

Julia Carvajal Sánchez

Doblaje y subtitulación del multilingüismo

Trabajo académico de 4º curso

Tutora: Anjana Martínez
Facultad de Traducción e Interpretación
Universitat Pompeu Fabra
Junio 2011

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Motivación personal.....	1
1.2. Objetivos.....	1
1.3. Metodología.....	1
1.4. Estructura.....	2
2. APROXIMACIÓN TEÓRICA.....	2
2.1. La traducción audiovisual.....	2
2.1.1. El doblaje.....	3
2.1.2. La subtitulación.....	6
2.2. Multilingüismo en el cine.....	7
2.2.1. Multilingüismo y doblaje.....	8
2.2.2. Multilingüismo y subtitulación.....	12
3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL CORPUS.....	14
3.1. La traducción del bilingüismo en <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	14
3.1.1. Doblaje.....	15
3.1.2. Subtitulación.....	17
3.2. La traducción del trilingüismo en <i>Un profeta</i>	17
3.2.1. Doblaje.....	18
3.2.2. Subtitulación.....	18
3.3. La traducción del multilingüismo en <i>Una casa de locos</i>	20
3.3.1. Doblaje.....	21
3.3.2. Subtitulación.....	23
3.4. Resultados.....	24
4. CONCLUSIONES.....	25
5. BIBLIOGRAFÍA.....	28
6. FILMOGRAFÍA.....	29

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación personal

Cuando vi la película *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen en versión original, y oí a Penélope Cruz hablar en español y a Javier Bardem decirle «Habla inglés para que [Cristina] te pueda entender» pensé ¿Cómo habrán doblado esta escena? ¿Lo habrán dejado tal cual, puesto que está en español? Si es así, Cristina tiene que hablar en inglés durante toda la película porque si habla en español sí que la entiende. Pero, en ese caso, no podríamos hablar de doblaje. Entonces, ¿qué estrategias se pueden llevar a cabo en casos como este? ¿Y qué ocurre en subtitulación?

Estas dudas que me asaltaban hace tres años se han ido disipando a medida que he ido avanzando en los estudios de traducción, especialmente al iniciarme en la materia de la traducción audiovisual, pero no han desaparecido del todo. Debido a las pocas asignaturas de traducción audiovisual que se ofertan durante la licenciatura de Traducción e Interpretación, los conocimientos que adquirimos sobre este ámbito en particular son muy generales y, por ello, es probable que el traductor recién salido de las aulas no sepa cómo reaccionar ante un caso con una dificultad añadida de carácter específico.

Por otro lado, y hablando ya de la traducción del multilingüismo en particular, existe muy poca bibliografía al respecto, motivo suficiente para adentrarme en el mundo de la traducción del multilingüismo en el cine.

1.2. Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo recopilar y exponer toda la información posible acerca de los métodos y estrategias de que disponen los traductores a la hora de enfrentarse a la traducción de una película multilingüe. Asimismo, pretende ilustrar la teoría encontrada mediante el análisis de un corpus que permitirá observar si dichas estrategias se están llevando a cabo en el mundo profesional.

1.3. Metodología

En primer lugar, acudiremos a la bibliografía existente sobre traducción audiovisual para ofrecer una aproximación teórica sobre este tipo de traducción. Posteriormente,

introduciremos el fenómeno del multilingüismo en el cine y daremos a conocer una serie de estudios al respecto para saber qué opinan los autores sobre la traducción de este fenómeno y las soluciones que aportan. A continuación, analizaremos las tres películas que conformarán el corpus: una bilingüe (*Vicky Cristina Barcelona*), una trilingüe (*Un profeta*) y una multilingüe (*Una casa de locos*). Este análisis dará cuenta de forma descriptiva de las soluciones presentes en cada una de ellas, tanto en el doblaje como en la subtitulación, para después compararlas y extraer unas conclusiones acerca de cómo se está traduciendo este fenómeno en la actividad profesional. No es mi propósito en este trabajo realizar una traducción propia de dichas películas sino observar las oficiales y, solo en caso de ver alguna deficiencia, proponer una solución que aporte una mejoría.

1.4. Estructura

El trabajo constará de las siguientes partes. El apartado 2 aportará la base teórica que nos servirá como punto de partida del estudio. En él expondremos una serie de conceptos generales que nos introducirán en el ámbito de la traducción audiovisual y profundizaremos en las dos modalidades más utilizadas en España: el doblaje y la subtitulación. En el subapartado 2.2 nos adentraremos en la cuestión del multilingüismo en el cine y veremos qué dicen los teóricos acerca de cómo abordar este fenómeno a través del doblaje y la subtitulación.

Una vez conozcamos los fundamentos del tema, en el apartado 3 procederemos a analizar el doblaje y la subtitulación realizados para el formato en DVD de las tres películas que conforman el corpus. Al final de este apartado se expondrán los resultados obtenidos de dicho análisis comparando las soluciones observadas en cada caso. Finalmente, comentaremos las conclusiones que se pueden extraer del estudio realizado.

2. APROXIMACIÓN TEÓRICA

2.1. La traducción audiovisual

Los estudios de traducción —considerándolos como una disciplina independiente— son relativamente nuevos; se considera que las primeras aproximaciones teóricas no se dieron hasta la segunda mitad del siglo XX (Holmes, 1972). Sin embargo, el proceso

traductor se lleva realizando desde la aparición de la escritura, ya que surgió la necesidad de expandir ese conocimiento que se difundía por el medio escrito y que se enfrentaba a barreras lingüísticas. Del mismo modo, con la evolución de la tecnología y la aparición del cine y la televisión, surgió un nuevo medio, el audiovisual, y con él una nueva modalidad dentro de la traducción, pero con la misma función social: la difusión de la cultura más allá de las fronteras. Así, aparecieron numerosos estudios y trabajos que mencionaban la traducción audiovisual como un tipo de traducción y, posteriormente, surgieron las primeras aproximaciones teóricas centradas exclusivamente en esta modalidad por parte de autores, hoy considerados referentes en este campo, como Gambier, Lambert, Dries e Ivarsson (Mayoral, 2001).

La traducción audiovisual se diferencia del resto de variedades precisamente por el tipo de textos con los que se trabaja. La principal característica representativa de estos textos es que en ellos intervienen dos canales simultáneos, el visual y el auditivo, como su nombre indica, —aunque Rosa Agost (1999) los caracteriza según los códigos que intervienen: el visual, el acústico y el escrito (los guiones).

Debido a esta característica, la forma de traducirlos no es siempre la misma sino que existen diferentes modalidades. Hay varios estudios y clasificaciones al respecto, por ejemplo, Amparo Hurtado clasifica los tipos de traducción según el medio que utiliza el texto; en el caso del medio audiovisual, la autora menciona el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas (Hurtado, 2001); o la propuesta de Frederic Chaume (2004), que además de las tres anteriores, incluye la interpretación simultánea, la narración, el doblaje parcial y el comentario libre; por nombrar algunos. Puesto que en el presente estudio me centraré principalmente en la traducción cinematográfica, y en el cine las modalidades más extendidas son sin duda el doblaje y la subtitulación, hablaré exclusivamente de estas dos, ya que además serán las dos modalidades objeto de estudio a la hora de analizar el corpus.

2.1.1. *El doblaje*

Tal como define Chaume (2004: 32), «el *doblaje* consiste en la traducción y ajuste de un guión [sic] de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores». Así, lo que se realiza en esta modalidad desde el punto de vista técnico es «sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda

sonora» (Agost, 1999: 58). Lo más habitual es que la lengua del original y la del doblaje sea distinta, aunque no siempre es así. Se puede dar el caso del doblaje intralingüístico, en el que simplemente se sustituye la voz del actor por la de otro a pesar de estar en la misma lengua, aunque no todos los autores están de acuerdo en incluir esta modalidad dentro del doblaje. Ávila (1997: 18) denomina al hecho de sustituir la voz de un actor por la de otro en un mismo idioma *sonorización*.

