naturalista del relato, a los procesos de proyección-identificación con los personajes, a todas aquellas vivencias, más emocionales que intelectuales, que el receptor percibe y que, paradójicamente, confieren verosimilitud al mensaje audiovisual.

Así, entendimos (Palencia 1998) por **factores de eficacia del doblaje** todos aquellos que, referidos a este proceso de sustitución sincrónica de voces, favorecen el proceso de la experiencia **diegética** en el espectador o que no lo obstaculizan. O para emplear el término de Chion (1990b), favorecen la “ilusión audiovisual”.

2.7.4 La inteligibilidad del film

Basándose en los niveles de codificación cinematográfica arriba señalados (2.6.2), Metz (1968) concluye que la inteligibilidad del filme se consigue mediante tres instancias principales:

1. La analogía perceptiva
2. Los “códigos de nominación icónica”
3. Las figuras significantes propiamente cinematográficas o “códigos especializados” que constituyen el lenguaje cinematográfico en sentido estricto. Estas figuras estructuran los dos grupos de códigos precedentes.

La analogía perceptiva está referida a la posibilidad de identificar las sustancias sonoras y visuales del film a partir de su representación. Esta identificación se funda en ciertos rasgos sensibles del objeto representado y excluye otros. Esto explica, por ejemplo, que siendo el cine una representación en dos dimensiones sea, sin embargo, decodificado como si de un trozo de realidad tridimensional se tratase. Esta percepción funciona gracias a un sistema de esquematización (Eco: 1974) que permite identificar imágenes y sonidos por algunos de sus rasgos.

“En el cine, a pesar del alto grado de iconicidad propio de su significante, la comprensión primera de los datos audio-visuales está asegurada por el conjunto de estos códigos constitutivos de la analogía”.
(Aumont:1996:188)

Los llamados así por Metz, códigos de nominación icónica, indican la capacidad lingüística para denominar los objetos. Relacionan los rasgos pertinentes y visuales, como si de etiquetas se tratara. Podríamos decir que es como la “traducción de la percepción”. En otras palabras, es la capacidad de nombrar lo que se percibe y constituyen así la relación del “lenguaje” cinematográfico con el único metalenguaje universal que es la lengua.

Los dos grupos de códigos hasta aquí definidos son los que permiten la inteligibilidad del sentido más literal o denotativo del mensaje cinematográfico. Sin embargo, este sentido literal se completa también por otro tipo de códigos estrictamente cinematográficos como son el montaje, las angulaciones y movimientos de cámara, la interpretación de los actores, la iluminación, el sonido, los decorados, etc. que, al mismo tiempo que estructuran los códigos anteriores, entretujan el discurso y con ello, dan sentido a la obra en su conjunto. Es decir, la dotan de connotación.

Entendemos que el doblaje afectará a estas tres instancias en las que se basa la inteligibilidad de la película:

- Afectará a la analogía perceptiva, desde la perspectiva de la percepción auditiva por cuanto al menos una de las sustancias sonoras, la voz, sufrirá una modificación considerable. Desde el punto de vista de la percepción audiovisual, las voces que se escuchen, no coincidirán con la articulación labial del actor en pantalla, presunto emisor de esas dichas voces. Sin embargo, el mismo sistema de esquematización conceptualizado por Eco (1974), que permite identificar imágenes y sonidos por algunos de sus rasgos, que explica por ejemplo, la decodificación tridimensional de una representación bidimensional, puede, de igual manera, actuar a favor de una decodificación del doblaje ajustada a su intención, gracias al fenómeno de la acusmatización, del que nos ocuparemos más adelante.
- El doblaje afectará los códigos de nominación icónica, en la medida en que la lengua en estricto senso, se verá modificada.

- Finalmente, el doblaje afectará las figuras significantes propiamente cinematográficas o “códigos especializados” que constituyen el lenguaje cinematográfico en sentido estricto y que estructuran los dos grupos de códigos precedentes, pero solamente de manera parcial. Es decir, una parte de la interpretación de los actores, la referida a su voz como sustancia y como contenido. Sin embargo, el resto de códigos especializados permanecerá intacto.

De hecho, en nuestra investigación precedente (Palencia 1998:152) bajo una metodología cualitativa y desde el punto de vista de la recepción, concluimos que la motivación del receptor de disfrutar de la experiencia diegética a través de los mecanismos de proyección – identificación que la película le ofrece, merced a los códigos cinematográficos, le llevan a subordinar todos y cada uno de los códigos del doblaje, sus límites e incluso lo que identificamos como factores de ineficacia, a ese mismo deseo de inmersión en la experiencia diegética.

De lo que se trata ahora es identificar si hay un grado de inteligibilidad equiparable entre el consumo de una misma película en versión original que en versión doblada.

