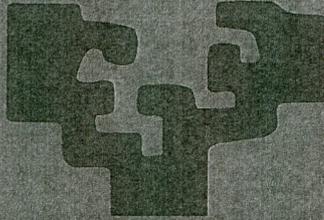


eman ta zabal zazu

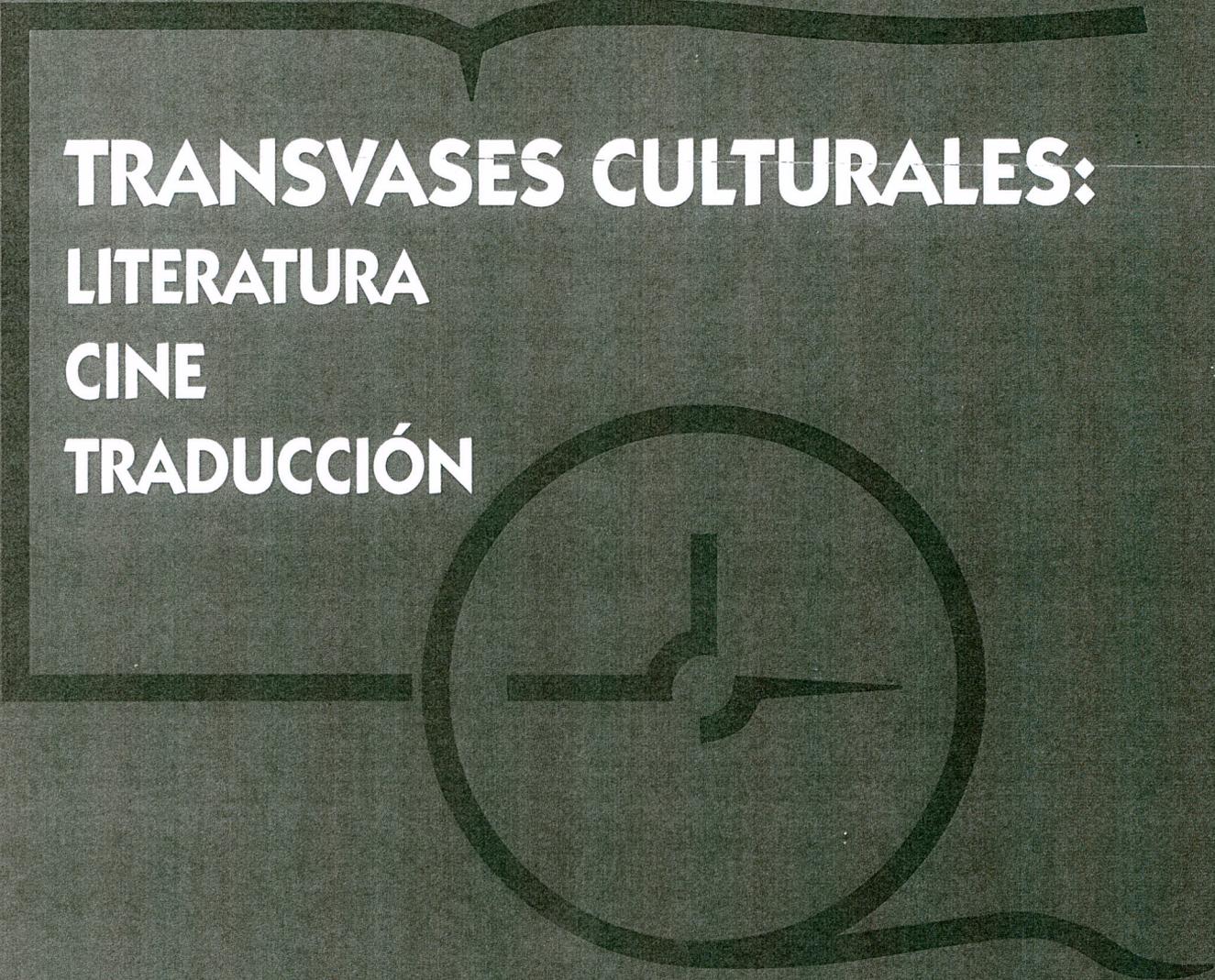


universidad  
del país vasco

euskal herriko  
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA  
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**