El doblaje es un proceso complejo constituido por varias fases y, por tanto, en el que intervienen varios especialistas. El primero que interviene en este proceso es el traductor al que el estudio de doblaje encarga la traducción del texto audiovisual. Para este es fundamental tener, además del guion, la película, ya que este es al fin y al cabo el producto que debe traducir; el guion por sí solo no es un texto audiovisual y no aporta toda la información necesaria para su traducción. Además, hay que recordar que en numerosas ocasiones el guion que recibe el traductor es el de preproducción, el cual no tiene por qué coincidir con los diálogos que finalmente aparecen en la película debido a cambios de última hora, improvisaciones de los actores, etc. No hemos de olvidar que su texto de trabajo es el diálogo que acompaña a las imágenes y esto incluye también las partes que no estén guionizadas como, por ejemplo, las voces ambientales de las escenas —todo figurante que aparezca hablando ha de tener una voz en la lengua meta.

Esto lleva a un punto importante de la traducción audiovisual y es que el texto debe ser en todo momento coherente, no solo con el argumento y los diálogos (elemento sonoro) sino también con la imagen (elemento visual). A esto se refiere Agost (1999: 58-59) cuando distingue tres tipos de sincronismos:

1) *Sincronismo de contenido*

Trata todos aquellos problemas de la congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento original de la película. Esta es una tarea que corresponde al traductor.

2) *Sincronismo visual*

[...] engloba los problemas de la armonía entre los movimientos articulares del habla visibles y los sonidos que se oyen. [...] Sería una tarea del ajustador.

3) *Sincronismo de caracterización*

[...] armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o la actriz. Esta es una tarea que corresponde al director de doblaje.

Así pues, vemos que la traducción de un texto audiovisual implica no solo tener en cuenta el sincronismo de contenido que debe estar presente en todo texto, sino también los otros dos sincronismos que describe Agost, además de la interacción existente entre

los dos canales implicados en este género. La adecuada combinación de todos estos elementos permitirá el fenómeno conocido como *suspension of disbelief*, que consiste en que el espectador está dispuesto a creer todos los elementos que conforman el filme a cambio de recibir el placer esperado del visionado del mismo. En otras palabras: «Tout filme suppose l'acceptation d'une règle du jeu, à commencer par celle de voir en profondeur des images plates !» (Chion, 1990: 94). Hay que recordar que el cine es entretenimiento y para que este propósito se cumpla, el espectador tiene que olvidarse de la realidad que le rodea y aceptar esa nueva realidad que le sugiere la película. Solo así podrá disfrutar de ella. Por tanto, podemos afirmar que cuando un espectador se dispone a ver una película, se establece un pacto tácito entre este y el emisor mediante el cual se compromete a aceptar una ficción como realidad. Del mismo modo, si la película se trata de una versión doblada, a este pacto se le añade otro con el que se acepta también que no es el texto ni las voces originales, siempre y cuando el texto funcione (Licari y Galassi, 1994, citado en Izard, 1998). Ambos pactos se aceptarán si la creación ofrece ciertas características que permitan que lo que se está viendo sea creíble y verosímil.

Uno de los elementos que hay que tener en cuenta para lograr esa deseada verosimilitud es la oralidad fingida de los diálogos. Y es fingida porque el habla que se refleja en una ficción no tiene las características del habla real, ya que la primera ha sido meditada y escrita previamente y la segunda es totalmente espontánea. De modo que el traductor de doblaje no solo traduce el texto sino que elabora un habla verosímil reconocible por la cultura meta y, para ello, este debe conocer los rasgos de oralidad fingida y un amplio abanico de registros y sociolectos. Algunos de estos rasgos de oralidad son una sintaxis simple (yuxtaposición y frases cortas), uso de léxico corriente, presencia de elementos deícticos y elipsis, expresiones coloquiales y frases hechas, coletillas, etc. Sin embargo, tal como explica Chaume (2004: 169), «los recursos de la coloquialidad encuentran su límite en la supresión de digresiones, redundancias, hipérbatos, anacolutos y dubitaciones que cansarían al espectador y que probablemente poco cooperarían a cumplir con las convenciones formales de longitud, inmediatez y relevancia lingüística establecidas en este género de textos». De esta manera se consiguen unos diálogos verosímiles por su coloquialidad y, al mismo tiempo, que permitan la comprensión de la trama sin incomodar al espectador.

2.1.2. *La subtitulación*

La subtitulación consiste en añadir a un producto audiovisual el texto escrito en lengua meta mediante subtítulos o sobretítulos —estos últimos usados sobre todo en las representaciones teatrales—, de modo que acompañen a la imagen. Hablando ya de la subtitulación cinematográfica en concreto, estos subtítulos suelen aparecer en la parte inferior de la pantalla, aunque de manera ocasional pueden aparecer en la parte superior. Lo que diferencia a la subtitulación de los otros tipos de traducción «is the fact that the translated version of the text does not replace the original» (Georgakopoulou, 2009: 32). De manera que con esta modalidad, y a diferencia del doblaje, el espectador de una versión subtitulada sí oye las voces y sonidos originales, puesto que la traducción¹ se le añade mediante otro medio: el escrito. Así, tal como dice Eduard Bartoll (2008: 141), se trata de una modalidad «polimedia».

En el proceso de subtitulación no intervienen tantas personas como en el de doblaje pero no por ello es menos complejo, ya que la inclusión del canal escrito conlleva que se deban tener en cuenta numerosos factores. El hecho de que el espectador de una película subtitulada deba al mismo tiempo ver las imágenes, leer los subtítulos y escuchar los diálogos —en caso de tener conocimientos de la lengua de origen— implica que los subtítulos tengan unas características determinadas tanto lingüísticas como formales con el objetivo de facilitar la lectura.

Uno de los pasos de este proceso es el *pautado* (o *spotting*), que consiste en indicar el tiempo de inicio y final de cada subtítulo y, por consiguiente, la duración de cada uno. Este debe aparecer simultáneamente al golpe de voz del actor, aunque «entra dentro de lo aceptable que el subtítulo aparezca medio segundo antes de que el actor hable y se mantenga entre medio y 1,5 segundos una vez haya acabado de hablar» (Díaz Cintas, 2001: 79). También se deben tener en cuenta los cambios de plano, ya que mantener un subtítulo en el plano siguiente hace que el espectador vuelva a leerlo, lo que puede provocar que pierda el hilo del argumento. En cuanto a la duración, se recomienda que los subtítulos se prolonguen hasta un máximo de seis segundos y que esta duración varíe en función de la cantidad de caracteres que contenga cada uno.

¹ Me refiero a traducción porque lo que aquí nos ocupa es exclusivamente la subtitulación interlingüística. Sin embargo, al igual que en el doblaje, también existe la subtitulación intralingüística, cuyo uso se centra a menudo en la subtitulación para personas sordas o con discapacidad auditiva.

La siguiente fase es la traducción, la cual deberá reflejar la oralidad del discurso pero simplificándolo, ya que uno de los factores a tener en cuenta en la subtitulación es la reducción. Según Díaz Cintas (2001: 124), existen dos tipos de reducción: la total (*eliminación o supresión*), que consiste en «eliminar de la frase lo que no es relevante para la comprensión del mensaje origen», y la parcial (*condensación o concisión*), que consiste en «reformular aquello que [el traductor] considera más importante o esencial al desarrollo argumental del filme de la forma más concisa posible». En ocasiones, esta reducción la realiza un ajustador o adaptador diferente del traductor aunque coincido con Chaume (2004: 81) en que «el buen traductor debe aprender y saber realizar ambas tareas a la vez». Cada vez son más los que consideran que sería beneficioso para el resultado final que el pautado, la traducción y el ajuste los realizara la misma persona con el fin de disminuir los errores.

Otro factor que se debe considerar es la segmentación, es decir, la distribución de la información. Esta está muy relacionada con el pautado, ya que el tiempo de inicio y final de los subtítulos fijado determinará en gran parte como se distribuye esa información. Se recomienda que cada subtítulo sea una unidad de sentido y que no posea más de dos líneas. Pero no solo es importante la distribución entre un subtítulo y otro sino la de un mismo subtítulo, es decir, entre una línea y otra. Así, se recomienda no dejar conjunciones a final de línea, ni separar elementos de un mismo sintagma, por ejemplo, una preposición del sintagma nominal al que acompaña. Todo esto ayuda a agrupar la información de manera que al espectador le resulte más fácil la lectura.

