

## ***El doblaje audiovisual ¿barrera o puente en el diálogo multicultural? Problemas y propuestas***

Comunicación que presenta **Rosa María Palencia Villa** (Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Autònoma de Barcelona) al Diálogo 'Comunicación y diversidad cultural', organizado por el Fòrum Universal de las Cultures con la colaboración de l'Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (InCom-UAB) Barcelona, 27 al 27 de mayo de 2004.

(Prevista para ser expuesta el 25 de mayo en la sessió "2.4. El discurs del mèdia i la imatge dels altres (continuació)")

La presente comunicación tiene como objetivo problematizar el fenómeno del doblaje audiovisual para preguntarnos hasta qué punto este método de transferencia lingüística se constituye en puente que alienta el conocimiento y el diálogo entre los pueblos o en barrera que refuerza estereotipos que favorecen la discriminación o la exclusión. A partir de la evidencia del doblaje como método de transferencia lingüística audiovisual preferente en nuestro entorno y de su eficacia probada en investigaciones que llevamos a cabo en los últimos cinco años, cuestionamos la práctica frecuente del doblaje como forma de ocultación de la diferencia o de reproducción de estereotipos que se convierte un tipo moderno de censura.

### ***La preferencia del doblaje***

La globalización de los mercados culturales ha provocado que la transferencia lingüística de los productos audiovisuales sea cada vez mayor. A pesar de los mayores costos que implica el doblaje respecto de la subtitulación, razones histórico-políticas han hecho de España un país con una importante industria de doblaje y del público, una audiencia acostumbrada a este método de traducción, tal y como sucede con el resto de países europeos cuya lengua mayoritaria consigue mercados más amplios. Según datos de *The European Institute for the Media*, mientras que 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 extranjeros son subtítulos. En nuestro país las comunidades autónomas con lenguas minoritarias respecto del castellano como Galicia, Cataluña y Euskadi, el

doblaje se ha impuesto también como método de traducción audiovisual preferente, potenciado por las respectivas televisiones autonómicas.

Por su parte, la mayoría de la oferta cinematográfica en nuestro país lo constituyen películas norteamericanas dobladas al castellano.

	Subtituladas	No. espectadores de películas subtituladas	Dobladas	No. espectadores de películas dobladas
<b>1997</b>	449	1.479.181	573	19.990.895
<b>2000</b>	429	1.542.985	688	25.462.818
	- 4,45%	+ 4,1%	+ 16,7 %	+ 21,4 %

\*Fuente: *Exhibició Cinematogràfica a Catalunya*. Direcció General de Promoció Cultural del Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya (informes 1997 y 2000).

Aunque el aumento de las respectivas demandas de subtitulación (bien sea en castellano o en catalán) y de doblaje en catalán es una realidad, el crecimiento tanto de la oferta como de la demanda del doblaje castellano es una constante, como lo prueban los siguientes datos.

**Películas exhibidas en Cataluña en 1997 y en 2000 por versiones y sus espectadores\***

	Totales	V. O. catalana	V. O. castellana	Dobladas al catalán	Dobladas al castellano	V. Subt. catalán	V. Subt. castellano
<b>Películas 1997</b>	1.204	34	148	34	<b>539</b>	3	446
<b>Películas 2000</b>	1.260	18	125	51	<b>637</b>	3	426
<b>Películas 1997</b>	100 %	2.8 %	12.2 %	2.8 %	<b>44.7 %</b>	0.2 %	37.0 %
<b>Películas 2000</b>	100 %	1,4 %	9,9 %	4 %	<b>50,5 %</b>	0,2 %	33,8 %
<b>Espectadores 1997</b>	23.659.345	113.442	2.073.560	321.279	<b>19.669.616</b>	1.355	1.477.826
<b>Espectadores 2000</b>	29.616.122	91.933	2.518.386	642.670	<b>24.820.148</b>	691	1.542.294
<b>Espectadores 1997</b>	100 %	0.4 %	8.7 %	1.3 %	<b>83.1 %</b>	0.005 %	6.2 %
<b>Espectadores 2000</b>	100 %	0,3 %	8,5 %	2,1 %	<b>83,8 %</b>	0,002 %	5,2 %

\*Fuente: *Exhibició Cinematogràfica a Catalunya*. Direcció General de Promoció Cultural del Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya (informes 1997 y 2000).

La preferencia del doblaje como método de traducción audiovisual, particularmente en los productos narrativos de ficción, aparece fuertemente vinculada a las características de éste método que alientan la inmersión en la experiencia diegética, según se desprende de la investigación cualitativa que hace pocos años llevamos a cabo y que nos permitió

identificar los factores de eficacia comunicativa del doblaje desde el punto de vista de la recepción (Palencia 1998).