**TRANSVASES CULTURALES:**  
**LITERATURA**  
**CINE**  
**TRADUCCIÓN**

**Eds.: Federico Eguíluz  
Raquel Merino  
Vickie Olsen  
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA  
Dpto. Filología Inglesa y Alemana  
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.  
Alibarra, 64 - Vitoria  
D. L. VI - 139 - 1994  
I.S.B.N. - 84-604-9520-5  
Vitoria-Gasteiz 1994

**SUBTÍTULOS O DOBLAJE:  
¿CUÁL CUMPLE MEJOR CON EL TRANSVASE CULTURAL?**

**Margaret HART**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El Congreso de hoy trata de transvases culturales: cine, literatura y traducción. Al hablar de traducción e interpretación, al comparar los relativos méritos y desméritos de los subtítulos y el doblaje como transvases culturales, también pretendo hablar de la literatura y del cine. Es creencia común que hay que aprender a leer mientras que no hace falta preparación ninguna para poder entender el cine: o en otras palabras, no hace falta poseer un gran intelecto ni ningún don específico para entender el cine. De por sí, parece ser que la cultura hoy en día es tanto más asequible cuánto menos palabra escrita hay. Creo que todos nosotros habremos tenido nuestros primeros escauceos con la literatura clásica a través de las ediciones infantiles abreviadas e ilustradas. Abreviadas por evidentes razones ya que nosotros no dominábamos aún el vocabulario necesario ni una apreciación de estilo suficientemente desarrollada como para leer la versión íntegra: e ilustradas porque tampoco podíamos tener la experiencia necesaria, el conocimiento del mundo necesario como para entender bien el contexto en el que nos movíamos, así que los dibujos nos ayudaban a ubicarnos. En algunos casos, como es el mío personal, ese soporte de la ilustración del texto ha sido tan nefasto que incluso hoy en día me resulta imposible leer *La Isla del Tesoro* de Robert Louis Stevenson, libro preceptivo para todo buen escocés que se precie, sin recordar las imágenes que acompañaban al texto abreviado de mi primer encuentro con la novela. Algo parecido me ocurrió cuando aún llevaba poco tiempo viviendo en España. Tuve la gran fortuna de ver la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Los Gozos y Las Sombras* en la magistral adaptación de la obra que realizó el director, Mario Camus para RTVE. Emocionada, me busqué afanosamente el libro sólo para abandonarlo a la mitad. ¿La razón? El paisaje de la novela, el telón de fondo sobre el que se recreaba la acción ya no era mío: eran los paisajes lluviosos de Camus y cada vez que leía el nombre de Clara, uno de los personajes principales, me acordaba de la actriz, Charo López, que la había encarnado en la “pequeña pantalla”. Ya no disfrutaba de la lectura como un proceso de recreación. La televisión (y los dibujos de mi novela de la infancia) me habían servido una dieta de cultura rápida que podía consumir sin esfuerzo y sin necesidad de emplear mi imaginación.

Es indudable que cuando un transvase cultural ocurre, es decir, cuando una manifestación artística se transforma en otra, el motivo básico del transvase resi-

de en un deseo de alcanzar un público mayor. Si se supone que la lectura necesita de un aprendizaje y el cine, no, es evidente que el deseo de alcanzar un público mayor normalmente pasará por convertir lo escrito en visual: es decir, suplir en gran parte la imaginación y la participación del receptor en el proceso recreativo. Este hecho lo podemos comprobar en las novedades de las grandes editoriales españolas. En un país como España con unos índices de lectores relativamente pobres, los jefes de marketing de las grandes casas de libros han promocionado la novela pintada en un intento de fomentar el hábito de la lectura. Hoy en día, el público español puede hasta leer el *Ulises* de James Joyce en versión ilustrada. Si bien Confucio dijo que una imagen vale más que mil palabras, parece ser que las editoriales españolas lo han tomado demasiado en serio: de hecho, al pie de la letra. Por todo lo que se ve, nuestra sociedad, o al menos nuestra sociedad como la analizan los expertos en “marketing” necesita de un apoyo visual a la palabra escrita. El comic, “tebeo” del Partido Socialista ilustrando una década de gobierno socialista es otro ejemplo de esta tendencia a “facilitarnos” la lectura a través del soporte visual. Nuestra sociedad de consumo prima lo visual y el espectador pasivo. El comic o tebeo sustituye al libro, el videojuego jugado por una sola persona sustituye a los juegos tradicionales donde tenían que participar más de dos personas y hacían falta grandes dosis de imaginación e ingenio, la televisión sustituye a la radio y la novela se sustituye por su versión en serie televisada o en película. Con la llegada de la cultura de masas, desaparece el acto intimista, unipersonal e intransferible de la recreación subjetiva de una obra.

