



*Centres universitaris adscrits a la*



**Grado en Medios Audiovisuales**

**LA FIDELIDAD EN EL DOBLAJE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 80**

**Memoria**

**ADRIÁN PINEDA**

**TUTOR: SANTOS MARTÍNEZ TRABAL**

**CURSO 2018-2019**





## **Dedicatoria**

A mi familia por el apoyo durante toda la etapa académica, por estar ahí en los buenos y en los malos momentos.



## **Agradecimientos**

A Carlos Baquero, Natalia De Pablo, Silvia Girona, Verónica Gutiérrez, Judit Güell, Gemma Llonch, Cristina Oliveros, Carla Ravelo, Enric Soto, Sandra Sánchez-Infante y Carla Torres por prestar sus voces para el proyecto.

A María José Aguirre, David Brau y Quico Rovira-Beleta por acceder a las entrevistas propuestas y por ceder parte de su tiempo a responder a las preguntas amablemente.

A Emily Dotú, Violeta Gorgues y Georgina Lardiés por la ayuda, la motivación y el apoyo prestado en los momentos de crisis durante la elaboración del trabajo.

A Javier Peñalba por ayudar con la impresión y encuadernación del proyecto.

A Elm Chertó por ser una vía de escape en los momentos de frustración.

A Santos Martínez por su confianza en mí desde el primer momento, por su ayuda y su guía durante todo el trabajo.



## **Resumen**

Este trabajo pretende estudiar el grado de fidelidad de los doblajes realizados en la década de los 80. Por esa razón se investiga el sector del doblaje en su totalidad, desde que se traduce el guion hasta que se finaliza el propio doblaje. Posteriormente, se realizan múltiples visionados de películas de esa década con el fin de hallar patrones en las adaptaciones al español de diversas situaciones complejas como la presencia de personajes hispanohablantes en la versión original o las referencias culturales, entre otras. Como complemento a esta investigación, se propone una traducción alternativa a las diversas escenas, se realizan sus redoblajes y se elabora un videoensayo comparando las versiones originales, los doblajes originales y los redoblajes realizados.

## **Resum**

Aquest treball pretén estudiar el grau de fidelitat dels doblatges realitzats a la dècada dels 80. Per aquesta raó s'investiga el sector del doblatge en la seva totalitat, des que es tradueix el guió fins que es finalitza el mateix doblatge. Posteriorment, es realitzen múltiples visionats de pel·lícules d'aquella dècada amb el fi de trobar patrons en les adaptacions al espanyol de diverses situacions complexes com la presència de personatges hispanoparlants en la versió original o les referències culturals, entre d'altres. Com a complement d'aquesta investigació, es proposa una traducció alternativa a les diverses escenes, es realitzen els seus redoblatsges i s'elabora un videoassaig comparant les versions originals, els doblatges originals i els redoblatsges realitzats.

## **Abstract**

This work aims to study the degree of fidelity of the dubbings made in the decade of the 80's. For this reason the dubbing sector is investigated in its entirety, since the script is translated until the dubbing is completed. Subsequently, multiple screenings of films of that decade are made in order to find patterns in the Spanish adaptations of various complex situations such as the presence of Spanish-speaking characters in the original version or cultural references, among others. In addition to this research, an alternative translation is proposed to the various scenes, their redubbings are made and a videoessay is created comparing the original versions, the original dubbings and the redubbings.





# Índice

Índice .....	I
Índice de figuras .....	V
Índice de tablas .....	VII
Glosario de términos .....	IX
1. Introducción.....	1
1.1. Objeto del proyecto.....	1
1.2. Motivaciones.....	2
1.3. Desarrollo del trabajo.....	3
2. Definición de los objetivos y alcance .....	5
2.1. Objetivos principales .....	5
2.2. Objetivos secundarios .....	5
2.3. Alcance .....	6
3. Análisis de referentes.....	7
3.1. Doblajes .....	7
3.1.1. Películas .....	7
3.1.2. Videojuegos.....	9
3.2. Redoblajes.....	10
3.3. Canales de <i>Youtube</i> .....	12
3.3.1. Doblajes y parodias .....	12
3.3.2. Curiosidades del doblaje .....	13
3.4. Videoensayo.....	14
4. Marco teórico.....	17
4.1. Breve introducción al doblaje .....	17
4.2. Historia del doblaje en español .....	17
4.2.1. Prehistoria del doblaje.....	18
4.2.2. El primer doblaje.....	19
4.2.3. El primer estudio en España.....	20
4.2.4. La censura en el doblaje español .....	20
4.2.5. El castellano neutro .....	22

4.2.6.	La subtitulación y el doblaje en Europa.....	23
4.3.	Roles y el proceso del doblaje .....	24
4.3.1.	El director de doblaje.....	25
4.3.2.	El traductor .....	26
4.3.3.	El ajustador .....	30
4.3.4.	El ayudante de dirección.....	33
4.3.5.	El actor de doblaje .....	34
4.3.6.	El técnico de sonido.....	37
4.3.7.	Salarios .....	39
4.4.	El estudio de doblaje.....	40
4.4.1.	Sala de control .....	40
4.4.2.	La sala de doblaje .....	41
4.5.	El videoensayo.....	43
5.	Metodología y desarrollo.....	47
5.1.	Visionados .....	47
5.2.	Fichas comparativas .....	49
5.2.1.	Referencias culturales .....	49
5.2.2.	Expresiones y frases hechas.....	49
5.2.3.	Personajes de habla hispana.....	50
5.3.	Entrevistas .....	50
5.3.1.	Preguntas.....	50
5.4.	Redoblajes .....	51
6.	Análisis y resultados.....	53
6.1.	Visionados .....	53
6.2.	Entrevistas .....	54
6.3.	Fichas comparativas .....	56
6.3.1.	El resplandor .....	56
6.3.2.	Terminator .....	58
6.3.3.	Los Goonies .....	61
6.3.4.	Superdetective en Hollywood .....	65
6.3.5.	Regreso al futuro.....	67

6.3.6.	Todo en un día.....	68
6.3.7.	Good morning Vietnam.....	70
6.3.8.	La jungla de cristal .....	72
6.4.	Redoblajes.....	76
6.5.	Videoensayo.....	78
6.6.	Resultados .....	80
7.	Conclusiones.....	83
8.	Referencias .....	87
8.1.	Bibliografía .....	87
8.2.	Tesis doctorales, trabajos de final de master y trabajos de final de grado .....	88
8.3.	Webgrafía.....	89
8.4.	Filmografía.....	91



## Índice de figuras

Figura 1. Referente: Portada de <i>Grand Theft Auto: Vice City</i> .....	15
Figura 2. Referente: <i>Tron</i> .....	15
Figura 3. Ventana de edición de la escena de <i>Los Goonies</i> .....	76
Figura 4. Ventana de edición de la escena de <i>La jungla de cristal</i> .....	77
Figura 5. Ventana de edición y mezcla de la escena de <i>El Resplandor</i> .....	78
Figura 6. Logotipo del videoensayo.....	79
Figura 7. Fondo del videoensayo.....	79



## Índice de tablas

Tabla 1. Países dobladores y subtituladores en Europa.....	23
Tabla 2. Cuadro de salarios del sector referido a cine de distribución.....	39
Tabla 3. Cuadro de salarios del sector referido a Vídeo y TV.....	40
Tabla 4. Modelo de ficha comparativa.....	49
Tabla 5. Ficha comparativa de <i>El resplandor</i> .....	57
Tabla 6. Ficha comparativa de <i>Terminator</i> .....	59
Tabla 7. Ficha comparativa de <i>Los Goonies</i> .....	62
Tabla 8. Ficha comparativa de <i>Superdetective en Hollywood</i> .....	65
Tabla 9. Ficha comparativa de <i>Regreso al futuro</i> .....	67
Tabla 10. Ficha comparativa de <i>Todo en un día</i> .....	69
Tabla 11. Ficha comparativa de <i>Good morning Vietnam</i> .....	70
Tabla 12. Ficha comparativa de <i>La jungla de cristal</i> .....	73





## Glosario de términos

- AADPC Es la *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya*, una organización sindical sin ánimo de lucro que establece los salarios y condiciones en el sector del doblaje
- Fandub Doblajes subidos a internet por aficionados, es decir no oficiales. En ocasiones se realizan a modo de parodia.
- Instagram TV Es una plataforma reciente desarrollada por Instagram que permite subir vídeos más largos que una publicación corriente, la cual tiene un límite de un minuto al subir vídeos.
- Vimeo Plataforma *online* en la que se suben vídeos con una gran calidad y destinados en su mayoría a la divulgación de conocimientos o de cortometrajes y otras obras cinematográficas.
- Youtube Plataforma *online* en la que se suben vídeos mayoritariamente centrados en el entretenimiento de las masas



# 1. Introducción

El sonido es el 50% de un producto audiovisual. Dentro de ese 50%, las voces y los diálogos representan, tal vez, un 70%, dejando el 30% restante a efectos de sonido, música y demás elementos sonoros. En España, como en otros muchos países, las voces que se escuchan en las películas comerciales que los espectadores van a ver a los cines, no pertenecen a los actores originales. Estas personas, seguramente, hablan en inglés, francés, italiano o alemán. Pero, ¿por qué suenan en español? Por el uso de una técnica conocida como doblaje.

El doblaje es una técnica que consiste en sustituir las voces originales de actores o actrices en una película, serie o incluso videojuego con el fin de que el público vea y escuche el producto en el idioma de su país o región.

En el doblaje no solo se encuentran el actor o la actriz de doblaje, cuyas voces se escuchan en los productos finales, sino que hay todo un equipo detrás formado por el director de doblaje, el ayudante de dirección, el traductor, el ajustador y el técnico de sonido. Estas personas, gracias a la tecnología que permite grabar, editar, ajustar y mezclar las voces, hacen posible que las películas que se proyectan en las salas de cine de toda España se puedan oír en español, catalán, euskera, gallego o valenciano.

Todas las personas mencionadas anteriormente son imprescindibles para llevar a cabo la producción de un doblaje, pero hay dos figuras que destacan por encima del resto en lo que a este proyecto se refiere: el traductor y el ajustador. Sin estas dos personas, no habría guion que doblar. Son ellos quienes, con la referencia del guion original, traducen el texto que interpretan los actores originales y lo manipulan de manera que este texto traducido encaje de forma coherente en las bocas que se ven en pantalla, con el fin de que el proceso realizado pase lo más desapercibido ante el público.

## 1.1. Objeto del proyecto

En este trabajo se analizará, como su título indica, el proceso seguido a la hora de traducir y doblar películas de Hollywood de la década de los 80. Para ello se estudiarán los papeles de cada uno de los roles dentro del mundo del doblaje y se profundizará en el contexto histórico de esa época.

Se cree que algunos doblajes de aquellos años modificaban algunos significados de los diálogos de las películas originales. Es por ello que se elaborará un análisis exhaustivo de una selección de películas en versión original y dobladas producidas en el período seleccionado (1980-1989) con el fin de encontrar estos cambios, por muy sutiles que sean, que afectan de alguna manera a la percepción de una situación o un personaje.

Una vez realizado el análisis, se llevarán a cabo diversas entrevistas a diferentes profesionales del sector, a ser posible que estuvieran en activo durante el período seleccionado, con tal de profundizar más en el funcionamiento de la industria del doblaje en esa época y conocer datos y hechos que no aparezcan mencionados en libros, trabajos u otras investigaciones.

Por último, y tras plantear la propuesta a los entrevistados, se realizará el redoblaje de algunas escenas de las películas seleccionadas. El objetivo de esta parte es encontrar una traducción más fiel al diálogo original con tal de expresar el mensaje que los creadores de dichas películas querían en esa época. Esta parte se realizará en colaboración con estudiantes de doblaje.

## **1.2. Motivaciones**

La principal motivación a la hora de realizar este trabajo es poder demostrar la hipótesis planteada: el doblaje de la década de los 80 contenía adaptaciones lingüísticas que, en ocasiones, modificaba el sentido de determinadas frases o las características de determinados personajes.

Es posible que muchos de los cambios de la época fueran por razones culturales o ideológicas, es por ello que se pretende redoblar aquellas escenas que posean un doblaje poco fiel.

Otra motivación muy importante es poder profundizar en el sector del doblaje que ha sido introducido en el último curso del Grado de Medios Audiovisuales por los profesores Pep Ribas y Àngel Valverde. Se pretende que tanto la investigación realizada como los redoblajes sean útiles de cara al futuro profesional.

### 1.3. Desarrollo del trabajo

Se ha leído e investigado sobre el sector del doblaje, sobre los roles que lo componen, sobre el orden de trabajo y sobre su historia, los países en los que se practica y, alejado del mundo del doblaje, sobre los tipos de video ensayos, para saber cómo afrontar la parte práctica del trabajo. Se han realizado visionados que contienen declaraciones de profesionales del sector y se ha contactado con algunos de ellos de cara a realizar entrevistas. También se ha realizado el visionado de alguna de las películas pertenecientes a la década de los 80 con el fin de familiarizarse con el material a analizar.

