

LA TRADUCCIÓN EN RIESGO: LA LISTA DE DIÁLOGOS COMO CONTROL HERMENÉUTICO

Mabel Richart Marset

Universitat de València / Estudi General

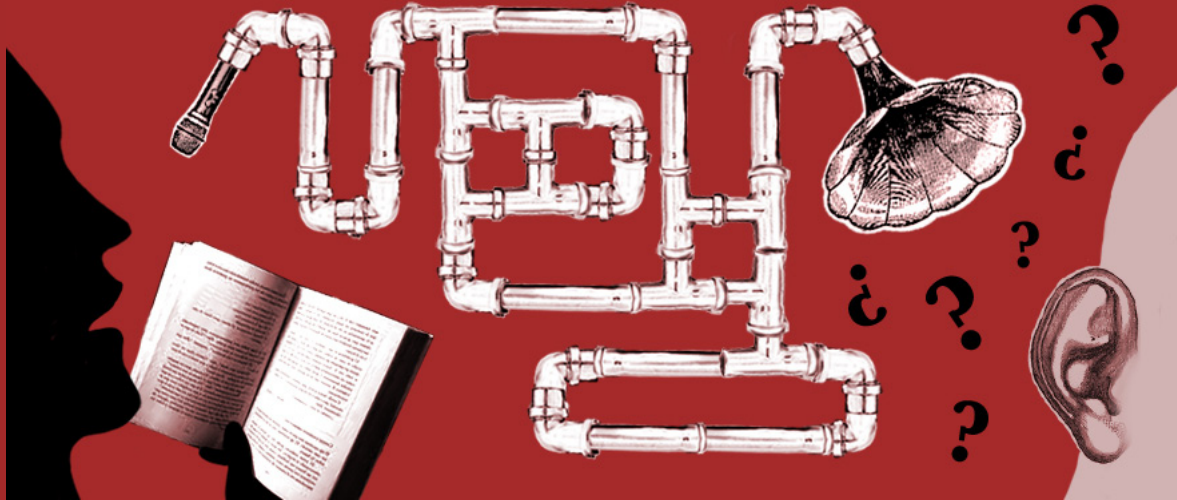
Mabel.Richart@uv.es

Cita recomendada || RICHART MARSET, Mabel (2012): "La traducción en riesgo: la lista de diálogos como control hermenéutico" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 72-90, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-mabel-richart-marset-orgnl.pdf >

Ilustración || Paula Grande

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este trabajo se propone llevar a cabo una descripción y análisis de uno de los primeros elementos en todo proceso de doblaje: la lista de diálogos que una empresa entrega a un estudio para su traducción. Ello se hace con un doble fin: ofrecer una caracterización de un documento que no suele incluirse en los estudios de la traducción audiovisual; y presentarlo como uno de los síntomas del riesgo que comporta toda traducción, la mala interpretación y la manipulación. Al mismo tiempo, ofrece unos documentos en los que se apoyan los análisis.

Palabras clave || traducción audiovisual | doblaje | estudios culturales | análisis genético.

Abstract || This paper intends to carry out a description and analysis of one of the first elements in any dubbing process: the script list delivered by a film distribution company to a dubbing studio for its translation. This is done with a twofold purpose: first, to offer a close description of a document that is not normally included in audiovisual translation studies, and second, to present it as one of the symptoms of the risks involved in any translation: misinterpretation and manipulation. At the same time, this paper provides some documents that support the analysis.

Keywords || audiovisual translation, dubbing | Cultural Studies | genetic analysis.

1. Introducción

Podría decirse que uno de los síntomas relacionados con el riesgo de una mala interpretación en el proceso de una traducción se detecta claramente en un material muy concreto: la «lista de diálogos» o material verbal que una empresa propietaria de un film envía a un estudio de doblaje con el fin de que sea traducido y adaptado. Dado que no se trata de un objeto de análisis habitual en los estudios de traducción en el campo audiovisual, este trabajo se propone aportar un conocimiento de un elemento fundamental de todo doblaje con el fin de dar a conocer sus características (ofreciendo una serie de ejemplos inéditos), y de poner de relieve la movilidad del signo escrito que siempre pone en riesgo la posibilidad de la traducción. Ello se hace desde la perspectiva de lo que en otro lugar hemos denominado «análisis genético» del doblaje (Richart, 2009), cuyo objetivo es hacer la genealogía documental de todos los pasos posibles que han conducido hasta las soluciones conocidas al final de la cadena por los espectadores.

Se trata, pues, de partir de la labor realizada sobre el guión original con el fin de preparar el trabajo de los futuros traductores. Esta mediación no carece de interés en lo que al proceso de doblaje se refiere, pues suele suceder que la empresa extranjera propietaria del texto audiovisual envíe un guión comentado con la intención de dar indicaciones para la traducción. Tal comentario suele ir a cargo de una empresa de postproducción contratada a ese efecto, lo cual confirma que el doblaje es una mediación más de las muchas realizadas para hacer que el producto llegue al máximo número posible de espectadores.

A efectos prácticos, esto significa que los estudios de doblaje y la traductora o el traductor reciben no sólo un texto audiovisual, sino también una interpretación, hecho que reviste una gran importancia en lo que se refiere a la traducción propiamente dicha del texto verbal del film.