En una sociedad dónde se opta cada vez más por *La Novela Pintada* y no por la pintura novelada, no es de sorprender entonces que se siga prefiriendo el doblaje a los subtítulos a la hora de traducir una película. Las películas extranjeras siempre se han doblado en España con la excusa de que así se daba trabajo a actores que, de otra manera, no lo tendrían. En un artículo reciente de *Diario16*, Carlos Rodríguez Braun comenta del doblaje (y cito)<sup>1</sup>

“La imposición del doblaje es una herencia de un régimen paternalista, que preservaba a sus súbditos en un provincial analfabetismo, impidiéndoles oír otro sonido que el propio. Nada tiene de asombroso que el simple e inocente hecho de ir al cine en versión original - “arte y ensayo”- haya sido durante el franquismo una forma de manifestar desacuerdo con el sistema político vigente.”

En su libro *How to Read a Film*, el autor James Monaco afirma (y cito):

“The reader of a page invents an image, the reader of a film does not, yet both readers must work to interpret the signs they perceive in order to complete the process of intellection. The more work they do, the better the balance between observer and creator in the process; the better the balance, the more vital and resonant the work of art.”<sup>2</sup>

(El lector de la página escrita se inventa una imagen: el lector de una película no tiene por qué inventarse la imagen sin embargo ambos lectores deben participar en la interpretación de los signos que ven para que el proceso de intelectualización sea completo. Cuánto más participan, mejor el equilibrio entre la aportación del creador y el receptor en el proceso de comunicación; y cuánto mejor este equilibrio, más impacto y vida tendrá la obra de arte.”(Traducción de M.Hart)

Las palabras “claves” para mi defensa de los subtítulos son las de “traducción” e “interpretación”. Tradicionalmente, aplicamos la palabra “traducción” al proceso de trasladar un texto escrito a otro idioma, también en forma escrita. Una vez que se aplica sonido, es decir lenguaje oral, el mismo proceso de transferencia o transvase a otro idioma se denomina interpretación. Y ¿por qué? Porque influyen otros factores en nuestro proceso de descodificación del significado. La palabra en sí sigue revistiendo importancia pero más importante es el contexto en el que se pronuncia, el tono de voz con el que se pronuncia y los gestos faciales y corporales que acompañen a la palabra. En otras palabras, ya no es *lo que* se dice lo que importa sino *cómo* se dice. Hay poca investigación hecha sobre nuestro proceso auditivo. Parece ser que nuestra experiencia auditiva o memoria auditiva se desarrolla con muchísima más rapidez que nuestra experiencia visual. Somos capaces, a una edad muy temprana, de reconocer cuando una persona habla con voz de enojo, o de interpretar pausas como señales de duda, etc. Todos estos elementos denominados “contextualization cues” por Gumperz et al. en sus investigaciones sociolingüísticas nos indican cómo debemos interpretar lo que estamos oyendo. Estas “pistas de contexto” las hemos aprendido de una forma natural casi inconsciente y de hecho, las procesamos de una forma totalmente inconsciente al hablar. Constituyen el telón de fondo, sin embargo, sobre el que reconstruimos cada mensaje verbal recibido. Si buscamos un paralelo en el texto escrito, son las ilustraciones o cualquier detalle de registro o campo léxico lo que nos permite concretar el contexto en el que estamos trabajando. Al igual, entonces, que distintas culturas tienen distintas convenciones a la hora de organizar el discurso escrito - una misma carta de recomendación se redactará de distintas maneras según se escriba en inglés británico, inglés americano, francés o alemán - también se aplican distintas convenciones a la hora de entablar las comunicaciones orales. Deborah Tannen, en uno de sus muchos escritos sobre análisis del discurso, demuestra cómo muchas negociaciones entre personas de culturas radicalmente distintas han fracasado por malas interpretaciones causadas no por *lo que* se dijo sino por *cómo* se dijo. Además, como ésta es la parte del discurso que procesamos automática e inconscientemente, puede ser que no logremos nunca descifrar la verdadera razón por el fallo en las comunicaciones a menos que exista una incongruencia evidente entre lo que se dice y cómo se comunica. La modulación, la entonación, el tono de voz y el volumen del mismo son el telón de fondo sobre el cual interpreta-