Una vez hecho esto, se han escogido una serie de películas concretas que se han analizado con el fin de extraer patrones concretos a la hora de traducir y doblar. Estos patrones se han transformado en ocho casos diferenciados, y cada cual es representado por una escena diferente en el análisis. Con las escenas seleccionadas, se ha procedido a transcribir cada una en su versión original y en su versión doblada y, posteriormente, a realizar las modificaciones necesarias.

Paralelamente se ha entrevistado a los profesionales contactados con tal de profundizar sobre sus profesiones así como para preguntar su opinión y consultar dudas sobre las modificaciones realizadas en las escenas. Con la información proporcionada, se ha ampliado el marco teórico y se ha enriquecido el apartado de análisis y resultados. Se han realizado fichas comparativas mostrando la versión original de las escenas, la versión doblada y la versión redoblada.

Con la versión final de los guiones hecha, se ha buscado colaboración de actores y actrices de doblaje en formación, así como de aficionados para realizar los redoblajes. Gracias a su participación y buena actitud se han podido llevar a cabo todos los redoblajes de manera satisfactoria, a pesar de la procedencia de cada uno, pues ha participado gente de Cataluña, Valencia, Madrid, del País Vasco e incluso de las islas Canarias.

La distancia no ha sido un problema y los redoblajes se han podido realizar sin ninguna incidencia reseñable.

Por último se ha realizado un videoensayo comparando las tres versiones de cada película y clasificando cada escena en uno de los ocho casos distintos, siguiendo la estructura y el contenido del apartado de análisis y resultados.

## 2. Definición de los objetivos y alcance

Este trabajo consta de diferentes objetivos que pueden ser clasificados en principales y secundarios. Estos objetivos van de lo esencial del trabajo, responder la pregunta inicial con datos y argumentos contrastados, hasta realizar una parte práctica en la que se doblan algunas escenas de películas famosas. Se pueden encontrar explicados a continuación.

### 2.1. Objetivos principales

- **Comprobar la hipótesis.** Se cree que las películas de Hollywood de los 80 contenían referencias culturales que se adaptaban al español y perdían el sentido o que simplemente aparecían personajes de habla hispana y al traducir el guion se realizaban ajustes que eran confusos. También, como se explica en el marco teórico, se comprobará si la traducción es neutra o si por lo contrario, se usan expresiones muy propias del español.
- **Proponer** una traducción y un doblaje alternativo a escenas que contengan ese tipo de adaptaciones, con tal de dar más sentido o naturalidad al resultado final.

### 2.2. Objetivos secundarios

- **Elaborar los redoblajes** de escenas de una selección de películas con la traducción propuesta con la colaboración de jóvenes estudiantes de doblaje con talento que tal vez en un futuro sean las voces que se oigan en las salas de cine. El propio autor del trabajo participará en estos doblajes, de manera que se plantea un reto personal.
- **Estudiar la historia** del doblaje para entender el punto en el que se hallaba en los años 80, tanto a nivel sociopolítico del país, como tecnológico.
- **Comparar** películas de la época en versión original con la versión doblada al español.

### **2.3. Alcance**

Una vez realizados los doblajes alternativos, se plantea, como ampliación, solicitar los derechos de modificación y distribución y subirlos a un canal propio de *Youtube*, *Vimeo* e *Instagram TV* en formato de videoensayo, concepto que se explica en el marco teórico. Las diversas escenas se podrán ver de manera que se aprecie la diferencia del doblaje. Además, mediante locución, se plantea añadir una breve justificación del cambio realizado.



### 3. Análisis de referentes

La gran mayoría de referentes para este trabajo son canales de *Youtube* que tratan el tema del doblaje de diferentes maneras: desde entrevistas a actores a parodias o *fandubs* pasando por análisis de doblajes y de cine en general.

Por otro lado, se hallan los doblajes, muchos de los cuales coinciden con las películas a analizar.

A continuación se detallará de manera individual cada referente a la hora de realizar este trabajo.

#### 3.1. Doblajes

Son muchos los productos doblados que se consumen en España, no tan solo películas, sino hasta videojuegos. El público ha crecido escuchando estas voces en pantallas y es por ello que los doblajes, en general, son referentes de este trabajo. A continuación se comentan los más destacados en cada ámbito anteriormente mencionado.

##### 3.1.1. Películas

En España, la mayoría del cine que se consume es doblado. Son pocas las salas de cine en versión original que se pueden encontrar en las grandes ciudades. Cada vez menos, de hecho. Es por ello que el doblaje es algo importante porque, aunque tenga detractores, las salas de cine doblado son las más abundantes.

Tras esta pequeña introducción, se comentarán los mayores referentes, en lo que a películas se refiere, de este trabajo:

- ***Regreso al futuro*** (Gale, 1985): *Regreso al futuro* es una película en la que un joven de 1985 llamado Marty McFly viaja, por accidente, al año 1955. Una vez allí, deberá encontrar a su amigo Emmett Brown, el científico inventor de la máquina del tiempo, para que le ayude a volver al año del que proviene. En una escena, cuando Marty está en 1955 acaba en la habitación de su madre (de joven), en ropa interior. Ella, al ver la marca Calvin Klein en su ropa interior interpreta que Marty se llama así.

En España, sin embargo, en la época de estreno de la película Calvin Klein no era una marca popular, por lo que en el proceso de traducción se decidió alterar este momento y que, en vez de decir Calvin Klein, la madre de Marty dijera: “Levis Strauss”. Si bien el nombre correcto de la marca es “Levi Strauss”, la referencia fue bien recibida en España. Cabe decir que esta adaptación ya no sería necesaria en España pues la marca Calvin Klein es ampliamente popular en la fecha de redacción de este trabajo.

- ***Jungla de cristal*** (Gordon, 1988): Tras el visionado de esta película, queda clara una cosa: el doblaje pretende ser muy característico. Posee expresiones y palabras muy poco neutras que parecen buscar la caracterización del personaje como una persona coloquial, pero de manera que no emplee palabras extremadamente malsonantes. Algún ejemplo de estas palabras o expresiones son los siguientes: “palique”, “coplas”, “bragueta”, “tuercebotas”, “me cago en diez” o “a calzón quitado”.

Como se ha mencionado antes, es curioso que unas expresiones tan particulares se hayan empleado en un doblaje de este nivel, pero se ha de admitir que le da una personalidad especial a la película.

- ***Terminator*** (Hurd, 1984): Al final de esta película, el personaje de Sarah Connor, interpretado por Linda Hamilton y doblado por María Luisa Solá, se halla en una gasolinera cuando un niño latinoamericano le hace una foto y se la pretende vender por 5 dólares, argumentando que si no la vende, su padre le pegará. En la versión original, ella no entiende al niño, pues este habla español y ella inglés. Es entonces cuando el dueño de la gasolinera le explica lo que el niño quiere, a lo que ella admite al niño, con una sonrisa, que es un chantajista bastante bueno. Finalmente, le compra la foto.

Sin embargo, en la versión doblada, el diálogo omite la parte en la que Connor se percata del chantaje emocional y se sustituye esa frase por otra en la que decide a comprar la foto sin más. Esta frase, bastante característica para el personaje ya que lo define como una mujer astuta y de buen corazón, se ve sustituida por una frase mucho más ingenua.

### 3.1.2. Videojuegos

El mundo de los videojuegos está también muy ligado al doblaje, cada vez más. Los videojuegos evolucionan hacia la estructura clásica de películas, como por ejemplo *Uncharted* (2007) e *Indiana Jones* (1981). Ambos tienen historias que siguen a un protagonista que viaja por todo el mundo en busca de algún tesoro. Los doblajes también están alcanzando cotas de calidad parecidas a las del cine comercial, en mayor o menor medida.

Por ello, los doblajes en videojuegos son también un referente a la hora de realizar este trabajo y es que, a pesar de excepciones como los juegos de la compañía Rockstar Games, los cuales nunca incorporan doblaje, se hacen cada vez más imprescindibles en los videojuegos de hoy en día.

Se analizarán brevemente dos doblajes de videojuegos bastante llamativos, uno por su alta calidad y el otro, en contraposición, por su pésima calidad.

- *The last of us* (Naughty Dog, 2013): Este juego, basado en un mundo post-apocalíptico, cuenta la historia de Joel y Ellie. Una noche, Joel y su hija, Sarah, presencian comportamientos extraños en su vecindario. Esto se debe a una epidemia que convierte a las personas en una especie de *zombies*.

Tras una frenética huida, la hija de Joel muere al recibir el disparo de un soldado. Años más tarde, el mundo tal y como se le conoce ha acabado. La única esperanza es que Joel consiga llevar a Ellie, una adolescente inmune al virus, a una base con recursos médicos para poder elaborar un antídoto.

Este videojuego se recuerda como uno de los más carismáticos de los últimos años, no solo porque su calidad argumental y gráfica sumerge al jugador de lleno en la historia, sino que también porque su doblaje alcanza las cotas más altas de calidad que ha habido en el sector. Transmite una emoción en los momentos que debe hacerlo que ningún otro juego ha conseguido y le da una personalidad a los personajes que difícilmente podrá ser mejorada en los próximos años.

- *Age of pirates: Caribbean tales* (Akella, 2006): Este videojuego, como se ha mencionado antes, contiene uno de los peores doblajes de los últimos años, no solo a nivel técnico, sino que carece de expresividad y vocalización en las actuaciones.

Es cierto que el juego es más antiguo que *The last of us* (Naughty Dog, 2013), que es un tipo de juego más estratégico, menos centrado en personajes y más en la acción, como por ejemplo, batallas navales. También cabe mencionar que su desarrolladora no es tan potente como Naughty Dog.

Dicho esto, sigue llamando la atención que un doblaje tan sumamente pésimo llegase siquiera a ser concebido, y mucho menos, comercializado. Es por ello que este videojuego es uno de los referentes de este trabajo, ya que en su época hizo que mucha gente aficionada a este tipo de juegos tuviera en cuenta el doblaje, aunque fuera por su deficiente calidad.

### 3.2. Redoblajes

Un redoblaje es, en esencia, volver a doblar una película que ya había sido doblada con anterioridad. Esta práctica suele llevarse a cabo por diversos motivos entre los cuales se encuentran las mejoras de actuación, las mejoras técnicas, las versiones para distintos soportes (Cine, televisión, vuelos comerciales, etc.). A continuación se analizan algunos de estos redoblajes más significativos.

- ***Scarface*** (Bregman, 1983): *Scarface* fue estrenada en los cines de España el 12 de marzo de 1984, unos tres meses más tarde de su estreno en Estados Unidos. En este tiempo se realizó el doblaje español, con Ricardo Solans prestando su voz a Al Pacino, Salvador Vives interpretando el papel de Steven Bauer y María Luisa Solà doblando a Michelle Pfeiffer. Estos actores, entre los otros muchos que forman el reparto de la película eran, por aquel entonces, de las voces más populares en el sector, por lo que el doblaje que realizaron se consideró favorablemente por parte de la opinión pública. Este doblaje se realizó en el estudio Sonoblok de Barcelona (Postigo, n.d). Pero años más tarde, en 2004, y con tal de mejorar el doblaje original en términos de calidad técnica, se realizó un redoblaje para las versiones de DVD y televisión que, a día de hoy, es difícil de encontrar.

Este redoblaje se realizó en Bilbao, en el estudio K2000, y contaba con Juan Carlos Lóriz, poniendo voz a Al Pacino, Manu Heras a Steven Bauer y Maribel Legarreta doblando a Michelle Pfeiffer (Postigo y Cueto, 2013). A pesar de que técnicamente el sonido era más nítido, la gente no aceptó el cambio de las famosas voces de Solans,

Vives y Solà, por lo que ese doblaje no se volvió a utilizar en posteriores reediciones de la película.