Más exactamente, podemos decir que la lista de diálogos enviada por la empresa vende su film, y entrega un texto con el fin expreso de que se inicie la traducción, siquiera en lo que al nivel lingüístico se refiere. La modalidad retórica que sigue ese texto es lo que en la antigua retórica se denominaba *amplificatio* (Lausberg, 1975: 178). En efecto, se trata de un discurso, como veremos de inmediato, plagado de comentarios, anotaciones y glosas, cuya intención es tratar de controlar, en la medida posible, aquellos fragmentos del universo lingüístico susceptibles de ser malinterpretados.

Sin ningún género de dudas, se puede decir que ese texto enviado

para el doblaje es un texto diferente del guión literario o técnico que se empleó para la filmación del film en cuestión. Es un documento de trabajo no destinado en absoluto al conocimiento del público, jamás será publicado. De ahí la dificultad de investigadores e investigadoras a la hora de acceder a él. Ello alude al problema del archivo en el estudio del doblaje, problema que a nuestro juicio ha lastrado el análisis completo y en profundidad de dicho fenómeno. En un cierto sentido, los investigadores de esta modalidad de «traducción audiovisual», se han tenido que conformar con el análisis de lo que podríamos denominar «superficies textuales».

2. Un documento relativo al film *Shrek*

Veamos un ejemplo extraído de la escena inicial del guión tal y como fue recibido por la empresa encargada del doblaje de *Shrek*:

BOOK READS:

wedding day

SHREK (face off)

(chuckling) Yeah, like that's ever gonna happen.

(that: a princess rescued by her true love)

(gonna: going to)

(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to believe— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])

144-14

SHREK (off)

What a load of sh--

(sh--: note that Shrek stops himself before saying the vulgar word «shit», which would have a sardonic double meaning - [1] vulgar slang for, «nonsense», relating to the fairy tale; and [2] vulgar slang for, «excrement», as it is revealed that Shrek is sitting in an outhouse)

SMASH MOUTH (voice over)

(sings «All-Star» — continues under following scenes and dialogue)

SHREK

(groans) (sighs)

165-04

MAIN TITLE:

SHREK

182-10

SHREK (face off)

Oh!

Este es, en efecto, un ejemplo de la lista de diálogos que recibieron la empresa de doblaje elegida y la traductora de *Shrek*. Insistamos en que en él se ve con claridad que, desde el primer momento, la productora estadounidense creó ese film con la intención expresa de que fuera doblado a otras lenguas. Acierta Pommier (1988: 21) cuando ve en el doblaje una solución comercial que permite una amplia difusión entre un público internacional, algo que de otro modo sería imposible. Y esta es la razón por la que no se trata únicamente de un guión literario, sino que en él se aúnan lo literario (el texto de los diálogos), lo técnico (las marcas de duración temporal de las escenas en negrita) y el comentario encargado de hacer más comprensible el texto al traductor (en cursiva tras el diálogo).

Se considera, por ejemplo, que el adjetivo de relativo «that» en la expresión «Yeah, like that's ever gonna happen» puede resultar ambiguo en cuanto al antecedente al que se refiere. A fin de cuentas, es la primera frase de Shrek en todo el film después de que una voz ha leído las páginas de un libro de cuentos que van pasando lentamente.

¿A qué se puede referir Shrek con ese «that»? Por si el traductor experimenta alguna dificultad al leer esta expresión, el texto del guión aclara entre paréntesis y en cursiva: «*(that: a princess rescued by her true love)*. No es la historia de cómo una bruja encerró a la princesa en un castillo bajo la custodia de un dragón lo que ese «that» representa, sino el hecho de que una princesa haya sido rescatada por su verdadero amor.

La pregunta es: ¿debemos dar, debe la traductora dar, como segura, cierta y definitiva esta interpretación? O planteado de otro modo: ¿qué es lo que Shrek no cree, la historia como tal que cuenta el libro o sólo el detalle de que fuera rescatada por su verdadero amor? Si interpretamos la frase ateniéndonos a su literalidad se trata de lo segundo, si la interpretamos tropológicamente, esto es, como una sinécdoque de la parte por el todo, entonces se refiere a lo primero. Claro que las cosas no acaban ahí: casi de inmediato el guión de partida introduce otra aclaración precisamente en la dirección que estamos mencionando:

(said sarcastically —note humor of Shrek's mocking the reality of a fairy tale, which is clearly a fantastical story and not meant to be believed— however, Shrek lives in a fairy tale world, and so the incidents related in such stories are part of his reality; even so, he finds the story he's just read improbable [reflecting his cynical attitude])

Si el guionista aclara que esa primera expresión de Shrek está dicha de manera sarcástica es debido a que el proceso de doblaje debe tenerlo en cuenta y la voz que doble a Shrek deberá hacer algo semejante en español o en cualquiera de las lenguas a las que será doblado. Ahora bien, la aclaración advierte que el traductor, en este caso la traductora, ha de notar el humor de Shrek burlándose de la realidad de los cuentos de hadas que son evidentemente historias fantásticas que no pretenden ser creídas.