mos: es decir, forman el contexto del lenguaje oral. Al igual que en el texto escrito donde las palabras sólo se pueden interpretar dentro del contexto, el diálogo, la palabra pronunciada sólo se puede interpretar correctamente dentro de su contexto, es decir, sobre su telón de fondo de sonidos, tonos, cambios de volumen, silencios, gestos corporales, faciales, etc. Si borramos este telón de fondo y cambiamos los puntos cardinales de la cultura por otros signos geográficos: en otras palabras, si doblamos el sonido en vez de dejar las señales originales de la comunicación oral acompañada por la traducción escrita de lo que se dijo, terminaremos perdiendo a nuestro público.

Es evidente, no obstante, que esta tesis de defensa de los subtítulos sólo es válida para películas cuyos idiomas originales siguen las mismas fórmulas generales en lo que respecta a "contextualization cues" que el idioma del público al que va destinada la nueva versión. El proceso del subtítulo consiste en una interpretación conjunta, rápida por parte del espectador de una serie de elementos: imágenes, texto escrito, gestos, enfoque de cámara, tono de voz etc. Todos estos elementos están diseñados de manera que permitan su acceso rápido y mínimamente problemático por parte del espectador. Si no reconocemos las pistas de contexto, si repetidas veces lo que se dice choca frontalmente con cómo se dice según las normas del espectador, el proceso acabará en corto-circuito. Es difícil saber qué transvase cultural adoptar para películas rodadas en idiomas cuyas convenciones sean tan radicalmente divergentes de las lenguas europeas, tal como puede ser el caso del japonés. Transferirlas utilizando subtítulos es como mandarnos a un país con la indumentaria correcta, con todos los conocimientos teóricos o enciclopédicos del lugar pero sin mapa, ni brújula, ni especificación sobre dónde nos encontramos exactamente. Puede que lleguemos a nuestro destino pero será un proceso arduo y difícil. Transvasarlas utilizando el doblaje tampoco es un proceso exento de peligros. El contexto, imprescindible para la interpretación de cualquier acto comunicativo, resultará de difícil definición para el espectador lo cual puede producir su enajenación total. En una Europa sin fronteras, sin embargo, la utilización de subtítulos permite una mayor exposición a los idiomas de nuestros países vecinos al mismo tiempo que no supone un esfuerzo tremendo por parte del espectador ya que no existen grandes disparidades entre nuestras convenciones del discurso oral. Así garantizamos además la no-distorsión del contexto original y salvaguardamos las señas de identidad tanto de la película como de la cultura que la arroja.

La traducción en sí es un proceso imperfecto. Una interpretación perfecta exigiría que ni se perdiera ni se aumentara ningún elemento del texto original - ni gramatical, ni semántico, ni contextual, ni siquiera fonético. La obra magistral de Borges, *Pierre Menard, Autor del Quijote* ejemplifica cuán imposible es la tarea. La traducción de subtítulos, por lo tanto, es doblemente difícil ya que el traductor sufre una doble limitación: la de la inevitable imperfección de la traducción que Kurt Baldinger ha resumido en los siguientes términos:

“By all the accepted theories of linguistics, it should be impossible to translate from one language to another. Fortunately, the ordinary translator does not know this and he goes ahead and translates anyhow.”<sup>3</sup>

más la añadida limitación del espacio, lo que Katarina Reiss denomina las restricciones de los textos audio-visuales.<sup>4</sup> En el caso del doblaje, el traductor tiene que sincronizar su texto con los movimientos de los labios de los actores. En el caso del subtítulo, el traductor tiene que sincronizar su traducción con la banda sonora original y con los otros elementos paralingüísticos que modifican o modulan de alguna manera lo que se comunica. Esta necesidad de podar al máximo hace que el traductor se fije más en el valor connotativo del guión: es decir, el traductor enfoca inmediatamente la traducción desde la perspectiva del significado de las palabras, desde la perspectiva del sentido total del acto comunicativo. No se queda atrapado por la traducción superficial, ni se queda cegado por el valor denotativa de las palabras. Por lo tanto, el ejercicio resulta de enorme interés y valor a la hora de enseñar a nuestros estudiantes los principios de la traducción. En general, el proceso de aprendizaje del estudiante pasa por tres etapas: la primera y más árdua donde se ve hipnotizado por las palabras, la segunda (resultado de la censura de la primera) en la que se empeña en traducir cada palabra por un sinónimo y la tercera donde empieza a vislumbrar la necesidad de traducir significados en vez de significantes. El hecho de que tenga que trabajar dentro de un espacio limitado - un máximo de dos renglones con menos de cuarenta caracteres cada renglón - significa una aceleración de este proceso y también refuerza la idea de que tiene que existir una coherencia en el texto. De esta forma el estudiante puede establecer cuáles son los elementos esenciales a la producción de un texto escueto aunque coherente y cohesivo. Quizás lo más importante desde la perspectiva de la traducción como transvase cultural, es que las limitaciones del subtítulo realzan la sensibilidad del estudiante hacia la importancia del contexto, y dentro del contexto, de los elementos paralingüísticos, en la comunicación del significado.