De las entrevistas con receptores frecuentes de doblaje pudimos concluir que la motivación principal para su consumo lo constituye el deseo de fruición de la experiencia diegética que se ve favorecido por la mayor relajación que ofrece la percepción audiovisual de las voces que, una vez sincronizadas con la imagen en pantalla, los espectadores decodifican como su causa; por la asignación invariable de una misma voz de doblaje a cada actor o actriz; por el mayor tiempo disponible para mirar las imágenes respecto del que ofrece la subtitulación; por la mayor rapidez en la decodificación de los contenidos verbales mediante la percepción audiovisual distinta a la visual que implica la lectura de los subtítulos.

Expertos en traducción audiovisual como Pilar Inigo Ros y Debra Westall (1996), entre otros, señalan que el doblaje respecto de la subtitulación:

“Facilita la continuidad del film, permite la reproducción de elementos dialectales, permite la reproducción de diferencias sutiles de la voz de un actor, la transmisión de juegos de palabras, la ironía o el sarcasmo que se pierde en las versiones subtituladas así como otras modalidades típicas del lenguaje hablado. El doblaje también permite al traductor incluir elementos que, de otra manera, deberían ser eliminados (tales como lenguaje fuerte, términos coloquiales o jerga). Sin embargo, el doblaje presenta problemas tales como la coordinación de las palabras en el lenguaje de destino (TL) con los movimientos de la boca del actor.” Í. Ros y D. Westall (1996: 91-92),

La característica bilingüe (castellano-catalán) de nuestra muestra en el estudio exploratorio (Palencia 1998), situada en Barcelona, nos permitió constatar un factor de eficacia del doblaje no propuesto como hipótesis inicial y que consiste en que la percepción de asincronía articuladora aumenta cuanto mayor es el conocimiento del receptor de la lengua original y, paradójicamente, rechazar una hipótesis inicial según la cual los individuos preferirían el doblaje en su lengua primera, catalán o castellano. Tal y como sucede en el resto de Europa, el consumo televisivo juega un papel crucial y provoca que en los países subtituladores, el doblaje sea mayoritariamente rechazado y

viceversa. En otras palabras, la tradición española de doblaje al castellano ha creado sus propios espectadores.

La lenta evolución del consumo de doblaje cinematográfico en catalán, aunque sin duda con tendencia a aumentar conforme crece la oferta, demuestra también la inconsistencia de aquella hipótesis inicial y refuerza nuestra conclusión según la cual el doblaje es asumido por los consumidores como una convención cinematográfica más que se ve favorecida por la oferta mayoritaria y reiterada en el tiempo.

### ***La eficacia del doblaje***

Una investigación experimental posterior (Palencia: 2002) nos permitió demostrar la prácticamente absoluta coherencia en la verosimilitud y en los rasgos caracteriales de los personajes doblados respecto de los originales y explicar, de modo experimental, que si la traducción es fiel al texto original y la adaptación semántico-cultural justa y pertinente con la lengua destino, el doblaje es un fenómeno comunicativo eficaz: el anclaje de las nuevas voces en las imágenes que las sustentan preserva para los receptores dicha coherencia gracias al fenómeno perceptivo de la audiovisión. La audiovisión explica y al mismo tiempo es causa de la eficacia comunicativo - informativa del doblaje.

Los distintos teóricos que han estudiado el fenómeno, coinciden en señalar la sincronía sonido-imagen como la piedra de toque del doblaje. En el marco de este sincronismo la percepción audiovisual es nueva y distinta que la percepción auditiva y visual de ese mismo sonido o de esa misma imagen separadamente (Chion 1990). El lingüista húngaro István Fodor (1976), uno de los más consistentes estudiosos del doblaje, tanto desde sus aspectos fonéticos, como semióticos, estéticos y psicológicos, fundamenta su análisis en tres categorías referidas todas a la sincronía. Habla así de:

- a) sincronía fonética, cuando se consigue la unidad entre los movimientos articulatorios que se ven y los sonidos que se escuchan;
- b) sincronía de personaje: cuando se consigue la armonía entre el sonido de la voz de doblaje y su acústica, con los gestos y movimientos del actor o la actriz.
- c) la sincronía de contenido, que entiende como la congruencia entre el texto de la nueva versión y la trama de acción de la película original. (Fodor 1976:10)

Con nombres semejantes, otros estudiosos aluden a esta triple sincronía que el doblaje debe conseguir: sincronismo visual, sincronismo de caracterización y sincronismo de contenido. (Agost, 1999 y Mayoral, 1996).

Tenemos así que: el sincronismo fonético o visual es cada vez más preciso y mejor aceptado por los receptores como un código cinematográfico más con el que merece la pena pactar para conseguir la fruición diegética; que el sincronismo de personaje o de caracterización tal y como ha sido definido aquí, es cada vez más perfecto. Entre otros factores, en el trabajo experimental referido (Palencia 2002) detectamos que, a pesar de que las voces de doblaje tienden a una frecuencia fundamental ligeramente inferior (más grave) que las originales, los índices de credibilidad y de coherencia caracterial que ofrecen a los espectadores, son prácticamente idénticos. Es importante señalar, no obstante, que dicha experimentación se basó en la comparación de las valoraciones perceptivas entre audiencias cautivas que fueron expuestas a la audición o a la audiovisión de cuatro escenas, dobladas y originales, de una película inglesa doblada en España al castellano (Peter's Friends de K. Branagh 1993). La traducción para el doblaje era muy fiel al original y se trataba de una historia situada en los años 80 en Inglaterra, con grandes y múltiples coincidencias culturales con nuestro país.

