

Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual

Frederic Chaume Varela

Universitat Jaume I (Castellón de La Plana)
(uji00096@uji.infomail.es)
Entregado para su publicación en enero de 2005

Resumen: Este artículo presenta un posible listado de estándares de calidad en traducción audiovisual, en especial para el caso del doblaje, motivado por la recepción convencional de los productos audiovisuales traducidos en el polisistema meta. El receptor implícito de las traducciones juega un papel potencial de destinatario activo o poder fáctico que condiciona el formato y la redacción del producto traducido. Los estándares de calidad aquí propuestos se postulan desde el punto de vista del receptor, desde el respeto a la audiencia y a ciertos aspectos de la tradición dobladora de nuestro país. Los estándares de calidad presentados cubren no sólo los objetivos deseables por parte de un traductor, sino también los que persiguen el ajustador, el director de sala, los actores y actrices de doblaje y el técnico de sonido.

Palabras clave: espectador, estándares de calidad, ajuste, verosimilitud, coherencia, fidelidad, dramatización, aceptabilidad, adecuación, norma.

Abstract: This paper presents a possible set of quality standards in Audiovisual Translation, particularly with regard to translation for dubbing. The standards are motivated by the implicit presence of an ideal viewer or spectator in the target polysystem. The implicit receiver of the translation plays a potential role of active addressee who conditions the form and conventions of the target product. Quality standards are then postulated with the audience in mind and in accordance with certain conventional aspects of dubbing. The quality standards dealt with here encompass the desirable objectives not only of the translator, but also of the dialogue writer, dubbing director, dubbing actors and actresses and the sound engineer.

Key words: audience, quality standards, synchronization, realistic and credible dialogues, coherence, fidelity, acting, acceptability, adequacy, norm.

1. Introducción

Tytler, ya en 1791 (1978 [1971]), señaló que una buena traducción es «aquella en la que el mérito de la obra original se ha trasladado hasta tal punto a otra lengua, que se comprende claramente y se percibe con fuerza tanto por el nativo del país al que dicha lengua pertenece como por aquellos que hablan la lengua de la obra original» (Hurtao, 1999: 39). La reivindicación de la figura del receptor viene, pues, de antaño. Veamos, pues, cómo condiciona el receptor «ideal» la traducción de las obras audiovisuales.

2. El pacto con el espectador

En su *Estética de la creación verbal*, Bajtin (1982 [1979]) escribió que la vida es dialógica por naturaleza, que vivir significa entrar en un diálogo con el otro, interrogar, escuchar, responder, mostrarse de acuerdo, disentir, etc. Las relaciones dialógicas están, por tanto, presentes en toda actividad humana e incluso dan razón de ser a esas actividades. Iris Zavala resume en una frase el complejo contenido de la corriente de crítica literaria conocida como Es-

tética de la Recepción: «La vida discursiva no existe sin la palabra del otro.» (Zavala, 1992:17)

Toda interacción entre un texto y su receptor está orientada hacia una respuesta por parte de éste. El receptor, desde su horizonte dialógico, otorga sentido y significado a la obra de arte. El reconocimiento de esta inclusión dialógica del lector como intérprete supone tomar conciencia también de la manera en que los textos se interpelan, nos mueven a identificarnos y a abrazar determinadas identidades. Así lo expresa Adell, en un ecléctico estudio sobre cultura popular:

La recepció d'un text, la seva obertura, permet que en certes situacions històriques i socials un auditori concret, una col·lectivitat, pugui «veure's», «llegir-se», fins i tot reconstruir-se en les seues pàgines, en els seus sons, en les seues imatges. (Adell, 1998: 417)

Aunque Bajtin entiende el diálogo como un espacio abierto, ello no significa que ese diálogo carezca de conflictos y de reglas del juego. La Estética de la Recepción se interesa por estudiar qué elementos de la obra literaria aparecen como dominantes como resultado de un código que en ese

momento prevalece y qué elementos aparecen como esbozados o incluso completamente ocultos.

En cualquier texto sujeto a unas reglas o convenciones de género en una cultura determinada y en un tiempo determinado, la ausencia de un elemento esperado, por ejemplo, la ausencia del ajuste en películas o series de televisión en una tradición en donde éste es normal o normativo (en el sentido de *norma*), puede ser recibido por el lector como un mecanismo negativo. A ello se refería Lotman (1982 [1970]: 125, por ejemplo) con la noción de minus-mecanismo, aunque incidía especialmente en textos literarios (por ejemplo, la ausencia de rima en un género que convencionalmente contiene rimas). Del mismo modo, el macro-género de textos audiovisuales como tal, también presenta canónicamente una configuración determinada. Y los géneros ya traducidos (películas, series de televisión, dibujos animados y documentales, en el caso español) convencionalmente deben presentar unas características determinadas que contribuirán a su reconocimiento por parte de la audiencia, a su consumo y, por tanto, a su previsible éxito. La ruptura de las convenciones, del canon, la ausencia de los elementos esperados, no implica, necesariamente, el fracaso de la comunicación; puede suponer una innovación en el género que conlleve éxito o fracaso según las condiciones históricas en que se vea inmersa la audiencia, pero tales rupturas tienen unos límites que en este artículo intentaremos definir.