- ***La máscara*** (Engelman, 1994): El redoblaje de *La máscara* es un caso curioso ya que, contrario a lo que muchos puedan pensar, en realidad es el que se estrenó en cines y el más popular a día de hoy. *La máscara* tuvo un doblaje destinado a vuelos intercontinentales que es anterior, aunque no por mucho tiempo, al que se utilizó para el estreno de la película. En este doblaje, Antonio García Moral doblaba a Jim Carrey y Pilar Morales prestaba su voz a Cameron Diaz. Se desconoce dónde se realizó este doblaje (Postigo, 2017). En cines, sin embargo se estrenó una versión en la que Luís Posada pone su voz a Jim Carrey, como es habitual, y Marta Tamarit a Cameron Diaz, a pesar de no ser su voz habitual. Este doblaje se grabó en el estudio Sonoblok de Barcelona (Pérez, n.d.). A pesar de que el doblaje de vuelos intercontinentales (y posteriormente otras plataformas como Netflix) se hizo antes, el más aceptado por el público general es el doblaje para cines.
- ***Esta casa es una ruina*** (Kennedy, 1986): Otro caso peculiar es el de *Esta casa es una ruina*, protagonizada por Tom Hanks y Shelley Long. En esta ocasión se realizó un doblaje para cines en 1986 y otro para la reedición de la película en VHS de 2003. Lo curioso es que no parece que se intente cambiar a los actores de doblaje por otros con tal de mejorar o dar otros matices a la actuación. Ya que tanto en la versión de 1986, doblada en los estudios Sonoblok de Barcelona, como en la versión de 2003 se intenta mantener el mismo elenco de actores de doblaje. En el doblaje de 1986, Jordi Brau pone la voz a Tom Hanks, como es habitual, María Jesús Lleonart a Shelley Long y Josep María Ullod a Philip Bosco, entre otros (Postigo, 2013). En el doblaje de 2003, sin embargo, tanto Brau como Ullod repiten sus papeles, pero el papel de Shelley Long lo dobla la actriz Belén Roca (Postigo, 2015).  
Al intentar preservar las mismas voces entre las dos versiones, se cree que el motivo por el que se realiza este doblaje es la mejora técnica, buscando un sonido más nítido pero evitando cambiar de actores por miedo a las posibles críticas, como en el caso de *Scarface*.
- ***Reservoir Dogs*** (Bender, 1992): El caso de *Reservoir Dogs* es similar al de *Scarface*, pero a la inversa. En este caso, se sustituyeron las voces originales por las que, cuando se hizo el redoblaje en 2008, eran las voces habituales de los actores de la

película. Según se comenta en las páginas de la web *eldoblaje.com* de ambas versiones, en 1992 el doblaje se realizó en el estudio Tecnison, en Madrid. El doblaje de 2008, sin embargo se llevó a cabo en Barcelona, en el estudio International Soundstudio. En el doblaje original, los personajes interpretados por Keitel, Roth, Buscemi, Penn, Tierney y Madsen fueron doblados por Juan Miguel Cuesta, Miguel Ayones, José Luís Angulo, David García Vázquez, Félix Acaso y Paco Vaquero respectivamente. Estas voces, al ver la película en la actualidad no casan con los actores que se ven en pantalla ya que no son sus voces habituales y por tanto se perciben de una forma un tanto extraña. Sin embargo, en el redoblaje de 2008, los mismos actores están doblados por Antonio García Moral, Luís Posada, José Javier Serrano, Rafael Calvo, Joaquín Díaz y Carlos Di Blasi. Estas voces sí que se adaptan bien a los actores ya que han sido sus voces en múltiples películas.

También cabe decir que la calidad técnica dejaba mucho que desear en el doblaje original y eso es algo que se mejoró para llegar a los estándares del doblaje actual.

En general, el doblaje de 2008 está socialmente aceptado, aunque hay quien opina que el doblaje original es mejor que la nueva versión.

### 3.3. Canales de *Youtube*

Hay múltiples actores de doblaje e imitadores de voces que poseen canales de *Youtube* en los cuales suben diferentes contenidos relacionados con el sector. Estos canales se han clasificado en doblajes y parodias y curiosidades del doblaje. En los siguientes apartados se ejemplifica cada uno de estos tipos.

#### 3.3.1. Doblajes y parodias

En este apartado se encuentran dos canales de *Youtube*: *HDub* (2009) y *El canal de Korah* (2012), todos ellos dedicados a los doblajes y parodias. A continuación se analizan de manera individual:

- ***HDub*** (2009): El actor de doblaje Hector García abrió en 2009 este canal en *Youtube*, pero no fue hasta 2010 que se subió el primer vídeo. Este vídeo, titulado *Entrevista a Harry Potter 1 (PARODIA)* (García, 2010), consiste en el doblaje de una entrevista realizada a los actores protagonistas de la saga *Harry Potter*: Daniel Radcliffe, Emma Watson y Rupert Grint. En el doblaje, el supuesto entrevistador hace preguntas

acerca de la saga a los jóvenes actores y ellos responden de una manera absurda. Todo en tono de parodia. Este creador de contenido también ha publicado parodias de películas con bastante repercusión en la época en la que se subieron. Por ejemplo: *Walt Disney Pichas* (García, 2014), en el que se realizaba el doblaje paródico de escenas de diferentes películas Disney, o *Harry Pajotter y la parodia filosofal* (García, 2015), en el que, una vez más, se parodian escenas de la saga *Harry Potter* siguiendo el mismo formato del mencionado anteriormente *Walt Disney Pichas*.

- ***El canal de Korah*** (2012): En 2012, el actor de doblaje y locutor Carles Caparrós inició su camino en *Youtube*. Pero fue en 2015, con su vídeo *Doblando virales 1* (Caparrós, 2015), cuando *El canal de Korah* se popularizó en Internet por su humor característico y ligeramente absurdo. En esta serie de vídeos, *Doblando virales*, Caparrós emplea vídeos populares en Internet y añade su voz interpretando a los personajes del vídeo con tal de añadirle un componente humorístico.

Otro vídeo destacado de su canal es *ESPECIAL 100 VÍDEOS- Cómo se locuta un anuncio para TV* (Caparrós, 2013a), en el que, si bien no va relacionado con el doblaje en su totalidad, se muestra a Caparrós en el estudio de locución, normalmente también utilizado para doblaje, realizando la locución de anuncios de televisión. Se muestran las repeticiones con diferentes entonaciones que se le pide hacer al locutor, la comunicación con el técnico y con el cliente, que observa la realización del trabajo desde la sala de control.

Por último, en su canal se encuentra el vídeo *Consejos para ser actor/actriz de doblaje* (Caparrós, 2013b), en el que da consejos a toda aquella persona que quiera iniciarse en el mundo del doblaje profesional, tanto consejos técnicos como maneras de entrar en la industria y conseguir papeles en películas y series.

### 3.3.2. Curiosidades del doblaje

En este apartado, se encuentran también dos canales: *Hache* (2015), creado por Héctor García, el creador del canal *HDub* (2009) mencionado en el apartado anterior, y *El coleccionista de películas* (2017), creado por David Díaz. A continuación se detallan ambos de manera individual:

- **Hache** (2015): García creó este canal como un canal secundario a *HDub*, aunque posteriormente dejó de subir contenido a este último centrándose exclusivamente en *Hache*. Destacan de su canal dos tipos de vídeos:
  - o La serie *Lo que el doblaje se llevó*, de la cual un vídeo en particular ha sido un referente importante para este trabajo. Este vídeo es *Lo que el doblaje se llevó – Del español al español* (García, 2017), en el que comenta ejemplos de películas y series en las que un personaje habla español en la versión original y ese hecho se ve afectado en el doblaje. De ese vídeo, entre otros muchos factores, surge la idea de este trabajo.
  - o La serie *Entrevistas actores de doblaje*, cuyo primer vídeo fue *Entrevista a Jordi Brau* (García, 2016), es también un gran referente ya que da a conocer a algunos de los actores y actrices más consagrados del sector en España.
  
- **El coleccionista de películas** (2017): Este canal es el más nuevo de todos los mencionados, pero tiene un enfoque muy diferenciador con respecto a los otros. En este canal se muestran comparaciones de doblajes en diferentes versiones. Por ejemplo: redoblajes de películas para su mejora de sonido en el lanzamiento en DVD, o para versiones alternativas que se exhiben en lugares como vuelos intercontinentales.  
Uno de los vídeos más importantes para este trabajo es *Comparativa de Doblajes - Esta casa es una ruina (1986)* (Díaz, 2018), en el que el autor realiza una comparación entre el doblaje original de la película y el redoblaje realizado en 2003 para el lanzamiento en DVD que se ha analizado anteriormente en el apartado “3.2. Redoblajes”.

### 3.4. Videoensayo

A continuación se adjuntan los distintos referentes que han servido para confeccionar el videoensayo, tanto en su estilo visual como en su estilo explicativo.

- **Grand Theft Auto: Vice City** (Rockstar Games, 2002): De este juego se extrae principalmente una gran parte de la estética del logo, dando ese tono rosa neón a la tipografía.



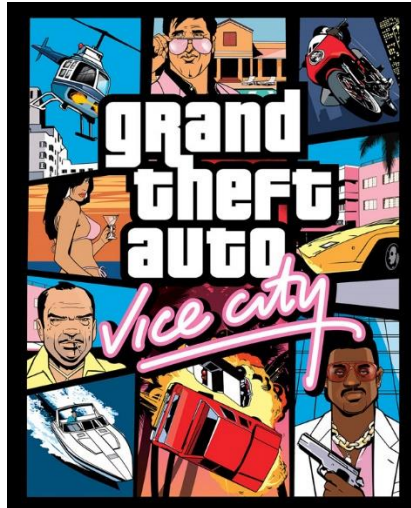


Figura 1. Referente: Portada de *Grand Theft Auto: Vice City*. Fuente: Rockstar Games, 2002.

- *Tron* (Kushner, 1982): De *Tron* se ha extraído la idea del fondo que estará presente durante todo el videoensayo. Esta estética de ciencia ficción retro es exactamente lo que se busca.

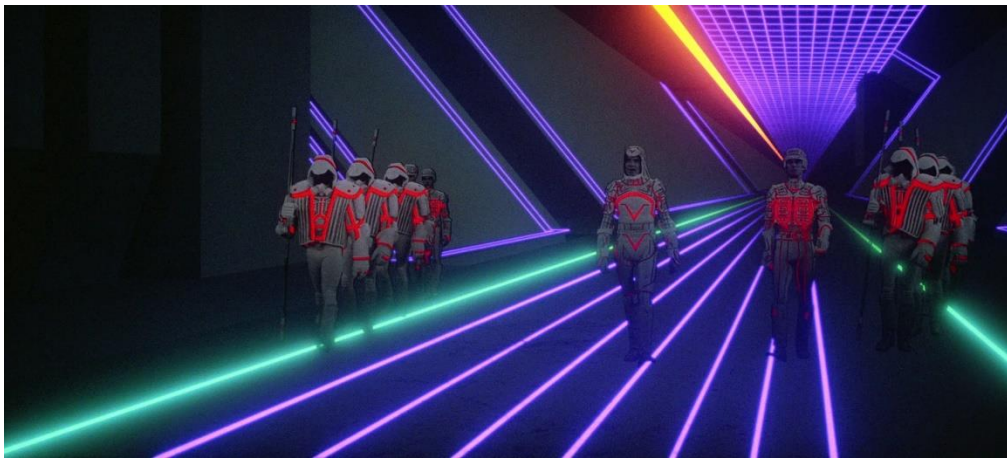


Figura 2. Referente: *Tron*. Fuente: Walt Disney Productions, 1982.

- **Hache** (2015): Una vez más, el canal de Héctor García aparece, y es que su serie de vídeos *Lo que el doblaje se llevó*, mencionada antes, es un claro referente para el tono y el estilo de la explicación, pues explica los cambios realizados en diferentes doblajes de manera amena y entretenida a su público, objetivo que se busca en el videoensayo realizado.

Principalmente, estos son los referentes del trabajo. Fuera de esta clasificación, se debe mencionar el canal *Scarlew Harzac* (2011), en el cual la actriz de doblaje Clara Schwarze habla de cine de manera genérica. A pesar de no tratar el doblaje de manera concreta, sí que introduce al espectador en ese sector debido a que ella misma pertenece a él. Entre sus vídeos destaca *Harry Potter y los movimientos de cámara* (Schwarze, 2018), en el cual analiza la estética y el uso de los movimientos de cámara de la película *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, dirigida por Alfonso Cuarón.

## 4. Marco teórico

### 4.1. Breve introducción al doblaje

Parece lógico que antes de indagar más en el mundo del doblaje, objeto de estudio de este trabajo, se explique el concepto de doblaje. El doblaje, según el *Diccionario de la lengua española* es:

*“En cine y televisión, operación en la que se sustituye la voz original de un actor por otra, en distinto idioma o en el mismo”* (RAE, 23ª ed.).

Sin embargo, el autor Alejandro Ávila, en su libro *El Doblaje* (2009, p.18) disiente con esta definición y realiza una distinción entre los conceptos de doblaje y sonorización. Ávila afirma que, según su parecer, es un requisito imprescindible del doblaje el hecho de cambiar el idioma de una pieza audiovisual. Por otro lado, la sonorización consistiría en realizar la interpretación de nuevo en el mismo idioma, a causa de que, por ejemplo, alguno de los actores o actrices *“tenga una voz poco fonogénica o un acento que dificulte la comprensión de su discurso”*.

Esta distinción es interesante ya que contribuye a concretar la función del doblaje como una herramienta a la hora de globalizar el contenido audiovisual, ya que lo hace accesible a todos los públicos, entiendan el idioma original en el que se grabó o no.

Una vez delimitado el concepto de doblaje, se puede avanzar al siguiente apartado, en el que se detalla la historia del doblaje.