También resulta conveniente que la traductora perciba que, a pesar de ello, los incidentes narrados en el libro que acaba de leer forman parte de su realidad y, a pesar de ello, sigue diciendo la aclaración, Shrek encuentra improbable la historia que acaba de leer. Es el motivo por el que la nota concluye del siguiente modo: ello refleja su actitud cínica. Se trata de un manifiesto esfuerzo por controlar el sentido de las palabras, los diálogos y el texto completo. Un esfuerzo que aboca a la necesidad de una traducción en el interior de la propia lengua. ¿Qué demuestra todo esto? Demuestra que a la traducción intersemiótica que supone el tránsito desde el cómic de William Steig, *Shrek!* (1990) al film *Shrek* (2001), se añade ahora esa forma de traducción que es la paráfrasis interpretativa en el seno de una misma lengua, o traducción intralingüística, siguiendo a R. Jakobson.

Ello, por supuesto, afecta a aquellas partes que revisten una resistencia especial a la comprensión y a la traducción, por ejemplo las unidades fraseológicas. Tal y como puso de relieve Mona Baker: «As far as idioms are concerned, the first difficulty that a translator comes across is being able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious» (Baker, 1992: 65). La conciencia por parte del guionista de esa dificultad, así como la necesidad de controlar el sentido de las expresiones de su texto, lleva a que sus comentarios y sus avisos se centren de forma intensa en las unidades fraseológicas. Así, en la escena en que la vieja trata de vender al asno con el argumento de que éste habla y de que eso aumenta su valor de cambio, dice ante el silencio que el animal guarda ante los soldados:

OLD WOMAN

Oh! (chuckling) He's just, he's just a little nervous. He's really quite a chatterbox. Talk, you bone-headed dolt!

(chatterbox: one who engages in much idle talk)

(bone-headed: slang for, «idiotic»)

Tanto «to be a chatterbox» como «bone-headed» corren el riesgo de no ser bien comprendidos debido a su componente figurado. Ni «chatterbox» ni «bone-headed» significan lo que literalmente significan («caja parlante» y «cabeza de hueso», respectivamente),

pues la primera unidad se refiere a alguien que habla mucho de forma hueca, y la segunda es un insulto del estilo «¡idiota'». Se corre el riesgo, por tanto, de que el traductor no comprenda bien el sentido de tales expresiones. En consecuencia, el guionista las acompaña de una paráfrasis de su significado real en el contexto en el que están siendo usadas por parte de la vieja: «one who engages in much idle talk» en lo que a «chatterbox» se refiere, e «idiotic» para «bone-headed».

En realidad, el control hermenéutico del texto de partida por parte de la productora del film no es sino la continuación en el plano textual de lo que sucede en el plano mercantil, es decir, el intento de controlar el producto hasta sus mínimos detalles, con el fin de que llegue en buenas condiciones hasta los destinatarios compradores. Una prueba fehaciente de ello es la existencia, en aquellos casos en que el film forma parte de una superproducción, de un supervisor o supervisora, que controla el texto después de su ajuste para asegurar que las frases y los pasajes, considerados importantes por la empresa propietaria, lleguen hasta el espectador tal y como fue planeado y diseñado en el momento de su gestación¹. Demuestra esto que la cuestión del control hermenéutico del texto resulta de primer orden en el proceso de doblaje. En tales ocasiones, la traducción es controlada en el inicio de la preparación del texto y en su final.

No obstante, el método que para ello siguen es paradójico: después de que el ajustador haya fijado el texto de la traducción para su pase al doblaje propiamente dicho en sala, el agente traductor ha de traducir ciertas frases seleccionadas de la versión ajustada a la lengua de partida (el inglés, por ejemplo) para que el supervisor compare el texto inglés correspondiente al ajuste con el texto inglés que sirvió para la traducción. Así pues, un agente traductor traduce un texto de la lengua de partida a la lengua de llegada, el ajustador lo moldea y el agente traductor traduce el texto en la lengua de llegada a la lengua de partida. Finalmente, la figura del supervisor compara las dos versiones en lengua de partida.

3. Otro documento relativo a la lista de diálogos y al control hermenéutico

En este otro ejemplo de lista de diálogos perteneciente al film *Anger Management* (Peter Segal, 2003) puede observarse la exhaustividad a la que puede llegar el intento de controlar la interpretación:

NOTAS

1 | Se trata del llamado «script as recorded».