Veamos desde un punto de vista sincrónico qué elementos de la obra audiovisual traducida aparecen como dominantes en la cultura española de finales de siglo.

Desde el punto de vista del receptor nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Qué espera la audiencia de un producto audiovisual traducido? ¿Qué tipo de disonancias (Fodor, 1976: 80) o falta de sincronía son valoradas más negativamente por la audiencia (minus-mecanismos)? ¿Qué perdonan los espectadores y qué les distrae más de la correcta recepción del mensaje? Este análisis de necesidades ofrecerá al traductor cuáles son las normas que imperan en traducción audiovisual, en terminología de la teoría de las normas, o cuáles son sus prioridades en el momento de tomar una decisión de traducción, en terminología de Zabalbeascoa (1993). En todo caso, aquí hablaremos de un espectador ideal, de una abstracción que simplifica el análisis, pero que en un estudio futuro debería concretarse en grupos de espectadores distintos, tal como ya avanza Mayoral (2001a) al hablar de los factores que deben tenerse en cuenta en un análisis de la audiencia: su heterogeneidad, el paso del tiempo, etc.

En la modalidad del doblaje, esas prioridades se resumen en varios grandes ámbitos:

- a) El respeto a los movimientos bucales, corporales y la duración de los enunciados de los actores de pantalla, es decir, cumplir con las normas del ajuste.

- b) La elaboración de unos diálogos o un texto creíbles, conformes con el registro oral de la lengua de llegada y verosímiles; algo que va un poco más allá de la correcta formulación y expresión de los contenidos en lengua meta, objetivo general también deseable (como, por ejemplo, evitar los calcos estructurales y léxicos en español cuando traducimos del inglés).
- c) La coherencia de lo que se escucha con lo que se ve, es decir, la coherencia entre palabras e imágenes, así como la coherencia interna del hilo narrativo argumental, y la cohesión de los diálogos.
- d) La fidelidad con el texto origen, entendida como la fidelidad a los contenidos, o a la forma, o a la función, o al efecto del texto origen, o a todos ellos, o a algunos de ellos, etc., según el encargo.
- e) Hay otros factores que no están en manos del traductor, ni del ajustador, ni siquiera del director de doblaje. Se trata de las convenciones técnicas: en un doblaje (excepto en los llamados *voice-overs*) no se debe escuchar nunca la versión original, ni siquiera un rasgo paralingüístico concreto. El volumen de la grabación y la claridad de las voces también debe ser el adecuado, es decir, el convencionalizado a lo largo de los años: un volumen bastante alto y unas voces claras con articulación tensa, así como la ausencia de ruidos e interferencias en la grabación final, para que el sonido llegue al espectador tan nítido como sea posible. En todo caso, estas convenciones dependen del técnico de sonido y escapan a las actuaciones del traductor, aunque como tales convenciones constituyen uno más de los estándares de calidad de lo que se entiende por un buen doblaje.
- f) En este último grupo hay que incluir la dramatización de los diálogos, algo que tampoco está en manos del traductor ni del ajustador, pero sí del director de doblaje y de los actores. Por convención, se requiere una actuación por parte de los actores de doblaje que no parezca fingida (sobreactuada) ni monótona.

La ausencia de los elementos mencionados, por previsible y convencionalizados, pone en peligro la correcta transmisión del mensaje, en términos tanto informativos como estéticos. Porque, de hecho, el fin último de un doblaje es que el producto final sea verosímil, que parezca real, que nos engañe como espectadores y creamos que estamos asistiendo a una producción propia, a una historia propia, a unos personajes reconocibles, a unas voces verosímiles:

[El locutor profesional] transforma en sonido la palabra escrita, pero evita que el sonido sea reconocido como lectura efectuada en voz alta. Prevalece la claridad a la intensidad y la exacta articulación de los elementos integrantes en la fonación.

El experto en cada materia es un gran conocedor del alcance final de un texto, de la intencionalidad que hay

que poner a la hora de presentarlo, la fuerza de decir y, en definitiva, la vivencia entusiasta de lo que se dice. (Cebrián, 1983: 60)

Ávila también coincide en destacar algunos de estos estándares de calidad. Añade, además, que el espectador espera que en un doblaje la traducción se atenga al original (creo que este caso es todavía más patente en la subtitulación, especialmente entre aquellos espectadores conocedores de la lengua origen), que no se reutilicen demasiado las mismas voces y que se haga un buen uso de los recursos técnicos (algo que cae, como ya se ha dicho, fuera de las atribuciones del traductor):