### 4.2. Historia del doblaje en español

El doblaje en español es una práctica que lleva haciéndose desde hace casi 100 años (Ávila, 2009, p.44). A continuación se explica la evolución que ha seguido desde su semilla hasta el inicio de la década en la que se centra este trabajo, la década de 1980.

### 4.2.1. Prehistoria del doblaje

El doblaje en español tiene sus orígenes en la figura de los explicadores o voceadores. Según explica Víctor Agramunt Oliver en su texto *Una historia del doblaje*, estas personas narraban las acciones que sucedían en las películas de cine mudo. Según comenta Agramunt: “Aclaraban algunas situaciones e, incluso, añadían de su cosecha comentarios jocosos o dramáticos, según lo requiriese cada argumento” (2016, p.6).

Ávila (2009, p.43) explica que años más tarde, en 1908, el director de cine catalán Fructuós Gelabert realiza lo que Agramunt (2016, p.6) califica como un “doblaje en vivo”. Lo que el cineasta hace es situar a varios actores en el foso de la sala de cine donde se proyecta una de sus películas, “*Los competidores*”. Estos individuos, mediante una especie de megáfonos, sincronizan un texto con las bocas de los personajes en pantalla, siguiendo así el mismo principio del doblaje. Esta técnica, según explica Agramunt, tiene una gran aceptación por parte del público por lo que se extiende por todo el país.

En otoño de 1929, poco antes de que se popularice la técnica del doblaje, comienza la política norteamericana de versiones separadas destinadas a la exportación. Esta técnica, según explica Heininj (1995, p.243), consiste en grabar una misma película, es decir un mismo argumento, en diversos idiomas sustituyendo a todos los actores pero aprovechando los escenarios y la infraestructura técnica de la versión original. El mismo Heininj (1995, p.246-247) dice que esta técnica tiene origen en un pequeño estudio de Hollywood llamado *Sono-art Productions*. Desde este estudio se le encarga al actor y músico José Bohr que realice la versión de la historia escrita por Thomas Alexander Boyd, *The Long Shot*. Esta adaptación lleva como título *Sombras de gloria* y, siguiendo la dinámica explicada anteriormente, se rodó paralelamente a la versión en inglés con el título *Blaze o' Glory*. Es un hecho destacable que la versión en español se graba por las noches mientras que la versión en inglés lo hace por las mañanas. Pero llega un punto en que la producción en español va más rápida que la inglesa por lo que se cambian los horarios.

Tan solo unos pocos años más tarde, se empieza a popularizar la técnica del doblaje, como se verá en el siguiente apartado.

### 4.2.2. El primer doblaje

No es hasta 1931 cuando realmente se comienza a usar la técnica del doblaje en español y, como comenta Ávila (2009, p.44), no se realiza en España, sino en la sede de Paramount en Europa: los estudios Des Reservoirs, en un pueblo a 11 kilómetros de París llamado Joinville-le-Pont. Tal y como cuenta Agramunt (2016, p.6), se trasladan a la localidad francesa los actores y actrices Irene Guerrero de Luna, Manuel de Juan, Félix de Pomés y Paz Robles, acompañados por el conocido director Luís Buñuel.

La película que se dobla es *Devil on the Deep*, de Marion Gering, y el resultado es un auténtico éxito.

Este primer doblaje, cuenta Heininj (1995, p.245) se enmarca temporalmente justo después de la elección del sistema definitivo de sonido en cine. Esta batalla se disputó entre los sistemas “sound-on-disc” y “sound-on-film”, conocidos como Vitaphone y Movietone respectivamente:

*“El Vitaphone, más barato y sencillo de acoplar a los antiguos proyectores, perdía sincronía; el Movietone (perfeccionado posteriormente por otras patentes de sonido fotográfico) requería sustituir los equipos de proyección del cine mudo por otros nuevos, y para justificar las cuantiosas inversiones necesarias, había que demostrar sus ventajas (p.245)”*

Tras valorar ambas opciones, el sistema Movietone sale vencedor y se convierte en el sistema de sonido usado en la industria cinematográfica. A pesar de hacer gala de una perfecta sincronía entre imagen y sonido, el Movietone no garantiza la suficiente concordancia entre estos elementos, por lo que el doblaje es descartado temporalmente hasta que, como se dice a inicios de este apartado, hacia la mitad de 1931 se realiza el primer doblaje, debido a las preferencias del público a la hora de ver una película.

A continuación se explica cuál es el primer estudio instalado en España, qué películas se doblan en él y quién trabaja.

### 4.2.3. El primer estudio en España

Como ya se ha comentado, el primer doblaje al español no se realiza en España. No es hasta un año después de ese primer doblaje que se crea un estudio en España. Tal y como explica Ávila (2009), este primer estudio se funda en Barcelona, en julio de 1932:

*“Estos estudios abrieron sus puertas en el antiguo Palacio de la Metalurgia, cerca de la Plaza de España, en Barcelona, y fueron bautizados con el nombre de T.R.E.C.E (Trilla-La Riva Estudios Cinematográficos Españoles). Sus promotores fueron Adolfo de la Riva, un ingeniero de sonido madrileño de vida azarosa, y el empresario catalán Pedro Trilla. Félix de Pomés fue el encargado de dirigir en estos estudios el doblaje de Rasputín, que pasa por ser la primera película doblada en España. (p.44)”*.

Se observa entonces que *Rasputín* tiene como director de doblaje a Félix de Pomés, quién también actúa en el doblaje de *Devil on the Deep* realizado en Joinville-le-Pont.

Más tarde, en los años 1933 y 1934, como explica Agramunt (2009, p.8), en Barcelona se crean, aparte de T.R.E.C.E, los estudios “Acústica” y la “Metro- Goldwyn- Mayer”, que es el estudio que más películas dobla. Este estudio también es de los primeros en tener ciertas voces ligadas a sus actores, de manera que al escuchar una voz determinada, el público ya sabe de qué actor o actriz se trata.

Por otro lado, en Madrid se fundan los estudios “Fono España” y “Cinearte- Iberson”.

Tras estos primeros años del doblaje, estalla la Guerra Civil Española en 1936 y, en 1939, cuando finaliza con la victoria del bando franquista, empieza otra etapa en el doblaje español caracterizada por una práctica que se lleva a cabo durante muchos años: la censura.

### 4.2.4. La censura en el doblaje español

Pasan dos años tras el final de la Guerra Civil hasta que, en 1941, como comenta Ávila (2009), se crea la Orden del 23 de abril, una ley en la que se obliga a doblar todas las películas extranjeras que se proyecten en las salas de cine españolas.

Esto provoca que, siendo el gobierno franquista consciente de la influencia de las películas sobre el lenguaje común, decida censurar y modificar los diálogos en beneficio propio. Esta práctica se instaura en España “*como poco antes lo había hecho Mussolini en Italia mediante su Ley de defensa del idioma*” (Ávila, 2009, p.25).

Referente a la censura en España, Azar, en su trabajo de final de grado *El doblaje en el cine estadounidense como herramienta de identidad nacional* (2015) comenta el caso de la censura en tres películas: *Casablanca*, *La dama de Shanghái* y *Mogambo*, de los años 1942, 1947 y 1953, respectivamente.

En el caso de *Casablanca* (1942), Azar explica:

*“El ejemplo de manipulación en el doblaje más comentado de dicha película tiene lugar en la escena donde el inspector Renault (Claude Rains) le recuerda a Rick su participación en el conflicto en Etiopía en 1937 y en la Guerra Civil Española en el bando republicano (...) En la España franquista esta frase se tradujo muy diferente en la lengua meta: En 1935 introdujo armas a Etiopía. En 1938 luchó como pudo contra la anexión de Austria”* (Rodríguez, 2010; García Luque, 2011; Sánchez Vidal, 2015 citados por Azar, 2015, p.25).

Es obvio que con esta censura se pretende eliminar, como menciona Azar (2015, p.26) toda alusión a la Guerra Civil Española. Pero no solo eso, sino que el protagonista de una película de éxito no puede apoyar al bando republicano, pues va en contra de la ideología que el franquismo intenta implantar en la población.

Tal y como sucede en *Casablanca*, en *La dama de Shanghái* (1947) también se censura una mención a la Guerra Civil Española y al franquismo. En este caso: “*En dicha escena Michael O’Hara relata que mató a un espía franquista en Murcia, mientras que en el guion doblado se cambia por el hecho de que asesinó a un espía en Trípoli*” (Iturria, 2014 citado por Azar, 2015, p.27).

En ambos casos puede observarse una supresión de las ideas en contra del régimen franquista, eliminando de raíz cualquier tipo de mención que perjudique a la visión del franquismo.

Por último, una censura más centrada en los valores que este gobierno pretende inculcar a la población es la de *Mogambo* (1953). Es una censura prácticamente cómica ya que, como comentan Azar (2015, p.28) y Ávila (2009, p.46) al intentar cambiar la relación de amantes que tienen los personajes interpretados por Grace Kelly, una mujer casada, y Clark Gable, un cazador, a una relación fraternal, se pasa de una situación de infidelidad a una situación de incesto que se puede leer entre líneas.

Finalmente, tal y como indica Ávila (2009, p.47), esta ley es abolida en 1978, año en el que se crea la Constitución Española.

Aparentemente, con la abolición de esta ley, el uso del doblaje como herramienta de censura cesó. Tanto el traductor Quico Rovira-Beleta (ver página 48 de los anexos) como la traductora María José Aguirre de Cárcer (ver página 66 de los anexos), en activo desde los años 80, afirman que rara vez se les ha pedido que suavicen o rebajen el tono de algún diálogo y que, de ser así, era por decisión de la distribuidora de la película.

#### **4.2.5. El castellano neutro**

Ávila (2009, p.70) explica que el castellano neutro surge de la necesidad de abaratar costes y de ahorrar redoblajes innecesarios a la hora de exportar las producciones a Latinoamérica. Se inicia en Joinville-le-Pont, que como se ha mencionado antes, es la localidad en la que se ubican los estudios europeos de la Paramount.

Este tipo de doblajes se inicia en los años 30, pero es a partir de los 60 que comienza a tener mayor presencia. Ávila (2009) lo razona de la siguiente manera:

*“Durante los años 60, y motivados por la paulatina implantación de la televisión, fueron varios los intentos de los estudios españoles por conseguir las sincronizaciones en castellano neutro, pero todos acabaron en fracaso” (p.70).*

A pesar de que el planteamiento es acertado y el ahorro, considerable, sobre todo teniendo en cuenta que las cadenas de televisión no tienen tanto presupuesto como grandes estudios de cine de Hollywood, la idea no tiene éxito a medio plazo y a mediados de la década de los 70, España empieza a apostar por un doblaje propio y Latinoamérica hace lo mismo, con México y Puerto Rico liderando la industria del doblaje allí. (Ávila, 2009, p.70).



#### 4.2.6. La subtitulación y el doblaje en Europa

El doblaje es algo muy arraigado a la cultura cinematográfica en España. Es un elemento que, si no se contextualiza con el resto de Europa, se puede pensar que es un imprescindible de las películas que no son rodadas en el idioma del país en cuestión.

Pero esto no es así, ya que como dicen Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.23), en Europa hay un total de veintiocho países que subtítulan sus películas y, por el contrario, siete países que usan la técnica del doblaje.

Países dobladores	Países subtítuladores
España, Italia, Alemania, Austria, Bélgica (parte francesa), Suiza (partes francesa e italiana), Francia.	Bélgica (parte flamenca), Bulgaria, Croacia, Chipre, República Checa, Dinamarca, Estonia, Finlandia, Grecia, Hungría, Islandia, Irlanda, Letonia, Liechtenstein, Lituania, Luxemburgo, Malta, Países Bajos, Noruega, Polonia, Portugal, Rumanía, Eslovaquia, Eslovenia, Suecia, Suiza (parte alemana), Turquía y Reino Unido.

Tabla 1. Países dobladores y subtítuladores en Europa. Fuente: Talaván, Ávila-Cabrera y Costal, 2016, p.50

Es evidente que esta división entre países que doblan las películas extranjeras y los que las subtítulan se debe a diversos motivos socioculturales. Bartoll (2015, p.102-103) da cuatro motivos por los que se doblan las películas en según qué países:

- **Analfabetismo:** En los años 30, cuando empieza a popularizarse el cine hablado, gran parte de la población no sabe leer. Bartoll se cuestiona si esta razón es aplicable más allá de España, ya que cree que Alemania o Francia probablemente no tuviera los mismos niveles de analfabetismo.
- **Gustos del público:** Este es un apartado que el propio Bartoll califica como “no válido” ya que normalmente al público no se le da a elegir entre versión original y versión doblada, excepto en grandes ciudades. Y si se mira hacia el pasado, esta elección aún se daba menos.

