



Las aproximaciones al fenómeno del doblaje cinematográfico ponen de relieve que en la producción de la versión doblada que los espectadores ven en el cine o en sus casas, ha participado una cadena de agentes que han ido modificando en mayor o menor medida el texto doblado. Hay incluso muchos estudios que han realizado una descripción minuciosa del papel de dichos agentes y de las fases por las que atraviesa el doblaje. Sin embargo, en pocos se menciona que tales acciones poseen una forma textual perteneciente a la modalidad de los documentos de trabajo, y prácticamente en ninguno se declara que para el estudio del doblaje resulta necesario el estudio de tales documentos. La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en insuficientes ya que solo han podido analizar las superficies textuales más accesibles. Se torna por tanto necesario un nuevo modelo de análisis genético del doblaje que ponga al descubierto el archivo documental generado en las distintas etapas.

PALABRAS CLAVE: mal de archivo, la caja negra del doblaje, superficies textuales, análisis genético del doblaje, anamnesis.

La caja negra y el mal de archivo: defensa de un análisis genético del doblaje cinematográfico

Dubbing black box and archive fever: in defense of a genetic analysis of film dubbing

When studying the process of film dubbing it is usually stressed the fact that in the production of the dubbed version people see at the movies or at home, a chain of agents has been involved, agents that have modified to a greater or lesser extent the dubbed text. There are also many studies that have carried out a thorough description of the role played by these agents, as well as the several phases of the dubbing process. However, few studies mention that such actions have a textual form belonging to the mode of working documents. And there is not a single reference in those studies to the absolute necessity of consultation of such working documents for the study of film dubbing. The concealment of this archive has an immediate consequence: most studies on dubbing are insufficient since they have only been able to analyze the more accessible textual surfaces. Therefore a new genetic analysis model that brings to light the documentary archive generated in each stage is needed.

KEY WORDS: archive fever, dubbing black box, textual surfaces, dubbing genetic analysis, anamnesis.

MABEL RICHART-MARSET
*Universitat de València /
University of Virginia-HSP*



I. LA CAJA NEGRA DEL DOBLAJE

Una caja negra representa, por definición, un interior secreto, oculto, del que se sabe que existe, pero del que no se tiene conocimiento de su identidad. En un diccionario se afirma que la caja negra es «any complex piece of equipment, typically a unit in an electronic system, with contents that are mysterious to the user» (Oxford Dictionaries, en línea). Las cajas negras de los aviones, por ejemplo, solo se abren en caso de problemas mayores y graves en busca de una información que de otro modo no se puede adquirir.

En el estudio del doblaje existe también una caja negra, apenas mencionada en los trabajos sobre doblaje, a veces entrevista y, desde luego, muy pocas veces exhibida. La diferencia con respecto a la caja negra de la mente humana es que en el caso del doblaje dicha caja tiene una existencia documental, textual, testimonial, que por razones de política empresarial, u otras, se oculta, se guarda bajo secreto y se impide el acceso democrático. Dicho de otro modo: la caja negra del doblaje es un archivo oculto a la mirada del especialista y del público en general.

La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en insuficientes ya que solo han podido tomar como objeto de análisis las superficies textuales más accesibles. Si, como suele ser el caso, al analizar el doblaje de un filme se establece una comparación entre el texto de partida y el texto meta, y todas las conclusiones se derivan de ese foco, el resultado será inevitablemente parcial y limitado. ¿Por qué? Porque entre el texto de partida y el texto meta ha habido una cadena de textos cuyo análisis se soslaya. Para llegar hasta la solución *definitiva* que el espectador ve en el cine o en su casa, ha sido necesario que una cadena de agentes produjera un conjunto de textos hasta llegar

a la versión *última*.

En general, las aproximaciones al fenómeno del doblaje ponen de relieve que en la producción del texto meta ha participado una cadena de agentes que han ido modificando en mayor o menor medida el texto doblado hasta llegar al resultado final, e incluso hay muchos estudios que han llevado a cabo una descripción minuciosa del papel y de los actos realizados por dichos agentes, así como de las fases por las que atraviesa la elaboración del doblaje. Sin embargo, en pocos se menciona que tales acciones poseen una forma textual perteneciente a la modalidad de los documentos de trabajo, y prácticamente en ninguno se declara que para el estudio del doblaje resulta necesario el estudio de tales documentos.

Podría argumentarse con toda razón que ello obedece a la imposibilidad material de acceder a tal documentación. E insistamos: se estaría en lo cierto. Ahora bien, sería necesario que la toma de conciencia de esa imposibilidad adoptara la forma de un reconocimiento. Este sería el siguiente: lo que se presenta como doblaje se refiere únicamente a los resultados finales o superficies textuales. Pero no es así: el doblaje audiovisual se estudia como una forma de traducción más, como si en última instancia no hubiera demasiada distancia entre esta operación traductológica y la que tiene lugar en la traducción literaria, en la interpretación simultánea o en la traducción de una obra científica.

En este sentido, nuestro objetivo consiste en la contribución humilde al estudio de lo que hasta ahora constituye lo que hemos denominado la caja negra del doblaje (y en concreto, del doblaje de filmes), es decir, el estudio de la producción textual realizada a lo largo de las diferentes fases por las que atraviesa el proceso de doblaje. Es la causa por la que proponemos llevar a cabo *un análisis genético* (Richart-



Marsset, 2008, 2009a, 2009b, 2012a, 2012b) que dé cuenta de toda la textualidad que subyace y conduce a las superficies discursivas que el espectador percibe en el momento del visionado del material audiovisual.

El análisis genético se propone hacer la *anamnesis* de un proceso de escritura, sacar a la superficie toda la documentación posible que habitualmente no alcanza el rango de texto. Intenta sacar a la luz los archivos ocultos y estudiarlos, describirlos y extraer consecuencias de ello respecto al doblaje.

2. EL DOBLAJE Y EL MAL DE ARCHIVO

En lo que se refiere al estudio del doblaje, la mayoría de las veces ha faltado el archivo, la documentación que hubiera permitido comprobar qué sucede en cada paso, la lista de diálogos que la empresa envía a los estudios de doblaje, lo que el agente traductor propone, lo que el agente ajustador modifica y moldea, lo que en el trabajo en sala se vuelve a modificar, etc...

El estudio del doblaje ha estado aquejado por aquello que no hace muchos años Jacques Derrida (1995: 19-20) llamó el *mal de archivo*: si no fuera por el lugar físico o virtual, siempre externo, no habría posibilidad de archivo, pero es precisamente esa exterioridad la que hace posible su desaparición, manipulación, desfiguración, ocultamiento, represión, prohibición: «en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo *a priori* el olvido y lo archivológico en el corazón del monumento».

Y en este caso es así porque las empresas y los diferentes agentes que participan en el doblaje de un filme han ocultado y siguen ocultando con celo ese material y no permiten el acceso

del público. Ello se traduce en que cuando la investigadora o el investigador trata de entrar en contacto con esa documentación, se encuentra con impedimentos legales, físicos. De ese modo, el estudio del doblaje se ha venido realizando sin atender al material que debiera haber servido para realizar investigaciones en profundidad. De ahí que, en un cierto sentido, podamos decir con Del Águila (2005: 13): «el doblaje continúa siendo el gran desconocido».