En este sentido, el gran público reconoce la mediocridad por dos vías: una deficiente sincronización y una pésima interpretación. Sin embargo, pueden achacarse otros motivos que, en muchos casos, escapan a la percepción del espectador. Una traducción que no se atenga al original o un mediocre ajuste que atente contra la normativa del lenguaje estándar y audiovisual pueden transmitir una visión errónea del filme que, sin duda, horrorizará a los guionistas originales o a aquellos que decidan comparar la versión doblada con la original. Una excesiva reutilización de voces en distintos papeles de la misma película conduce a un empobrecimiento de su calidad, aunque abarate costes. Por supuesto, el inoportuno uso de los recursos técnicos puede igualmente hacer fracasar la idea de un buen doblaje. (Ávila, 1997: 39-40, el subrayado es nuestro)

3. El ajuste: el estatus de las sincronías

Respecto al primer bloque, el respeto a los movimientos de articulación bucal (sincronía fonética o labial), a los movimientos corporales (sincronía cinésica) y a la duración equivalente de la traducción con los enunciados de los actores de pantalla (isocronía), constituye uno de los pilares básicos de un doblaje que pretenda ser verosímil y gustar al espectador (Chaume, 2003b y 2004b). Aunque la tiranía de acoplar la traducción a las consonantes bilabiales o labiodentales, o a las vocales abiertas, no es el mayor reto con que se enfrenta el traductor (sólo ocurre en primeros y primerísimos planos, y en planos de detalle de los labios), su ausencia en los casos señalados sí que es una causa, sin embargo, de pérdida de verosimilitud y consiguiente juicio negativo por parte de la audiencia:

En un doblaje cinematográfico, en cambio, el doblador habla sincronizadamente con el personaje e incluso con el movimiento de sus labios. Lo que se entiende por un buen doblaje hace desaparecer toda diferencia entre personaje, protagonista y doblador. Ante el público se quiere confundir toda frontera. La marca de un buen doblaje es la desaparición de la frontera. Se aspira a la verosimilitud, al *make believe* total. (Kahane, 1990-91: 116)

Los gestos y las expresiones del rostro que acompañan al texto hablado son, sin duda, una de las diferencias más notables entre culturas. En la modalidad del doblaje, se sus-

tituye el texto hablado y los rasgos suprasegmentales, es decir, el código lingüístico y el paralingüístico, por otros diálogos y rasgos suprasegmentales en lengua meta, pero no así los gestos faciales o corporales. Este factor ha llevado a algunos autores a hablar de ruido comunicativo por la coexistencia de dos sistemas culturales diferentes:

Noise produced by the coexistence of different cultural systems. This is illustrated by the appearance on screen of scenes of Moscow with actors speaking Spanish, or by the assignation in the dubbing of film of varieties of language peculiar to Spain to characters whom the image reveals as non-Spanish [...]. (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988: 362)

Es cierto que la expresividad facial anglosajona no se corresponde con la expresividad mediterránea, por ejemplo, ni cuantitativa ni cualitativamente, y lo mismo ocurre con la gesticulación latina comparada con la casi inexistente gesticulación de manos y brazos centroeuropea. Quizá, de manera un tanto arquetípica, pero no por ello menos significativa, expresa Whitman-Linsen este choque cultural:

We might go so far as to claim that the relatively versed viewer can recognize a number of nationalities watching solely the people on the screen with the sound eliminated. The Frenchman's shoulder movements and lower-lip idiosyncrasies, the American bearing of the body and free-swinging gait, and the Italian's 'talkative' hand signals can virtually not be mistaken for each other. (Whitman-Linsen, 1992: 33)

Sin embargo, existe un acuerdo tácito entre los emisores y los receptores que consiste en que la audiencia sabe perfectamente que se encuentra ante una película, y que, por tanto, siempre habrá una serie de disincronías (Fodor, 1976) o de falta de sincronía en numerosos aspectos (sincronización labial, cinésica, isocronía) que, no por ello, invalidarán totalmente la comprensión global del producto o la calidad de éste. Claro está, ese acuerdo tácito respeta las disincronías o el grado de ruido comunicativo (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988) hasta cierto punto. Convendrá, por tanto, definir esos límites o umbrales de permisividad para orientar al traductor de textos audiovisuales sobre la tolerancia de la cultura meta a la que dirige su producto, es decir, definir cuáles son las normas de traducción en este terreno que imperan en la cultura meta.