2.2. Multilingüismo en el cine

Como todos sabemos, al cine se le suele llamar “el séptimo arte”, y es un arte en tanto en cuanto es una forma más de expresión, como la escritura o la pintura. Y del mismo modo que las otras expresiones artísticas, a menudo el cine retrata el mundo que nos rodea. Con las películas, los directores muestran su propia percepción del mundo y de las realidades que en él están presentes. Una de estas realidades es el multilingüismo. La globalización ha provocado un acercamiento entre culturas y el aumento de los desplazamientos entre países, ya sea con motivo de una estancia turística, de pocos meses o indefinida. Las ciudades cada vez son más cosmopolitas y en tanto que fenómeno social, este se refleja también en el cine. Cualquier película en la que aparezca una persona fuera de su país de origen tendrá que reflejar esta diferencia

cultural y diversidad lingüística si quiere ser creíble y verosímil. Es por eso por lo que el cine a veces recurre al uso de diferentes lenguas en una misma película, que es a lo que me refiero en este trabajo cuando hablo de multilingüismo.

Y especifico esto porque no querría que se confundiera con otros términos que se han usado en el estudio de la traducción audiovisual como son la difusión multilingüe citada por Díaz Cintas (2001) o las versiones multilingües de las que habla Izard (1992). El primero hace referencia a la «posibilidad de ver un mismo texto audiovisual doblado o subtulado a través del teletexto» (Chaume, 2004: 31). El segundo —también conocido como las *versiones dobles*— corresponde a un sistema de producción cinematográfica que nació en la década de 1930 y que consistía en rodar una misma película en diferentes lenguas, de forma simultánea o con un lapsus de tiempo muy reducido, con el fin de colocarla en el mercado extranjero más fácilmente. Por tanto, son términos que hacen referencia a fenómenos diferentes al que aquí se menciona.

Volviendo al multilingüismo, Fernando Moliné (2011) expone en un artículo la importancia de la diversidad lingüística en la película *Malditos Bastardos* (Quentin Tarantino, 2009). En este filme ambientado en la época del dominio nazi se hablan diferentes lenguas dependiendo del país donde se encuentren los personajes y de la lengua materna de cada uno de ellos, como ocurre en la vida real. El artículo comenta que «si todos estos choques culturales hicieran aparición en nuestra pantalla en un solo idioma, se rompería sin duda alguna el principio de veracidad y se vería afectada en último término el pacto de ficcionalidad entre realizador y espectador». Vemos por tanto que las lenguas que se usaron en el rodaje fue un elemento que el director tuvo muy en cuenta para exponer los hechos de la forma más verosímil posible, como habría pasado en caso de ser cierta la historia. De modo que el multilingüismo en el cine no es fruto de la casualidad, sino todo lo contrario; su uso demuestra una intencionalidad que tiene como objetivo lograr la verosimilitud. Así que será interesante ver cómo se está traduciendo el fenómeno del multilingüismo en el cine y cuáles son los recursos utilizados para salvar esta dificultad añadida, sobre todo en el doblaje.

2.2.1. *Multilingüismo y doblaje*

Como hemos visto, el espectador de una versión doblada la aceptará si se tienen en cuenta los tipos de sincronismos que menciona Agost (1999). En una película con varias

lenguas, esta variedad se presentará como una dificultad en la medida en que esta afecte al argumento y/o discurso, y dependiendo de la frecuencia de cambio de lengua. Según Agost (1999: 131-136) existen varias posibilidades de traducción en caso de presencia de varias lenguas en el original. Una es dejar una única lengua de llegada aunque habrá que calibrar en qué medida afecta el cambio de lengua al hilo argumental de la película. Si, por ejemplo, los personajes de una película cambian de lengua al llegar a la recepción de un hotel de un país extranjero y no se vuelve a cambiar de idioma en toda la película, este cambio puntual no es muy relevante. Se puede doblar al español y no sorprendería en absoluto. Es verosímil puesto que los recepcionistas de hotel suelen hablar varios idiomas. Siempre se puede dar un acento del idioma del país donde se encuentren para darle esa credibilidad.

Por el contrario, si el cambio de lengua implica que dos personajes no se entiendan, como es el caso del ejemplo que propone Rosa Agost de la película *Canción del exilio* (Ann Hui, 1990), dejar una única lengua en el doblaje puede afectar al sincronismo de contenido. La autora comenta que en estos casos se podría combinar el doblaje y la subtitulación para así mantener esa variedad tan importante para el argumento. Otra opción que ofrece es la de dejar una lengua sin traducir. En el ejemplo que comenta de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) aparece un matrimonio despidiéndose de un amigo. En esta conversación, el matrimonio hace alarde de lo bien que habla inglés pero al hacerlo se aprecian incorrecciones que resultan graciosas. Si se deja en inglés (tal como se hizo) y el espectador no conoce el idioma —según un sondeo del Eurostat publicado en 2010, un 46,6% de los adultos españoles dice no tener conocimientos de un idioma extranjero—, no apreciará estas incorrecciones y, por tanto, se habrá perdido la broma. En este caso yo recomendaría la misma solución que el ejemplo anterior: subtítular el fragmento en que se habla inglés mostrando algunos errores léxicos, gramaticales o sintácticos entre comillas, por ejemplo, para que se pueda apreciar que en realidad estos personajes no lo dominan tanto como presumen.

La última opción es sustituir una de las lenguas del original por otra, especialmente cuando se plantea un choque entre culturas o juego de palabras con algún elemento en español, el cual resulta llamativo o incluso gracioso. Pongamos el ejemplo de *Terminator 2: el juicio final* (James Cameron, 1991) y su famoso “*sayonara, baby*”. Es una frase que ha pasado a la historia y que se puso muy de moda entre los jóvenes. Pues

bien, el efecto no habría sido el mismo si se hubiera conservado el original “hasta la vista, *baby*” dicho en español por el propio Arnold Schwarzenegger.

En el ejemplo que comenta Agost de esta opción, la sustitución por otro idioma se torna más necesaria, ya que entran en conflicto el texto y el idioma en que se habla. En la película *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), dos personajes hablan de irse a México y uno de ellos comenta “*But I don’t speak Spanish*”. Obviamente en la versión doblada no puede decir “No hablo español” cuando de hecho lo está hablando, así que se cambia el lugar de destino por Brasil y el idioma por el portugués. Montse Corrius (2004) coincide con Agost en que a veces es necesario cambiar el contenido si se quiere mantener la diversidad idiomática. Ocurre algo parecido en el caso que cita Román Gubern (2001: 86) hablando sobre «el acomodo ante las dificultades de una traducción». Comenta que, cuando en una película estadounidense un personaje angloparlante intenta comunicarse con alguien que no lo es y le pregunta “*Do you speak English?*”, el traductor se ha visto siempre forzado a traducirlo por un “¿Habla usted mi idioma?”, puesto que en la versión doblada en español sería incongruente preguntarle si habla inglés.

Sin duda el trabajo más reciente y detallado sobre la traducción del multilingüismo es el elaborado por Montse Corrius y Patrick Zabalbeascoa titulado “Language variation in source texts and their translations” (en *Target*, 2011, en prensa). Con este estudio buscan describir las posibles operaciones que existen para traducir las lenguas presentes en una película. Así, estos autores parten de la distinción entre la primera lengua (L1), la predominante en el texto de origen; la segunda lengua (L2), aquella a la que se traduce la L1; y la tercera lengua (L3), la/s lengua/s secundaria/s que aparecen en el filme, tanto en la versión original como la traducida. Sin embargo, pueden darse casos en que haya más de una L1, si la presencia de ambas es equitativa, así como varias L3. Asimismo, consideran que la L3 puede ser inventada o natural, es decir, una lengua existente reconocida por un grupo de hablantes. Un aspecto importante de esta división es que dentro de las lenguas naturales incluyen los dialectos, idiolectos y sociolectos, que no son lenguas sino variedades que el espectador puede apreciar y que el traductor decidirá si reflejar o no en su traducción. Por último, elaboran un árbol binario de las posibles opciones traductoras (fig. 1) donde $L3^{TT}$ corresponde a la L3 del texto meta ($L3^{TM}$) y $L3^{ST}$ corresponde a la L3 del texto de origen ($L3^{TO}$).