2.1. Intuiciones y planteamientos de otros investigadores

La necesidad de atender cuidadosamente a los pasos que, modificación tras modificación, transformación tras transformación, han conducido hasta el filme doblado, fue puesta de relieve, aunque sin profundizar, por Martínez (2004: 5). Esta autora describió el proceso de doblaje en los siguientes términos:

The dubbing process is highly complex then, and involves a great many factors. It is virtually inevitable that the translation initially delivered by the translator will undergo modifications. Indeed, audiovisual translation is probably the discipline in which the text undergoes most changes from start to finish. All the stages of the process involve manipulation to some extent of the text submitted by the translator (...). As a result, there is a risk that the changes introduced may differ from the original text. It could be said that form is priority in both cases, while content receives less attention.

Este mismo hecho fue ya observado también por Agost (1999: 95), quien al proponer un modelo de análisis de la traducción para el doblaje, junto a la *dimensión del contexto* (comparación entre guión original y guión traducido) y la *dimensión profesional* (el contexto



del traductor, etc.), sitúa la *dimensión técnica*, centrada en «la complejidad del proceso de doblaje (la técnica del doblaje) y la evolución que la traducción sufre a lo largo de las diferentes fases del proceso, especialmente en la fase de ajuste, que es la que más influye en la traducción definitiva».

De hecho, un poco más adelante la autora hace la siguiente afirmación: «A la hora de elaborar un modelo de análisis de la traducción para el doblaje creemos necesario tener presente el hecho de que el doblaje es un trabajo en equipo donde intervienen diversos agentes y que consta de diferentes fases» (Agost, 1999: 97). A pesar de que la autora se muestra consciente de lo que es más específico del trabajo de doblaje, no puede aportar una documentación que permita desarrollar el análisis en la dirección que ella misma está indicando, ni trata de ir más allá del marco de la traductología. De hecho, la mayor parte de los ejemplos analizados están vistos desde la óptica de su resultado final, de lo que ella misma llama la *dimensión del contexto*, trátase de los elementos culturales, de la ideología, de la intertextualidad, de la intencionalidad, del campo temático, de los problemas de traducción derivados de la presencia de un idiolecto, etc.

En cualquier caso, esta autora entrevistó por dónde debería ir el *análisis genético del doblaje* que estamos proponiendo aquí. No es evidentemente la única que ha indicado ese camino, también lo hizo Chaves (2000), si bien sacando conclusiones distintas de las que extraemos nosotros. En efecto, esta última escribía que en relación a la fase de ajuste es necesario hablar de *adaptación* más que de *traducción*. Sin embargo, obsérvese cómo en la siguiente frase su estrategia es opuesta a la nuestra: «Se trataría, por tanto, de un eslabón más de la cadena de elaboración, que no podría definir de forma

global el proceso de doblaje» (Chaves, 2000: 94). Nosotros consideramos que es cierto que la adaptación no puede definir de forma global el proceso de doblaje, pero es igualmente cierto que la traducción tampoco puede definir de forma global ese proceso. Lo extraño es que ella acabe diciendo que prefiere «utilizar el término *traducción* (...) para definir el doblaje» (Chaves, 2000: 94), y decimos que es extraño debido a que ella misma reconoce que la traducción solo cubre una fase del doblaje. También Del Águila (2005: 19) entrevistó ese mismo hecho cuando define el doblaje en términos de «método de traducción interlingüística y de adaptación». Es por ello que entendemos que el estudio del doblaje ha de comenzar por una definición compleja y ha de proceder mediante un *método genético de análisis*.

2.2. *La aproximación genética en otras disciplinas*

Esta aproximación genética no es en absoluto extraña en otras disciplinas humanísticas. Tendríamos que recordar, por ejemplo, lo que se denominó en la época de la hegemonía estructuralista, el *estructuralismo genético* propugnado por Lucien Goldmann (1964), o los *análisis geno-textuales* de Julia Kristeva (1969). Sin embargo, no hace falta que nos vayamos tan lejos en el tiempo. Cuando Pierre Bourdieu (1992) trataba de comprender el motor fundamental del trabajo de la escritura de Flaubert, descubría que ello no podía hacerse contando únicamente con la escritura elaborada final, sino que resultaba necesario acudir a las notas previas, a los borradores previos, a los guiones precedentes:

Pero la manifestación más clara de este esquema generador, auténtico principio de la invención flaubertiana, la constituyen las

libretas donde Flaubert apuntaba los guiones de sus novelas: las estructuras que la escritura oculta y disimula, con la labor de la elaboración formal, se desvelan con toda claridad (Bourdieu, 1992: 59 de la trad. esp.).

Y, en consecuencia con esta afirmación, expone en su libro a lo largo de las páginas que siguen el contenido de esas libretas y guiones que le permiten a él y también a los lectores comprender el objeto de indagación. No es en absoluto gratuito que el subtítulo del libro de Bourdieu fuera «génesis y estructura del campo literario», precisamente porque es en la génesis de un producto como se logra una verdadera comprensión de este.¹ Ningún otro propósito nos guía aquí.

Cuando la crítica de orientación feminista se enfrenta a textos del pasado escritos por mujeres, uno de los problemas esenciales consiste en la revisión de los materiales previos para determinar la responsabilidad de los diferentes pasajes. Así, por ejemplo, Isabel Burdiel (1996), en su introducción crítica a la novela de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, dedica varios apartados a establecer la responsabilidad del texto, y haciéndose eco de la amplia bibliografía existente al respecto, indica que muchos fragmentos no fueron escritos y puestos ahí por Mary Shelley, sino por su marido, Percy B. Shelley, lo cual arroja luz acerca de la constitución ideológica del texto, de su estructura y de su lenguaje. He aquí una muestra del argumento de Burdiel:

La consulta de dichos manuscritos ofrece la evidencia innegable de la consistente labor editorial de Percy B. Shelley en tres aspectos sustanciales. En primer lugar, cambios de

tipo gramatical y estilístico (...). En segundo lugar, Percy corrigió, amplió o introdujo algunos incidentes de diversa consideración en el texto de Mary Shelley (...). En tercer lugar, y en relación con los supuestos implícitos de lo que acabo de apuntar, la influencia de Percy B. Shelley sobre la composición de *Frankenstein* trasciende ampliamente su labor como editor y atañe a cuestiones (...) que afectan al significado mismo del texto (Burdiel, 1996: 41-42).

Pues bien, si esto es importante en el caso de los textos literarios, lo es más en el caso del doblaje en la medida en que forma parte consustancial de su quehacer.