2.7.5 Verosimilitud – Credibilidad del film

“En el Oeste, cuando la leyenda es más hermosa que la verdad, nosotros imprimimos la leyenda” (El periodista en la primera secuencia de “El hombre que mató a Liberty Valance” de John Ford).

En la medida en que el doblaje puede suponer la ruptura apuntada por Fodor (1979:13), será conveniente preguntarnos qué significa el concepto de verosimilitud en el film y cómo el doblaje afectará o no a este concepto.

Trabajos de investigación precedentes, algunos de los cuales constituyen un marco de referencia y una línea de investigación en la que se inscribe el presente trabajo, han indagado en el estudio de la credibilidad en el marco de una discusión que incluye el carácter

multidimensional del concepto. Entre ellas, “La gramática de la expresión fonoestésica y la representación imaginativo visual en los sistemas integrales de percepción” (Prado et al 1992); o “El Modelo Acústico de Credibilidad (MAC) de la voz en el marco de la gramática de la expresión fonoestésica” (Prado et al 1994); o “La influencia de la percepción visual del rostro del hablante en la credibilidad de su voz” (Soto 2000).

Las investigaciones citadas definieron la credibilidad en el ámbito de la comunicación informativa por la acción de 12 variables, organizadas en adjetivos bi-polares, tales como agradabilidad, familiaridad, honestidad, inteligencia, naturalidad, nerviosismo, profundidad, responsabilidad, seguridad, simpatía, sinceridad y verosimilitud, sobre escalas de siete grados.

No obstante, el presente trabajo indagará sobre la credibilidad de unos contenidos de ficción, en el sentido de verosimilitud para el receptor y no en el sentido de confianza, objetividad o fiabilidad y otros conceptos afines a la recepción de la información en la que se inscriben dichas investigaciones precedentes.

Ya en 1968, en la Introducción a la recopilación de textos titulada “Lo verosímil”, Tzvetan Todorov define el concepto de “verosímil” en los siguientes términos:

“Sólo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquel según el cual se trata de una relación con la realidad. El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso que se llama *opinión pública*. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como *géneros* (...) Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de *hacernos creer* que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, *lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad*”. (Todorov:1968:13. Las cursivas son nuestras).

Según esta definición, entendemos pues que la verosimilitud de la obra es un concepto relativo, es decir, relacionado íntimamente con el contexto histórico, cultural de su planteamiento y con otros textos, obras, creencias que impregnan, no sólo ese contexto propio, sino también, y esto es lo más importante, el de su audiencia.

Metz (1967) por su parte, abunda en esta reflexión sobre lo verosímil y resume:

“Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo <pasarán> entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores”. Metz (1967:20 Las cursivas son del autor).

Y refiriéndose más específicamente al cinematógrafo, estamos de acuerdo con el teórico francés cuando señala que:

“El cine en su conjunto ha funcionado –demasiado a menudo sigue haciéndolo- como un vasto género, como una provincia-de-cultura inmensa (aunque provincia al fin), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de *temas y de tonos filmables*.” Metz (1967:21 Las cursivas son del autor).

En su opinión, es a través de la intención de verosimilitud, que se ejerce una censura más feroz que la institucional pues recae sobre todos los temas y añade “el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general del contenido”. Esta censura apunta “al modo en que el film habla de lo que habla (y no a aquello mismo de lo que habla)” (Metz 1967:22)

Discurre de cómo lo verosímil es contrario a lo verdadero, porque lo verosímil es lo hasta ese momento posible en el género (expresivo o cinematográfico). Cuando lo real irrumpe en lo verosímil, es saludado como algo extraordinario. Él ejemplifica con el

estudiante de izquierdas del barrio latino que retrató *La Guerre est finie* (Resnais 1966) y que sorprendió a todos, quienes a su vez lo habían visto todos los días por la calle. Nosotros añadimos que en el momento actual, sería, por ejemplo, el caso de la homosexualidad femenina. Sin embargo, la paradoja consiste en que, en cuanto esta “verdad” irrumpe en el género, se constituye en la semilla, en el germen, de un nuevo verosímil.

Nos preguntamos si un fenómeno parecido se produce con el doblaje y, concretamente, con la adjudicación de una voz a cada actor/actriz en cada país doblador, para cuyo público la voz verosímil (la que parece verdadera) es esa primera voz adjudicada en exclusiva mediante el doblaje a sus actores y actrices conocidos, tal y como concluimos en nuestra investigación precedente (Palencia 1998: 149). Entonces los sujetos de la muestra señalaron invariable y unánimemente que el cambio de voz dobladora en actores/actrices reconocidos producía un alto grado de insatisfacción, de ineficacia en el consumo de doblaje. Situación que el conjunto de la muestra había podido experimentar merced a la huelga que los actores de doblaje habían llevado a cabo años atrás y que motivó el que algunas películas hubieran sido dobladas por actores distintos a los habituales.