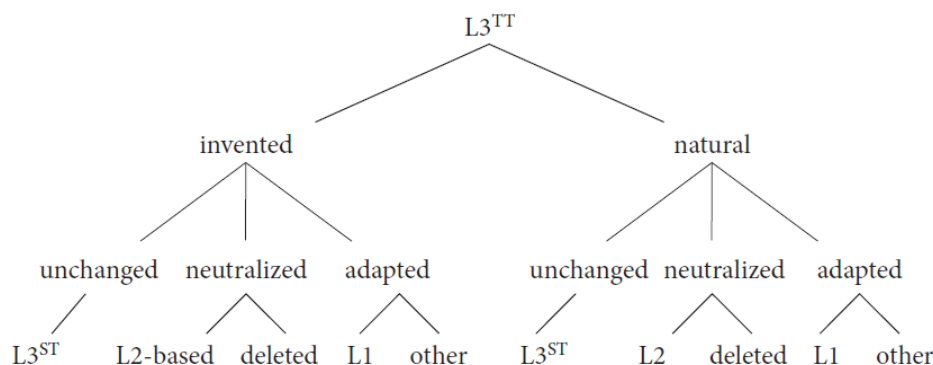


Figura 1. Árbol binario de las posibles traducciones de la L3TM (Corrius y Zabalbeascoa, 2011: 120)

Este gráfico muestra los posibles resultados de la traducción de la L3^{TO} según si esta se ha conservado, ha sufrido una neutralización o una adaptación. Así, en función del método utilizado, Corrius y Zabalbeascoa observan las siguientes operaciones con sus respectivos resultados en el texto meta:

- Eliminar la L3^{TO}: se pierde la diversidad lingüística.
- Repetir la L3^{TO}: se conserva la diversidad lingüística usando la misma lengua.
- Sustituir la L3^{TO} por la L2 en caso de que estas no sean la misma lengua.
- Repetir la L3^{TO} en caso de ser la misma que la L2.
- Sustituir la L3^{TO} por una lengua diferente a la L2 y diferente o no de la L1: se conserva la diversidad lingüística.

En las operaciones c) y d) el resultado es el mismo: se pierde la diversidad lingüística pero pueden usarse recursos para compensar, como otorgar al personaje un habla particular. Pongamos el ejemplo de una película estadounidense en que la L3 es el francés y esto es precisamente lo que caracteriza al personaje que la habla. Si en España se decide neutralizar doblándola al español pero se quiere mantener este rasgo, se le puede otorgar un acento francés al personaje.

Asimismo, enumeran las posibles operaciones que pueden realizarse para traducir la L1:

- Eliminar la L1: no reflejar las peculiaridades (si las hay) de la L1.
- Sustituir la L1 por la L2: la traducción interlingüística habitual.
- Repetir la L1: se crea una L3 en el texto meta que equivale a la L1.

- d) Convertir una variedad de la L1 en una L3: se crea una L3 en el texto meta diferente de L1 y L2, pero con elementos de la L1 (por ejemplo, acento) para compensar.

El estudio de estos dos autores profundiza más en ciertos aspectos, como los tipos de lengua inventada de la L3, pero no lo comentaré para no extenderme y porque en el corpus de este trabajo no se da ningún caso. Asimismo, Corrius y Zabalbeascoa comentan que las decisiones que tome el traductor dependerán de si identifica la L3 y si considera o no trasladarla en su traducción, decisiones que se verán afectadas por «ideological factors, motivations, and social norms» (2011: 127).

Este trabajo representa un gran avance en el estudio de la traducción del multilingüismo en el cine, sin embargo, esta taxonomía solo es aplicable al doblaje, ya que las operaciones de sustitución que se contemplan no son factibles en la subtitulación.

2.2.2. *Multilingüismo y subtitulación*

La subtitulación no presenta tantas dificultades en casos de multilingüismo ya que, como se ha dicho, en esta modalidad el espectador oye el idioma original. Pero hay que tener dos aspectos en cuenta. El primero es si se traduce o no la tercera lengua. A este respecto, Eduard Bartoll (2006) opina que «It would seem reasonable that one should translate what has already been translated in the original version. Or, we may add, when we are sure that the audience of the source text will understand all the different languages used in the original». Por tanto, parece que lo que determina la traducción o no del nuevo idioma es si el público de la cultura origen entiende o no el diálogo en ese idioma, ya sea por conocimiento lingüístico propio o porque el original aporta la traducción mediante subtítulos. Traducirlo cuando en el original no se ha hecho —de forma intencionada por parte del director— no sería lógico, pues el espectador meta tendría más información que el espectador para el que fue concebida la película. Otra opción observada por Bartoll y opuesta a la traducción es la transcripción, pero se pregunta hasta qué punto esta solución es factible y útil. Así, lo que propone en caso de no traducirlo es recurrir a una estrategia utilizada en la subtitulación para sordos como son las anotaciones explicativas entre paréntesis; por ejemplo, si en la escena se habla árabe, indicarlo entre paréntesis: (árabe).

El segundo aspecto a tener en cuenta es si el espectador meta reconoce o no el cambio de lengua. Se puede dar por hecho que lo detecta porque oye la banda sonora original, pero eso no siempre es así. Un español puede reconocer el inglés, el francés o el italiano, lenguas que le son más habituales o próximas, pero si el cambio se produce entre dos lenguas totalmente desconocidas para él y fonológicamente parecidas, puede llegar a pensar que se está hablando un único idioma y no percatarse del cambio. Percibir o no ese cambio de lengua puede ser relevante para el argumento, por eso algunos autores proponen varias formas de resaltar esa variedad lingüística.

Díaz Cintas (2001: 118) comenta acerca del uso de la cursiva que se utiliza para traducir las canciones, las locuciones fuera de pantalla como las voces en *off* y las externas al discurso principal, por ejemplo, voces procedentes de la televisión, radio o megafonía. Pero añade otro caso: «En el subtítulo de películas multilingües, como la australiana *De cabeza* (*Head on*, Ana Kokkinos, 1998), se usa la cursiva para indicar que los diálogos originales son en griego, por oposición al inglés dominante». Eduard Bartoll (2006) no solo está de acuerdo con esta opción que permite al espectador apreciar esta diversidad sino que sugiere, además de esta, la atribución de un color distinto a los subtítulos de las lenguas secundarias, como se hace en la subtitulación para sordos con el fin de diferenciar a los personajes.

Puede ocurrir también que aparezca el idioma español en el original, como sucedía en *Pulp Fiction*, pero en subtitulación esto no debería representar un problema puesto que obviamente el espectador reconoce su propia lengua, de modo que lo más natural sería no traducirlo. Sin embargo, el caso que comenta Marcos Rodríguez Espinosa (2001) es muy curioso. En una escena de la película *Sed de mal* (Orson Welles, 1958) en que dos policías, uno estadounidense y otro mexicano totalmente bilingüe, interrogan a un mexicano que no habla inglés. Se produce un conflicto porque el estadounidense se muestra xenófobo al no querer que el detenido hable español. Así, este dice “*In English. I don't want to repeat myself*”. A pesar de no representar ninguna dificultad porque el espectador está oyéndolo o incluso entendiéndolo (muchos españoles conocen la palabra *English*), se opta por traducirlo en los subtítulos como “Sea un caballero y no me interrumpa”. Espinosa (2001: 116) opina que «tanto el subtítulo como el doblaje han vaciado en la mayoría de ocasiones la confrontación lingüística de la escena y han acolchado conscientemente la caracterización xenófoba del policía estadounidense».

Personalmente estoy de acuerdo con Espinosa. No se deberían hacer cambios innecesarios que puedan eliminar aspectos relevantes de la historia que se quiere contar.