El acuerdo tácito al que me refiero consiste en que la audiencia ha sido educada para admitir que está viendo una película y que, en general, va a escuchar, por ejemplo, voces en estéreo y con una claridad impropia de las situaciones reales. Incluso cuando un personaje se aleja hacia el horizonte, escuchamos perfectamente su voz y entendemos sus palabras. Aunque se nos muestre una habitación totalmente oscura, por ejemplo, la ilusión cinematográfica llega hasta el punto de aceptar de buen grado que somos capa-

ces de distinguir los rasgos de las caras de los personajes que hay en ella e, incluso, de ver sus gestos. Al entrar al cine, sabemos que lo que vamos a ver no es exactamente la realidad, sino el lenguaje del cine, con sus reglas gramaticales y su lógica particular:

The audience often retreats into the movie house for exactly the purpose of escaping reality and it would be a perhaps misdirected attempt at realism to make them strain to hear passages that would be inaudible in real life situations. Even children exposed to film and television very quickly come to understand this distortion of reality and are not disconcerted by it. This is, of course, a bona fide tool of film-making and, as such, a valid technique. Yet, when perspectives and relations, either acoustic, optical, temporal or otherwise, cross the threshold of even this film credibility, the effect will suffer. (Whitman-Linsen, 1992: 79)

Aunque sería necesario un estudio empírico entre la audiencia que valorara diferentes películas en donde los grados de sincronía no fuesen los mismos, o donde se hubieran violado los tres tipos de sincronía mencionados (sincronía labial, sincronía cinésica e isocronía), la práctica de la traducción audiovisual nos lleva a afirmar que, de las tres sincronías del doblaje, no es la sincronía labial la que ocupa el estatus más alto entre las prioridades del traductor. En la profesión, la isocronía sí se suele respetar en gran medida, y no así la sincronía labial (menos todavía la sincronía cinésica). La audiencia suele ser muy dura con aquellos filmes en donde no se observa la isocronía pertinente, pero la sincronía labial, mucho más difícil de encontrar en el texto origen por otra parte, y especialmente la sincronía cinésica, no son tan respetadas porque no se sitúan en el orden más alto de la jerarquía de normas que configuran el acuerdo tácito entre emisor y receptor al que nos hemos referido.

Por tanto, podríamos decir que el umbral de permisividad se traspasa cuando no se respeta la isocronía de la traducción con la duración de los enunciados de los actores de pantalla, y quizás, en primerísimos planos y planos de detalle de los labios, cuando no se respeta la sincronía labial. El resto de sincronías labiales y sincronías cinésicas, sin embargo, no rompen ese acuerdo tácito, pese a la insistencia de Fodor en su histórico y pionero trabajo de 1976. Sirva, para esta afirmación, y a falta de estudios empíricos sobre recepción (excepción hecha del caso de Fuentes, 2001, en España), las palabras de los traductores y ajustadores profesionales en *El País*:

–Ese *Calla d'una volta!*, debe quedar algo más corto y mucho más rabioso», apunta Casanova, mientras el técnico de sonido deja de fondo la voz susurrante de Leonard Cohen [...] (Navarro, 1998)

Más corto, porque en términos de isocronía, la lengua inglesa seguro que ha resuelto la frase imperativa con no más

de dos o tres sílabas. La periodista prosigue con su argumentación centrada en la isocronía:

[...] en valenciano, las frases son más largas que en inglés y en una película como ésta se puede suprimir algún taco si con ello se consigue que todo el texto encaje en la boca del actor. Los ajustes finales los realizará el adaptador (en este caso, Angels Martí), quien ajustará al máximo el texto, de forma que el actor no hable cuando en pantalla aparezca una boca cerrada. (Navarro, 1998, el subrayado es nuestro)

Parece, pues, que entre las tres sincronías mencionadas, la norma global es respetar la isocronía, por encima de las otras sincronías.

En subtitulación, el respeto máximo se ha de producir en la sincronización del subtítulo con el enunciado del personaje de pantalla que ha dado lugar a ese subtítulo. Además, por el hecho de ser la subtitulación una modalidad de traducción vulnerable (Díaz Cintas, 2001b), el espectador que conoce la lengua origen también puede evaluar la traducción y su umbral de permisividad se establece, entonces, en términos de calidad de la traducción:

Si a esto [desconocimiento de la lengua origen] añadimos la prisa evidente con que parece que se lleva a cabo esta actividad [la subtitulación], la conclusión inmediata es que la calidad de los productos que, como estos, consumimos brilla por su ausencia y que, aunque son muchos los condicionantes que ayudan a esta situación final, ante todo existe una falta de preocupación por lo que se hace y cómo se hace, resultando a veces milagroso el que podamos tener una leve idea de lo que el original era a través de a versión que conocemos. (Merino, 1991: 321)

4. Unos diálogos creíbles: la adecuación a un registro oral prefabricado

Las traducciones se mueven entre los polos de la adecuación al texto origen y la aceptabilidad a la cultura meta. En el caso de la traducción para el doblaje, otro de los pilares básicos de la calidad de un buen doblaje es que el texto meta suene real, creíble, verosímil, es decir, que no nos saque de la historia. Dicho de otro modo, que sea aceptable según los estándares canónicos de un texto audiovisual traducido en lengua meta. La consecución de un registro oral más o menos espontáneo es la segunda de las asignaturas pendientes que provocan la ruptura del acuerdo tácito que comentábamos anteriormente entre el espectador y la película. Y no sólo en los doblajes y subtítulos. Una de las críticas más extendidas a la filmografía del director José Luis Garci es la artificialidad de los diálogos de sus personajes.