2. 3. *El doblaje como traducción y el análisis de superficies*

Un repaso de algunos de los estudios más significativos sobre el doblaje demuestra lo que estamos afirmando: son análisis realizados sobre resultados finales y no sobre la génesis de dichos resultados. Cuando, por ejemplo, Whitman-Linsen (1992: 236-237) trata el problema de la traducción del uso retórico de la fórmula inglesa «does he?» todo su análisis se basa en las versiones definitivas inglesa (texto de partida), alemana (texto de llegada 1), español (texto de llegada 2) y francés (texto de llegada 3). He aquí su conclusión: «The rhetorical use of the elliptical question «does he?» cannot be successfully rendered if the individual items are translated too literally» (Whitman-Linsen, 1992: 236).

Su explicación según la que esa expresión inglesa no puede ser traducida demasiado literalmente es una cuestión de orden únicamente traductológico, debido a que se fundamenta en la observación de las superficies lingüísticas finales. En ningún momento se hace la pregunta más pertinente desde la óptica del doblaje: ¿por qué se ha traducido de ese modo? ¿Por qué finalmente entre el agente traductor, el agente

¹ Es esta una afirmación de raigambre claramente marxista en tanto en cuanto se propone como objetivo la desfeticización de un producto del que sólo se ve su superficie o superestructura.





ajustador y el agente director de doblaje, se ha decidido adoptar esa solución? Y no se hace esa pregunta porque o bien no ha consultado la documentación del doblaje, o bien no ha tenido a bien presentarlo y exponerlo. Pero con el inconveniente, diría Bourdieu (1992: 15), de que en ese caso no se miran las cosas de frente y como son.

Algo semejante ocurre cuando algunos autores analizan los fenómenos de la traducción del humor en el doblaje (Zabalbeascoa, 1993, 1996, 2000, y 2001, entre otros; Rodríguez Espinosa, 2001, etc.) o de la fraseología. Este último, por ejemplo, se encuentra ante el siguiente intercambio de frases entre dos personajes de *Misterioso asesinato en Manhattan* (Woody Allen, 1993):

VERSIÓN ORIGINAL

LILIAN Well, we never had any children but that is easy to understand. What college did your son attend?

CAROL Brown.

PAUL Nice colour.

VERSIÓN SUBTITULADA

LILIAN Nosotros no tenemos hijos, pero es fácil de entender. ¿En qué universidad está su hijo?

CAROL Columbia.

PAUL Eso está en Hollywood.

VERSIÓN DOBLADA

LILIAN Nosotros no tenemos hijos, pero resulta fácil comprenderlo. ¿En qué universidad estudia su hijo?

CAROL En Brown.

PAUL Secadores de primera.

Y, entonces, realiza el siguiente análisis:

Quando Paul oye que el hijo de Carol estudia en la universidad de «Brown», le contesta «nice colour», haciendo un chiste fácil en el que confunde la institución estadounidense con el color «brown», marrón en español (...) el procedimiento de traducción observado en el guión vertido por Claudio López Lamadrid (1995) opta por mantener «Brown» aunque la respuesta de Paul, «secadores de primera», hace referencia a los electrodomésticos de la marca «Braun», conocidos para una gran parte de los espectadores españoles (Rodríguez Espinosa, 2001: 109-110).

A través de la descripción de este autor no sabemos si el comentario se refiere a un texto audiovisual, a un diálogo teatral, a un texto periodístico o a un chiste aparecido en cualquier revista. El mismo tipo de análisis habría servido si se tratara de un texto de cualquier otro tipo. Y esto, insistimos, no es que esté mal, es rigurosamente necesario, pero le falta precisamente la dimensión de aquello que es específico del doblaje. Cuando Rodríguez Espinosa describe la solución del doblaje al chiste del personaje del filme de Woody Allen, convierte al agente traductor, a Claudio López Lamadrid, en autor y responsable de esa solución: *secadores de primera*.

La cuestión es: ¿hay seguridad de que, en efecto, quien ha tomado la decisión acerca de esa solución sea el traductor? Normalmente el agente traductor propone al agente ajustador,²

² En una entrevista inédita mantenida en Barcelona en abril de 2008, el reconocido y veterano director de doblaje, Gonzalo Abril, nos confirmaba lo siguiente: «En el ajuste siempre hay un proceso de reescritura, de reescritura técnica (...). Conseguir una buena sincronía supone en la mayoría de los casos cambiar el setenta o el ochenta por cien de la traducción por muy buena que sea (...). El ajustador está más pendiente de la pantalla que de la traducción, y muchas veces un gesto, una manera de hablar



lo que en las distintas fases del análisis genético hemos llamado una *traducción precaria* (Richart-Marset, 2008, 2009a, 2009b, 2012a, 2012b). Este último, a la manera de un copista medieval, deja como está, enmienda, cambia de lugar o sustituye las diferentes partes de que consta esa traducción. Y lo que hace es, a su vez, revisado por el agente director de doblaje que, en la sala de grabaciones, entra, según los casos, en una relación más o menos dialéctica con los actores y actrices de doblaje. La pregunta respecto a esa observación es: ¿surge de la comprobación empírica del material empleado en las diferentes fases por las que ha atravesado el doblaje de *Misterioso asesinato en Manhattan*? ¿O nace únicamente de la observación de los resultados finales? Si es lo primero, sería necesario poner de relieve que el conjunto de agentes que han intervenido en el doblaje de ese filme están de acuerdo en que esa es la mejor solución, pero entonces mal se entiende que se atribuya la responsabilidad únicamente a Claudio López.

Si es lo segundo, sería necesario subrayar que se trata de la solución que finalmente han adoptado los diferentes agentes del doblaje, pero entonces Claudio López debería ser uno más en el eslabón de la cadena, incluso admitiendo que tuviera una gran responsabilidad a la hora de decidir que lo más conveniente para verter al español el chiste del personaje es la expresión *secadores de primera*.

Del Águila (2005: 14) escribió estas certeras palabras respecto a su estudio del doblaje:

Debido a la escasez bibliográfica, el grueso de la información se ha obtenido a través de fuentes de primera mano, como han sido las

entrevistas con los profesionales. Así, hemos ido descubriendo el trabajo de los implicados y conocido el funcionamiento de esta cadena, eslabón por eslabón. Además, las visitas a los estudios de doblaje nos han permitido observar el trabajo de los profesionales *in situ*.

Y no cabe duda de que nuestra propuesta de *análisis genético* que desarrollaremos en las líneas que siguen, recorre un camino semejante en cuanto a la consulta de las fuentes de primera mano, en cuanto a lo que hemos denominado el *archivo* del doblaje. Sin embargo, no compartimos con Del Águila la idea de que tales fuentes de primera mano sean los informantes profesionales. Esta fuente es importante, claro está, pero no representa la verdadera fuente de primera mano, la cual se identifica con los textos elaborados por los diferentes agentes del proceso de doblaje.

3. EL MODELO DE ANÁLISIS GENÉTICO DEL DOBLAJE

3.1. *Los principios fundamentales del modelo genético*

El esquema de modelo que proponemos a continuación se basa en la necesidad de contar con el archivo íntegro o parcial del proceso de doblaje de un filme. A pesar de la dificultad que esto reviste y a pesar de que no siempre es posible, estamos convencidos de que no hay otra vía para proceder a un verdadero análisis de ese fenómeno. Aquellas aproximaciones fundamentadas en el examen de las superficies lingüísticas y de los resultados finales se prohíben a sí mismas el acceso a lo que constituye lo más esencial del doblaje.