| ANGER MANAGEMENT 2AB | | P/17 | | | |
|--|--------------|---------------------------------|---------|------|---|
| TITLE & REEL | | SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES | | | |
| COMBINED DIALOGUE | | TITLE NO. | START | END | TOTAL SUBTITLE |
| CHUCK (into intercom) Your anger ally. I'm in a.... I'm in a mood, Dave...a bad mood... (over intercom) a very bad mood. I was (on) (into intercom) fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. LINDA What's an anger (chuckling) ally? CHUCK (over intercom) Who's that? (on) (into intercom) She makin' fun of me? LINDA (gasps) DAVID No. (chuckles) That's my girlfriend. CHUCK (into intercom) You tell her to put a sock in it, all right?! 'Cause I need to talk to you right now! DAVID (clears throat) (into intercom) We're a little bit busy right now, Chuck. | 2-64 | /588.14 | 593.06/ | 4.08 | CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) Your anger ally. I'm in a mood, Dave. A bad mood. |
| | 2-65 ITAL | /593.10 | 595.10/ | 2.00 | CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) A very bad mood. |
| | 2-66 | /595.14 | 601.07/ | 5.09 | CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) I was fired from my ice-cream truck job today. No more Fudgeicles. (Fudgeicles : made-up name for ice cream made by combining the words 'fudge' and 'popsicles' - note a derivation of the existing brand name 'Fudgesicles') |
| | 2-67 | 602.06 | 605.14/ | 3.08 | LINDA TO DAVID, THEN CHUCK OVER INTERCOM TO DAVID) -What's an anger ally? -Who's that? (Who's that? : to appear in ITALICS) (Who's that? : i.e., 'Who just spoke' - to appear in ITALICS) |
| | 2-68 | /606.02 | 607.11/ | 1.09 | CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) She making fun of me? (She : i.e., 'Is she') |
| | 2-69 | 609.06 | 612.10/ | 3.04 | DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) No. That's my girlfriend. (CHUCK BECOMES INFURIATED) |
| | 2-70 | /612.15 | 619.02/ | 6.03 | CHUCK INTO INTERCOM TO DAVID) You tell her to put a sock in it because I need to talk to you right now! (put...it : colloquial for 'be quiet' - literally, 'put a sock in her mouth to quiet herself') |
| | 2-71 | 619.15 | 622.11/ | 2.12 | DAVID INTO INTERCOM TO CHUCK) We're a little busy right now, Chuck. |
| (17) | | | | | |

Los focos de control hermenéutico en esta lista de diálogos son de tres tipos:

— El control de las alusiones culturales intraducibles.

Se refiere a las alusiones propias de la cultura de partida que no se encuentran en la cultura de llegada. Es el caso del helado denominado «fudgeicles», cuya significación depende, tal y como explica la nota entre paréntesis, del conocimiento de las palabras previas «fudge» y «popsicles». Esa nota explica con bastante detalle que «fudgeicles» es una palabra derivada y resultante de la unión de «fudge» (chuchería blanda hecha de azúcar y leche o crema) y «popsicle» (nuestro «polo», helado sobre una palito de madera

o plástico). El traductor deberá resolver el problema de buscar un «equivalente» que, en mayor o menor medida, cubra esa alusión. Pudimos comprobar que la agente traductora propuso traducir «No more fudgeicles» por «ni un magno más», y acompañó su traducción de una nota explicativa sobre la conveniencia o inconveniencia de emplear la marca «Magno » («no sé si hemos de mencionar la marca», le dice al ajustador). El agente ajustador, convierte los «fudgeicles» y el «Magno» en un «Se acabaron los almendrados», quizá por razones de sincronía o de inconveniencia de citar el nombre de una marca comercial. Por fin, el director de doblaje, en una última transformación, sustituye los «fudgeicles», los «Magnos» y los «almendrados» por «cucuruchos». La frase definitiva que en el doblaje español dice el personaje es «me he quedado sin cucuruchos».

— El control de las partículas catafóricas.

El segundo se refiere a las presuposiciones de las partículas catafóricas. La lista de diálogos considera que el «that» de la pregunta hecha por Chuck, el personaje que habla, puede resultar problemática en cuanto a su interpretación y su posible traducción. De ahí que aclare rápidamente que se refiere a la persona que está hablando: «Who's that?: i. e. "Who just Spoke"». En consecuencia, el agente traductor traduce no la expresión «Who's that», sino la explicación dada por el guión. «¿Quién habla?» es la traducción más o menos literal de «Who just spoke» en forma de pregunta. Estaremos de acuerdo que en aras de lograr una coherencia textual que sea evidente para el espectador, lo que la traductora ha hecho ha sido traducir precisamente la paráfrasis explicativa que acompaña el texto considerado ambiguo. Pero esta aclaración morfosintáctica alcanza incluso aquello que puede considerarse una incorrección gramatical del habla frecuente en el uso. Es el caso de la pregunta de Chuck «She making fun of me?» Como es una manera incorrecta, gramaticalmente hablando, de hacer una pregunta, el analista del guión despeja la duda que podría suscitar esa sintaxis y la aclara, siempre entre paréntesis «(She: i. e., "Is she")». En consecuencia, la traductora propone «¿se está burlando de mí?».

— El control de las unidades fraseológicas.

Este control se ejerce sobre aquellas expresiones idiomáticas, las unidades fraseológicas, que corren el riesgo de o bien no ser detectadas por el agente traductor, o bien malinterpretadas. Los autores del guión se sienten en la obligación de aclarar que la expresión «You tell her to put a sock in it» es un modo coloquial de decir «be quiet», que esté tranquila, literalmente «put a sock in her mouth to quiet herself», que se ponga un calcetín en la boca y que se quede calladita. La traductora halla que la expresión española «cerrar el pico» es equivalente a la inglesa.

Como comprobaremos en los apartados que siguen, el imaginario metafórico que ponen en juego las dos expresiones, la inglesa y la española, es muy diferente. En una (la inglesa) no se habla porque un objeto, el calcetín, lo impide. En la otra, no se habla a causa del acto voluntario de cerrar la boca. En la inglesa, la humanidad del destinatario se mantiene; en la española, el destinatario se animaliza. Sea como fuere, la lista de diálogos destinada al agente traductor hace todo lo posible por evitar las malas interpretaciones. Umberto Eco (1995), siempre muy preocupado por los problemas que puede causar la sobreinterpretación de los textos, ha formulado una serie de estrategias para evitarla, extraídas de una tradición hermenéutica que se remonta por lo menos hasta San Agustín. Así, afirma que «reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica [consistente en] cotejar [nuestras conjeturas] con el texto como un todo coherente» (Eco, 1995: 77). Tal y como él reconoce, se trata de una rehabilitación «del viejo y aún válido “círculo hermenéutico”», cuyo presupuesto fundamental afirma que «un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo» (Eco, 1995: 76).