- **Imposición política:** En contraposición al punto anterior, Bartoll indica que este motivo parece el más válido. Y es que en cuatro de los estados dobladores ha habido algún tipo de régimen dictatorial (España, Italia, Austria y Alemania). Por lo que se utilizaba el doblaje, como se ha explicado anteriormente como herramienta de censura.
- **Cuestiones económicas:** Por último, Bartoll añade este punto que según él mismo observa, parece importante pero no se corresponde con la situación económica real de los países. Ya que se podría pensar que los países subtituladores serían aquellos con menos capacidad económica, y los dobladores los más potentes en este sentido. Pero la clasificación parece ir al revés, con países como los Países Bajos o Dinamarca usando la subtitulación a pesar de ser considerados países ricos mientras que España o Italia doblan sus películas aun no siendo tan ricos como los mencionados anteriormente.

Con este apartado se ha adquirido un trasfondo histórico del doblaje: se han explorado sus orígenes, los primeros estudios, los primeros doblajes, la censura franquista y el castellano neutro. Se le suma a esto una presentación de los distintos países europeos en los que se utiliza la técnica del doblaje. Conociendo todo esto, se puede proceder al siguiente apartado en el que se explican los distintos roles dentro del doblaje.

### **4.3. Roles y el proceso del doblaje**

En toda producción audiovisual existen diferentes roles. En una película se encuentran directores, guionistas, directores de fotografía, cámaras, actores, etc. Por supuesto, el doblaje no es una excepción. Hay diferentes roles clave que a continuación se analizan en el orden mostrado, que corresponde con el orden de intervención en el proceso del doblaje.

Estos roles son los siguientes:

- Director de doblaje.
- Traductor.
- Ajustador.
- Ayudante de dirección
- Actor.
- Técnico de sonido.

### 4.3.1. El director de doblaje

El director de doblaje es la primera persona implicada en el proceso de doblaje. Según el *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* creado por la *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* (citada a partir de ahora como AADPC) (2015, art. 8), el director es el responsable artístico del doblaje que se lleva a cabo en una película. El primer paso que hace es visionar la película que se ha de doblar, para familiarizarse con la obra. El siguiente paso es, una vez vista la película, realizar el reparto de voces. El director de doblaje Rafael Calvo comenta lo siguiente: “*Se encarga de hacer un reparto ideal*” (López, 2015, min. 13:45-13:49).

En ocasiones se realizan castings a la hora de repartir las voces. Esto normalmente lo impone el cliente, ya sea la distribuidora del producto a doblar en España, la productora o el mismo director o directora. El actor de doblaje Sergio Zamora (López, 2015, min. 15:55-16:15), explica que el hecho de que el director original o la productora quieran elegir a otro actor o actriz de doblaje para un determinado actor, puede deberse a que considere que le da unos matices especiales al personaje y quiera comprobar si el actor de doblaje puede meterse en ese personaje, aunque haya interpretado a ese actor en otras ocasiones.

A la hora de hacer castings de doblajes, se pasa por diferentes fases. Ávila (2000, p.94-95) explica que, en el casting para una película de cine convencional, se han de elegir los siguientes papeles:

- **Actores protagonistas:** Es la primera fase que se realiza. Se buscan actores y actrices que puedan interpretar el texto de los personajes principales en términos de voz, cadencia e intención de la actuación. Normalmente suele haber un protagonista masculino o femenino, otro personaje de género opuesto al protagonista y el antagonista de la película.
- **Actores secundarios:** Una vez elegidos los protagonistas, se realiza el casting de secundarios, que tienen gran importancia ya que apoyan el argumento de la película.
- **Actores de reparto:** Tras los secundarios, se pasa a la tercera fase de casting, la cual muchos directores encuentran conflictiva ya que se necesitan actores totalmente polivalentes. Esto se debe a que normalmente, en una película, los actores de reparto

hacen diferentes papeles con tal de abaratar costes, siempre respetando el convenio (AADPC, 2015, art.7), el cual indica que una misma persona puede interpretar a más de un personaje siempre que la suma total de *takes* (concepto que se explica en el apartado 4.3.4.) no sea mayor que diez.

- **Actores de ambientes:** Son, como su nombre indica, sonidos de ambiente. Todo tipo de ruidos como toses, murmullos, etc. No requiere sincronía ya que es un sonido de fondo, normalmente generado por un grupo de gente,

Hecho esto, entran en acción el resto de roles, que trabajan paralelamente en diversas tareas que el director supervisa pues, tal y como afirma el actor de doblaje Miguel Ángel Jenner: “El director de doblaje es el responsable absoluto de lo que ocurre desde el momento en que te entregan la película hasta que tú la devuelves doblada” (López, min. 13:35-13:44).

Entre las labores del director, en colaboración con los actores de doblaje está, como estipula el artículo 8 del *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* (AADPC) redactado en 2015 (concretamente el punto 8.6), el orientar artísticamente a los actores para conseguir interpretaciones con los mismos matices de la original. El proceso seguido en la actuación será explicado en el apartado 4.3.5.

### 4.3.2. El traductor

Quico Rovira-Beleta afirma que: “La traducción audiovisual es especial, porque va incluida imagen y sonido” (López, 2015, min. 8:50-8:57).

Esto influye en la manera en la que se traduce ya que las palabras cambian de un idioma a otro en términos de longitud, por lo que se han de buscar equivalencias para no cambiar el significado (Izard, 1992, p.92 citada por Ávila, 2009, p.78).

De la labor de ajustar las palabras a las bocas de los actores se encarga el ajustador, aunque si el traductor ya lo ha tenido en cuenta a la hora de elaborar la traducción del guion original, facilitará el trabajo del ajustador.

De este guion original (Ávila, 2009, p.99) que le llega al traductor, él o ella realiza una traducción exacta de manera que las frases tengan la misma duración con tal de que, como mínimo, el ajustador no haya de encargarse de reducir o alargar frases.

Se entiende que la traducción es un cambio de idioma literal, sin tener en cuenta elementos como coincidencia de bocas, labiales, etc. Más similar a esta información es lo que escribe Gianfranco Bettetini en su libro *La conversación audiovisual*:

*“Traducir significa, en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y después reproducirlo en otro enunciado, por la forma significativa distinta respecto a la del primero”* (1986, p.83 citado por Ávila, 2009, p.78).

Por otro lado, Bartoll (2015) define la traducción audiovisual de la siguiente manera:

*“La traducción audiovisual es la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos a la vez”* (p.41).

Se pueden clasificar las traducciones audiovisuales en tres categorías, según Zaro (2001, p.49-50):

- **Películas que solo se doblan:** Películas cuyo público objetivo es la gran mayoría de gente. Desde un punto de vista crítico, estas películas carecen de rasgos intelectuales.
- **Películas que se doblan y también se subtitulan:** Son, al igual que la categoría anterior, películas destinadas al gran público. Pero esta vez, los films cuentan con un cierto prestigio.
- **Películas que solo se subtitulan:** Es la opción que afecta a menos películas, ya que solamente se proyectan en salas especializadas y se tratan de películas con grandes rasgos intelectuales.

A todo esto, Ávila (2009, p.79) enumera las habilidades que debe tener un traductor de la siguiente manera:

- **Aspectos fonológicos:** Debe evitarse a toda costa que la traducción se perciba de manera desagradable al escucharla. En definitiva, no deben haber cacofonías. Estos aspectos se han de tener especialmente en cuenta en las películas que se doblan y también en las que se doblan y se subtitulan, ya que son las que el espectador escucha y, por tanto, en las que puede detectar cacofonías.

- **Aspectos gramaticales:** Se debe conocer la manera correcta de combinar las palabras para crear frases coherentes, teniendo en cuenta el sentido original de las frases, que bajo ningún concepto ha de ser modificado a no ser que la causa esté justificada. Estos aspectos han de ser tenidos en cuenta en las tres variantes de películas, ya que se han de construir frases coherentes tanto si se subtitula como si se dobla.
- **Aspectos semánticos:** Por último, un traductor debe conocer la mayor cantidad de palabras posibles, pues es imprescindible para su trabajo el encontrar sinónimos que se adapten mejor al diálogo, por ejemplo. Este último aspecto, al igual que el anterior, ha de ser contemplado en las tres variantes de películas. Cuanto más rico en palabras sea el texto traducido, mejor.

La necesidad de conocer a la perfección la lengua española la comenta también el actor de doblaje Miguel Ángel Jenner, quien dice que: *“Hay expresiones en algún idioma que nosotros no tenemos, pero seguro que hay una correspondencia. Es decir, lo que un inglés expresaría de una manera, nosotros solemos decirlo con otra frase hecha, pero es la equivalencia exacta”* (López, 2015, min. 9:25-9:38).

Ligado a esto va la clasificación que hacen Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.35-36) sobre las expresiones y frases hechas. Sostienen que hay dos maneras de actuar en estas situaciones:

- **Extranjerización** o *foreignisation*: De esta manera, la traducción creada posee rasgos del idioma original, siendo el texto más cercano a la cultura de origen que a la cultura del país de la traducción. Según explica el traductor Quico Rovira-Beleta (ver página 52 de los anexos), esta manera de actuar se practica en Barcelona en la década de los 80. Este estilo es popularmente conocido en la época como “Escuela de Barcelona”.
- **Familiarización** o *domestication*: Por otro lado, con la familiarización, el texto se modifica de manera que sea cercano al país que recibirá el producto traducido, eliminando así el contexto original. Por otro lado, Rovira-Beleta (ver página 52 de los anexos) señala que esta práctica se lleva a cabo en Madrid, en el estilo popularmente conocido como “Escuela de Madrid”. La familiarización también se

da en sentido contrario, es decir, que se usen expresiones en la versión original sin equivalencia al español. Esto es lo que explican Chaume y García (2001, p.125-126) al explicar que en la película *Pulp Fiction* se menciona a los *busers* de un restaurante, que en Estados Unidos son las personas que preparan las mesas en los restaurantes y se traduce como “pinches” en el doblaje y como “mexicanos que limpian” en la subtitulación.

Cabe decir que el uso de una técnica u otra no es excluyente dentro de una misma película. Es decir, en una situación, el traductor puede optar por emplear la extranjerización mientras que en otro momento se puede decantar por la familiarización.

Una de las normas más importantes que los traductores han de tener en cuenta es, según Quico Rovira-Beleta (ver páginas 50-51 de los anexos), que cada personaje ha de tener su propia idiosincrasia, es decir, no todos los personajes deben hablar igual, sino que cada uno ha de tener su propia personalidad, rasgos característicos y, en definitiva, su propia manera de hablar.

Para poder llevar a cabo esta tarea, los traductores en la actualidad tienen todo tipo de recursos gracias a la tecnología y, sobre todo, a internet. Según Bartoll (2015, p.57-59), utilizan herramientas como el buscador de Google, diccionarios en línea e incluso los llamados foros de traductores, en los que se pueden publicar consultas sobre aspectos concretos de la traducción a realizar y otros traductores pueden contribuir a resolver esas dudas.

En la época de los 80, Rovira-Beleta (ver páginas 46-47 de los anexos), explica que el proceso que se seguía era, lógicamente, mucho menos dependiente de esta tecnología. Él mismo explica que para traducir una película, iba al estudio, recibía el guion original en papel y le proyectaban la película en el estudio, donde trataba de memorizar todo lo posible. Tras eso, en su casa traducía las cosas sin imagen, por lo que se anotaba “ver imagen” en las partes conflictivas. Al acabar la traducción, volvía al estudio a ver la película y corregía las dudas que había tenido. Una vez hecho esto, pasaba a limpio la traducción y la entregaba.

El mismo Bartoll (2015, p.94) comenta que si las películas que se han de traducir tienen un estreno simultáneo en el idioma traducido y en el país de origen, el traductor suele disponer de imágenes borrosas y desordenadas con tal de evitar la piratería. Esto es lo normal en los

estrenos actuales. Quico Rovira-Beleta (ver páginas 43-44 de los anexos) explica que la traducción se lleva a cabo durante el rodaje de la película, con el fin de acabar el doblaje de la película a tiempo para el estreno mundial de la película. A raíz de esto, mientras se graba la película, el traductor recibe versiones preliminares del guion y del montaje para ir haciendo la traducción. Durante este proceso es muy común que se añadan y se eliminen escenas e incluso, para evitar filtraciones, se evite mandar una versión del guion con *spoilers* hasta los últimos preliminares. María José Aguirre de Cárcer (ver página 68 de los anexos) añade que lo máximo que se ha encontrado en su carrera han sido siete versiones preliminares. En este caso, cuando se llega hacia las últimas versiones, lo normal es que los cambios a hacer sean mínimos

Después del trabajo del traductor, se obtiene el guion traducido y es cuando el ajustador entra en juego (Ávila, 2009, p.99).

### **4.3.3. El ajustador**

La definición que el *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* da sobre los ajustadores es la siguiente:

*“El adaptador-ajustador de diálogos es aquel profesional de doblaje cuyo cometido consiste en adaptar técnica y artísticamente el texto de una obra audiovisual, partiendo de una traducción propia o ajena a cualquier idioma del estado español”* (AADPC, 2015, art.9).