En resumen, podríamos decir que las respectivas sincronías, fonética, visual o de articulación, así como la de personaje o caracterización, parecen estar solventadas por la práctica contemporánea del doblaje en España. Sobre lo que ahora queremos llamar la atención es sobre la sincronía de contenido.

### ***Sincronía de contenido o sincronía ideológica***

Toda obra cinematográfica sustenta dos funciones comunicativas: una denotativa, que implica las conexiones lógicas de contenido y otra connotativa, que implica los propósitos simbólicos y estéticos (Christian Metz 1968). Al respecto, Fodor (1979:13) abunda:

“además de la acción, el contenido tiene una expresión moral, estética, que está anclada, articulada, fijada, en un entorno social y una época definidos, representados por personajes específicos con características individuales; todos estos rasgos o características están determinadas 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).

Es decir, el doblaje exige no sólo una traducción fiel a los contenidos semánticos y determinada por las exigencias de la articulación visible, sino que, además, habrá de ser fiel al espíritu de la obra. Es la forma como esta sincronía de contenido frecuentemente se lleva a cabo la que ponemos en cuestión, porque una vez probada la eficaz gratificación del doblaje, la reflexión reviste carácter de urgencia.

### ***Doblaje como censura***

El doblaje en España tiene una triste historia por haber sido durante décadas el vehículo privilegiado de la censura franquista (Gubern 1975). Quizás el caso más conocido por su necesidad y porque convirtió a la política cultural española en el hazmerreír de críticos nacionales y extranjeros, sea el de la película “Mogambo” (John Ford, 1953). Para ocultar lo que era un adulterio evidente al censor no se le ocurrió nada mejor que transformar, gracias al doblaje, la relación de Linda (Grace Kelly) con su marido en una relación de hermanos que permitiera justificar su atracción por el protagonista, el cazador Marswell (Clark Gable).

En su libro “La censura del doblaje cinematográfico en España”, además del sinnúmero de mutilaciones que sufrieron las obras de la época, Alejandro Ávila (1997) recopila las distorsiones a las que se vieron sometidas mediante el doblaje por disposición de la censura. Llama la atención la obsesión de los censores por evitar, no sólo la visión de imágenes que contravenían la moral oficial, sino el terror ante palabras como “virgen” (que había de modificarse por “doncella”) o frases como “hacer el amor” cuya mención se obliga a modificar o eliminar en multitud de ocasiones; o “marica”, “culo” y en general todas las palabras malsonantes a juicio del censor. La homosexualidad causaba especial rechazo al régimen acaudillado por militares. Así en la película “The Anderson Tapes”, titulada aquí “Supergolpe en Manhattan” de S. Lumet (1973) se aconseja (de aquí en adelante, en cursivas las palabras textuales del censor transcritas en Ávila, 1997) “*En general, en el doblaje no extremar el afeminamiento del decorador* (un personaje del film), *conteniéndole dentro del límite que no hiera al espectador*” (Ávila 1997:182).

Pero esta censura no se limitó al terreno de lo moral. La intencionalidad ideológica presidió la política de censura. Así el doblaje “limó” (sic) las frases que aludían de manera “impropia” a la religión católica. En “Teresa la ladrona” de Carlo di Palma (1973): *“Rollo 12º: en el doblaje, suprimir el apodo de “Cristo”, que se aplica a una de las presas (...) o sustituido por otro de significado que no tenga fundamento religioso, cuantas veces aparezca en el film”* (Ávila 1997:173). En “No sé nada, pero lo diré todo” de P. Richard (1973): *“Rollo 10: Suprimir frase: “No existe Dios”. Ni Shakespeare se salvó de la quema, en “Romeo y Julieta” de F. Zeffirelli (1968) que se caracteriza por su fidelidad a la pieza teatral: “Rollo 13: suavizar la expresión “por la hostia sagrada”* (Ávila 1997:130) En “Niní Tirabuscio” de Marcello Fondato (1970): *Suprimir toda alusión al Papa y a los confesores autorizados así como el título de Eminencia que se puede sustituir por el de Excelencia”* (Ávila 1997:176). En “El prisionero de la Segunda Avenida” de Melvin Frank *“Rollo 11º Cuando se refiere a la ‘Inquisición Española’, que diga sólo ‘Inquisición’, suprimiendo ‘Española’”*. (Ávila 1997:109). Hasta la “Túnica Sagrada” pasó por la alquimia censora mediante el doblaje: *“Rollo 4º Sustituir la frase ‘El discípulo que se sentaba a su izquierda’ por ‘el discípulo que se sentaba a su mesa’*. En esta misma película Jesucristo no podía tener ni el defecto de llegar tarde: *“Rollo 9º Sustituir la frase de Justus, ‘sí, pero llegó tarde’ – refiriéndose a Jesús, por ésta o parecida: ‘sí, con sus discípulos’”* (A. Ávila 1997:82). “En la película inglesa “Drácula y las mellizas” de John Hough, entre otras observaciones, se destaca la obligatoriedad de suprimir en el doblaje todas las alusiones a la “religión”, “religiosidad” e “Iglesia”, sustituyéndolas por algo análogo a “hermandad” o “hermano”. (Ávila 1997:107). En “Frenesí” de A. Hitchcock (1972): *Rollo 11º: Suprimir la frase “manías religiosas y sexuales están estrechamente unidas”*. (Ávila 1997:108). Y, si bien la religión oficial quedaba en el limbo de la ausencia o preservada de todo mal, para los espectadores españoles de la época hasta los colonos americanos podían incluso parecer católicos, como lo demuestra el mandato del censor para el doblaje de “Qué verde era mi valle” del gran J. Ford: *“Rollo 4º de la frase ‘ahora con respeto al pasar ante la capilla evangélica tal y como mi padre me enseñara’... suprimir ‘evangélica’”* (Ávila 1997:69)