Un claro ejemplo de cómo las señas de identidad de una cultura se translucen sobre todo en los elementos paralingüísticos lo tenemos en las películas de Pedro Almodóvar, el director de la España cañí. El interés suscitado por la película suya que se presentó al Oscar, *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* y que se presentó al público norteamericano en versión subtitulada hizo que sus dos posteriores películas se tradujeran y doblaran al inglés. (*Atame* o *Tie me up, Tie me down* y *Tacones Lejanos* o *High Heels*). El resultado fue un sonoro fracaso. Los críticos que tanto habían admirado al Almodóvar de *Mujeres* se ensañaron con él y hasta le acusaron de ser misógino. Sería excesivo echar toda la culpa de las duras críticas al doblaje pero es evidente, no obstante, que el doblaje tenía algo que ver. La España de Almodóvar es una España de estereotipos y los estereotipos en cualquier cultura reúnen un conjunto de rasgos bien definidos que hacen que los identifiquemos con total facilidad. La caracterización de los

personajes de las películas de Almodóvar se basa mucho en la voz y en el registro utilizado por los protagonistas. Los andaluces, la gente de los barrios bajos, los camellos (traficantes de drogas), los roqueros, los travestis, la policía: todos tienen un bagaje de características que les definen, de las cuales quizás la más importante es cómo se expresan. En *Mujeres*, por ejemplo, uno de los personajes principales es Candela, la andaluza. El personaje es una mezcla deliciosa de ingenuidad y sabiduría, de candor y sexualidad primitiva, a la vez muy infantil pero muy adulta y esta contradicción se refleja en su lenguaje. El hecho de que Andalucía fuera y dentro de España se considere como el área más agrícola y que las sociedades agrícolas se consideran en general como las menos desarrolladas, con menos cultura, menos maleadas por la sociedad de consumo y por lo tanto más inocentes y primitivas hace que el acento de Candela sea tan importante para la interpretación y comprensión de su personaje como lo fue el acento polaco de Meryl Streep en su representación de Sophie en *Sophie's Choice*. Si doblamos la película, cualquier intento de recrear este efecto caería probablemente en la parodia grotesca tal como ocurre en todas las películas vaqueras cuando hablan los mejicanos en inglés o peor aún, los indios. Por lo tanto, la solución más adecuada para un transvase cultural más fiel al original es el uso de subtítulos.

Existe otra ventaja significativa de los subtítulos frente al doblaje en las películas de Almodóvar. Todas las traducciones de las películas son norteamericanas. Por lo tanto, el inglés utilizado es el inglés norteamericano. Este hecho produce dificultades para el espectador británico. Gracias a los subtítulos en *Mujeres*, la interpretación del gesto efectuado por Candela al hablar de una condición de la piel que los norteamericanos llaman "goosebumps" establece claramente al público británico que el recuerdo de la experiencia sensual aún le pone "la carne de gallina" (lo cual se traduciría por "sets my hair on end" más que por "goose-pimples" que normalmente se asocian con el frío). Si el espectador hubiese tenido acceso sólo al doblaje, la palabra inusitada junto con la escasa participación del público en la interpretación del significado, podría producir un fallo de comunicación y seguramente produciría una momentánea descontextualización. En la versión doblada de *Atame*, la protagonista y personaje principal femenino, Victoria Abril cuenta al reportero sus primeros pasos en el mundo del espectáculo. Rodeada de los elementos más *kitsch* y más estereotipados del escenario de Almodóvar, en un contexto netamente castizo, explica con acento claramente americano que el hecho de que tiene tantas tablas se debe a su infancia, época en la que se dedicaba "a domar potros en los rodeos". La descontextualización sufrida por el espectador es casi tan grande como la que sufre el cinéfilo al ver *The Greatest Story Ever Told*, manifiestamente el mayor error del reparto cinematográfico jamás cometido, y oír a John Wayne vestido de centurión romano pronunciar en tonos inconfundiblemente tejanos.: "This truly was the Son of God". Al menos en éste caso, fue la última frase (casi lapidaria) de la película.