Pues bien, resulta del todo evidente que los autores del guión del film *Anger Management* no acaban de tener del todo claro este punto, o por lo menos que no acaban de fiarse de él. Cuando lo que está en juego es algo más que una interpretación académica, los «autores» prefieren no arriesgarse en cuanto a la interpretación de sus textos. Del mismo modo que Dante acompañaba sus poemas de una serie de comentarios críticos que explicaban el sentido de sus poemas (y salvando todas las distancias), asimismo los autores del guión despejan las posibles dudas que puede suscitar su texto. No acaban de tener clara la capacidad de emplear el círculo hermenéutico por parte del traductor a la hora de «comprender» la *intentio operis*.

— El control de los juegos fónicos.

En este otro caso que vemos a continuación el intento de controlar el sentido del texto compromete la dimensión fónica del texto:

| ANGER MANAGEMENT 4AB | | P/35 | | | | |
|--|--|---------------------------------|------------------------------|----------|-------|---|
| TITLE & REEL | | SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES | | | | |
| COMBINED DIALOGUE | | TITLE NO. | START | END | TOTAL | SUBTITLE |
| ARNIE (grunts) I'll kill you! (grunts - continues under following scene and dialogue) | | 4-433 | 1493.07 (over scene end) | 1494.15/ | 1.08 | ARNIE TO DAVID) I'll kill you! |
| DAVID (face off) (yells) You want that (on) rake? You want that rake? You can't get that rake now. | | 4-434 | /1496.06 (over scene end) | 1499.04/ | 2.14 | DAVID TO ARNIE) You want that rake? |
| MONKS (overlapping) (laugh - continues under following scenes and dialogue) | | 4-435 | /1499.08 | 1503.07/ | 3.15 | DAVID TO ARNIE) You can't get that rake from me! |
| DAVID You can't get that rake. (off) Look, everybody! (on) Pana Banana's got a heinie. (off) He's got a heinie. | | *4-435A | /1503.11 | 1505.14/ | 2.03 | DAVID TO MEN) Look, everybody! |
| BUDDY (overlapping) (laughs - continues under following dialogue) | | 4-436 | /1506.02 | 1509.03/ | 3.01 | DAVID TO MEN) Pana Banana's got a heinie. (Pana Banana : David's mocking nickname for Arnie - Note that 'Pana Banana' sounds similar to 'Pana Kananana' - Also note that 'Pana' near rhymes with 'Banana') (a heinie : slang for 'buttocks') |
| ARNIE (off) I give! (face off) I give! | | *4-437 | 1509.07 | 1512.15/ | 3.08 | DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -He's got a heinie! -I give! (give : i.e., 'give up' - 'surrender') |
| DAVID (overlapping) You give? | | | | | | |
| ARNIE (face off) I give! | | *4-438 | /1513.03 | 1515.12/ | 2.09 | DAVID TO MEN, THEN ARNIE TO DAVID) -I give! -All right. I'm sorry. |
| DAVID All right. I'm sorry. | | | | | | |
| ARNIE (face off) (pants - continues under following scene and dialogue) | | 4-439 | 1516.06 | 1517.14 | 1.08 | DAVID TO ARNIE) Friends? |
| DAVID Friends? | | 4-440 | 1518.03 (over scene end) | 1521.03/ | 3.00 | DAVID TO ARNIE) You suck! (Vulgar slang dismissal) |
| ARNIE You suck! | | | | | | |
| DAVID (yells - continues under following scene and dialogue) | | | | | | |
| ARNIE (grunts) | | | | | | |

(35)

En la situación que se está describiendo, el personaje llamado David y su terapeuta, Buddy, van a visitar a un excompañero de colegio del primero con el fin de arreglar cuentas con él por el maltrato al que lo sometió en la época de estudiantes. El aludido se llama Arnie, pero ahora vive retirado en un monasterio budista, y se ha cambiado el nombre por el de «Pana Kamana». Desde el instante en que se hacen las presentaciones, el nombre budista de Arnie será objeto de una constante reinterpretación fónica con un claro efecto humorístico. Ya anteriormente la lista de diálogos había señalado que era necesario advertir la rima entre «Pana» y «Kamana».

Así, la primera vez que David repite el nombre le llama «Pana Kamanana», la segunda emplea la expresión «Pana Manapia»; Buddy le llama tanto «peanuts» como «Pena». En el momento que refleja el ejemplo citado, David está burlándose de Arnie y en vez

de llamarle «Pana Kamana» le llama «Pana Banana». El escrutinio absoluto y casi obsesivo al que llegan los comentarios aclaratorios de la lista alcanza como podemos ver aquellos efectos humorísticos que están fundamentados en un juego fónico. En este caso, el agente traductor sólo tendrá que incorporar ese juego fónico, dado que en español el juego de palabras es idéntico. Otro tipo de problemas proviene del empleo de la palabra «heinie», cuyo sentido la lista se encarga también de dilucidar comentando que es un uso argótico para designar el trasero.