Es evidente que a la censura franquista le importaba mucho más la fidelidad a su propia ideología que al espíritu de las obras. La sincronización con la articulación labial de los actores era igualmente subestimada cuando se trataba de imponer su propio discurso:

diálogos largos son impuestos por la censura para sustituir los preexistentes, como documenta Ávila (1997:108) al transcribir el sermón que la censura ordena ser dicho por el doblador del personaje del sacerdote en la película “El derecho de amar” de Eric Le Hung (1972).

Especialmente quisquillosa fue la censura para el tratamiento del ejército o del fascismo al que, hasta bien entrada la década de los 70, intentó preservar de toda crítica o maltrato en los filmes exhibidos, casi lo mismo que ponerle puertas al campo:

“En 1974 la película alemana “Nueva moda en el crimen”, de Ken Hughes, también pasaba por la censura: “Rollo 10º: Al doblar sustituir por otra sin intención política la frase... “ideas fascistas”...” (Ávila 1997:109). En “Rommel, el zorro del desierto” de H. Hathaway 1951, la censura ordenaba: “La entrevista entre Hitler y Rommel en el rollo 7º deberá adaptarse de manera que, salvando el diálogo, que se considera esencial para justificar la decisión posterior de Rommel, se evite la figura de un Führer físicamente deformado y de actuación un tanto grotesca, para lo cual se procurará que éste aparezca siempre de espaldas” (Ávila 1997:98). En “Nacida ayer” del gran G. Cukor 1950: “Rollo 6º sustituir en el diálogo la palabra ‘fascismo’ por la de ‘oligarquía’. Rollo 9º sustituir la palabra ‘gran fascista’ por ‘vil traficante’. (A. Ávila 1997:81). En “El niño perdido” de G. Seaton 1978: “Rollo 8º Reformar los diálogos de la religiosa respecto a la actuación de los alemanes durante la ocupación”. (Ávila 1997:82). En “Besos Robados” de F. Truffaut 1968: “Rollo 2º: suprimir la frase ‘maravilloso anacronismo’, referido al ejército.” En “Intriga femenina” de H.C. Potter: “Rollo 11º Suprimir la frase ‘los generales mueren en la cama’, por ‘deje que me maten honrosamente en el campo de batalla’” (Ávila 1997:84) que, como es obvio, no es lo mismo.

Tampoco se anduvo con chiquitas la censura si se trataba de ejemplarizar. Lo de menos era cambiar los desenlaces o los flujos narrativos. El doblaje constituía una herramienta fácil y eficaz. Así la versión hispana de la película “La huída” de S. Peckinpah (1972) cambia su original *happy end* por un plano del protagonista entre rejas, tomado del principio de la película y una voz en *off* que informa de su detención y condena.

### ***Censura y distorsión contemporánea***

El triste, vergonzante, y a la vez irrisorio repertorio referido, no tendría mayor interés que documentar una etapa negra de la historia si no fuera porque, con matices y justificaciones variadas persiste un tipo de censura contemporánea debida al doblaje. Úrsula Ganz-Blättler, de la Universidad de Zurich, documenta en 1995 cómo en las democracias occidentales contemporáneas se producen deliberados cambios en los contenidos mediante los procedimientos de transferencia lingüística, especialmente el doblaje, cuando éstos afectan dos aspectos sensibles y variables en las distintas culturas occidentales, como el sexo y la violencia. Pero también este tipo de censura afecta a los estereotipos que no suelen causar problemas en el proceso de traducción cuando no pertenecen ni a la cultura fuente, ni a la cultura destinataria. Las cosas se complican, cuando estos estereotipos de la obra original “vuelven a casa”, es decir, pertenecen a la cultura destinataria. En estos casos, se producen dos tipos de soluciones “la neutralización (eliminando un acento o cambiando un nombre) o la invención de un nuevo estereotipo (cambiando la nacionalidad en cuestión)”. Ganz-Blättler (1995:250). Documentado por Scherer 1993 y Wehn 1994, Ganz-Blättler (1995) recoge el caso de un episodio televisivo en el que la cadena alemana ARD convirtió mediante el doblaje a una pareja de malvados nazis en perversos palestinos. El episodio fue emitido muchos años después de su grabación original.