3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL CORPUS

Una vez comentadas las distintas ideas que proponen los teóricos de la traducción audiovisual, acudiremos a nuestro corpus para observar qué estrategias se llevan a cabo en el mundo profesional en España. El corpus está constituido por tres películas: una bilingüe (*Vicky Cristina Barcelona*), otra trilingüe (*Un profeta*) y, por último, una multilingüe (*Una casa de locos*). Para analizar el doblaje utilizaremos la taxonomía realizada por Corrius y Zabalbeascoa (2011) por ser la más completa hasta la fecha. Así, observaremos cuáles son las lenguas presentes en cada caso y cómo se ha doblado cada una de ellas, relacionándolas con las estrategias ya comentadas. Como hemos avanzado anteriormente, en nuestro corpus solo aparecen L3 naturales por ser más habituales, pero son ejemplos igualmente representativos porque la clasificación de posibilidades traductoras es la misma para las lenguas naturales que para las inventadas.

Puesto que dicha taxonomía no es aplicable a la subtitulación, para comentar esta otra modalidad seguiremos las propuestas de Díaz Cintas (2001) y Bartoll (2006), de modo que se observará qué se subtitula y si se ha resaltado de algún modo la diversidad lingüística, tanto en el original como en la versión traducida. Por último, veremos si las decisiones tomadas por los traductores pueden verse afectadas por el número de lenguas que aparecen en los filmes.

3.1. La traducción del bilingüismo en *Vicky Cristina Barcelona*

La película *Vicky Cristina Barcelona* (2008), como es habitual en el cine de Woody Allen, analiza la psicología de los personajes cuando se encuentran en situaciones límite o inesperadas. Vicky y Cristina son dos amigas estadounidenses que deciden pasar los meses de julio y agosto en Barcelona. Vicky es decidida y realista, y está a punto de casarse. Cristina, en cambio, acaba de romper con su novio y está dispuesta a vivir aventuras. A pesar de sus diferencias, ambas parecen tener las ideas claras, hasta que conocen a Juan Antonio, un atractivo pintor que las seduce a pesar de seguir manteniendo una turbulenta relación con su desequilibrada ex mujer, María Elena.

Vicky y Cristina hablan en inglés, la lengua predominante de la película (L1), y no entienden el español (L3). Juan Antonio sí que habla inglés, así que se dirige a ellas en este idioma, sin embargo, puesto que él y su ex mujer son españoles, hablan entre ellos en su lengua materna. Este es el detalle que da veracidad al argumento, ya que no sería lógico que una pareja (o ex pareja) española hablara en otra lengua que no fuera la propia. Si bien es cierto que la aparición de la L3 no es muy frecuente, las escenas en las que se habla español son relevantes para la película, ya que son los momentos en que se define la curiosa relación que mantienen Juan Antonio y María Elena y, sobre todo, la psicología de esta última. Es por eso por lo que en el original estas secuencias se subtitulan. Hablaremos de ello en el subapartado “3.1.2. Subtitulación”.

3.1.1. Doblaje

En el doblaje de esta película vemos que la L1 se sustituye por el español (L2), de modo que la solución por la que se opta es la traducción interlingüística habitual. Así pues, si la L3^{TO} es el español, en el texto meta la L2 y la L3 son la misma lengua. En estos casos, el traductor no tiene muchas opciones. Puede decantarse por la neutralización, con lo cual desaparece el bilingüismo, o intentar conservarlo sustituyendo la L3 por otra. Esta última posibilidad solo sería viable si se doblara al catalán, ya que viven en Barcelona, pero es algo demasiado rocambolesco porque se debería subtitular estas escenas para que el resto del público español lo entendiera, por no hablar de las críticas que generaría en los sectores más conservadores de España. Además, la principal característica de Juan Antonio y María Elena es que son españoles. Así que la opción más aceptable era la neutralización.

Esta estrategia supone realizar una serie de “retoques” en el argumento para mantener el sincronismo de contenido en los momentos en que se hace mención de la lengua que se habla, por ejemplo, la escena que menciono al principio de este trabajo. Cristina comunica a Juan Antonio y María Elena que ya no quiere seguir con su peculiar relación a tres. El conflicto surge por la inestabilidad emocional de María Elena, la cual entra en cólera por este despecho y, como es natural, expresa su enfado en español. Este es el extracto de los diálogos originales:

Ejemplo 1a.

1:14:23

M.E.: Juan Antonio, que no lo entiendes, que ya ha conseguido lo que quería y quiere otra cosa, que esto ya no le basta...

J.A.: Vale, María Elena.

M.E.: ...que es como una enfermedad, que no, que nunca le va a bastar con nada.

C.: *Please, don't get so upset? Please. And can you speak English? I can't understand you.*

J.A.: A ver, **habla inglés**, por favor.

M.E.: Nunca se va a conformar con nada, esta niña.

J.A.: María Elena, **habla inglés** para que te pueda entender

M.E.: Sabía que nos la ibas a jugar. Sabía que nos la ibas a jugar y nos la has jugado. ¡Lo sabía!

J.A.: Ya, ya, vale, vale...

M.E.: ¡Cómo lo sabía! ¡Cómo lo sabía!

J.A.: Ya, María Elena, por..., *please, speak English so she can understand it, right?*

En la versión doblada, sin embargo, Cristina no puede pedirle que hable en inglés porque están todos hablando español, incluida ella, así que se soluciona de la siguiente manera:

Ejemplo 1b.

M.E.: Juan Antonio, que no lo entiendes, que ya ha conseguido lo que quería y quiere otra cosa, que esto ya no le basta...

J.A.: Vale, María Elena.

M.E.: ...que es como una enfermedad, que no, que nunca le va a bastar con nada.

C.: No te enfades, por favor, y **procura entenderme**, yo soy sincera.

J.A.: A ver, **escúchala**, por favor.

M.E.: Nunca se va a conformar con nada, esta niña.

J.A.: María Elena, **escucha** lo que te está diciendo.

M.E.: Sabía que nos la ibas a jugar. Sabía que nos la ibas a jugar y nos la has jugado. ¡Lo sabía!

J.A.: Ya, ya, vale, vale...

M.E.: ¡Cómo lo sabía! ¡Cómo lo sabía!

J.A.: Ya, María Elena, por favor, **intenta comprenderla y tranquilízate**, ¿de acuerdo?

Como vemos, el conflicto lingüístico desaparece y ahora es María Elena la que no entiende a Cristina, pero no por la lengua que habla sino por la indignación que siente ante lo que oye. Así que el bilingüismo desaparece pero esto, en mi opinión, era lo más apropiado. Cualquier otra solución habría sorprendido al espectador, en cambio esta no, ya que él está dispuesto a aceptar que los actores angloparlantes hablen español, incluso que las voces de Javier Bardem y Penélope Cruz, bien conocidas por el público español, no sean las originales.

3.1.2. Subtitulación

Como ya hemos avanzado, las escenas en las que Juan Antonio y María Elena hablan en español están subtituladas en la versión original. Estos subtítulos no presentan ningún formato especial porque como solo hay una L3, no hay que diferenciarla de otra. Como era de esperar, en la subtitulación para España ocurre lo contrario, se subtitula todo excepto estas escenas, ya que el espectador reconoce y entiende su propia lengua, de modo que subtitularlo no es necesario. En cuanto al formato, solo se escribe en cursiva la voz en *off* del narrador, ya que solo se subtitula una lengua y, por tanto, no se ha de diferenciar de otra.

3.2. La traducción del trilingüismo en *Un profeta*

El protagonista de *Un profeta* (Jacques Audiard, 2009) es Malik El Djebena, un joven franco-árabe que es condenado a pasar seis años en una prisión francesa. Cuando llega allí está solo e indefenso, no tiene amigos ni dentro ni fuera. La cárcel está dominada por una banda de corsos liderada por César Luciani, quien le pide a Malik una serie de encargos a cambio de protección. El joven no tiene más remedio que aceptar y, gracias a su colaboración, se gana la confianza del mafioso. Malik es analfabeto y para remediarlo empieza a asistir a clases de francés y otras materias. En su aprendizaje le ayuda Ryad, uno de los muchos árabes de la prisión, quien le defiende de las increpaciones del resto de árabes que desprecian su relación con los corsos, y que posteriormente le ayuda a llevar a cabo ciertos planes delictivos fuera de la cárcel durante los permisos. Así, Malik se mueve entre dos mundos: el de dentro de la cárcel como “criado” de los corsos, y el de fuera como jefe de una banda de árabes narcotraficantes.