Cierto es, sin embargo, que el registro oral ha estado abandonado hasta hace pocas décadas por académicos y lingüistas. Quizá por esa razón han sido las propias televisio-

nes las que se han visto en la situación de publicar directrices para traductores, pero también para locutores o guionistas, sobre el registro adecuado de programas que utilizan un lenguaje escrito, con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera discurso oral. Entre ellos, cabe señalar el *Manual de Estilo de RTVE*, escrito por Salvador Mendieta en 1993, y el más completo *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*, publicado por Televisió de Catalunya en 1997. En un esfuerzo de síntesis, la corporación catalana resume qué se entiende por registro oral en los medios audiovisuales:

La ficció s'acosta al màxim al llenguatge col·loquial, que correspon pròpiament al mode oral espontani. Però l'espontaneïtat desapareix quan el text s'ha pensat prèviament. Així doncs, els diàlegs de l'obra audiovisual recullen, però de forma controlada, gairebé totes les característiques del col·loquial [...] L'estructura sintàctica sí que prefereix frases curtes i juxtaposades i només aplica molt restrictivament les subordinades. Utilitza molt poc la construcció passiva i pot deixar frases inacabades. L'ordre dels elements de l'oració no és sempre el gramatical sinó que sovint situa en primer lloc l'element que interessa remarcar i hi subordina la resta (A mi que no em busquin / La pistola, ja la tens?). L'abundància d'informació contextual afavoreix les el·lipsis i augmenta la freqüència d'ús d'elements referencials. Per això els pronoms febles s'hi presenten en tota la seva complexitat i s'ha de posar atenció en els adverbis de localització espacial i temporal, com també en la distinció de temps en el verb. El fet més significatiu és l'existència d'estructures conversacionals estereotipades que corresponen a situacions comunicatives concretes: petició (què li faria res...?), afirmació (Ja t'ho pots ben creure...!), disculpa (Em sap greu que...), aprovació (I tant que sí). Totes les llengües disposen d'un repertori ric i genuí d'aquestes estructures que contribueixen decisivament a donar fluïdesa i naturalitat als diàlegs.

La modalitat oral té també procediments expressius propis: expressions-crossa (Vull dir), falques conversacionals (Vejam / Eh que no?), onomatopeies, interjeccions, redundàncies pronominals (És un poble on hi plou molt), jocs de paraules i frases fetes. La pronunciació és més relaxada i practica algunes reduccions (per'quí, aneu's-en, 'nem! imperatiu) i suports vocàlics (ajupe't).

El grau de formalitat és divers però sol ser baix. Això implica que el lèxic i la fraseologia adequades varien considerablement segons quin sigui el registre donat. (Televisió de Catalunya, 1997: 12-4, el subratllat és nostre)

No con tanta contundencia, pero sí en la misma línea, había avanzado Gottlieb, para la subtítulos, los factores que apunta Televisió de Catalunya:

In spontaneous speech (which may be 'artificial', as in feature films) the subtitler will often find:

- 3) Pauses, false starts, self-corrections and interruptions.
- 4) Unfinished sentences and 'grammatically unacceptable' constructions.

5) Slips-of-the-tongue, self contradictions, ambiguities and nonsense.

6) Overlapping speech, a feature very difficult to render in writing. (Gottlieb, 1997: 112)

El esfuerzo de síntesis realizado tanto por Gottlieb como por la asesoría lingüística de la corporación catalana resume qué se entiende por registro oral en televisión y cine, en definitiva, cuáles son las normas que imperan en la producción de diálogos verosímiles en la cultura meta, en este caso la catalana y la danesa, pero, sin lugar a dudas, también en la española, la vasca o la gallega. De nuevo, no respetar estas directrices en la formulación del registro oral de la lengua meta supondría rebasar el umbral de permisividad (romper la norma) y desmarcarse del acuerdo tácito indicado con anterioridad. Así lo entiende también, Whitman-Linsen, quien refiere un experimento dirigido por Herbst (1994) para el reconocimiento del registro oral:

Artificiality is one of the main faults pilloried in denunciations of dubbed versions: the audience can hear that it is not an original. Dubbed language simply does not correspond to the way normal people talk. Herbst conducted an experiment in which he presented students with original and dubbed texts. The revealing findings indicated that the latter were clearly recognizable as such. No wonder the dubbing actors themselves take the brunt of criticism. (Whitman-Linsen, 1992: 118)

De todos modos, se trata de conseguir un registro oral elaborado, prefabricado, no espontáneo, es decir, no de imitar exactamente el registro oral espontáneo, pero sí muchas de sus características (Chaume, 2004a: 167-86).