Ésta solución fue también la alternativa elegida por la Televisión de Catalunya 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. ¿Qué culpa, digo yo, tienen los mexicanos o los italianos? Creo que al respecto son tan inocentes como los catalanes. Es probable que las connotaciones cómicas del personaje hubiesen desmerecido para la audiencia catalana y en el contexto de la serie si Manuel hubiese sido identificado como lo que era originalmente, un barcelonés. Es bien conocido el placer que constituye reírse de “los

otros”. Pero ¿quiénes son los otros? En un mundo global, con identidades cada vez más diversas y plurales, los estereotipos generalizadores son cada vez más insostenibles. El irlandés iracundo, el mexicano vago o el flemático inglés, nada tienen ya que ver con la realidad, pero a pesar de esta evidencia, aún podemos encontrar casos documentados de un tipo de censura a través del doblaje, más ideológica que moral que lejos de ser fiel al original, modifica aspectos culturales de la obra original a conveniencia de intereses económicos o ideológicos del moderno censor.

Algunas veces este tipo de “adaptaciones” son más fruto de la autocensura empresarial o política, tal y como documenta Gubern (2001:86) que ocurrió con la película “El llarg hivern / El largo invierno” de Jaime Camino (1992) tras largos años de democracia en España. El film se rodó íntegramente en castellano y se exhibió doblado 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”. Junto con Gubern (2001:86) “dejo al lector que juzgue por sí mismo las implicaciones políticas del cambio”. Aunque con grandes matices, el episodio nos trae a la memoria cómo la censura franquista hizo creer a los espectadores españoles de la versión doblada de la inmortal Casablanca (Michael Curtiz, 1942) que el personaje interpretado por Bogart en lugar de haber combatido al lado de los republicanos españoles en 1936, había luchado contra la anexión de Austria en 1938.

### ***El verosímil cinematográfico***

La narración audiovisual siempre ha tendido a generalizar y a crear estereotipos. Es la tensión entre los rasgos estereotipados y sus referentes reales, lo que construye los guiones cinematográficos de ficción. Existe así una verosimilitud cinematográfica que se retroalimenta a sí misma constantemente y que poco tiene que ver con la realidad. Ya en 1968 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, relacionado íntimamente con el contexto histórico-cultural de su planteamiento y con otros textos, otras obras y 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:

"... 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 particularmente al cine, aunque creemos que aplicable también a los productos narrativos de ficción televisiva, añade:

"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).

Lo verosímil es contrario a lo verdadero, porque lo verosímil es lo hasta ese momento posible en el género. En este sentido, resulta interesante referir cómo de las entrevistas con consumidores frecuentes de doblaje en nuestro estudio exploratorio (Palencia 1998), pudimos identificar como factor altamente insatisfactorio del doblaje el que un actor o actriz destacado sea doblado/a por una voz distinta a la habitual. Esta percepción llega al extremo de que la voz de doblaje de los actores y actrices conocidos sea, en la mayoría de los casos, preferida a su voz original, lo que confirma, como decíamos más arriba, que el producto cultural crea su propio espectador y que el doblaje se ha abierto camino en el verosímil cinematográfico.

Por otra parte, cuando lo real irrumpe en lo verosímil, es saludado como algo extraordinario. Metz 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. En el momento actual, la realidad pugna por entrar al verosímil cinematográfico con multitud de temas entre los que destacan la cada vez más compleja identidad femenina -en palabras de Teresa De Lauretis (1984)- “preparada para hacerse y deshacerse sin reposo” o la pluralidad cultural de nuestras ciudades. Cuando esta “verdad” irrumpe en el género, se constituye en la semilla de un nuevo verosímil.

Convenimos con Metz en que es a través de la intención de verosimilitud, que a menudo se ejerce una censura más feroz que la institucional, pues recae sobre todos los temas y apunta “al modo en que el film habla de lo que habla (y no a aquello mismo de lo que habla)” (Metz 1967:22), por lo que estamos convencidos de que esta pretendida vocación de verosimilitud, frecuentemente no es más que la ideología del prejuicio y del estereotipo que empobrece más que ensanchar el territorio-provincia del universo cinematográfico.