Respecto a las lenguas habladas en el filme, se aprecia el francés como lengua dominante (L1) y dos lenguas secundarias, el corso en primer lugar (L3a) y el árabe en segundo, menos presente (L3b). Vemos nuevamente que el uso de varios idiomas ayuda en gran medida a dar veracidad a la película, pues lo normal es que las personas pertenecientes a una misma comunidad se comuniquen en la lengua que comparten. Sin embargo, la mayoría de las conversaciones entre árabes se dan en francés, suponemos que para facilitar el visionado de la película a los espectadores de la cultura de origen. Para salvar esta diversidad, tal como sucedía en *Vicky Cristina Barcelona*, en el texto

original se subtitulan al francés los diálogos en L3 porque son relevantes para el argumento, así que la intención del director es que el espectador esté al corriente de todo. Trataremos la subtitulación más detalladamente en el subapartado correspondiente.

3.2.1. *Doblaje*

Para el doblaje de la L1 en *Un profeta* también se recurre a la traducción interlingüística habitual, de modo que el francés se sustituye por el español estándar (L2), excepto los árabes, que hablan español con el acento característico de su comunidad, pero sin cometer errores de ningún tipo. Por lo tanto, el doblaje recurre a la misma estrategia que la versión original: hace hablar a los árabes en la lengua del espectador pero con un acento típico de las personas con ese origen, de ese modo, y a pesar de que Malik habla tres idiomas y hace tratos con bandas de distintas procedencias, el espectador meta puede distinguir a las personas de cada banda y se logra así que el espectador de la versión doblada esté en igualdad de condiciones respecto al espectador de la versión original.

En cuanto a las L3, se decide repetir las (opción *b* de la clasificación de Corrius y Zabalbeascoa, 2011), manteniendo así el multilingüismo, ya que en este caso ninguna de ellas coincide con la L2. Así, en los fragmentos en que aparecen las L3 se conserva la lengua pero no las voces originales (doblaje intralingüístico), ya que la voz de un personaje ha de ser la misma, ya hable en la L2 o en la L3, para conseguir la deseada verosimilitud. Así pues, se sigue el mismo método utilizado en la versión original; subtitular, en este caso al español, las secuencias en que se hablan las L3, es decir, se combinan ambas modalidades.

3.2.2. *Subtitulación*

Como acabamos de comentar, en la versión original se subtitulan las L3 pero sin diferenciarlas entre ellas, tal como se aprecia en los ejemplos 2 y 3.



Ejemplo 2. Luciani.



Ejemplo 3. Malik y Ryad.

En el ejemplo 2, Luciani habla en corso con otro preso desde la ventana de su celda. En el ejemplo 3, Malik habla en árabe con Ryad para que los corsos no les entiendan, ya que están planeando matarlos. Como vemos, no hay diferencia en el formato entre los subtítulos de cada una de las lenguas. Quizá el director dio por hecho que el espectador sabría identificar cada una de ellas y que, por tanto, no había que resaltarlas de ninguna manera. En cambio, en la subtitulación en español sí vemos un formato especial pero no con el fin de diferenciar una L3 de otra sino las L3 de la L1 (ejemplos 4 y 5).



Ejemplo 4. Malik y árabes.



Ejemplo 5. Corsos.

En el ejemplo 4 un miembro de la banda árabe le pide a Malik en su idioma que tienda las manos para inmovilizárselas y él responde en francés. Así, vemos que la línea superior está escrita en cursiva para resaltar la L3 y se escribe en redonda la traducción de la L1, en la línea inferior. En el ejemplo 5 observamos que también se recurre a la cursiva para los fragmentos en corso. Pueden haberse dado dos situaciones: o bien el subtitulador pensó que solo era necesario diferenciar el francés del resto de lenguas y por eso les aplica un tipo de letra diferente, o bien habría querido diferenciar también las L3 entre ellas pero no lo ha hecho por no disponer de más recursos. Considero que la segunda es la hipótesis más probable porque, desde mi punto de vista, para un español

es más difícil diferenciar el corso del árabe que estas del francés, ya que son lenguas menos conocidas para él.

Este problema podría solventarse con la propuesta de Bartoll (2006) de utilizar un color para cada lengua. Personalmente, estoy del todo de acuerdo con él. A la cursiva se le han atribuido demasiados usos y esto es contraproducente. Si en una misma película se dan todos los casos en que debe utilizarse la cursiva (voz en *off*, voz procedente de aparatos electrónicos, L3, canciones, etc.), el traductor se verá obligado a prescindir de ella en algunas ocasiones para no cargar el texto de este estilo de fuente que resulta más incómodo de leer. Es lo que ha ocurrido en *Un profeta*. Se ha escrito en cursiva la voz en *off*, el árabe, el corso y una canción (en corso), pero se ha prescindido de ella en la subtitulación de las voces procedentes de la televisión.

3.3. La traducción del multilingüismo en *Una casa de locos*

Una casa de locos retrata la gran aventura que representa irse de Erasmus. Xavier es un parisino que estudia Economía y gracias a su padre está a punto de conseguir un puesto de trabajo en el Ministerio. Pero le piden que conozca la situación del mercado español y que hable la lengua. Así que decide pedir una beca Erasmus para estudiar un año en Barcelona.

En el aeropuerto de El Prat conoce a una pareja francesa que se muda a Barcelona, Jean-Michel y Anne-Sophie. Estos le acogen en su casa hasta que encuentre piso y, a cambio, él le hace compañía a la mujer en sus paseos por la ciudad. Después de algunos intentos fallidos, encuentra una habitación en un piso de estudiantes. En él viven un italiano (Alessandro), un alemán (Tobias), un danés (Lars), una inglesa (Wendy) y una catalana (Soledad). Posteriormente se une a ellos una compañera de clase de Xavier, Isabelle, de nacionalidad belga. Así, todos juntos viven un típico Erasmus lleno de experiencias y emociones.

Respecto a las lenguas que aparecen en el original, nuevamente la que predomina es el francés (L1), seguida del inglés (L3a) y el español (L3b), que son los idiomas que utilizan para comunicarse en el piso. También aparece en menor medida el catalán (L3c), el danés (L3d) y en una ocasión el italiano (L3e). El francés es la lengua más común en el filme porque es la que hablan más personajes, entre ellos los protagonistas (Xavier, Anne-Sophie, Isabelle, Jean-Michel y la novia y la familia de Xavier). Hay que

decir que el registro utilizado es el estándar, a excepción de Isabelle, que es lesbiana y habla en argot, incluso pronuncia algunas palabras en *verlan*², para exteriorizar su masculinidad, así que según Corrius y Zabalbeascoa (2011) tendríamos una nueva tercera lengua (L3f). Para salvar el escollo del multilingüismo se subtitulan al francés todas las L3. Trataremos este aspecto a fondo en el subapartado “3.3.2. Subtitulación”.

3.3.1. Doblaje

Una vez más, la L1 se sustituye por la L2. Todos hablan en español estándar menos Isabelle, ya que se decide mantener el argot. Así, se traduce la L3f^{TO} atribuyéndole al personaje un habla particular equivalente en la L2 (L2b). Por ejemplo, la frase de Isabelle “*Elles sont terribles, les meufs*”, en español se convierte en “Las tías están colgadas”. Volviendo a la L1, su doblaje en L2 supone realizar una serie de cambios en el argumento como sucedía en *Vicky Cristina Barcelona*. Así pues, todas las referencias al español se modifican para mantener el sincronismo de contenido. En el ejemplo 6, Xavier, Jean-Michel y Anne-Sophie hablan en el aeropuerto sobre Barcelona y sus respectivos planes en la ciudad.

Ejemplo 6a

0:13:16

J.M.: On s’est marié il y a quinze jours, elle sait pas encore ce qu’elle va faire. Dans un premier moment elle va prendre des cours **pour apprendre l’espagnol**.