De manera semejante podemos interpretar la conclusión según la cual “la identificación por parte del receptor de una voz dobladora con su referente real, también produce en aquel un efecto de distracción de la experiencia diegética cinematográfica y, por tanto, es también un factor de ineficacia del doblaje”. (Palencia 1998: 150). Es decir, la identificación del actor al cual la voz dobladora pertenece, rompe “el verosímil” que el doblaje, merced al fenómeno de la acusmatización, había creado para el espectador, con cuya complicidad contaba de antemano.

A la luz de la misma reflexión de Metz, también podríamos deducir que nos encontramos ante la creación de nuevos verosímiles cinematográficos en las versiones dobladas no autóctonas de aquellos países que comparten idioma y que no tienen más remedio que importar doblaje, como la mayoría de los hispanohablantes. Así, para un espectador peruano, el acento mexicano o puertorriqueño de las películas extranjeras dobladas a dicho español, supuestamente “neutro”, es de suponer que le resulta verosímil. Como debe resultar

el español con acento mexicano de múltiples series televisivas o películas de dibujos animados para un consumidor español.

Frente a esta definición de verosímil como el universo de las convenciones, Metz (1967) afirma que las culturas sólo tienen dos opciones posibles:

- A. La de renunciar a parecer verdadero y en cambio aceptar el camino de un género -que sabe que será juzgado como una *performance*, una representación- mediante la exposición y asunción de sus convenciones. En este caso, si sus espectadores conocen las reglas del juego, este camino les aporta “algunos de los placeres estéticos más vivos que hay” como el de la complicidad y la comparación en campo cerrado. O
- B. El camino de la obra verosímil que trata de persuadir a su público de que sus convenciones no se derivan de las leyes de su género, sino de la naturaleza misma.

Creemos que la recepción del doblaje puede discurrir por cualquiera de las dos avenidas.

Sin embargo, en ningún caso estaríamos en la posibilidad de asimilar verosímil con verdadero, tal y como el mismo Metz expresa:

“En este sentido, lo Verosímil, que es en principio la naturalización de lo convenido y no lo convenido mismo, no puede, sin embargo, no englobar lo convencional de su definición (...) pues es sólo allí donde actúa, que opera la naturalización: no hay lo verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas.” (Metz 1967:28)

Por lo que concluye:

“Lo Verosímil (...) es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es lo que se parece a lo verdadero sin serlo” (Metz 1967:28)

En este sentido, el teórico francés coincide con la definición arriba citada de Todorov, según la cual “*lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad*”.

Creemos que un proceso semejante puede producirse con el fenómeno del doblaje. Una especie de “mal menor”.

Aumont et al. (1996:141), al referirse a lo verosímil en la obra cinematográfica, aunque sin mención expresa, coinciden en esta apreciación global de Todorov y de Metz al describir tres dimensiones o ejes imbricados desde las que podemos identificar lo que se conoce como “verosimilitud” en un texto cinematográfico:

- a) la relación del texto con la opinión pública
- b) la relación del texto con otros textos
- c) la relación del texto con el funcionamiento interno de la historia que cuenta.

a) La relación del texto con la opinión pública indica una definición de verosimilitud subordinada a lo que la audiencia entiende por “buenas costumbres”. En este sentido la verosimilitud es una especie de “censura” que guía la historia hacia aquello que es de esperar conforme los valores morales implícitos para el público.

Los autores (Aumont et al 1996) ejemplifican con máximas del tipo “el honor de la familia es sagrado” para justificar la ingente tarea de un héroe de *western* de perseguir hasta el último suspiro al asesino de su padre, por ejemplo. Este tipo de relación es lo que denominan una relación “muda” en el sentido de que las máximas son tácitamente

reconocidas por el público y por lo tanto, sus contenidos “morales” se aplican, pero no se explican.

b) La relación del texto con otros textos comparte con la anterior relación un bagaje previo en la cultura y la experiencia de la audiencia que permite identificar efectos posibles frente a determinadas causas. Sin embargo, en esta relación Aumont et al. (1996) refieren también la importancia de los textos anteriores para ir creando, por decirlo así, “nuevos caminos de verosimilitud”. En este sentido, la obra de un autor o determinados temas narrativos, por paradójicos que parezcan sus personajes –y, por tanto, en principio, inverosímiles- pueden ir ganando en verosimilitud por efecto de la reiteración: conforme en nuevas películas se repiten nuevas situaciones. Como puede suceder con el binomio ideal para el doblaje: una misma voz de doblaje para cada actor o actriz en pantalla.