3.1.1. *La inexistencia de un texto definitivo*

Los métodos que proponen la mayoría de los investigadores son, en su mayor parte hori-

por parte del actor, te da la idea de una frase que podría ir en ese sitio, aunque sea muy distinta de la que consta en la traducción». Y eso, se mire como se mire, ya no es propiamente traducir, sino modelar y transformar.



Figura 1

zontales, se aplican sobre fetiches; el que vamos a proponer aquí es vertical, se propone como actividad desfetichizadora. De él se puede decir lo mismo que Foucault (2000:11) decía de la genealogía, es decir, que «es gris, meticulosa y pacientemente documental. Trabaja con pergaminos embrollados, borrosos, varias veces reescritos». Tales documentos han conocido

invasiones, disfraces, astucias, de ahí la exigencia, también señalada por Foucault (2000: 12), de la minucia en la consulta de «un gran número de materiales acumulados», de ahí la necesidad de paciencia. De ahí, asimismo, la renuncia a la búsqueda de *un origen* claro y definido.

Este es el primero de los principios fundamentales del análisis genético que confirma una y otra vez la consulta de los documentos del proceso de doblaje: la inexistencia de un texto definitivo. El filme es, en la mayoría de los casos, una adaptación de diferentes tipos de texto (novelas, cómics, otros filmes, *hechos reales*, documentales, etc.), la lista de diálogos destinada al doblaje es una corrección llena de aclaraciones metalingüísticas proveniente del guión del filme, la traducción es una versión en lengua distinta que modifica la lista de diálogos, el ajuste es una corrección múltiple y desfigurativa de la traducción, etc. Lo que esta genealogía hace es disipar

cualquier atisbo de identidad textual. El documento que presentamos (fig. 1), perteneciente a la etapa del ajuste de una escena del filme *Shrek the Third* (Chris Miller y Raman Hui, 2007), es una muestra excelente de lo que queremos decir cuando hablamos del carácter espurio, sucio, de palimpsesto, multicorregido, de la textualidad del doblaje:



3.1.2. *Carácter textual*

El segundo gran principio del análisis genético que proponemos es su carácter radicalmente textual, pues solo atiende a las inscripciones del cuerpo textual. Eso significa, por ejemplo, que los factores externos (institucionales, normativos, restrictivos) se tienen en cuenta en la medida en que se hallen presentes de una forma u otra en el texto. Este criterio es igualmente válido en relación a los factores internos. Eso significa que todo surge en términos generales del análisis microtextual y macrotextual.

3.1.3. *Carácter segmental*

El tercer principio de nuestra aproximación se refiere a que el análisis se divide según los segmentos de elaboración del doblaje y focaliza en cada caso solo los problemas que son inherentes a esa fase. Esto quiere decir que al tratar la fase de la traducción interlingüística (la protagonizada por el agente traductor) no nos ocuparemos de los problemas específicos del lenguaje audiovisual, incluso si admitimos que ese traductor o esa traductora ya tiene en mente que su texto será moldeado según las necesidades de la fase del ajuste. Nos ocuparemos de lo que constituye el objetivo concreto y prioritario de la fase de la traducción: el trasvase interlingüístico. Este mismo principio sostiene que los elementos propios del lenguaje fílmico nos interesarán solo en la medida en que afecten al doblaje, nunca en sí mismos, y lo mismo vale para todos aquellos ámbitos que entran necesariamente en contacto a propósito del doblaje.

3.1.4. *Continuidad*

El cuarto principio tiene que ver con la continuidad de los elementos analizados. Quiere decirse que el hecho de dividir el análisis de manera correspondiente a las fases por las que atraviesa el doblaje no significa en absoluto

aislar una frase o un discurso en cada fase, sino seguirlas desde un punto de partida hasta un punto de llegada que lógicamente se identifica con el resultado final. Si, pongamos por caso, tomamos como punto de partida la frase pronunciada por el personaje de Asno en el filme *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jonson, 2001) a propósito del eructo de Fiona, «She is as nasty as you are», el objetivo del análisis será seguir esa frase de forma transversal a lo largo de las diferentes fases por las que atraviesa hasta llegar a la ya célebre y recordada réplica en la versión doblada española «Ahora vas y lo cascás», tratando de responder a las siguientes preguntas:

¿Cómo es tratada en la lista de diálogos? ¿Cómo la ha traducido el agente traductor, en este caso la traductora audiovisual Sally Templer? ¿Cómo ha sido moldeada en la fase de ajuste por el agente ajustador? ¿Cómo ha sido modificada, finalmente, por el actor y por el director de doblaje, Gonzalo Abril, al final? Bien entendido que la respuesta a cada una de esas preguntas debe ir acompañada por una descripción y valoración de aquellos factores que han determinado que en la lista de diálogos se haya tratado de un modo determinado, que la traductora la haya traducido de esa manera, que el ajustador la haya moldeado en una dirección concreta, etc. Vale la pena subrayar que la descripción de esas determinaciones y constricciones cubre un amplio abanico de factores, que van desde las normas y restricciones de orden no necesariamente textual hasta las constricciones debidas a la morfología del texto objeto de doblaje.

3.1.5. *Carácter valorativo*

El quinto y último principio al que nos vamos a referir tiene que ver con el carácter no únicamente descriptivo del análisis genético. Aceptamos de los estudios descriptivos de traducción



la necesidad de salirse del marco de la discusión acerca del carácter perfecto o imperfecto de las traducciones, o de la posibilidad o imposibilidad de la traducción, y la conveniencia de limitarse a dar cuenta de lo que de hecho sucede. Asumimos en este sentido los presupuestos y los objetivos del descriptivismo traductológico.

Ahora bien, en la medida en que el análisis genético es, al mismo tiempo, un análisis ideológico, trasciende los límites de lo descriptivo, pues junto a la preocupación por la realidad de las transformaciones textuales, le interesa, y mucho, responder a la pregunta de a qué o a quién sirven esas transformaciones. A este respecto se puede decir que el análisis genético del doblaje es valorativo, si bien lo que valora no es la fidelidad de las transformaciones textuales (expresión esta contradictoria), sino el grado de *estética de la resistencia* que manifiesta el filme o sus transformaciones (según la feliz expresión de Shohat y Stam, 1994: 249-318 de la trad. esp.). Recuérdese que, tal y como pusimos de manifiesto en estudios anteriores (Richart-Marset 2008, 2009a, 2009b, 2012a, 2012b), *el ideologema*³

³ La ideología no es una dimensión referencial que funcione al margen del signo, sino que posee características semióticas, se inscribe en el texto y da lugar a aquello que Julia Kristeva (1969) denominó *ideologema*. Esta autora asegura: «La confrontación de una organización textual (de una práctica semiótica) dada con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será denominada un *ideologema*. El ideologema es esa función intertextual que se puede leer «materializada» en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales» (Kristeva, 1969: 147-148 de la trad. esp.).