4. Características de la lista de diálogos

Veamos ahora un ejemplo extraído de una de las películas de Woody Allen, *Scoop* (2005). El guión o lista de diálogos que envía la productora y distribuidora estadounidense a la empresa de doblaje y al agente traductor es del siguiente tipo:

| COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE | | TITLE | MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST | | | |
|--|-------|-------|---------------------------------------|-----|--|--|
| START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER. | | | LABORATORY: 0.00 AT START MARK | | | |
| 11-15 | | | 16.13 = 1 ST SCENE END | | | |
| SCENE 1 - INT. VARIETY SHOW THEATER - NIGHT - MFS - CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. | | | 24.9 = 2 ND SCENE END | | | |
| AUDIENCE (cheers - continues under following scene and dialogue) | | | 46.15 = 3 RD SCENE END | | | |
| 16-13 | | | | | | |
| SCENE 2 - MLS - HIGH ANGLE - PAST THE MEMBERS OF THE AUDIENCE, SITTING FG, TO SID, WHO STANDS BG ONSTAGE WITH WENDY BEAMISH, A BEEFY ENGLISHWOMAN. A CABINET IS BG ON THE STAGE. | | | | | | |
| SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name. | 611 | /17.0 | 21.8 | 4.8 | SID TO WENDY, THEN WENDY TO SID) -What's your name, sweetheart? -Wendy Beamish. (that night, Sid is doing his magic show at the theater - a woman named Wendy stands on the stage with him) | |
| WENDY (overlapping) I, I, I'm Wendy Beamish. | | | | | | |
| SID Wendy Beam-- | | | | | | |
| WENDY Yeah. | | | | | | |
| SID STARTS TO APPLAUD. | | | | | | |
| SID (overlapping) Let's hear it for Wendy Beam--... | 612 | 22.0 | 24.8/ | 2.8 | SID TO AUDIENCE) Let's hear it for Wendy Beamish. (it : your applause) | |
| THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD. | 24-09 | | | | | |

Obsérvese cómo, a diferencia del guión de *Shrek*, éste está organizado de manera explícita en torno al hecho de que va a ser doblado y subtitulado. En consecuencia, el espacio de la página de esta lista de diálogos está organizado de forma distinta. Observamos dos campos totalmente diferenciados

1. El de la izquierda (COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE), nos proporciona (SCENE 1, SCENE 2, etc.), las acotaciones técnicas (INT. VARIETY SHOW THEATER – NIGHT – MFS – CAMERA PANS SLIGHTLY L AS THE MEMBERS OF THE AUDIENCE APPLAUD), las acotaciones referidas a la acción (WENDY (overlapping)), los diálogos propiamente dichos («SID What's, what's your name, sweetheart? Tell me your name»), y las indicaciones de tiempo en negrita (11-15, 16-13, 24-09, etc.) Se trata, como podemos ver, de una lista que contiene la descripción de las tomas de cámara y los actores dentro de la toma, así como el diálogo hablado dentro de dicha toma.

2. El de la derecha (MASTER ENGLISH SUBTITLE / SPOTTING LIST) contiene la lista de los subtítulos reales y su duración calculada. Este modelo se convierte en la guía para las subtitulaciones venideras en otras lenguas y para facilitar la división en «takes», esencial en lo que al doblaje se refiere. Este apartado es, además, el que contiene el análisis del sentido de las frases de los diálogos. Y ello puede referirse a comentarios referidos a la identidad de los personajes y a sus acciones (cuando, por ejemplo, tras las primeras palabras de Sid y de Wendy, leemos a renglón seguido: «that night, Sid is doing his magic show at the theatre –a woman named Wendy stands on the stage with him»); a los referentes («aftershave: lotion used by men after they have finished shaving, which usually contains alcohol, a perfume to enhance scent, and a moisturizer»); o al sentido cultural de los términos empleados. Véase la siguiente página donde el texto explica no sólo el sentido del término «narcissism», sino también el rasgo de humor presente en la frase de Sid.

5. Otros documentos relativos a la lista de diálogos

| "SCOOP" R/4AB P/27 | | | | | | | |
|--|-----|--------|---------------------------------------|-----|---|--|--|
| COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE | | TITLE | MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST | | | | |
| SCENE 37 - (CONTINUED) | | | | | | | |
| SID You-- | | | | | | | |
| MRS. QUINCY (overlapping) You mean my religion? | | | | | | | |
| SID Your, yeah, your persuasion. | | | | | | | |
| MRS. QUINCY Yes, yes. I'm a Christian. (light chuckle) | | | | | | | |
| SID (overlapping) Yes, are you? | | | | | | | |
| MRS. QUINCY (overlapping) What are you? | | | | | | | |
| SID GESTURES AT MRS. QUINCY. | | | | | | | |
| SID M-me? I, I, I, I was, I was, eh, born into the Hebrew persuasion... | 711 | 639.8 | 643.8 | 4.0 | SID TO MRS. QUINCY) I was born into the Hebrew persuasion... | | |
| MRS. QUINCY Oh. | | | | | | | |
| SID (overlapping) ...but, uh, when I got older, I (takes a quick breath) converted to narcissism. | 712 | 643.14 | 648.0 | 4.2 | SID TO MRS. QUINCY) ...but when I got older, I converted to narcissism. (narcissism : consuming self-absorption and self-love - note humor of Sid's acting as if this were a type of religion) (Sondra, now within hearing range of Sid, smiles tensely) | | |
| 4AB - (177) | | | | | | | |