Por una parte, el cine narrativo de ficción contemporáneo está cada vez más teñido de la necesidad de “hacernos creer” que aquello que nos propone es real. Cada vez más nos encontramos con la dificultad de delimitar la frontera entre la realidad y la ficción, cuya línea divisoria parece constantemente difuminarse. En este sentido el doblaje comparte con el resto de códigos cinematográficos la paradoja de que siendo, como lo califica Gubern (1977:14), “...artificio sonoro falseador y manipulador por antonomasia”, aspira a dotar de mayor realismo a la obra original y frecuentemente lo consigue.

Por otra parte, los productos audiovisuales de ficción, especialmente aquellos con grandes audiencias, en donde se inscriben justamente los susceptibles de ser doblados, pueden pretender representar o no la realidad, pero en cualquier caso, operan en dos sentidos: primero, más que reflejar una realidad, crean nuevas realidades. Son más creadores que espejos de realidad para el imaginario colectivo. En un segundo sentido, la realidad creada se constituye en un discurso, que como todos, se sustenta en una ideología determinada. Esto es así por más polisémicas que sean, como evidentemente convenimos que lo son, las imágenes en movimiento y, por tanto, por más plurales que

sean las miradas de los espectadores que completan su sentido. De ahí la responsabilidad mayúscula de las instancias decisorias del proceso de doblaje. Se trata pues, de crear nuevos verosímiles cinematográficos, de ensanchar la provincia cinematográfica, como afortunadamente parece demostrar la tendencia de no pocas obras audiovisuales contemporáneas, aunque desafortunadamente aún minoritarias.

### ***La traducción, arte político***

Los estereotipos que frecuentemente sustentan los personajes de la ficción audiovisual y los entornos culturales en los que se inscriben suelen verse reforzados en el proceso de traducción. De ahí la importancia de entender que la traducción para el doblaje (primer momento de la recreación discursiva) se constituye a su vez en la reconstrucción de un discurso con su propia carga ideológica, como reflexionan Kadish D. i Massardier-Kenney, F. (1994):

“La práctica de la traducción puede ser concebida como una ‘arqueología del conocimiento’: la traducción puede reconstituir tradiciones que han sido ignoradas a causa de su radicalidad, o de su diferencia, o puede mostrar cómo voces aisladas pueden ser vistas como constituyentes de tradiciones. Mediante la traducción uno participa en la constitución de cultura y el mero gesto de traducir puede crear bolsas de resistencia en la hegemonía cultural”. Kadish D. i Massardier-Kenney, F. (1994:14)

Por ello, la traducción puede ser considerado un arte político: “una buena traducción, como toda retórica, se propone (re)producir un efecto, persuadir a un lector, esto es, en el más amplio sentido, un arte político”. S. J. Levine (1991:3)

Cary (1960), en una de las primeras reflexiones teóricas sobre el doblaje, basada en su propia experiencia como traductor audiovisual, se mostraba claramente partidario de dar prioridad al sentido del diálogo antes que a las exigencias sincrónicas articulatorias cuando ambas entran en contradicción, por lo que proponía el concepto de “sincronismo interno”. Pero, sobre todo, reivindicaba el doblaje como un arte de creación, que, como toda creación exige elegir: “la traducción no es jamás una operación lineal de dos términos, 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).

Por su parte, Jean Yvane (1991:7) conviene en que “los tres vértices principales de los contenidos audiovisuales: el informativo, el estético y el emocional” se ven afectados en distinta medida tanto por la subtitulación como por el doblaje, pero mientras la primera valora más la fidelidad al original, siendo la lengua fuente la que determina la elección, en el doblaje, en cambio, es el polo de la recepción el que se ve favorecido.

### ***Diferencias/semajanzas culturales***

Las cosas pues, no son nada fáciles para el doblaje: qué es mejor ¿favorecer la fuente original o la lengua y cultura destinatarias? Manuel de “Hotel Fawltly” ¿ha de ser barcelonés, italiano o mexicano? ¿Ha de ejercer el traductor para el doblaje su libre albedrío y crear una nueva realidad de contenido? ¿Cómo conseguir el sincronismo interno que proponía Cary (1960)?

La reflexión de Godayol i Nogué (1996) alumbró el camino con encomiable honestidad:

“La traducción es diferencia respecto del texto original y existe por esta diferencia; las prácticas de traducción son, sin embargo, las que pueden romper el esencialismo del binario diferencia/semajanza en traducción, son las que pueden hacer coexistir la semajanza y la diferencia en una misma obra. De hecho, se trata de encontrar un modelo integrador, un modelo de *créolité* en que se combinen las estrategias de la diferencia y la semajanza en función del discurso ideológico que se pretenda privilegiar; un modelo equilibrado y compensatorio que actúe en función de la lectura que se haga del texto original y que tenga en cuenta el diálogo entre la autoría y el público lector”. (Godayol i Nogué 1996: 151-152)