Esta adaptación técnica y artística también viene definida en el mismo *Convenio*:

*“La adaptación técnico-artística consiste en medir los diálogos, ajustándolos lo más exactamente posible a los movimientos de los labios de los personajes de la obra a doblar y a la duración y el ritmo de sus intervenciones, así como a las características idiomáticas y en general al nivel del lenguaje definido y a la intencionalidad de la obra original”* (AADPC, 2015, art.9).

Queda estipulado entonces que es labor del ajustador el sincronizar las palabras del guion traducido con los movimientos que realizan las bocas de los actores al hablar. De estas modificaciones surge el ajuste, que es el guion traducido con anotaciones, normalmente



escritas con un bolígrafo, con el fin de que la sincronización sea perfecta con los labios del actor original (Ávila, 2009, p.99).

Es imposible llegar a este punto sin mencionar el concepto de “labiales”. Para ello, una vez más, el traductor y ajustador Quico Rovira-Beleta (López, 2015, min 13:00-13:27) explica que las labiales son el elemento que guía al ajustador. Son esos momentos en los que el actor cierra la boca al hablar. Se corresponden con la pronunciación de las letras “m”, “p” y “b”. En esos momentos, el ajustador ha de buscar la equivalencia en español, es decir, una palabra que contenga una de estas letras y que coincida con el movimiento del actor. No importa que letra sea ya que el movimiento de cierre de boca es el mismo y, según dice Rovira-Beleta, visualmente no se nota el truco empleado. Este concepto es denominado, según Gilabert, Ledesma y Trifol (2001, p.326) como sincronización, y es la primera de las labores de un ajustador.

Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.125) indican que hay tres tipos de sincronía a tener en cuenta, la labial, la corporal o cinésica y la isocrónica, de las cuales al ajustador le han de preocupar especialmente dos:

- **Sincronía labial:** Como su propio nombre indica, y sin ampliar mucha más información, se han de hacer coincidir los movimientos de las bocas de los actores con las del texto traducido.
- **Sincronía isocrónica:** El texto que interpreta el actor de doblaje ha de tener la misma duración. Es por ello que el ajustador ha de preocuparse de que el resultado del ajuste sea de una longitud similar al texto original para que el actor lo pueda decir de manera clara en el mismo tiempo.

Palencia (2002, p.25) añade una tercera sincronía, la **sincronía de contenido**. Esta sincronía apela a una relación entre el texto de la versión traducida y ajustada del guion y la acción original que sucede en la película.

La **sincronía corporal o cinésica** es más relativa al trabajo actoral y, por tanto, se comenta más adelante, en el apartado “El actor de doblaje”.

Pero el trabajo no acaba aquí, sino que también se ajustan los diálogos en cuanto a tipo de lenguaje utilizado por los personajes (coloquial, estándar o culto) y de otros aspectos como

el nivel cultural o la nacionalidad. Cabe decir que normalmente es en este momento en el que se llevan a cabo los conocidos “cambios de guion” que se le achacan muchas veces al doblaje y que es uno de los puntos a analizar en este trabajo y en lo que se centra la parte práctica. Este trabajo, por otro lado es clasificado una vez más por Gilabert, Ledesma y Trifol (2001, p.326) bajo el nombre de adaptación. En definitiva, el adaptador crea las frases que el personaje dirá finalmente. A causa de esto, la SGAE considera al adaptador como dueño de los derechos del guion adaptado.

Aunque, tal y como comenta la actriz de doblaje Chus Gil, el ajuste se ha de realizar siempre “*respetando el lenguaje y la intención de los autores*” (López, 2015, min.12:03-12:07).

También es tarea del ajustador el añadir los gestos sonoros para los actores, concepto que se explica más adelante, así como indicaciones para el técnico en el texto traducido, tal y como explican Gilabert, Ledesma y Trifol (2001, p. 328). Se verán ejemplos de estas indicaciones en los apartados correspondientes a actores y al técnico de sonido.

Hoy en día, según indica Bartoll (2015, p.94), suele ser el traductor quien realiza también el ajuste. Por el simple hecho de que conoce más el material que ya ha traducido, aunque también hay un factor económico a tener en cuenta. Esto en la década de los 80 no era así. María José Aguirre de Cárcer (ver página 65 de los anexos) comenta que en esa época eran los directores quienes hacían el ajuste, pues querían tener control sobre el contenido final que se iba a doblar.

En los años 80, esto era problemático, ya que mucha menos gente sabía inglés. Quico Rovira-Beleta (ver página 48 de los anexos) menciona que la mayoría de veces tenía que recurrir a la literalidad en sus traducciones debido a que la persona que iba a realizar el ajuste posteriormente no sabía inglés, por tanto, no podía hacer una traducción tan libre, porque si el ajustador necesitaba hacer algún cambio podía llegar a modificar demasiado la frase en un sentido que no era el que debería haber en la película.

Una vez se ha hecho el ajuste, se ha de dividir en *takes*, concepto que se explica en el siguiente apartado.

#### 4.3.4. El ayudante de dirección

El ayudante de dirección es, según el *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* (AADPC, 2015, art.10), una persona que es nombrada por parte de la empresa para ayudar al director en algunas de sus labores. Es importante, antes de ver el trabajo que desempeña el ayudante de dirección, mencionar que es un puesto opcional y, que dependiendo de la empresa, se encuentra en el doblaje o se prescinde de él.

Otra condición que pone el *Convenio* en el mismo artículo es que en las empresas en las que ya existe este rol, debe respetarse.

Tal y como dice Ávila en su libro *El Doblaje* (2009, p.50), los primeros ayudantes de dirección eran actores o actrices que contaban con la confianza del director, el cual hacía una propuesta al estudio para que dieran su permiso al candidato.

Volviendo a la actualidad, el ayudante de dirección, como su propio nombre indica, contribuye a que el director pueda centrarse más en la parte artística mientras que esta persona se encarga de organizar las convocatorias de actores, según el *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* (AADPC, 2015, art.10), así como también se encarga de dividir el guion de ayudantía, que básicamente es el ajuste pasado a limpio en ordenador (Ávila, 2009, p.99), en fragmentos o, como se conoce en el mundo del doblaje, en *takes*. El *Convenio colectivo de profesionales de doblaje* estipula lo siguiente:

*“El take es cada una de las fracciones en que se divide el texto de la obra audiovisual a doblar mediante su marcado o pautado previo. El pautado o marcado deberá realizarse teniendo en cuenta criterios interpretativos y funcionales”* (AADPC, 2015, art.12).

En el siguiente artículo se especifica cuál ha de ser la duración de cada *take*:

*“Cada take constará como máximo de ocho líneas cuando intervengan en el mismo más de un personaje. Cada personaje tendrá como máximo cinco líneas por take. Una línea equivale a un máximo de sesenta espacios mecanografiados (incluyendo espacios de separación y signos de puntuación). Una línea incompleta se considerará entera aunque sólo contenga una palabra o fracción de ella, o cualquier*

*expresión sonora. No se podrán complementar líneas acumulando pies de diálogo”* (AADPC, 2015, art. 13).

Como puede apreciarse, el *Convenio* especifica claramente el número de líneas máximo puede haber en total en un *take*, cuántas de estas líneas puede tener un mismo personaje y cuántos caracteres ha de tener cada línea. Estas tomas, según explican Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.122), suelen durar aproximadamente unos treinta segundos. Aunque en el caso de que el *take* contenga silencios largos, pero que no superen los quince segundos, la duración de la toma se puede alargar.

Tal y como indican Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.122), en cada *take* debe aparecer el tiempo de inicio y de final de la toma, también conocidos como TC o TCR (*Time Code Reader*)

Por otra parte, es de interés saber que los directores, ayudantes y ajustadores miden su trabajo en rollos. Un rollo, según el *Convenio*, es lo siguiente:

*“De acuerdo con la práctica habitual, el recuento de rollos en soporte de cine comercial será según soundtrack o guion y en cualquier otro soporte será de un rollo cada 10 minutos de proyección, o fracción”* (AADPC, 2015, art.17).

De forma que el único rol que realmente trabaja mediante *takes*, y que recibe su salario respecto al número de *takes* que haya grabado, son los actores y actrices de doblaje.

#### **4.3.5. El actor de doblaje**

El *Convenio colectivo de profesionales de doblaje de Catalunya* define así la función de los actores de doblaje:

*“La función del actor en el doblaje consiste en interpretar y sincronizar la actuación del actor original con la mayor fidelidad a la interpretación del mismo y siguiendo las indicaciones del director de doblaje”* (AADPC, 2015, art.7).

Es aquí, por lo tanto, donde el director de doblaje vuelve a cobrar protagonismo, pues en todo momento durante la interpretación, se encuentra dentro de la sala con el actor de doblaje dándole indicaciones artísticas. Ambos tienen una copia del guion conocidas como guion de atril (la del actor), y guion del director (Ávila, 2009, p.100). Tal y como dice el actor de

doblaje Eduardo Gutiérrez, el trabajo del director en relación con el actor es: “*Explicarle la película, explicarle su personaje y luego conseguir llevar al actor al personaje que requiere la película*” (López, 2015, min.13:57-14:09). Esta es la forma habitual de proceder actualmente aunque, excepcionalmente, David Brau (ver página 71 de los anexos) comenta que en ocasiones se puede pedir ver la película para apreciar la manera de trabajar del actor original, sus gestos y el personaje que interpreta, pero debido a los ajustados plazos que tienen en los estudios, este visionado no suele ser posible.

El proceso que sigue el actor a la hora de doblar a la película queda fantásticamente recogido en el libro *El Doblaje*, de Alejandro Ávila (2009, p.36). En él, explica las siguientes fases:

- Escuchar la versión original. Esto sirve tanto al actor como al director, pues pueden definir ciertos matices del personaje a doblar y de la escena en concreto, si es una situación dramática, de acción, cómica, etc.
- A continuación, el actor ensaya e intenta imitar la actitud y los matices del actor original, tratando de decir el diálogo de manera coherente con respecto a las expresiones faciales.
- En tercer lugar, el actor intenta memorizar la mayor parte de texto posible, ya que a la hora de interpretar debe estar mirando la pantalla para poder sincronizar las labiales y para fijarse en la velocidad del texto, pausas, expresiones y gestos, de los cuales se habla a continuación. David Brau (ver página 73 de los anexos) añade que esta tercera vez que se reproduce el *take*, se suele hacer sin el audio de referencia.
- Una vez hecho todo esto, el director ordena que se grabe la toma, y si el resultado es satisfactorio, se pasa a la siguiente.

Serna (1999, p.198), remarca la importancia de hacer todas las anotaciones necesarias, tanto de intensidad y de intención como de pausas y ritmo, mientras se analiza el *take* a doblar. También dice que es más importante fijarte en los labios que ves en pantalla, priorizando incluso esto por encima de la memorización del texto.

Como se ha mencionado con anterioridad, el actor de doblaje ha de imitar los gestos del original y darle la misma intencionalidad usando solamente su voz, por ello, Ávila (2009,

p.71-72) explica dos recursos utilizados por los actores de doblaje. Estos son los gestos físicos y los gestos sonoros:

- Gestos físicos: Es una herramienta que el actor usa para dar credibilidad a sus palabras. Consiste en mover las extremidades, entre otras partes del cuerpo, para enfatizar palabras o imitar actitudes que el actor tiene en pantalla. Por ejemplo, si un personaje está gritando enfadado, el actor de doblaje apretará los puños y agitará los brazos mientras que si el personaje se lleva una sorpresa, el actor se llevará las manos a la cabeza. Gracias a la utilización los gestos físicos se facilita la perfecta sincronía corporal o cinésica mencionada anteriormente. Talaván, Ávila-Cabrera y Costal (2016, p.125-126) definen esta sincronía como la relación entre los movimientos que los actores interpretan en la pantalla y la intención que el actor de doblaje da a las frases que interpreta.
- Gestos sonoros: Estos gestos son aquellos sonidos que, al contrario que las palabras, no son reconocibles. Se encuentran aquí los bostezos, las risas, las respiraciones, los lloros, etc. Hacer estos gestos a la vez que el actor original los hace ayuda a dar credibilidad a la actuación y, por el contrario, si el actor hace el gesto y el actor de doblaje no, el resultado puede ser que se perciba el doblaje y se rompa la ilusión. Los gestos sonoros vienen dados por las indicaciones mencionadas en el apartado “El ajustador”. Gracias a ellas, el actor o la actriz sabe cuándo ha de emitir algún tipo de ruido. Estos son los gestos sonoros que Gelabert, Ledesma y Trifol (2001, p.328-329) mencionan:
  - / : Significa que el actor ha de hacer una pequeña pausa.
  - (ON): El personaje está hablando en pantalla y se le ve la boca. Requiere máxima sincronía.
  - (OFF): El personaje no está en pantalla o no se le ve la boca. No requiere máxima sincronía ya que no hay labiales.
  - (DE): El personaje se encuentra de espaldas.
  - (RÍE)
  - (LLORA)
  - (G) y (GS): El personaje hace un ruido: una tos, un estornudo... o varios, como, por ejemplo, en una pelea.
  - (TAP): Algo tapa la boca del personaje.