4AB - (177)

Obsérvese la definición, por una parte, de la palabra «narcissism» («consuming self-absorption and self-love») y la advertencia, por otra, referida al humor que se desprende de la forma como Sid trata el narcisismo como religión. Esto último pone de relieve cómo la lista de diálogos enviada a la empresa y al agente traductor funciona como una guía que controla el sentido y el efecto que las frases del film deben provocar en el espectador.

| "SCOOP" R/4AB P/44 | | | | | | | | | |
|--|--|-------|---------------------------------------|---------|-----|--|--|--|--|
| COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE | | TITLE | MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST | | | | | | |
| SCENE 55 - (CONTINUED) | | | | | | | | | |
| SID LOOKS R AT A FRENCH HORN ON A COUNTER, THEN PICKS IT UP. | | | | | | | | | |
| SID (cont'd) Hey, you know the old dirty joke about how-how the French horn player sleeps with his wife at night? | | 765 | 1057.4 | 1063.12 | 6.8 | SID TO SONDRAS You know the dirty joke about how the French horn player sleeps with his wife at night? (dirty : obscene - vulgar) (French horn : valved brass wind instrument that produces a mellow tone from a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell) | | | |
| SONDRA TURNS AND LOOKS AT SID, THEN GESTURES AT HIM. | | | | | | | | | |
| SONDRA Sidney, put that thing down! | | | | | | | | | |
| SID Oh, I.... | | 766 | 1064.2 | 1067.2 | 3.0 | SONDRA TO SID) Sidney, put that down! (that : that French horn) (upstairs, Peter reacts to Sondra's prolonged absence) | | | |
| SID PUTS THE FRENCH HORN BACK ON THE COUNTER. | | | | | | | | | |
| SONDRA (sighs) | | | | | | | | | |
| 1068-08 | | | | | | | | | |
| SCENE 56 - INT. PETER'S HOUSE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - PETER LOOKS AT THE HUSBAND, WHO SITS L ON THE SOFA BESIDE HIM. OTHER PARTY GUESTS ARE AROUND THE ROOM. | | | | | | | | | |
| PETER Will you excuse me? | | 767 | /1068.10 | 1070.12 | 2.2 | PETER TO HUSBAND) Will you excuse me? (he moves out of the room) | | | |
| HUSBAND (low) Yeah. | | | | | | | | | |
| PETER STANDS UP AND WALKS R OUT OF FRAME. | | | | | | | | | |
| 1076-02 | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |

4AR - (194)

4AB - (194)

En este ejemplo se ve de nuevo cómo el guión cree necesario establecer una aclaración en torno al adjetivo «dirty» («obscene / vulgar»), pero también despeja el sentido del término «French Horn» sobre el que se basa el chiste de Sid («valved brass wind instrument that produces a mellow tone form a long narrow tube that is coiled in a circle before ending in a flaring bell»).

Como hemos visto unas líneas más arriba, las aclaraciones introducidas por la lista de diálogos pueden referirse —y esto reviste un especial interés— a las unidades fraseológicas, a las diferentes locuciones cuya presencia puede ser problemática para el traductor, hecho que prueba nuestra tesis acerca de la resistencia a la traducción de tales unidades. Véase el siguiente ejemplo y compruébese el tipo de alteración en la percepción del mundo fenoménico que ahí se produce:

| COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE | | TITLE | MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST | | | |
|---|-----|---------|---------------------------------------|------|---|--|
| SCENE 57 - INT. PETER'S HOUSE/ MUSIC ROOM - NIGHT - MFS - SID STANDS RBG AND GESTURES LBG AT SONDRAS, WHO LOOKS AROUND THE ROOM. | | | | | | |
| SID Th-th-there's nothing but musical instruments in here. | 768 | /1076.4 | 1080.0 | 3.12 | SID TO SONDRAS There's nothing but instruments in here. | |
| I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me. | 769 | 1080.6 | 1085.2 | 4.12 | SID TO SONDRAS We're on a wild goose chase. (wild goose chase : colloquial for, 'futile pursuit or search') (Peter can be heard calling 'Jade' - Sondra freezes) | |
| PETER (off) (overlapping) (low and muffled) Jade? | | | | | | |
| SONDRAS, HEARING O.S. PETER, LOOKS UP WITH SURPRISE. | | | | | | |
| SID What's the matter? | 770 | 1085.8 | 1088.4 | 2.12 | SID TO SONDRAS, THEN SONDRAS TO SID) -What's wrong? -Did you hear that? (that : that voice) | |
| SONDRAS LOOKS AT SID. | | | | | | |
| SONDRAS Did you hear that? | | | | | | |
| SID I thought I heard something, yeah. | 771 | 1089.0 | 1092.0 | 3.0 | SID TO SONDRAS, THEN SONDRAS TO SID) -I thought I heard something. -Come on. (Come on : Let's go) | |
| SONDRAS GESTURES AT SID AND STARTS TO HURRY FG. | | | | | | |
| SONDRAS (overlapping) Oh, come on, come on. | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

En efecto, «We're on a wild goose chase» es una locución nominal de tipo atributivo en la que la idiomaticidad o el carácter figurativo juega un papel de primer orden. En su plano literal significa «caza del ganso salvaje», pero obviamente no es ese el sentido en el que lo emplea el personaje de Sid. De ahí que, ante la posibilidad de una mala interpretación por parte del agente traductor, el guión opte por aclarar su sentido. Lo que, en realidad, quiere decir tal expresión se explica del siguiente modo: «(wild goose chase: colloquial for, “futile pursuit or search”)», o dicho en español, «búsqueda infructuosa».