La interpretación del subtítulo, por las razones previamente aducidas, consiste en la suma de varios elementos y, por lo tanto, se presta menos a producir este tipo de desorientación. El telón de fondo queda claramente definido y si chocase algún elemento del texto escrito con lo que el espectador observase a otros niveles tales como los elementos paralingüísticos, automáticamente eliminaría el elemento que no coincidiera. En los subtítulos de *Mujeres, Pepa*, el personaje femenino más atacado de los nervios, utiliza tacos en contados momentos de tensión máxima. Cualquier persona que esté familiarizada con la cultura española sabe que hay quizás un mayor uso de los tacos en español que en inglés a todos niveles de la sociedad. No existen en España, como ocurre en Gran Bretaña, unos tacos que señalan claramente a qué sector de la sociedad pertenece la persona que los utiliza. Cualquier persona que esté familiarizada también con la cultura anglófila sabrá que los norteamericanos utilizan los tacos más explícitamente sexuales y con mayor frecuencia que los súbditos británicos. Pepa que básicamente es una buena chica pasando por momentos de apuros dice en un momento “¡Váyase a la mierda!” y el subtítulo reza “Fuck off!”. El grado de intensidad del insulto es mucho más fuerte que la carga original del español y choca frontalmente con el modelo de este personaje que se construye el público británico. La primera vez que aparece este taco, produce una desazón momentánea. De ahí en adelante, al no conformarse con la información que recibe el espectador con respecto al personaje a todos los otros niveles, se elimina por incoherente.

En resumen, la traducción de subtítulos representa un peligro quizás para el traductor por ser el acto de interpretación más evidente y, por lo tanto, más expuesta a la crítica pero también representa una satisfacción por ser el subtítulo el medio más adecuado de comunicar el sentido original además dentro de su contexto original. Borges, en un artículo titulado *Sul Doppiaggio*<sup>5</sup> lanzó una crítica feroz sobre el doblaje. Después de definirlo como una tarea mediocre llevada a cabo por mediocridades, sugirió que no sólo se debería suplantar la voz del actor, es decir hacer una reinterpretación del guión, sino que se debería realizar una segunda versión de la película, con un nuevo reparto. Aunque supone introducir texto escrito donde antes no existía, es decir, nadar a contracorriente, mi experiencia de los subtítulos me sugiere que cumplen mejor con el transvase cultural que el doblaje. Una vez perdido el texto y la modulación original, me temo mucho que se puede perder el sentido de la comunicación. Para terminar, y como ilustración de lo que acabo de decir, les daré el ejemplo de una película de Meryl Streep, doblada al español. Meryl Streep y el protagonista masculino representan una escena de pasión incontrolada donde la pareja hace el amor sin quitarse casi ninguna prenda. A la sugerencia de que vuelvan al ataque, Meryl Streep dice en la versión inglesa, “Yes, but this time without clothes. Your flies hurt me.” El espectador español que recibió la versión doblada “Si, pero esta vez sin ropa. Las moscas me molestaron” cuando Meryl Streep de hecho estaba hablando de la bragueta, ¡todavía tiene que estar con la mosca detrás de la oreja!

**NOTES**

- <sup>1</sup> Braun, Carlos Rodríguez. (15 de enero de 1992) *Una de Voces*, Madrid, Diario 16.
- <sup>2</sup> Monaco, James. (1980) *How to Read a Film*, New York, Oxford University Press.
- <sup>3</sup> Baldinger, Kurt (1980): *Semantic Theory: Towards a Modern Semantics*, New York, St. Martin's Press.
- <sup>4</sup> Reiss, Katerina. (1976) *Texttyp und Übersetzungsmethode*, Kronberg, Scriptor.
- <sup>5</sup> Borges, J.L. (Oct - Dec. 1973) *Sul Doppiaggio*, Filmcritica, XXIV/238 - 240.