En la misma línea se situaba ya Caillé, incidiendo especialmente en la responsabilidad del traductor, quien, si no produce un texto oral verosímil, obliga después a una actuación falsa por parte de los actores:

L'acteur, le comédien, ne peut donner sa mesure et avant tout 'jouer juste', que si le texte qu'il a à interpréter est lui-même naturel. (Caillé, 1960: 107)

Para el autor, es esencial ante todo un texto verosímil, propio del registro oral, algo que, de nuevo, superpone al ajuste labial:

Pourvu qu'une phrase soit au rythme, qu'elle traduise l'original avec toute sa charge de sensibilité, de colère ou de tendresse, qu'elle garde la saveur, il n'est pas nécessaire, sauf dans certains cas de très gros plan, que toutes les labiales soient en place. [...] Si les voix des comédiens sont justes, si le texte doublé est juste, émeut ou divertit, la partie est gagnée. (Caillé, 1960: 107)

Aunque no todos los autores se han puesto de acuerdo (Fodor, 1976; Kahane, 1990-91), parece que en doblaje la mayoría de las publicaciones conceden mayor importancia a un diálogo verosímil que a un buen ajuste labial. Si los

gestos, la entonación y los diálogos son creíbles y naturales, los espectadores tolerarán mejor los posibles desajustes labiales que pueda contener el doblaje. Whitman-Linsen lo resume en estas tres frases:

As long as certain tolerance threshold is not overstepped in any of the different types, the illusion of authenticity can be successfully established. [...] Most researchers and professional dubbers alike lend the greatest priority to a believable, convincing dialogue. [...] What matters is the impression, the credibility of the artistic word viewed as an integral whole. Ultimately, Caillé claims, cinema is a factory of illusions. Dubbing attempts to give the illusion of an illusion. (Whitman-Linsen, 1992: 54-5)

En la modalidad de subtítulos podemos, sin riesgo de equivocarnos las prioridades, aplicar lo dicho hasta ahora. Si bien en esta modalidad el ajuste labial no juega ningún papel en la traducción (sí, en cambio la sincronía cinésica y, en cierto modo, la isocronía), la verosimilitud de los diálogos, el respeto a la información del original, la buena segmentación de los subtítulos y la correcta sincronía de los subtítulos con la imagen adecuada son prioridades, y también normas de traducción, que se suelen respetar en el ejercicio profesional, consciente o inconscientemente. Gottlieb (1997: 114-27), en un intento de resumir estas prioridades con propósitos metodológicos, cita nueve pilares básicos que sustentan una buena subtítulos. Sus recomendaciones son:

Ser consciente de qué se va a traducir, es decir, un texto audiovisual con una complejidad de códigos superior a la de otros textos.

— Entender bien lo que se dice en el texto, teniendo en cuenta que, especialmente en subtítulos, los textos audiovisuales suelen llegar sin guión en la lengua original y el traductor debe «sacar de pantalla» el texto original.

— Conocer el significado exacto de las palabras en un contexto determinado.

— Realizar una división adecuada de los subtítulos, entre sí y dentro de sí mismos, según criterios gramaticales, retóricos y visuales.

— Producir una traducción idiomática y, sin embargo, fiel.

— Perder la mínima información posible.

— Producir una composición del texto sencilla en términos de cortes de líneas, de volumen del texto, de sintaxis y especialmente de una meticulosa sincronización del subtítulo a la imagen correspondiente.

— Y, finalmente, una evaluación posterior que sirva de corrección de pruebas de orden tipográfico, ortográfico y de lectura global correcta.

Díaz Cintas (2003: 201-31) supera la fase de las recomendaciones y propone una serie de herramientas discursivas y retóricas con las que el traductor puede afrontar cada uno de los retos mencionados.

Un trabajo completo sobre la recepción de la traducción audiovisual requeriría un estudio en sí mismo. Queda, por

tratar en este campo, otras normas de traducción en los productos doblados en términos de apropiación de un texto filmico por parte del polisistema receptor. En uno de los trabajos más sistemáticos sobre doblaje, Goris (1993), resume su tesis doctoral basada en un trabajo de campo sobre las normas de traducción para el doblaje en Francia. Tras el análisis de varias películas americanas dobladas al francés, Goris (1993: 169-90) descubre que en el proceso de traducción se tiende a estandarizar fragmentos subestándar del texto original, se tiende a naturalizar o a adaptar culturalmente el producto extranjero (desde la conversión de las medidas al sistema decimal, hasta la adecuación de los topónimos extranjeros en francés, pasando por el propio ajuste como primera estrategia de naturalización), y se tiende, finalmente, a explicitar los fragmentos ambiguos del texto original, con el objetivo de producir un texto unívoco, sencillo de entender y cercano a la cultura receptora. Siendo consciente de las normas que imperan en el doblaje francés, el traductor puede seguirlos o intentar cambiarlos (e innovar, por ejemplo), con el consiguiente riesgo de que su producto no guste al cliente por no respetar esas normas; o a la audiencia acostumbrada también a esas convenciones del género «texto audiovisual traducido». Las normas apuntadas por Goris se repiten esencialmente en el doblaje en España, como han demostrado los trabajos de Ballester (2001b) o Martí (2003).