- (S): Significa que en la versión original se hace una pausa que no interesa en la versión doblada.
- (A): El actor puede empezar a hablar antes que en la versión original. Normalmente para que dé tiempo a decir todo el texto.
- (R): El actor ha de decir la frase rápido porque no se ha podido reducir a la duración original.
- (SS): Significa “sin sonido”. El personaje mueve la boca, pero no se oye lo que dice.
- (P): El diálogo del actor pisa otra frase.

La utilización de estos gestos es francamente útil y, si bien no son imprescindibles, la actuación se ve claramente favorecida tras su uso y se consigue una mayor expresividad en las palabras y una mayor sincronización con el personaje y la situación.

Otra de las maneras de alcanzar esta expresividad son los estudios de Arte Dramático, tal y como explica el actor de doblaje David Brau (Pineda, Baquero, Yzern, 2018, min. 11:50-12:20), el estudio de interpretación es prácticamente esencial a la hora de transmitir emociones y sentimientos.

Esto lo corroboran diversos actores de doblaje en el documental *Voces de Película: El Doblaje Cinematográfico en España* (López, 2015, min. 04:40- 05:55) es imprescindible ser actor, y no es tan importante tener la voz abellotada, de galán, sino saber interpretar y poner emoción a los personajes.

Como se ha mencionado anteriormente, la última de las fases en el proceso es cuando se graba la toma, para ello aparece el último rol que se explicará: el técnico de sonido.

#### **4.3.6. El técnico de sonido**

El técnico de sonido es, como explica el actor de doblaje Juan Amador Pulido (López, 2015, min.8:06-8:17), la persona que se encarga de hacer la mezcla final de la película. Tal y como se define en *Transvases culturales: Literatura, cine y traducción* (Martín, 1994, p. 329), el técnico se encarga de ajustar los niveles de sonido de cada pista para crear una perfecta armonía entre ellas y que todo suene como en la versión original.

Para ello, es imprescindible que tenga una copia del guion, idéntica a la que tienen el director y el actor en cuestión. Este guion es conocido como el guion técnico, y en él se anotan las diferentes pistas en las que se ha grabado cada actuación, así como recomendaciones del director a la hora de realizar la mezcla (Ávila, 2009, p.100).

Por tanto, al igual que a los actores, a los técnicos también se les da indicaciones escritas. Gelabert, Ledesma y Trifol (2001, p.329) recogen algunas de estas indicaciones:

- (ATT): El personaje habla a través del teléfono. Añadir filtro de voz.
- (ATR): El personaje habla a través de la radio. Añadir filtro de voz.
- (ATTv): El personaje habla a través de la televisión. Añadir filtro de voz.
- (REVER): La situación requiere añadir un filtro de reverberación o eco.

Todos los diferentes sonidos que no son las voces están en manos del técnico de mezclas (Martín, 1994, p.329). Lo que Martín denomina “diferentes sonidos”, es conocido en el mundo profesional como “banda internacional de efectos”, según explica Ávila (2009, p.33-35). Como su propio nombre indica, contiene todos los efectos que se hallan en la película, y es trabajo del técnico de mezclas revisar que todo esté correcto. En el caso de que falte algún sonido deberá crearse en el estudio mediante *foley*, técnica que consiste en recrear sonidos con objetos cotidianos, o buscarlos en librerías de sonido y añadirse después de la sincronización de voces. Esto tiene que hacerse para que, tal y como explica Villain (1994, p.75-76), al eliminar las voces originales no se pierdan también los otros sonidos de ambiente. Es importante tener en cuenta que se han de añadir tanto los efectos que se ven en pantalla (*on*), como los que no se ven explícitamente, pero se intuye que están (*off*).

Por otro lado, se encuentra el técnico de registro (Martín, 1994, p.329), y se encarga de la grabación de voces y de su posproducción (ecualización y compresión). Estos dos procesos se realizan, tal y como explica Ávila (2009, p.84), en la mesa de control, uno de los elementos del estudio más importantes y que se comentan más adelante.

Como se explica en la asignatura *Locución y doblaje* impartida por los profesores Àngel Valverde y Pep Ribas en el Grado de Medios Audiovisuales del Tecnocampus Mataró-Maresme, la ecualización consiste en modificar las frecuencias (agudas, medias o graves) con tal de conseguir el sonido que más favorece a una voz en concreto.



La compresión, por otra parte, consiste en “normalizar” el rango dinámico y los niveles de audio, es decir, limitarlos de manera que no pasen de determinado nivel con tal de ajustarse al estándar del audiovisual.

Cabe decir que en la posproducción de audio no solo se encuentran los diálogos y los efectos creados en el estudio, sino que además, Villain (1994, p.77) dice que también hay el montaje de efectos especiales y de músicas.

Ya se han explicado todos los roles y el proceso que sigue el doblaje. Como comenta el actor de doblaje Luis Posada (López, 2015, min. 8:17-8:35), una vez el técnico de mezclas ha realizado toda la mezcla de sonidos, se hace un pase de la película con el cliente, para que este vea el resultado y dé el visto bueno. Una vez hecho esto, se entrega la película y los trabajadores reciben su pago, tema que se comenta en el siguiente apartado.

#### 4.3.7. Salarios

Ya se conocen todos los roles dentro del doblaje, qué papel tiene cada uno y en qué orden actúan. Ahora, y gracias a los datos publicados por la AADPC (2018), se adjunta una tabla con los datos salariales del sector.

Cine de distribución	Convocatoria general	Takes/rollos
Actores y actrices	52,88€	5,88€/ take
Directores/as	-	81,21€/ rollo
Ajustadores/as	-	81,81€/ rollo
Ayudantes de dirección	51,71€	17,66€/ rollo

Tabla 2. Cuadro de salarios referido a cine de distribución. Fuente: Tablas salariales Convenio de doblaje 2018 (2018).

Vídeo y TV	Convocatoria general	Takes/rollos
Actores y actrices	38,63€	4,23€/ take
Directores/as	-	52,88€/ rollo 47,25€/ rollo series 30' y 50'
Ajustadores/as	-	52,88€/ rollo 47,25€/ rollo series 30' y 50'
Ayudantes de dirección	42,75€	17,66€/ rollo

Tabla 3. Cuadro de salarios referido a Vídeo y TV. Fuente: Tablas salariales Convenio de doblaje 2018 (2018).

Como puede observarse, los actores y actrices cobran con dos conceptos distintos, la Convocatoria general y los *takes*. Esto mismo lo explica Ávila (2009) de la siguiente manera:

*“La remuneración no se valora por horas. Los actores cobran 2 cantidades; por un lado la convocatoria o complemento general (CG), que es como una especie de bajada de bandera. A esto se le suma el número de “takes” o fracciones de guion que deben doblarse”* (p.54).

Dicho esto, solamente queda conocer los elementos técnicos que hacen posible el doblaje, estos son los que se hallan en el estudio y que permiten grabar, ecualizar, etc.

#### 4.4. El estudio de doblaje

A continuación, se comentan los distintos elementos que se encuentran en el estudio de doblaje. Para este apartado se tendrán en cuenta los elementos que se encuentran en el estudio de grabación de Tecnocampus, que si bien no es un estudio de doblaje profesional, cumple perfectamente con su función.

##### 4.4.1. Sala de control

Dentro de la sala de control, que es donde el técnico hace su trabajo mientras el actor y director de doblaje están grabando en la sala de doblaje, se encuentran los siguientes elementos (Valverde, 2017, p.7-8):

- **Mesa de mezclas:** Desde la mesa de mezclas, el técnico debe ajustar, mediante el control de *gain*, los niveles del micrófono que se encuentra en la sala, asignado a uno de los canales. Esto aumentará o reducirá el nivel en función del volumen de voz que el actor o actriz emplee a la hora de grabar.
- **Control de monitores:** Como es lógico, el técnico debe escuchar lo que se está grabando de manera adecuada. De esto se encarga el control de monitores, desde el cual el técnico puede ajustar el volumen de escucha dentro de la sala de control. Además le permite alternar entre unos altavoces y otros para comprobar cómo se escucha el resultado de la grabación en altavoces de distinta calidad.
- **Ordenador MacPro:** El ordenador contiene el *software* necesario para registrar sonido y para realizar la posproducción. En este caso es *Protools*, un tipo de programa conocido como DAW (*Digital Audio Workstation*) y que, a día de hoy, es el programa estándar que se utiliza en el sector.
- **Control remoto:** Como su propio nombre indica, tiene la función de controlar la DAW, en este caso *Protools*, sin utilizar el ratón del ordenador. Tiene los mismos comandos que se encuentran en la pantalla del programa y sirve para ajustar niveles de sonido del *software*, al contrario de la mesa de mezclas, que regula los niveles de captación del micrófono.
- **Rack 2:** El Rack 2, en resumen, es la fuente de alimentación de la mesa de mezclas.
- **Rack 1:** El Rack 1, por otro lado, contiene conexiones de entrada y de salida para añadir efectos al sonido que se capta por el micrófono, por ejemplo una ecualización o una compresión externa, antes de que llegue a la DAW.

Como se puede observar, en la sala de control es donde se halla todo lo necesario para realizar la grabación de sonido y la posproducción, pero son imprescindibles los elementos de la sala de doblaje para realizar estas acciones.

#### 4.4.2. La sala de doblaje

En la sala de doblaje es donde tanto el director como el actor trabajan con tal de conseguir la mayor sincronía con el producto a doblar, y para ello disponen de los siguientes elementos (Ávila, 2009, p.83-84):

- **Pantalla:** En primer lugar, y de manera imprescindible, se encuentra la pantalla. En esta se muestra la imagen que el actor ha de doblar. A los lados de la pantalla se encuentran los altavoces, a través de los cuales se escucha tanto el sonido original como el grabado en el momento.
- **Atril:** El atril se sitúa, según Ávila, a una distancia que corresponde al ancho de la pantalla multiplicado por 3. Esto se debe a que es la medida perfecta para que el actor pueda ver la imagen desde la distancia suficiente como para ver detalles sin estar demasiado cerca.
- **Micrófono:** El micrófono es, lógicamente, un elemento fundamental. Por ello, se ha de elegir bien. Tal y como explica Roquer (2016, p.3), los micrófonos electrostáticos de condensador son los que se usan en grabaciones en estudio y, por tanto, es el tipo de micrófono utilizado en doblaje. Son la mejor opción debido a su sensibilidad de captación. Al poseer un alto grado de sensibilidad, capta respiraciones y pequeños gestos sonoros que otro tipo de micrófonos no registrarían. Por último, hay que mencionar que los micrófonos utilizados en las salas de doblaje tienen una directividad cardioide. Esto quiere decir que capta sonido por su parte delantera pero, el sonido que tiene detrás de él no lo graba, o lo recibe con menos medida. Esto es ideal para reducir la captación de la sonoridad de la sala (Roquer, 2016, p.7)
- **Mesa del director de doblaje:** Por último, se encuentra la mesa del director, donde él tiene su guion y da indicaciones al actor. En dicha mesa suele haber un monitor desde el cual el director ve la grabación con una mejor calidad y detalle.

Estos son los elementos esenciales de la sala de doblaje, que junto con los de la sala de control y el conjunto de profesionales que trabaja durante todo el proceso, hacen posibles los doblajes que se ven en las salas de cine, en las televisiones y en los videojuegos.

Serna (1999), añade que no en todos los países se dispone de estos elementos:

*“En Francia, el sistema es curiosísimo. Hay una banda debajo de la imagen con el texto escrito de cada personaje que se desliza y entra en una barra de sincronía con la imagen. El actor simplemente tiene que leer el texto, cuyas pausas y ritmo están ya marcados, y hacer coincidir su voz con la entrada de las palabras -diría letras- en la barra. Están anotadas las inflexiones: si el actor ha alargado una palabra por*

*indecisión, tendremos marcadas las vocales donde las alargó, e incluso tendremos escritas las respiraciones y también las pausas con una línea horizontal” (p.197).*

Con este sistema, entonces, se prescinde del atril donde se lee el guion en el doblaje en España y se sustituye por el texto en la pantalla.

Una vez explicado esto, y sabiendo las nociones básicas para realizar un doblaje, se explica en el siguiente apartado una breve aproximación teórica a los videoensayos, ya que en la parte aplicada de este trabajo se realiza uno y se considera importante explicar en qué consiste un videoensayo y los diferentes tipos que existen.