Aunque emitida desde el punto de vista de la traducción, la cita precedente, nos anima a reivindicar la necesidad de no perder de vista este mismo equilibrio diferencia/semajanza cuando aludimos a la cultura. Creemos que poner el acento en la diversidad, más que en la semajanza, puede convertirse en una nueva justificación de la exclusión, sobre todo cuando estas “diferencias culturales” se subrayan respecto del fenómeno de la inmigración. En este sentido, Verena Stolcke (1995) advierte de cómo en la práctica de países vecinos con regímenes democráticos como Inglaterra, Francia e incluso Alemania, el concepto de diversidad cultural frecuentemente oculta una

moderna xenofobia porque apela al “*habitus* nacional”, entendido como “una noción excluivista de pertenencia y de posesión de derechos políticos y económicos que caracteriza a la idea moderna de nación-estado” (Stolcke 1995:2). El discurso de la diversidad cultural a menudo es sólo un eufemismo del discurso paranoide de la “amenaza al bienestar y a la cultura” de los países ricos que supondría la llegada de inmigrantes provenientes de países distintos a los occidentales desarrollados, porque pertenecerían a una presunta muy diferente cultura. Se basa en presuponer “que las *relaciones* entre las distintas culturas son por naturaleza hostiles y mutuamente destructivas, porque el ser humano es etnocéntrico por definición. En consecuencia, las distintas culturas deben mantenerse aisladas por su propio bien” (Stolcke 1995:5) (Cursivas de la autora). Este discurso justifica la discriminación política y social de los nuevos ciudadanos; oculta la idea de cultura como proceso dinámico, en constante construcción y, por tanto, niega la riqueza del mestizaje. Por eso creemos que en el caso concreto de la inmigración es más acertado privilegiar el concepto de ciudadanía plural, que es lo propio de la democracia.

Volviendo al tema que nos ocupa, creemos que el nuevo discurso de la traducción para el doblaje habrá de procurar este equilibrio diferencia/ semejanza cultural, de la misma manera que tantas veces el cine ha puesto en escena los valores universales que, a través de la individualidad de los personajes, apelan más a las semejanzas que a las diferencias entre los humanos.

Los especialistas en traducción audiovisual identifican, sin embargo, innumerables problemas para solventar dignamente su tarea. Las dificultades se derivan desde la elección del léxico -no sólo por sus equivalencias semánticas, de registro o de contexto, sino por su viabilidad para la sincronización con la más que tiránica articulación visible del actor en pantalla- hasta la complejidad que significa conseguir el sincronismo “interno” al que apelaba Cary (1960). Todas estas dificultades pueden agruparse en dos grandes opciones que, a nuestro juicio, desbordan el ámbito técnico para convertirse en un problema ideológico: la domesticación y la extranjerización.

“... la domesticación está íntimamente relacionada con aquellos procedimientos de traducción cuyo resultado es un texto ‘transparente’, de lectura fácil, en el que los elementos exóticos del texto original han quedado reducidos a una mínima presencia e incluso sustituidos por otros de la cultura

meta (...) En cambio, la extranjerización estaría constituida por aquellos procedimientos de traducción cuya función primordial será reproducir la idiosincracia cultural que es básica al texto cultural. (...) Esta tendencia puede incluso manifestarse en la elección de obras literarias y cinematográficas que ocupen una posición central o marginal en el canon literario y audiovisual de la cultura de llegada”. (Rodríguez Espinosa, M. 2001:104).

Creemos que, aceptando que el doblaje es la ilusión de una ilusión y sus códigos, tan artificiosos como cualquier otro de los cinematográficos; aceptando la realidad que hace del doblaje un proceso de traducción preferente y gratificante, las decisiones tanto políticas como técnicas habrán de tender a “romper el esencialismo binario semejanza/diferencia” mediante la toma de conciencia de su responsabilidad como mediadores. Por principio, el doblaje debería optar por la fidelidad a la obra original en todos los extremos, incluida la disyuntiva, a veces obligada, entre la fuente y el destino. Solamente el respeto a la obra original puede garantizar la representación de la pluralidad y de los valores universales y, aunque así no fuera, transparentar la ideología de la autoría, que ya es bastante. En este sentido y a la luz de la realidad del mercado audiovisual, coincidimos con Rodríguez Espinosa (2001) cuando dice:

“En nuestra opinión, los procesos de traducción audiovisual caracterizados por una domesticación continua y desmesurada de los elementos foráneos y la implantación de otros propios de la cultura de llegada, suponen, por una parte, una manipulación poco ética del guión original y, por otra, constituyen un elemento adicional decisivo en el dominio que las multinacionales ejercen sobre el mercado audiovisual, y, en consecuencia, de la colonización cultural estadounidense en nuestro país”. (Rodríguez Espinosa, M.: 2001: 117).

Porque “las normas de doblaje pueden interpretarse como expresión de los valores y de la mentalidad de la cultura de la lengua a la cual se traduce (Whitman-Linsen, 1992), pero también como expresión de la relación de poder entre las dos culturas que entran en contacto a través de la traducción”. (Ballester, 1996:210). Pero, sobre todo, porque urge ensanchar la provincia audiovisual y multiplicar los puntos de vista dando cabida a las voces silenciadas, a las desconocidas, a las minoritarias. Porque todas las voces nos son necesarias.