5. Cohesión y coherencia en el texto meta

Es inútil incidir más sobre el hecho de que el texto meta debe ser coherente no sólo desde el punto de vista semántico, sino también iconográfico. El mantenimiento de la red de relaciones conceptuales que subyace al discurso es una doble garantía de fidelidad al contenido del texto origen, y de comprensión global del texto meta. Los subtítulos o los diálogos en doblaje pueden ser incoherentes desde una perspectiva lingüística y semántica, pero también icónica. Es sorprendente observar cómo hoy en día todavía existen proyectos internacionales, como el Proyecto MUSA, que centró la atención de buena parte del último congreso *Languages and the Media* celebrado en Berlín en noviembre de 2004, en los que se pretende realizar una traducción automática de los diálogos de un filme, previamente transcritos a partir de un programa de reconocimiento de voz. Los creadores del proyecto reconocen sin rubor que el programa de traducción automática no contempla la imagen y traduce los diálogos transcritos sin preocuparse de las relaciones de coherencia y cohesión que tales diálogos entablan con las imágenes.

Los trabajos de Chaume (2004a) y Díaz Cintas (2003) muestran diversas situaciones en que se pone en peligro el mantenimiento de dicha coherencia a causa de las restricciones que operan en doblaje y subtítulos. El traduc-

tor cuenta con la imagen, no sólo como elemento análogo que impone restricciones en las operaciones de traducción, sino también como ayuda a la resolución de dichas restricciones (Martínez Sierra, 2004).

La adecuación a la lengua y cultura receptoras pasa por la elaboración de un texto meta cohesionado, no sólo lingüísticamente sino también semióticamente (Chaume, 2001a). La reducción en subtitulación y el ajuste en doblaje pueden obligar al traductor a poner en peligro el grado de cohesión del texto meta. Hatim y Mason (1997: 78-96) avisan ya de que en la traducción audiovisual se suelen perder los rasgos interpersonales del discurso, aquellos rasgos pragmáticos que contienen ciertas partículas discursivas que, por su poco peso semántico y poca relevancia informativa, se suelen perder en las traducciones. Del mismo modo, las restricciones apuntadas en doblaje y subtitulación obligan, en ocasiones, a sacrificar la textura de los diálogos en lengua meta, con una posible reacción de extrañeza por parte del receptor. Los directores de doblaje insisten frecuentemente en que el texto meta esté bien elaborado y se entienda sin complicaciones ni ambigüedades. De algún modo, se trata también de la norma de la explicitación que Goris ya expuso en su trabajo (1993), es decir, incluso se pretende que el texto meta esté mejor cohesionado que el texto origen, desambiguando y explicitando aquellos fragmentos oscuros o difíciles de entender del texto origen.

6. La fidelidad al texto origen

Otro de los estándares de calidad de un buen doblaje o subtitulación es que el texto meta sea fiel al texto origen. El concepto de fidelidad tiene una larga tradición en Traductología (Hurtado, 1990; Munday, 2001), aunque hoy en día parece que el desplazamiento del interés por el texto origen a un interés por la cultura meta como polo de referencia para la comparación de la traducción ha hecho que esta noción pierda fuerza en el panorama teórico de la disciplina, o bien que se entienda como fidelidad a las normas que rigen el sistema meta. Sea cual sea el significado que le queramos otorgar, de lo que no cabe duda es que el espectador espera ver la misma película que vieron los espectadores en lengua origen, es decir, que no se le mienta en términos de contenido y, en la mayoría de las ocasiones, de forma, función y efecto. El espectador de hoy en día no toleraría fenómenos como el de la censura política, religiosa o sexual, que fueron lamentablemente casi cotidianos en la dictadura fascista de la historia de España.

De nuevo, es interesante observar que existen umbrales de permisividad en ciertos ámbitos que nos parecerían intolerables en otros: si bien el espectador no consentiría cambios en el argumento y contenido de una obra audiovisual (recordemos el caso emblemático de *Mogambo*, felizmente retraducida ahora), sí los consiente y tolera en otros ámbi-

tos, como en la censura y autocensura lingüística (practicada por todas las cadenas de televisión y estudios de doblaje y subtitulación en mayor o menor medida, así como por el propio traductor), la inequivalencia de registros, las traducciones poco idiomáticas por la presencia de calcos léxicos y estructurales de la lengua origen (abrumadoras en las obras dirigidas al público adolescente), los sorprendentes cambios en ciertos títulos de películas, e incluso las distorsiones semióticas que provocan ciertos rasgos propios de la cultura meta (una excesiva adaptación) en un ambiente y lugar típicamente extranjero (los casos de *Sabrina*, o *El Príncipe de Bel-Air*). Queda, por tanto, por definir cuáles son esos umbrales de permisividad tolerados por el público y cuáles no lo son. Aquí, quizás, la denostada noción de género audiovisual sí tiene su razón de ser y se muestra como un parámetro útil para definir ese umbral: ciertos géneros audiovisuales permiten lo que otros nunca permitirían.