Si el ideologema, como asegura Kristeva, es la confrontación entre una determinada organización textual y aquellos enunciados con los que se relaciona, entonces no resulta difícil comprender que toda traducción es el lugar donde el ideologema brilla con más potencia. De más está decirlo, pero a fin de cuentas, en todo proceso de traducción hay siempre dos textos por lo menos.

solo puede ser apreciado en el movimiento de transformación o, dicho de otra manera, que transformación e ideologema se identifican.

Veamos, pues, los pasos de los que consta el análisis en términos generales, sin que ello suponga ni que haya que hacer en todos los casos esas preguntas, ni que sean las únicas cuestiones que se puedan plantear. Debe entenderse que, en realidad, un análisis exhaustivo en los cuatro pasos que vamos a indicar requiere minuciosidad y paciencia, y que podrían desarrollarse investigaciones (muchas de ellas ya realizadas) centradas en algunos de los pasos indicados e incluso en algunos de los puntos de los que estos constan. En este sentido, lo que exponemos a continuación es también un proyecto de investigaciones futuras.

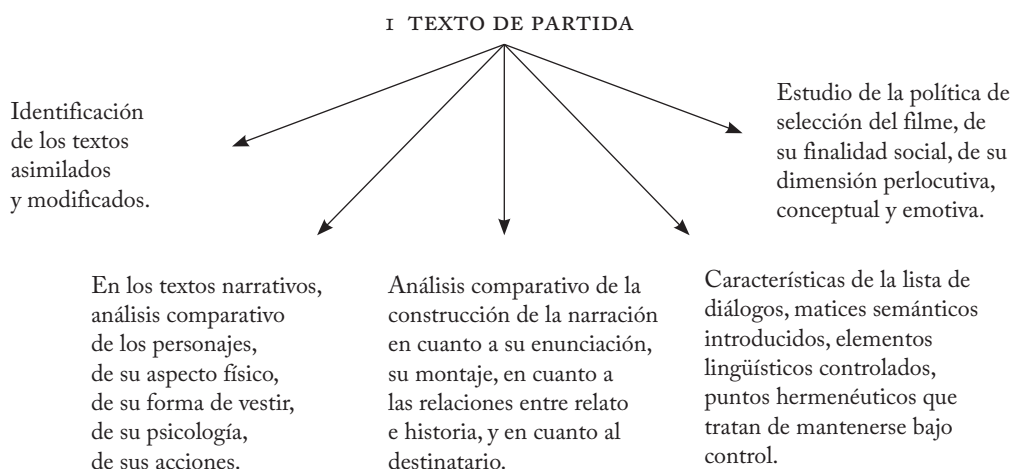
3.2. *Las etapas del modelo de análisis genético del doblaje*

3.2.1. *Primera etapa: los textos de partida*

En primer lugar, se toma como objetivo la constitución de los textos de partida en tanto transformación de textos precedentes. En este caso, la pregunta básica sería: ¿cómo ha modificado el texto de partida esa textualidad precedente en lo que se refiere a los cinco niveles esenciales del signo audiovisual: pragmático, icónico, sonoro, sintáctico y semántico? Desmenuzando la pregunta, digamos que habría que determinar en general las siguientes cuestiones:

- ¿Con qué medios textuales ha entrado en contacto? ¿Proviene de un mismo medio textual? Y si no es así: ¿cuáles son las diferencias de medios?
- ¿Cuáles eran y cuáles son los personajes que había en los textos anteriores y que hay ahora en el texto actual que hemos elegido como texto de partida? ¿Cómo están representados? ¿Cómo son físicamente? ¿Cómo visten? ¿Cuál es su carácter? ¿Qué hacen en la historia, cómo se comportan?

TABLA I



- ¿Cómo está construida la narración desde el punto de vista de la enunciación, en cuanto a su montaje, en cuanto a las relaciones entre relato e historia? ¿Cuál es el modelo de espectador al que se dirige?
- ¿Por qué ha sido elegido este filme para el doblaje? ¿Qué política de selección se ha seguido? ¿A qué intereses sirve? ¿De qué pretende convencer? ¿Qué efecto trata de provocar en los espectadores?
- ¿Qué características posee la lista de diálogos, el guión para el doblaje, enviado por la empresa propietaria del filme? ¿Qué matices semánticos introduce? ¿Sobre qué elementos lingüísticos llama la atención? ¿Qué puntos hermenéuticos trata de controlar y asegurar? (Tabla 1).

3.2.2. Segunda etapa: el texto de la traducción en tanto texto precario

El segundo paso del análisis toma como objetivo el texto producido por el agente tra-

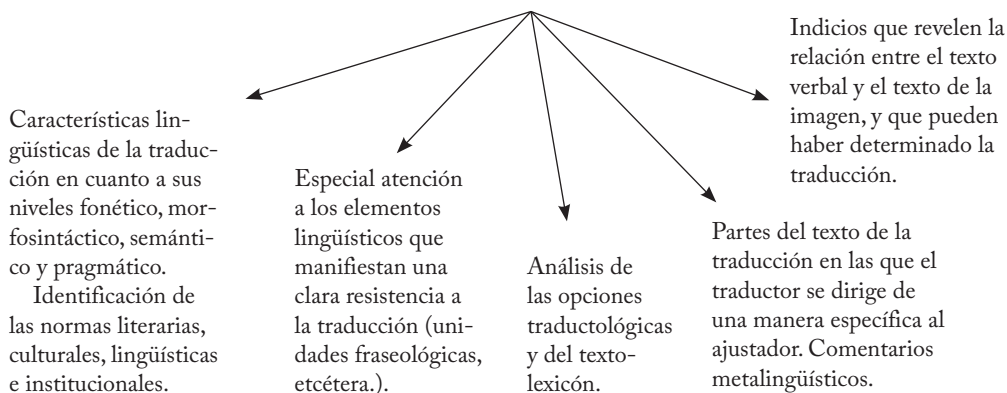
ductor, texto resultante del trasvase lingüístico de una lengua de partida a una lengua de llegada. La pregunta fundamental de este apartado es: ¿qué características tiene esa traducción en sus diferentes niveles en tanto transformación del texto de partida y en tanto texto provisional? Un análisis minucioso de esta pregunta lleva a los siguientes puntos susceptibles de ser aplicados a cualquier traducción para el doblaje:

- Estudio de las características lingüísticas de la traducción en relación al texto traducido. Por *características lingüísticas* entendemos el estudio de los niveles fonético, morfosintáctico, semántico y pragmático. Identificación de las normas literarias, culturales, lingüísticas, ideológicas e institucionales que hayan podido determinar esa traducción.
- Especial atención a las soluciones dadas a aquellos elementos lingüísticos (pertenecientes a cualquiera de los niveles mencionados) que manifiestan una patente resistencia a la traducción, tales como unidades



TABLA 2

2 TEXTO DE LA TRADUCCIÓN



fraseológicas, figuras y metáforas, alusiones culturales específicas e idiosincrásicas, letras de canciones, etcétera.