### **Referencias bibliográficas**

- AGOST, Rosa (1999) “Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes”. Ed. Ariel, Barcelona 1999.
- ÁVILA, Alejandro (1997) “La Censura del doblaje cinematográfico en España”. Libros de Comunicación Global. Barcelona, 1997.
- BALLESTER, Ana (2001) “El doblaje en contexto: el caso de Sangre y arena en la España de posguerra” 209-228 en Miguel Duro (coord). “La traducción para el doblaje y la subtitulación”. Barcelona, Cátedra, Signo e imagen, 2001.
- CARY, E. (1960) “*La Traduction Totale*” en Babel, Revue Internationale de la Traduction. 6 (3) 1960 (110-115)
- CORPORACIÓ CATALANA DE RÀDIO I TELEVISIÓ (1993) “*TV3 Deu Anys*”, Columna Edicions, S. A., Barcelona 1993.
- CHION, Michel (1990) “La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Paidós Comunicación. Barcelona, 1993.
- DIRECCIÓ GENERAL DE PROMOCIÓ CULTURAL del Departament de Cultura de la Generalitat (2001) Informe sobre *Exhibició Cinematogràfica de Catalunya* de los años 1997 y 2000, Barcelona.
- FODOR, István (1976) “*Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*”, Buske, Hamburgo 1976.
- GANZ-BLÄTTLER, Ursula (1995) “*Language Transfer as Cultural Transfer. Some perspectives on National Practices of Synchronization*” en “*Translatio. FIT Newsletter*” . Nouvelle série XIV (1995) Nos. 3-4. Ponencia presentada en el Forum Internacional sobre Comunicación Audiovisual y Transferencia Lingüística. Estrasburgo 22 al 24 de junio de 1995 (247-256).
- GODANYOL i NOGUÉ, Pilar (1996) “*Els estudis culturals dins els estudis de traducció: una lectura crítica*” 147-152 en Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció UAB, Bellaterra, 1998
- GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975) “Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica”. Editorial Euros, Barcelona 1975.
- GUBERN, Román (1977) “El cine sonoro en la II República (1929-1936)”, Lumen, Barcelona 1977.
- GUBERN, Román (2001) “Infidelidades” 83-89 en Miguel Duro (coord) “La traducción para el doblaje y la subtitulación”, Cátedra, Signo e imagen. Madrid, 2001.
- INIGO ROS, Marta y WESTALL, Debra (1996) “*The translation of Realia in ‘A Perfect World’*” 91-102 en Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció UAB, Bellaterra, 1998
- KADISH D. i MASSARDUER-KENNEY, F. (1994) “*Translating Slavery: gender and race in French women’s writing 1783-1823*”. Kent, Ohio: Kent State University Press.

- LEVIN, S. J. (1991) *"The subversive scribe: translating Latin American fiction"*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press.
- MAYORAL, Roberto (1996) "La traducción para doblaje de películas, traducción impura", Actas del II Seminario Hispano-Ruso de Interpretación, Granada 3 al 7 de abril de 1996 en Sendebarr, Número extraordinario Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, 1996, 115-125.
- METZ, Christian (1967) "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil" en "Lo Verosímil". Comunicaciones No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1970. Traducción de Beatriz Dorriots.
- METZ, Christian (1968) *"Essais sur la signification au cinéma"*. Collection d'Esthétique (3), París.
- PALENCIA, Rosa María (1998) "Factores de eficacia del doblaje en el cine narrativo. Un estudio desde la recepción" Trabajo de Investigación de nueve créditos doctorales. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. UAB. Barcelona 1998.
- PALENCIA, Rosa María (2002) "La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes" Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. UAB. Barcelona 2002.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (2001) "Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural" 103-117 en Miguel Duro (coord). "La traducción para el doblaje y la subtitulación". Cátedra, Col. Signo e imagen. Barcelona, 2001.
- STOLCKE, Verena "La nueva retórica de la exclusión en Europa" versión publicada en el portal de la Unesco <http://www.unesco.org/issj/rics159/stolckespa.html> revisada y resumida del artículo "Hablando de la cultura: nuevas fronteras, nueva retórica de la exclusión en Europa" publicado en 1995 en Current Anthropology 36 (1): 1-24 © Chicago University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1968) "Introducción" en "Lo Verosímil". Comunicaciones No. 11, Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires 1970. Traducción de Beatriz Dorriots.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992) *"Through the dubbing glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish"*, Francfort del Meno, Peter Lang, 1992. (Citado por Ballester)
- YVANE, Jean (1991) "Sub-titling/Dubbing. Sources and Targets" en Media No. 8 (6-9) Newsletter of the Media Programme/ Commission of the Bruxelles X. Bruselas, octubre 1991.