La finalidad, por tanto, de este tipo de comentario es volver claro lo que en una primera aproximación puede resultar ambiguo y dar lugar a una mala traducción. Este tipo de comentario funciona según la lógica fenomenológica por la que apuesta la teoría interpretativa:

la paráfrasis equivale a una «desverbalización», a la puesta en claro de una idea, que será vuelta a verbalizar en otra lengua por el intérprete, de forma que «búsqueda infructuosa» debe convertirse en la invariante de sentido entre el texto en una LO y el texto en una LT.

¿Cómo ha solucionado el doblaje español la traducción de esta unidad fraseológica en el texto final? Empleando la expresión «Estamos dando palos de ciego». Veamos la situación: Sid y Sondra se hallan en la habitación del sótano donde Peter guarda una colección de instrumentos de música, mientras éste y un grupo de gente permanecen en el piso superior donde se celebra una fiesta. Están buscando pruebas que inculpen a Peter en los asesinatos cometidos por el asesino del Tarot. Por el momento, no encuentran nada determinante, y es entonces cuando Sid dice: «Th-there's nothing but musical instruments in here. I'm telling you, we're on a wild goose chase, eh, believe me». He aquí la imagen que corresponde al momento en que Sid le está diciendo a Sondra la mencionada frase:



Dado que se trata de un plano medio, el sincronismo labial no plantea grandes problemas, el doblaje debe de centrarse en el sincronismo temporal referido al momento en que empieza la secuencia lingüística y al instante en que acaba. El doblaje español dice: «Aquí no hay más que instrumentos musicales. Te aseguro, estamos dando palos de ciego, créeme». Ambas oraciones, la inglesa y la española, tienen un número de sílabas semejante (en torno a las dieciséis), y la versión española ajusta muy bien el comienzo del movimiento de los labios de Sid y su final.

La pregunta es: ¿tienen la misma invariante de sentido (es decir, «futile pursuit or search») las expresiones «we're on a wild goose chase» y «estamos dando palos de ciego?» No, de hecho la transformación-manipulación crea una escisión entre la idea de «perder el tiempo» o «hacer cosas tontas» y la de dar palos de ciego. La primera gira en torno al imaginario metafórico de estar haciendo algo improductivo, de perder el tiempo, y sugiere que aunque Peter pueda ser el asesino, probablemente allí no encontrarán nada (recuérdese que en esa fase de la historia, Sid defiende la culpabilidad de Peter y Sondra su posible inocencia). La segunda se construye según la metáfora de alguien que, por estar ciego, no acierta a darle al objetivo con el palo, y remite a la idea de causar un daño por desconocimiento o por irreflexión, tal y como puso de relieve Iribarren (1956: 82). El *Diccionario de español actual* da tres acepciones: «golpe dado sin mirar a quién o dónde», «medida o castigo que se aplica de manera arbitraria o irreflexiva» y, por último «acción que se realiza por puro tanteo, sin una visión clara de sus consecuencias» (Seco et al, 1999: 3360).

Así, pues, al margen de que el imaginario metafórico de las dos expresiones sea claramente distinto y de que ello implique un elemento cognitivo diferente, en el plano semántico describen ideas que no coinciden: la expresión española contiene el valor semántico de actuar sin tener en cuenta las consecuencias, el cual en la expresión inglesa no existe. En consecuencia, no dicen lo mismo. El intento de control por parte del guión inglés destinado al doblaje del film no evita la transformación-manipulación engendrada por el texto español.

Bibliografía

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ariel.
- BAKER, M. (1992): *In Other Words. A Course Book on Translation*, London and New York: Routledge.
- CARRERA FERNÁNDEZ, J; RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): «La traducción de una película plurilectalmente marcada: el caso de *amores perros*», en Ordóñez López, P. y Conde, T. (eds.) *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. I, Perspectivas Transversales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 25-35.
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (1995): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg: Buske.
- HOPKINS, J. (2004): *Shrek. From de Swamp to the Screen*, New York: Harry M. Abrams, Inc., Publishers.
- HUERTAS ABRIL, C. (2012): «Traducción, cine y literatura: análisis de los elementos culturales en la adaptación de *Slumdog Millionaire*», en Martí Ferriol, J. L. y Muños Miquel, A. (eds.), *Estudios de Traducción e Interpretación, Vol. II, Entornos de especificidad*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 35-44.
- LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- MAYORAL ASENSIO, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 33-38.
- PASCUA FEBLES, I. (2009): *Más allá del espejo. Estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- POMMIER, CH. (1988): *Doblage et postsynchronisation*, Paris: Dujarric.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Publicaciones de la Universidad de León.
- RICHART MARSET, M. (2009): *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main: Peter Lang.