X.: Donc, **tu... tu parles pas du tout espagnol ?**

A.S.: Non. Et vous ? Vous... **parlez espagnol ?**

J.M.: **¿Hablas español ?**

X.: Un peu, ouais. Je viens ici pour faire mon DEA à l’université de Barcelone.

Como vemos, son numerosas las referencias a la lengua y en el doblaje no pueden preguntarse si hablan español o afirmar que no lo hablan, así que se modifica de la siguiente manera:

Ejemplo 6b

J.M.: Llevamos quince días casados, todavía no sabe lo que va a hacer. Seguramente se apuntará a algún curso **que le apetezca**.

X.: **¿Nunca has estado en España?**

A.S.: No. ¿Y tú? **¿Conoces algo de España?**

J.M.: **¿Has venido alguna vez?**

X.: Sí, una vez. Ahora que voy a estudiar aquí me gustaría conocer bien Barcelona.

² De *l’envers*, forma de argot francés que consiste en invertir las sílabas de una palabra, de ahí su nombre.

En el doblaje, en lugar de hablarse sobre la lengua se habla del país para conseguir el sincronismo de contenido. Esto también se consigue con la última respuesta de Xavier, ya que minutos antes comenta que ha estado en Ibiza. Vemos que también se evita hablar del DEA y, en lugar de eso, Xavier menciona que quiere conocer bien Barcelona, lo cual se relaciona directamente con la pregunta de Anne-Sophie (“¿Conoces algo de España?”) y hace que el diálogo quede bien hilvanado. Además, vemos que Jean-Michel habla en español (L3b), que coincide con la L2, así que en este caso la L3^{TO} se repite (opción *d* en la taxonomía de Corrius y Zabalbeascoa, 2011) pero cambiando necesariamente el contenido.

Pero no solo hay retoques cuando se menciona la lengua sino cuando en el original Xavier comete errores al hablar español. En el doblaje lo habla perfectamente, así que no tendría sentido que se equivocara. En una escena en que está en un bar, el camarero, Juan, le pregunta lo siguiente:

Ejemplo 7a

0:58:08

J.: ¿De dónde eres?

X.: De Francia.

J.: Francia, ah... Francia. ¿Erasmus?

X.: Sí.

J.: Y ¿llevas mucho tiempo aquí en Barcelona?

X.: Eh... dos “mes”.

J.: **Dos “meses”.**

X.: **Ah, putain, ouais. Dos meses.**

J.: **Exacto.**

En el doblaje esta escena queda de la siguiente forma:

Ejemplo 7b

J.: ¿De dónde eres?

X.: De Francia.

J.: Francia, ah... Francia. ¿Erasmus?

X.: Sí.

J.: Y ¿llevas mucho tiempo aquí en Barcelona?

X.: Eh... dos **meses**.

J.: **¿A que mola?**

X.: **Oh, sí, sí. Me gusta mucho.**

J.: **Claro.**

Creo que el efecto está muy bien conseguido porque cuando Juan puntualiza “dos meses” acompaña la corrección con un gesto de precisión, es decir, une las yemas de los dedos índice y pulgar. Este gesto acompaña perfectamente la frase “¿A que mola?”, porque es parecido al gesto que simboliza “OK”.

En cuanto a las L3, ocurre algo curioso; se mantiene la pista original con las voces auténticas y, por tanto, se combina con la pista doblada que sustituye únicamente las voces de los personajes franceses —y las dos frases de Juan del ejemplo anterior. Y digo de los personajes y no las voces en L1 porque a veces estos hablan inglés y español (L3a y L3b). Cuando esto sucede, se realiza un doblaje intralingüístico como ocurría en *Un profeta*. Así, como las L3 se mantienen, ya sea en versión original o dobladas, se conserva totalmente el multilingüismo y se subtitulan todas las lenguas excepto el español. Veremos cómo en el siguiente apartado.

3.3.2. Subtitulación

Como hemos dicho, en la versión original se subtitulan al francés las L3 y todas del mismo modo, en redonda. La cursiva se utiliza para resaltar términos “extranjeros”, aunque no siempre se escriben bien (*de puta madre, pan tumaca*), y las correcciones de pronunciación que le hacen a Xavier (*2 mois*). Otro recurso que se utiliza son las comillas para los juegos de palabras (Je vais à la “fuck”) y las imitaciones de nacionalidades (“Ole, muchacho, caramba”).

El catalán no solo no se escribe bien sino que a veces está mal traducido. En una escena en que una propietaria quiere alquilarle el piso a Xavier le pide que se decida rápido porque “hi ha molta gent que vol *vindre*”. El subtítulo francés dice “*parce qu’on pensait vendre*”. Este ejemplo parece demostrar que traducir el catalán les resultó complicado. En tal caso, ¿por qué no marcarlo para diferenciarlo del español? Escrito todo en redonda, el espectador no puede identificar cuándo se habla una u otra lengua, a menos que tenga conocimientos de español o de catalán y salvo en las escenas en que el mismo diálogo lo esclarece. Estas dos lenguas son muy parecidas, de hecho fuera de nuestro país pocos conocen la existencia del catalán, tal como dice Bartoll (2006) «[...] even university students who go there [to Catalonia] on the Erasmus exchange programme ignore that most of the lessons at a Catalan university will be in this “strange”, “unknown” language», así que creo que sería conveniente que se marcara la diferencia o bien con cursiva o con colores.

Todo parece apuntar a que el espectador sí distinguirá el inglés porque es la lengua más internacional, y el italiano se deduce porque se sabe que Alessandro es italiano. El caso del danés es muy peculiar. En esa escena llega una ex novia de Lars con un bebé. Ella y

Lars hablan pero no se subtitula porque mediante voz en *off* Xavier va explicando al espectador lo que ocurre, algo parecido a las voces superpuestas, pero traduciendo en discurso indirecto. Así explica que el bebé también es de Lars. Luego Xavier deja de traducir y es entonces cuando se recurre a la subtitulación, pero es solo una frase.

En la subtitulación española se sigue el mismo criterio que en la de las otras películas, traducir lo que se traduce en la versión original, exceptuando, como hemos anunciado anteriormente, las intervenciones en español porque no es necesario. Hay otro caso en que no se traduce algo que sí se ha subtitulado en francés, el italiano. Es cierto que son solo unas palabras malsonantes que dice Alessandro para sí, pero que no se subtitulen en español indica que el subtitulador dio por hecho que el espectador las entendería o que no creyó relevante traducirlas.

En español tampoco se diferencian ni la L1 de las L3 ni estas últimas entre ellas; se escriben todas en redonda. Así, la cursiva se utiliza para la voz en *off*, las voces procedentes de megafonía y, tal como ocurría en la versión original, para realzar los términos extranjeros (*Le Sacré Coeur*). Asimismo, se usan comillas para resaltar conceptos (“albergue español”) y los juegos de palabras, pero no siempre con un resultado inteligible. Pongamos el ejemplo del juego con “fuck”. Xavier le enseña a Wendy que en francés se le llama “fac” a la universidad. En la escena siguiente, quiere usar la nueva palabra que ha aprendido y dice “*I’m going to ‘fuck’*” refiriéndose a la “fac”, pero todos se sorprenden porque interpretan el otro significado. En la versión original esto se subtitula “*Je vais à ‘fuck’*”, en cambio, en español se escribe “Me voy a ‘fac’”. Creo que para que el espectador entienda bien la broma se tendría que haber escrito “fuck”, que es el significado que se tiene que interpretar para resultar gracioso. Evidentemente, este juego de palabras solo la captarán los que sepan el significado de “fuck”, pero lo mismo sucederá en la versión original.

3.4. Resultados

Una vez analizado cada caso, presentemos de forma esquemática el resultado de la traducción del multilingüismo de las tres películas comparando la versión original (VO), la versión doblada (VD) y la versión subtitulada (VS).

Vicky Cristina Barcelona

VO: L1 (inglés), L3 (español).

VD:

- Doblaje interlingüístico: L1→L2 (español).
- Doblaje intralingüístico: L3^{TO}=L2→L2.
- No hay subtitulación.
- Resultado monolingüe.

VS: Se subtítulo solo la L1.

Un profeta

VO: L1 (francés), L3a (corso), L3b (árabe).