- Análisis de las diferentes opciones dadas por el agente traductor en cada caso. Ya hemos explicado anteriormente que el texto de la traducción creado por este agente tiene características provisionales. Ello da lugar a un *texto-lexicón* en el que el agente traductor ofrece diferentes opciones a manera de paradigma.
- Detección de aquellas partes del texto traducido en las que el agente traductor se dirige de una manera específica al agente ajustador, dando explicaciones y haciendo comentarios metalingüísticos que dan cuenta de las razones por las que ha traducido de un modo determinado, o ha creído conveniente ofrecerle diferentes soluciones para que este finalmente se decida por una de ellas.
- Localización de aquellos indicios de la traducción que revelen que el agente traductor ha tenido en cuenta las situaciones fílmicas en las que tienen lugar los diálogos, cancio-

nes, carteles, etc., que está traduciendo y le han llevado a traducir de un modo determinado (tabla 2).

3. 2. 3. Tercera etapa: el texto del ajuste

El tercer paso del análisis se centra en la siguiente fase de la elaboración del discurso del doblaje: el texto producido en el moldeamiento realizado por el agente ajustador o adaptador. El cometido fundamental de este paso es responder a la pregunta: ¿qué modificaciones ha introducido este agente ajustador en el texto de la traducción y qué determinaciones fílmicas lo han motivado? En esta fase es conveniente trabajar sobre las correcciones, sobre las tachaduras (si las hay), sobre las divergencias, en fin, entre el texto de la traducción que le sirve al ajustador de punto de partida y el texto al que este da lugar. En este momento aumenta la necesidad de trabajar a la vez con el palimpsesto creado por el ajustador y las imágenes del filme, la necesidad de tener en cuenta los diferentes códigos del signo audiovisual, y la manera en la que interaccionan entre sí. Ve-

TABLA 3

3 TEXTO DEL AJUSTE



Alteraciones introducidas por el ajustador en los diferentes niveles de lenguaje. Especial atención a los pasajes que revelan una mayor resistencia a la traducción.

Análisis de las alteraciones en relación a las características de la imagen:

- 1) Sincronía buco-labial.
- 2) Isocronía de las frases.
- 3) Pantomima del actor o actriz.
- 4) Tipo de plano y visibilidad del aparato fonador.
- 5) Sincronía de la coherencia narrativa.

Alternativas y opciones lingüísticas consignadas por el ajustador, comentarios, avisos, notas al margen, en el interlineado, sobre las mismas frases (análisis del dialogismo).

mos los puntos que sería conveniente tratar en este tercer paso:

- Estudio y descripción de las alteraciones introducidas por el agente ajustador en los diferentes niveles de lenguaje (fonético, morfosintáctico, semántico y pragmático) y en los signos convencionales del doblaje, con especial atención a las modificaciones realizadas sobre los puntos lingüísticos que manifiestan una mayor resistencia a la traducción.
- Análisis de las alteraciones descritas anteriormente en relación a cinco dimensiones de la imagen y el sonido esenciales:
 1. Movimientos del aparato fonador (en especial de los labios) y características fonéticas de los sonidos pronunciados.
 2. Duración de los discursos y de su longitud en términos silábicos.
 3. Pantomima del actor que emite las expresiones, frases y discursos.
 4. Tipo de plano fílmico y visibilidad de la expresión labio-bucal, signos avisadores propios del texto del ajuste con vistas al trabajo en la sala de grabación.

5. Coherencia de la narración fílmica referida a los diferentes niveles narratológicos.

- Descripción de las alternativas lingüísticas y semióticas consignadas por el ajustador en el texto, así como de los comentarios y avisos que pueda haber anotado en los márgenes, en el interlineado o sobre las mismas frases y secuencias corregidas. Se prestará atención a aquellas correcciones en las que el agente ajustador toma una decisión respecto a una duda manifestada por el agente traductor. Y se prestará esa atención debido a que es en tales circunstancias cuando asistimos de forma más palpable al dialogismo (en el sentido bajtiniano) entre diferentes textos, a la mecánica del *ideologema* (Richart-Marset 2008, 2009a, 2009b, 2012a, 2012b) (tabla 3).

3.2.4. Cuarta etapa: los textos definitivos

El cuarto paso focaliza la última fase de la elaboración del doblaje, aquella en la que, partiendo del texto escrito por el agente ajustador, se llega a la creación del texto doblado *definitivo* destinado al público en diferentes



TABLA 4

4 TEXTO DEFINITIVO

Alteraciones lingüísticas introducidas por el director de doblaje, los actores, el corrector y los técnicos en el texto de ajuste.

Localización de la fuente de esas alteraciones:

- 1) Problemas relacionados con las diferentes sincronías (buco-labial, isocronía, pantomima, coherencia narrativa, tipo de plano).
- 2) Cualidad de la voz y aspectos afectivo-semánticos asociados.
- 3) Diferencias de actuación.
- 4) Exigencias de los actores o de la estrategia de marketing.
- 5) Sugerencias de otros agentes.

Análisis final global:

- 1) Punto de vista semiótico, lingüístico y audiovisual.
- 2) Contraste estético.
- 3) Análisis ideológico en el plano de la función comunicativa.

formatos. El objeto de análisis de este último paso engloba la documentación del material empleado en la sala de doblaje propiamente dicha y, sobre todo, el texto final, lugar en el que se pueden apreciar los elementos que hasta ahora no se han visto. Los agentes que participan en este último proceso son el director de doblaje, los actores y actrices, y también los correctores lingüísticos (si los hay) y los técnicos. Las cuestiones que hay que afrontar en este paso son las siguientes:

- ¿Qué nuevas alteraciones se han introducido en el texto producido por el agente ajustador en los diferentes niveles del lenguaje, fonético, morfosintáctico, semántico y pragmático?
- Localización de la fuente de esas alteraciones cuyo origen puede referirse:
 1. a nuevos moldeamientos debidos a la sincronía buco-labial, la isocronía, la pantomima del actor, la coherencia narrativa o el tipo de plano;
 2. a la cualidad de la voz del actor o actriz de doblaje en contraste con la del actor o actriz doblados, y a los efectos semánticos

que lleva aparejado el componente afectivo de la voz analizada;

3. a la diferencia de actuación del actor o actriz de doblaje en contraste con la del actor o actriz doblados;
 4. a las exigencias de los actores participantes en conjunción con las estrategias de venta del producto audiovisual destinado al público y del cliente de la empresa de doblaje;
 5. a modificaciones lingüísticas introducidas por los correctores u otros de los agentes participantes en este último punto.
- Análisis del texto final desde tres puntos de vista:
 1. Contraste semiótico, lingüístico y audiovisual entre el texto de llegada y el de partida.
 2. Contraste estético referido a los valores propios de la cultura en la que se inserta (verosimilitud, caracteres, coherencia, etc.)
 3. Contraste ideológico en el plano de la función comunicativa entre el texto de partida y el texto de llegada, tratando de

responder a preguntas como: ¿plantea alguna clase de resistencia? ¿Va a contracorriente o es la confirmación de una línea ideológica hegemónica? (tabla 4).