Así:

“Lo verosímil se establece no en función de la realidad, sino en función de textos (filmes) ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad: es un *efecto de corpus*” (Aumont et al. 1996:144)

Dentro de esta misma relación del texto con otros textos cabría incluir también lo que los autores llaman “efecto-género” que se refiere a las leyes que cada género va imponiendo como verosímiles, tanto por la permanencia de un mismo referente diegético (actor tipo, por ejemplo) como por la recurrencia de escenas típicas. Estas leyes, obviamente, no son inmutables y sí susceptibles de evolución, pero creemos junto con los autores que “tienden más a la supervivencia de lo verosímil que a un acercamiento más justo de la realidad”. (Aumont et. at 1996:148)

En esta dirección creemos que se inscribe la traducción estricta para el doblaje que hace que frases poco comunes en la vida cotidiana, en la realidad, en nuestro contexto histórico y cultural, se conviertan en frases típicas, perfectamente inteligibles y decodificables con corrección, en el contexto de las películas dobladas, aunque surjan de los abominables calcos. Se produce así un “género doblaje”.

- c) Por lo que hace a la relación del texto con el funcionamiento interno de la historia que cuenta, resulta interesante destacar lo que los autores llaman “el sistema económico de lo verosímil” y que se resume en el principio según el cual:

“Si en la diégesis, las causas son las que parecen determinar los efectos, en la construcción del relato, los efectos determinan las causas” (Aumont et. at 1996:143).

En otras palabras, el relato que aspira a ser verosímil, estructura sus causas con la mirada puesta en la certeza y la coherencia de sus respectivos efectos. Reflexión, dicho sea de paso, altamente útil para los guionistas y mecanismo que, obviamente, resulta imposible manipular o prever con certeza en la realidad misma.

Por paradójico que parezca, coincidimos con los autores en que:

“...desde esta óptica, lo verosímil es un medio de naturalizar lo arbitrario del relato, de realizarlo (en el sentido de hacerlo pasar por real)”. (Aumont et. at 1996:143).

Para los fines de nuestra investigación concluimos que los tres ejes o dimensiones desde las cuales “lo verosímil” se analiza, también representan tres derroteros por los que esa misma verosimilitud se construye. Lo que pretendemos subrayar es la capacidad creadora que en el relato audiovisual permite construir una realidad, que tiene tintes de “realidad” a partir de la artificialidad misma de su creación. Por esto, podemos y debemos preguntarnos: Si la verosimilitud cinematográfica es una creación más, ¿cuál voz de cada actor o actriz resulta más verosímil: la suya propia o la construida como real?

Esta cuestión, por absurda que parezca, está basada en una de las conclusiones de nuestra precedente investigación, ya mencionada y que textualmente dice:

“La asignación invariable de una misma voz dobladora a cada actor/actriz es un factor decisivo de eficacia en la recepción del doblaje.

La percepción de cambio de la primera voz asumida por el receptor como perteneciente a un actor/actriz, aunque en distintas películas, es un factor de ineficacia del doblaje”. (Palencia:1998:149).

Esta conclusión debe entenderse en solidaridad con otras que el mencionado estudio arrojó y que de manera sintética resumimos: los consumidores frecuentes de doblaje cinematográfico asumen como “verdadera” e incluso prefieren, la voz dobladora asignada, en primer lugar y con frecuencia consistente, a cada uno de los actores y actrices que conocen. Prefieren esa primera voz por encima de una voz dobladora asignada a dichos actores o actrices de manera esporádica o puntual y la prefieren también por encima de las voces propias, originales, de los actores y actrices en cuestión.

La reflexión sobre la verosimilitud de las sustancias sonoras del cine, no se aleja de lo hasta ahora expuesto. Aunque volveremos sobre ello más adelante, baste recordar que Chion (1990b), explicando la verosimilitud sonora, dice que la televisión y el cine han creado unos códigos y convenciones que hacen que nuestra experiencia como receptores quede sumergida y sustituida por una referencia a lo real. Textualmente:

“Por un lado, un arte de registro como el cine ha creado códigos específicos de verismo, ligados a su propia naturaleza técnica... ..Por otra parte, el espectador, cuando oye en una película un sonido considerado realista, no está en condiciones de compararlo con el sonido real que podría oír junto a él en el lugar de la acción; se refiere más bien, a su recuerdo de este tipo de sonido, recuerdo resintetizado a partir de varios datos no únicamente acústicos, e influido por la visión de las películas” (Chion 1990 b: 106)

Y, más adelante, concluye:

“En resumen, todo filme supone la aceptación de unas reglas del juego, ¡empezando por la de ver en profundidad imágenes planas!” (Chion 1990b:107)