VD:

- Doblaje interlingüístico: L1→L2 (español).
- Doblaje intralingüístico: L3a^{TO}→L3aTM / L3b^{TO}→L3bTM.
- Subtitulación de las L3.
- Resultado multilingüe.

VS: Se subtítulan todas las lenguas: L1 (redonda), L3a (cursiva), L3b (cursiva).

Una casa de locos

VO: L1 (francés), L3a (inglés), L3b (español), L3c (catalán), L3d (danés), L3e (italiano), L3 (argot de francés).

VD:

- Doblaje interlingüístico: L1→L2 (español) / L3f→L2b (argot de español).
- Doblaje intralingüístico: L3a^{TO}→L3aTM / L3b^{TO}=L2→L2.
- Subtitulación de L3a, L3c, L3d, L3e.
- Resultado multilingüe.

VS: Se subtítulan todas las lenguas: L1, L3a, L3c, L3d y L3e (redonda).

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, hemos visto que la aparición del multilingüismo en el cine es del todo intencionada y cumple una función muy importante, la de aportar un mayor grado de verosimilitud a las películas. Por tanto, en el momento de traducirlas esto será un factor muy importante que se deberá tener en cuenta para “hacerle justicia” al director y a su obra.

Asimismo, a través de algunas aportaciones teóricas y gracias al análisis del corpus hemos comprobado que el multilingüismo se verá afectado en mayor medida en el doblaje, dado que en esta modalidad se sustituye toda o parte de la pista de audio original mientras que en la subtitulación se mantiene íntegra.

También podemos llegar a la conclusión de que en la mayoría de los casos, doblar una película multilingüe implica realizar una serie de pequeños cambios en el argumento que son del todo necesarios para mantener el sincronismo de contenido y, por tanto, posibilitar el fenómeno conocido como *suspension of disbelief*.

La aportación de Corrius y Zabalbeascoa (2011) es un gran paso adelante en el estudio de la traducción del multilingüismo. Este trabajo rompe con la tradición de observar la traducción cinematográfica como un proceso bilingüe (L1 y L2) y pone nombre al fenómeno cada vez más recurrente de la aparición de la tercera lengua. A este respecto, los dos autores dan cuenta de las diversas posibilidades que tiene el traductor para desarrollar esta labor, tanto si opta por conservar la diversidad lingüística como si no. Como bien dicen, esta decisión dependerá de otros factores como la ideología o ciertas normas sociales. A estos querría añadir, basándome en el análisis realizado, que la decisión de conservarla también depende en gran medida de la relación entre la L3 y la lengua meta, y no tanto de si las L3 son una o más, que era mi hipótesis inicial. Es decir, si alguna de las L3 es la misma que la L2, la probabilidad de que el multilingüismo desaparezca aumenta, ya que crear una combinación de lenguas diferente implicaría demasiados cambios que podrían modificar en exceso la película original.

Volviendo al trabajo de estos dos autores, es una lástima que dicha taxonomía no abarque el proceso de la subtitulación. La poca bibliografía acerca de la subtitulación del multilingüismo demuestra que en España esta modalidad queda en un segundo plano. Es cierto que en nuestro país el doblaje es sin duda la modalidad de traducción audiovisual más utilizada en cine, pero no por ello hemos de olvidarnos de los que prefieren escuchar las voces y el idioma originales. Es un hecho que esta modalidad va en aumento porque la demanda cada vez es mayor, por eso encontramos más salas que proyectan versiones originales subtituladas, y los nuevos formatos dan cabida a esta modalidad (DVD, TDT, Internet, etc.). Por este motivo quiero hacer hincapié en la importancia del trabajo de Bartoll (2006) sobre la subtitulación del multilingüismo. En él se sugieren propuestas del todo novedosas que, por desgracia, no se están llevando a

cabo en el mundo profesional —a juzgar por lo que hemos visto en el análisis del corpus— y que personalmente considero muy útiles para diferenciar las lenguas que intervienen en un filme. Un pequeño cambio como el de atribuirle un color a cada lengua enriquecería la subtitulación y dejaríamos de sobrecargar los textos de cursiva. Y, si por algún motivo, se opta por no subtitarla, con una nota entre paréntesis informando al espectador de qué lengua se trata le aportaríamos un dato que de otro modo no tendría y que quizá le interese.

Con esto no pretendo criticar a los actuales traductores; de hecho, hemos visto que las soluciones propuestas ante esta dificultad eran muy acertadas. Lo que me gustaría es que las subtítulos consiguieran el mismo nivel de calidad que tiene el doblaje en este país, y calidad significa más facilidad de lectura con la menor supresión de información posible. Las propuestas de Bartoll que hemos visto ayudan a conseguir este nivel de excelencia porque le ofrecen mucha información al espectador sin perjudicar en absoluto la lectura y el visionado de la película.

Por último, quisiera animar a los estudiosos de la traducción audiovisual a profundizar más en el multilingüismo, porque en un mundo globalizado este fenómeno será el pan de cada día.

BIBLIOGRAFÍA

Agost, R. (1999) *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Ávila, À. (1997) *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

Bartoll, E. (2008) *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*. Tesis doctoral. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7572>

_____. (2006) “Subtitling multilingual films” en *Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. EU-High-Level Scientific Conference Series. Copenhagen: Mutra. En línea: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html

Chion, M. (1990) *L’audio-vision*. Paris: Fernand Nathan

Corrius, M. (2004) “La «tercera» llengua en la traducció audiovisual” en XI Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Barcelona: Quaderns divulgatius de l’Associació d’Escriptors en Llengua Catalana, 24, pp 27-34.

_____ y Zabalbeascoa, P. (2011) “Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation”. *Target*. John Benjamins Publishing Company, vol. 23, 1, pp 113-130 (en prensa).

Díaz-Cintas, J. (2001) *El subtitulado*. Salamanca: Almar.

Georgakopoulou, P. (2009) “Subtitling for the DVD Industry 2009” en Díaz-Cintas, J., Anderman, G. [ed.] *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Chippenham y Eastbourne: Palgrave Mcmillan, 2, pp 21-35.

Gubern, R. (2001) “Infidelidades” en Duro, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 4, pp 83-89.

Holmes, J. (1972) “The Name and Nature of Translation Studies” en Venuti, L. (2000) *The translation studies reader*. London: Routledge, 15, pp 180-192.

Hurtado Albir, A. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Izard, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d’Investigació de la Comunicació.

_____. (1998) *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català. Estudi de cas del doblatge d’Helena, quina canya!*. Tesis doctoral. En línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7436>

Licari, A. y Galassi, G. (1994) “Problemi di doppiaggio nei film di Eric Rohmer” en Baccolini, R., Bolletieri, R.M., Gavioli, L. [eds.]: *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: Clueb.

Mayoral, R. (2001) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual” en Duro, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 1, pp 19-47.

Moliné, F. (2011) “Multilingüismo, ficcionalidad y veracidad. El caso de «Malditos Bastardos»”. *Translatio Imperii* Publicaciones. En línea: <http://www.translatioimperii.com/blog/>

Rodríguez Espinosa, M. (2001) “Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural” en Duro, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 6, pp 103-117.

Recursos en línea

Eurostat.

http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=edat_aes_122&lang=en.

Consultado por última vez el 18 de junio de 2011.

FILMOGRAFÍA

A continuación se ofrece un listado de las películas que han formado parte del corpus y aquellas que se han citado a lo largo de la parte teórica. En él se incluye la siguiente información: título de distribución en España, título original en caso de que difieran, director y año de estreno.

Canción del exilio, Ann Hui, 1990

Casablanca, Michael Curtiz, 1942

Una casa de locos (L'auberge espagnole), Cédric Klapisch, 2002

Head On (De cabeza), Ana Kokkinos, 1998

Malditos Bastardos, (Inglourious Basterds) Quentin Tarantino, 2009

Un profeta (Un prophète), Jacques Audiard, 2009

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Sed de mal (Touch of Evil), Orson Welles, 1958

Terminator 2: el juicio final (Terminator 2: Judgment Day), James Cameron, 1991

Vicky Cristina Barcelona, Woody Allen, 2008