3.2.5. *Objetivos del método genético*

Esta forma de análisis trata de poner al descubierto que en las aproximaciones al doblaje por parte de las investigaciones en este campo, el método toma como objetivo el último paso aquí señalado y proyecta sobre ese paso los elementos propios de las otras fases. Es lo que venimos anunciando desde el principio: se toma el producto final como representante de todo el proceso y se convierte en el único objeto de análisis. Lo que aquí pretendemos es subrayar el error que eso supone por cuanto convierte en homogéneo lo que es heterogéneo, y da cuenta del texto traducido como si se tratara del producto de una única decisión, o simplemente se dejan de lado los factores que han conducido hasta el texto final.

El modelo genético propuesto aquí intenta dar una solución a esa carencia metodológica, y tomando como punto de partida las valiosas investigaciones realizadas hasta el momento, que hemos ido reseñando a lo largo de este apartado, redistribuye los resultados de dichas investigaciones, hace nuevas aportaciones y ubica todo ello dentro de un nuevo paradigma que quiere dar cuenta del proceso del doblaje cinematográfico de una forma más fidedigna.

4. UN EJEMPLO EXTRAÍDO DE *SHREK THE THIRD*

Pongamos un ejemplo extraído de la película de animación *Shrek the Third* y observemos su transición por las distintas etapas del modelo de análisis genético que acabamos de exponer. Cuando tras la muerte del rey Harold, padre

de Fiona y rey de *Muy muy lejano*, Shrek está a punto de ser nombrado su sucesor, decide, ante el horror que le produce la idea de convertirse en rey, embarcarse junto con sus amigos, Asno y Gato, en busca del segundo en la línea de sucesión. Este resulta ser un adolescente un tanto pardillo y marginado que estudia en un selecto instituto pijo-medieval llamado Worcestershire y que atiende al nombre de Arturo. Cuando los tres amigos acceden al recinto del instituto y contemplan el caos en el que vive la juventud, las hierbas que fuman, los estúpidos diálogos que mantienen, etc., tiene lugar el siguiente diálogo entre los tres:



I. TEXTO DE PARTIDA⁴

«**SHREK THE THIRD**»— Final Screening Script

DONKEY I'm already starting to feel nauseous from memories of wedgies and swirlies!

PUSS But how did you receive the wedgies when you are clearly not the wearer of the underpants?

DONKEY Let's just say some things are better left unsaid and leave it at that.

Como veremos a continuación, son varias las posibilidades que la traductora ofrece al agente ajustador, que en el caso concreto del doblaje de este filme, coincide con el agente director de doblaje. Se trata del *texto precario* al que nos hemos referido anteriormente.

Ante la tesitura de tener que traducir los términos *wedgies* y *swirlies* que no poseen un equivalente en español, la traductora ofrece una traducción desviada y eufemística respecto al texto de partida e introduce una explicación de la razón por la que ha procedido de ese modo:

⁴ Como ya hemos afirmado en estudios anteriores (Richard-Marset 2008, 2009a, 2009b, 2012a, 2012b), el texto de partida nunca es un texto *original*.



2. TEXTO DE LA TRADUCCIÓN

«SHREK THE THIRD»— 3 & 4

#ASNO \ Me da un mareo sólo de recordar los chicles y los mocos pegados bajo mi asiento! (LIT: ... recordar los tirones de calzoncillos y la cabeza metida en el inodoro! —TÍPICAS BROMAS A NOVATOS / PERDEDORES—)

#NOTA \ *HABRÁ QUE TENER CUIDADO CON EL TEMA DEL «BULLYING» / ACOSO ESCOLAR YA QUE ESTÁ MUY CANDENTE Y NO ADMITE MUCHAS BROMAS. POR ESO HE PUESTO LO DE LOS MOCOS Y DEL CHICLE.

#GATO \ (LIT: Pero, ¿cómo te tiraban de los calzoncillos cuando tú claramente no llevas/gastas esa prenda?) Pero, ¿cómo te sacabas los mocos si no tienes dedos para hurgarte el hocico?

#ASNO \ (OFF) Digamos (ON) que hay cosas de las que es preferible no hablar (o= por las que mejor no adentrarse).

Es claro que el sentido de la acción a la que se refieren los términos *wedgies* y *swirlies* es muy diferente del de los chicles y los mocos pegados bajo el asiento. De hecho, lo que se oculta en la traducción se aclara más o menos en la nota que va entre paréntesis: meter los calzoncillos en el culo (*wedgies*) y meter la cabeza en el inodoro (*swirlies*). Y la razón por la que la traducción ha optado por los chicles y los mocos se explica de inmediato en la nota que sigue: la traducción literal de esos términos ingleses podría provocar rechazo por ser acciones que implican *bullying*. En este caso las vacilaciones se deben no a un problema lingüístico, sino a un problema relacionado con la moralidad-legalidad del momento histórico en el que se proyectó *Shrek the Third*. La traductora es consciente de que el destinatario o las instituciones legales pueden mirar con malos ojos esas alusiones al acoso

escolar (*bullying*), y esa posibilidad funciona como una forma de censura.

Dicho de otro modo, el texto español rechaza el texto inglés, y ese rechazo tiene su origen en una vigilancia moral de lo políticamente correcto. Se trata de una restricción moral que está condicionando la labor de la traductora.⁵ En este sentido, esos recuerdos de Asno pueden resultar excesivos si se tiene en cuenta que el público al que en principio está destinada esta película de animación son los niños y los jóvenes. Al menos eso es lo que la traductora ha podido pensar. Así, pues, con el fin de aminorar la crudeza de los actos nombrados directamente por las palabras *wedgies* y *swirlies*, pone en su lugar los *chicles* y los *mocos* pegados debajo de su mesa.

Es otro caso de *ideologema*: la censura moral provoca una transformación en el texto de llegada, el miedo a la reacción del espectador y de la ley ante esa mención de actos vandálicos determina que en vez de hablar de dar tirones a los calzoncillos y de meter la cabeza en el inodoro, se hable de chicles y mocos pegados bajo el asiento.

Sería difícil sostener que existe una correspondencia o equivalencia entre la expresión inglesa y la española, sería igualmente difícil no aceptar la existencia de una *manipulación* en el tránsito de un texto a otro. No obstante, lo que nos parece más notable de este caso es cómo el factor de la moralidad derivado de una legalidad y un estado de opinión respecto a unos hechos determinados, actúan como elementos determinantes de una traducción. De todos modos, el problema va más allá, porque si el *bullying* es una práctica que se da entre los alumnos de los colegios e institutos, ¿qué se gana con soslayarlo y ofrecer una imagen del mundo no acorde con

⁵ *Restricción* en el sentido en que Zabalbeascoa (1993: 199-201) ha estudiado este problema.



la realidad? A fin de cuentas, el filme estadounidense lo subraya, ¿por qué ocultarlo en el doblaje español?

El argumento es claro: la propuesta de traducción que acabamos de citar no solo manipula el texto de origen, sino que provoca una imagen falsa de la realidad. No sería nada descabellado referirse a ello en términos de *censura*, la censura de lo políticamente correcto, la censura de no poder llamar a las cosas por su nombre. Lo cierto es que el acto de ocultamiento de una realidad descrita en el texto de origen solo a duras penas puede considerarse como una regla plena, ya que no todo traductor se dejaría llevar por ella. Lo es en tanto la traductora se la ha impuesto ocasionando, como comprobaremos más adelante, un resultado sorprendente en el doblaje.