7. La sobreactuación y la infractuación

La sobreactuación es, sin lugar a dudas, una de las causas que también obligan al espectador a traspasar ese umbral de tolerancia al que nos referimos en este trabajo. Los actores de doblaje, en su afán por dramatizar los diálogos del texto meta, o quizá también por el hecho de provenir y haberse formado en el mundo del teatro, enfatizan las entonaciones y las pronunciaciones hasta el punto de que si escuchamos una conversación de cualquier filme proyectado en la pantalla grande o en la televisión, sin saber de dónde proviene el sonido, reconocemos inmediatamente que se trata de diálogos de cine o televisión y no de diálogos reales. Así lo explica Whitman-Linsen:

[...] role interpretations are overdone, over dramatic, overladen with emotion. The voices sound phony and theatrical and out of keeping with body expression. Everyday conversations are enacted as if they were dealing with tragic deaths of family members and the outbreak of atomic wars. People just do not speak like dubbers seem to imagine they do. Whether aimed at over— or underacting, the criticism is often justified. (Whitman-Linsen, 1992: 47, el subrayado es nuestro)

El caso español encaja más bien con la sobreactuación, especialmente visible en las series españolas de producción propia (*Aquí no hay quien viva*, por ejemplo), aunque también es posible encontrar infractuaciones en doblajes de ciertos filmes. El rechazo inicial del público hacia Canal 9 Televisió Valenciana durante el primer año de emisiones se debió, entre otras razones, a la sobreactuación con que los actores, por entonces noveles, interpretaban a los actores y actrices de la versión original. En cualquier caso, la dramatización de los diálogos no está en manos del traductor, aunque este puede facilitar una dramatización adecuada si emplea un registro oral verosímil en la construcción de sus diálogos.

8. La técnica: el último eslabón de la consecución del efecto realidad

Como ya se ha comentado, el proceso de grabación y mezclas de las diferentes pistas en las que los actores y actrices de doblaje graban los diálogos traducidos también persigue la consecución del efecto realidad, y cumple con las convenciones técnicas y acústicas que caracterizan al doblaje en la cultura española. Es decir, en un doblaje no se escuchan nunca los diálogos en versión original (cuando así ocurre, el espectador lo nota y «sale» de la película); en un *voice-over*, sin embargo, sí esperamos poder escuchar el texto origen aunque nunca a un volumen que supere el de la versión meta; los diálogos se graban en un estudio insonorizado (como también ocurre con los diálogos del texto origen, proceso conocido como postsincronización), de modo que la calidad acústica de los mismos es muy buena y permite la recepción adecuada de estos diálogos; el volumen de las voces también es superior al volumen habitual con el que hablamos para la mejor comprensión de los diálogos; ciertos efectos de sonido, como la reverberación, se utilizan en los casos en que los personajes se encuentran de espaldas a la cámara o en una posición lejana para dar la impresión de un ligero eco, etc. Todo persigue el efecto realidad y se suma a los estándares de una buena traducción y una buena redacción de diálogos expuestos hasta ahora. El traductor poco puede hacer para ayudar en este terreno, aunque si realiza el

ajuste y el pautado del texto, puede añadir ciertos símbolos que ayuden al técnico a emplear los efectos de sonido adecuados en el momento adecuado (DE para indicar que un personaje se encuentra de espaldas a la cámara, DL lejos de la cámara, etc.)

Son ya muchas las voces que reclaman dentro de nuestras fronteras una atención mayor al papel del receptor en traducción audiovisual (Fuentes, 2001; Mayoral, 2001a; Bartrina, 2004). Díaz Cintas (2003), por ejemplo, dedica todo su extenso manual de subtitulación a la propuesta de unos estándares de calidad en esta variedad de traducción audiovisual, tomando como punto de partida el respeto a un receptor ideal o espectador implícito en la mayoría de las ocasiones. La ESIST también está destinando buena parte de sus esfuerzos a proponer un conjunto normativo de estándares de calidad en subtitulación. Probablemente habrá que definir en qué campos el texto meta debe ser adecuado al texto origen, y en qué otros campos debe serlo a las normas del sistema receptor. Desde la teoría de la recepción no es aceptable que el análisis de la estructura de la obra sea el objetivo final de la investigación. Por esa razón, vayan estas líneas como reivindicación de unos estándares de calidad en traducción audiovisual a los que la presencia del receptor da su razón última de ser, dotando a esta figura de un contenido más ambicioso, entendiéndola como el otro dialógico que justifica cualquier intento de solventar los problemas que plantea la traducción audiovisual.