El siguiente paso del modelo de análisis genético nos conduce a la tercera etapa, el documento del ajuste, donde claramente observamos el carácter espurio, sucio, de palimpsesto, multicorregido de la textualidad del doblaje de la que hablábamos más arriba.

3. TEXTO DEL AJUSTE

#ASNO ~~Sólo de recordar los tirones de calzoncillos ya tiemblo.~~ (~~no sólo de recordar los tirones de calzoncillos y la cabeza metida en el modolo.~~)

"SHREK THE THIRD" - 3 & 4

#NOTA *HABER QUE TENER CUIDADO CON EL TEMA DEL "BULLYING" / ACOSO ESCOLAR YA QUE ESTÁ MUY CARENTE Y NO ADMITE MUCHAS BROMAS. POR ESO HE PUESTO LO DE LOS MOCOS Y DEL CHICLE.

#GATO ~~Peró, ¿cómo te~~ ^{iban a tirar?} ~~van a tirar de los calzoncillos~~ / ^{si es evidente que te u} ~~van a tirar de los calzoncillos~~ ~~los mocos si no tienes dedos para buegarte el hocico.~~

#ASNO (OFF-ON) ~~Digamos que hay cosas que es mejor mantener en silencio.~~ ^{que es mejor mantener en el silencio.}

4. TEXTO DEFINITIVO

«SHREK THE THIRD»- 3 & 4

ASNO \;Sólo de recordar las bajadas de pantalones ya tiemblo!

#GATO Pero, ¿cómo iban a bajártelos si tu nunca has utilizado los pantalones, pichuli?

#ASNO (OFF-ON) Digamos que hay cosas que es mejor mantener en silencio.

¿Cuál es el resultado final? En el filme que el espectador puede ver, lo que el asno dice es lo siguiente: «sólo de recordar las bajadas de pantalones ya tiemblo». Está claro que bajarle los pantalones a alguien es otra de las bromas pesadas que se puede poner en práctica entre el alumnado. En este sentido, el texto inglés y su versión española mantienen una determinada relación de equivalencia. Sin embargo, convendremos en que lo que *wedgies* y *bajar los pantalones* denotan son cosas opuestas. En el primer caso, se trata de *subir*, en el segundo de *bajar* (relación de antonimia, pues); en el primer caso se alude a una prenda interior como son los calzoncillos, en el segundo se nombra una prenda exterior como son los pantalones. De este modo, los rasgos [*subir* + *interior*] presentes en el texto de partida son los opuestos de los rasgos [*bajar* + *exterior*] del texto de llegada.

No sería muy descabellado hablar aquí de *traducción irónica* dado que la traducción dice lo opuesto del texto de origen. En cualquier caso, lo que resulta llamativo es que este fenómeno pone de relieve la relación dialéctica que en el proceso de doblaje se da entre esta fase de la traducción y las fases posteriores. Sin duda, el ajuste modifica la traducción, pero a la vez esta dirige el sentido general de los diferentes episodios de la historia. Las vacilaciones de la



traducción, sus avisos y notas, hacen que al final el doblaje acabe inclinándose por una solución poco salomónica. No se ha aceptado la idea de poner *chicles* y *mocos* en lugar de *wedgies* y *swirlies*, pero tampoco se ha traducido literalmente la expresión.

El hecho de nombrar los pantalones en vez de los calzoncillos puede alejar al espectador de las zonas genito-anales, pero paradójicamente lo acercan más por cuanto al bajar los pantalones, el sexo y el culo pueden quedar a la vista. En la actualidad, el *wedgie* no se considera una broma pesada, es toda una institución, e incluso se celebra el día internacional del *wedgie*, al haber sido Frank McMurray uno de los galardonados. Esto significa que el *wedgie* tiene pocas connotaciones relacionadas con el *bullying*, y la traductora no tenía por qué preocuparse. De hecho, el doblaje mexicano de esta misma secuencia encuentra una expresión del todo equivalente ya que en México hay una expresión para designar *wedgie*: *calzón chino*. En efecto, hacerle *calzón chino* a alguien (en alusión a los luchadores de sumo) significa subirle los calzoncillos a alguien hasta que se le quedan introducidos entre las nalgas. En la versión mexicana el asno dice lo siguiente: «hoy me asusto de recordar cómo me hacían calzón chino».

RECIBIDO EN NOVIEMBRE 2012

ACEPTADO EN ENERO 2013

VERSIÓN FINAL DE NOVIEMBRE 2012

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf, Barcelona: Anagrama.
- Burdiel, I. (1996). «Introducción, en Mary W. Shelley,

- Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Cátedra, pp. 9-113 (5ª ed. 2005).
- Chaves, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Del Águila, M^a. E. (2005). *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad Pontificia.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. de P. Villarte, Valladolid: Trotta.
- Foucault, M. (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. de J. Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos.
- Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard/ Para una sociología de la novela*. Trad. de J. Ballesteros Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- Kristeva, J. (1969). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. de T. Gora, Oxford: Blackwell.
- Martínez, X. (2004). «Film dubbing. Its process and translation». En Orero, P. (ed.). *Topics in Audio-visual Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 3-7.
- Oxford Dictionaries (2010). «Black Box» [en línea]. Oxford: Oxford University Press. <http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/black_box> [Consulta: 06 nov. 2012].
- Richart-Marset, M. (2008). «Traducción intersemiótica e intertextualidad. *Shrek*: del cómic al film». *Prosopopeya 6. Revista de crítica comparada: Literatura Comparada, poscolonialismo y traducción*, pp. 117-140.
- (2009a). *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2009b). *Fraseología y Traducción: una semiótica difusa*. Valencia: Lynx, A Monographic series in Linguistics and World Perception.
- (2012a). *Ideología y traducción: por un análisis genético del doblaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2012b). «La traducción en riesgo: la lista de diálogos como control hermenéutico» [en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, pp.72-90, <<http://www.452f.com/pdfnumero07/07-452-mono-mabel-richart-marset-orgnl>> [Consulta: 15 sept. 2012].
- Rodríguez Espinosa, M. (2001). «Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultu-

- ral». En Miguel Duro (coord). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Barcelona: Cátedra, pp. 103-107.
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Trad. de I. Rodríguez Sánchez, Barcelona: Paidós.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Tesis doctoral, Universidad de Lérida.
- (1996). «Translating Jokes for Dubbed Television for Situation Comedies». *The Translator*, 2 (2), pp. 235-257.
- (2000). «La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía». En L. García Lorenzo y A. Pereira Rodríguez (eds.). *Traducción subordinada (I). El Doblaje*. Vigo: Servicio de Publicaciones Universidade de Vigo, pp. 115-125.
- (2001). «La traducción del humor en textos audiovisuales». En Miguel Duro (coord). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Barcelona: Cátedra, pp. 51-63.