## 4.5. El videoensayo

Un videoensayo, o en inglés *videoessay*, es una pieza audiovisual que el profesor de Tecnocampus, Rafael Suárez (2018) define de la siguiente manera:

*“Mirada sobre contenidos del mundo audiovisual (normalmente cine) o un modo de interpretar y estudiar ciertas características o estilos de un género, técnica o director” (p.2).*

Con esta definición, el profesor Suárez declara que un videoensayo es un formato analítico que se centra en uno o diversos aspectos del mundo audiovisual y divulga las conclusiones sacadas por el autor, que normalmente es una persona experta en el género, técnica o director del que se habla en el vídeo.

Suárez, clasifica los videoensayos en cuatro categorías (2018, p.4-6):

- **Narraciones:** Mediante una voz en *off*, se explican diferentes conceptos ya sea de una película concreta, o sobre la filmografía o estilo de algún director.
- **Compilaciones:** Esta vez, sin voz en *off*, se intenta mostrar un concepto únicamente usando imágenes y música. Ya sea una tipología de planos común en la filmografía de algún director, o el uso del color según las emociones que se quieran transmitir.
- **Experimentos analíticos:** Mediante un formato original y diferente de los dos anteriores apartados, se estudia un aspecto concreto del cine, ya sea cómo se han realizado los cortes de una película o cómo ha evolucionado el tamaño de los fotogramas.

- **Estudios de una escena:** El autor de este tipo de vídeos elige una escena y la analiza al detalle para extraer todos los rasgos que contiene en cuanto a planos, iluminación, actuaciones, composición, etc.

Por otro lado, Conor Bateman, editor jefe del portal web australiano 4:3 (Four Three Film) y creador de contenido especializado en videoensayos, realiza una clasificación en su página web con once tipos diferentes de videoensayos que se explican a continuación (2016) [Traducción propia]:

- **Supercut:** Equivalente a la compilación presentada por Suárez. Es un conjunto de imagen y sonido que se suele centrar en analizar una película basándose en una serie de elementos. Es corto y no apenas contiene textos explicativos para potenciar el impacto visual.
- **Personal Review:** El objetivo de este tipo de vídeos es dar a conocer la opinión del autor sobre una película, o algún aspecto de la misma. Se puede dar a conocer la opinión al principio y explicar los puntos fuertes y los puntos débiles del contenido audiovisual analizado, a modo de premisa, y después reforzar esta opinión con imágenes de la película comentada.
- **Vlog:** Es un tipo de vídeo similar a los *Personal Reviews*, sin embargo la gran diferencia radica en la forma en la que se presentan. Mientras que un *Personal Review* se centra en un análisis de los diferentes aspectos de la película, un *vlog* se enfoca más en la opinión subjetiva del creador del vídeo. Este tipo de vídeos suelen contener un tono cómico.
- **Scene Breakdown:** Equivalente a los estudios de una escena presentados por Suárez. Consiste en analizar los diferentes aspectos que componen una escena y su mayor rasgo característico es la explicación de la forma y la técnica en la que se ha realizado la escena analizada.
- **Shot Analysis:** Similar al *Supercut* y al *Scene Breakdown* en algunos aspectos, aunque es más analítico, especialmente si se compara con el *Supercut*. Analiza un plano en concreto o una misma tipología de planos que se utiliza distintas veces.
- **Structural Analysis:** Este tipo de vídeos analiza la forma en la que se explica una historia. Trata de descubrir significados ocultos o énfasis creados mediante subtexto, en vez de centrarse en la trama de la película.

- **Side by Side Analysis:** Se basa en la comparación. Compara dos imágenes de diferentes películas, o diferentes versiones de una película con tal de dar a entender el mensaje que el creador del vídeo intenta transmitir.
- **Recut:** Consiste en reimaginar una escena montándola de manera diferente al original. Es una manera creativa de darle otro sentido al contenido en el que se basa el videoensayo.
- **Subject Essay:** Estos vídeos explican un concepto, un director, un actor, una era del cine o recursos que se utilizan en múltiples películas. Son vídeos totalmente informativos.
- **Academic Supplement:** Como su nombre indica, este tipo de vídeos son un complemento para un contenido académico. Analiza conceptos teóricos y, al hacerlo de esta forma, facilita su aprendizaje.
- **Desktop Video:** Es un tipo de vídeo explicativo cuyo rasgo distintivo es la forma, pues es, o simula ser, la grabación de una pantalla de ordenador a tiempo real, en la cual se ven vídeos, sitios web y demás recursos propios de la informática para mostrar la información deseada.

Una vez analizados los diversos tipos de videoensayos, se llega a la conclusión de que el vídeo que se quiere realizar es una mezcla de varias de estas categorías. Se pretende hacer un vídeo similar a un *Scene Breakdown*, pues se analizan los doblajes de las diferentes escenas seleccionadas, fusionado con un *Side by Side Analysis*, pues se comparan las diferentes versiones de una misma escena, y, por último, con toques de *Subject Essay*, pues se pretenden explicar algunos de los conceptos teóricos de la traducción y el doblaje.





## 5. Metodología y desarrollo

En este apartado se detalla todo el proceso seguido para completar el proyecto. Desde la selección de películas a analizar hasta el redoblaje de escenas de dichas películas, pasando por la elaboración de fichas comparativas y entrevistas a profesionales del sector.

### 5.1. Visionados

Como primer paso a seguir se encuentran los visionados. Esta parte es imprescindible pues, a partir de ellos se ha procedido a la selección de escenas a analizar. El procedimiento se explica a continuación:

1. Primeramente, ver la película en versión original y tomar nota de expresiones o momentos que se considere que, a la hora de traducirlos al español, puedan ser problemáticos.
2. Ver la película en su versión doblada al español y comprobar cuál es el resultado del doblaje de estas expresiones y momentos que en un principio parecían conflictivos.
3. Anotar los cambios realizados a la hora de traducir y doblar estos momentos para más adelante realizar fichas comparativas.

La selección de películas es la siguiente:

- ***El resplandor*** (Kubrick, 1980): Esta película se ha elegido en base a sus actuaciones. A pesar de ser una obra maestra del cine, la calidad del doblaje es conocida por sus pésimas actuaciones ya que se optó por actores como Joaquín Hinojosa y Verónica Forqué para realizar los doblajes de Jack y Wendy cuando no se dedican profesionalmente al doblaje.
- ***Terminator*** (Hurd, 1984): Esta película se ha elegido en base a una escena en la que el personaje de Sarah Connor, interpretada por Linda Hamilton y doblada por María Luisa Solá, dialoga con unos personajes latinos a los cuales en la versión original, no entiende y por el contrario, en la versión doblada sí. Además incluye una frase que define el carácter del personaje que se ve cambiada por otra no tan carismática.

- ***Los goonies*** (Donner, 1985): El caso de *Los goonies* es similar al de *Terminator*, ya que aparece un personaje hispano que en el doblaje se dobló al italiano. Esto causó una incoherencia en el guion debido a que uno de los niños sabía el idioma de la mujer, en este caso italiano, pero al enfrentarse a los villanos de la película, una familia criminal italiana (en la versión original y la doblada), se puede apreciar que cuando hablan su idioma, él no entiende ni una palabra.
- ***Regreso al futuro*** (Gale, 1985): Se ha elegido ya que, en una escena, se hace una referencia cultural a una marca popular en Estados Unidos en aquella época, pero no tan popular en España. Por ello, se decidió cambiar el nombre de la marca, que sirve de juego de palabras durante toda la película.
- ***Superdetective en Hollywood*** (Bruckheimer, 1985): Se ha elegido esta película ya que, en muchas ocasiones se realiza una suavización de expresiones y se quiere investigar a que se debe.
- ***Todo en un día*** (Hughes, 1986): Con *Todo en un día*, pasa algo parecido a *Regreso al futuro*, pero a la inversa. Se hace un juego de palabras con el título de una canción del grupo *The Beatles* que en la versión doblada se tradujo literalmente por lo que la referencia es complicada de entender.
- ***Good morning Vietnam*** (Johnson, 1988): Esta película se ha elegido debido a que la mítica frase que da nombre a la película no se tradujo al español por un “Buenos días, Vietnam”, cuando el personaje interpretado por Robin Williams y doblado por Jordi Brau lo dice, mientras que posteriormente personajes del ejército, sorprendidos, mencionan la frase en español.
- ***La jungla de Cristal*** (Gordon, 1988): Esta película ha sido escogida debido a que, tras su visionado, se ha apreciado un doblaje muy adaptado al español, con expresiones muy propias del lenguaje coloquial de esa época en España, en vez de buscar expresiones más neutras tal vez. Este hecho le da a ese doblaje en concreto una personalidad muy particular.

## 5.2. Fichas comparativas

Tras ver todas las películas y analizarlas, se ha procedido a comparar versiones originales con doblajes, con la finalidad de extraer algún patrón a la hora de traducir estas expresiones conflictivas. Se ha elegido este método porque esto puede conseguirse de una manera muy sencilla y visual al ver las expresiones originales y las traducciones contrastadas en un mismo documento. Se puede ver qué tipo de expresiones se traducen adaptándolas a la cultura española, qué tipo de expresiones no lo hacen, cómo se soluciona la presencia de personajes hispanos en estas películas.

<b>Película</b>	<b>V.O (Versión Original)</b>	<b>V.D (Versión Doblada)</b>

Tabla 4. Modelo de ficha comparativa. Fuente: Elaboración propia. (2019).

A continuación se encuentran las tres categorías que se han analizado en las fichas y de las cuales parten los ocho casos.

### 5.2.1. Referencias culturales

En muchas ocasiones, en las películas se hacen referencias culturales que aluden a personajes o marcas populares en la época y lugar donde se encuentran los personajes. Muchas de estas referencias se cambiaban en la década de los 80 debido a una falta de conocimiento de la cultura americana. Es por ello que se buscaban otras referencias que si entendiera el público. Otras veces se optaba por no cambiar las referencias, provocando que tal vez no se entendieran

### 5.2.2. Expresiones y frases hechas

Es propio de cada lenguaje usar expresiones y frases hechas con diferentes significados literales. Muchas de estas expresiones no tienen una traducción directa, por lo que en el momento de realizar el doblaje se ha de buscar otra expresión del español cuyo significado se asemeje al original. Hay ocasiones en las que se añaden estas expresiones con el fin de hacer que, mediante el doblaje, los personajes parezcan españoles y el público empatice más con ellos. En ocasiones, también hay juegos de palabras que se han de adaptar al español

buscando alternativas. También se presenta en ocasiones una suavización en los términos usados.

### 5.2.3. Personajes de habla hispana

En muchas películas aparecen personajes de habla hispana. Esto dificulta el doblaje ya que al hablar el mismo idioma hay matices que se pierden. Es por eso que en el doblaje de esa época se aplicaban diversas soluciones, como por ejemplo cambiar el idioma de estos personajes a portugués o italiano.

## 5.3. Entrevistas

Se han buscado entrevistas con actores de doblaje, traductores y ajustadores, a ser posible que trabajasen en películas de esa época. Las transcripciones de las entrevistas pueden encontrarse en el apartado *Anexo II. Entrevistas* del documento de anexos. Las personas entrevistadas son las siguientes:

- **Quico Rovira-Beleta:** Traductor y ajustador que lleva trabajando desde 1985 en la industria. Es el traductor y ajustador de la película *Todo en un día*, así como de las secuelas de *Terminator* y *Superdetective en Hollywood*. Por ello se le ha elegido para esta entrevista.
- **María José Aguirre de Cárcer:** Traductora que lleva en activo desde 1989. Es la traductora de series como *Perdidos* o *Los Simpson*, esta última es una serie cuyo humor está basado en referencias culturales y juegos de palabras, por lo que se considera que la entrevista es adecuada.
- **David Brau:** Actor de doblaje de películas como *Crepúsculo*, *Vengadores* y de series como *Stranger Things*. Su entrevista es útil para saber de primera mano cómo se trabaja actualmente y como se inicia un actor de doblaje en la actualidad.

### 5.3.1. Preguntas

A continuación se detallan algunas de las preguntas que se han realizado a los entrevistados con la intención de profundizar el marco teórico y detallar más concretamente los análisis de películas. Todas las preguntas son personalizadas para cada entrevistado con tal de que se aprecie una cierta investigación previa de su figura. Se ha de mencionar que la entrevista es de tipo semiestructurada, pues a partir de una base, se han hecho preguntas derivadas de las respuestas de los entrevistados.

- ¿Es cierto que su primer papel fue \_\_\_\_\_ en el año \_\_\_\_\_?
- ¿Qué papel de la década de los 80 recuerda más?
- ¿Qué encuentra más complicado a la hora de doblar?
- ¿Qué estudios y formación recibió usted para llegar a dedicarse profesionalmente?
- ¿Se ha de ceñir al guion o usted mismo puede hacer algún ajuste a su juicio?  
¿Alguna vez se ha sentido incómodo con alguna frase?
- ¿Existen técnicas para calentar la voz y mejorar la dicción?
- A nivel técnico, ¿cómo ha evolucionado el proceso de doblaje?
- En cuanto a traducción y ajuste. ¿qué estudios y formación ha recibido?
- ¿Qué se tiene en cuenta al traducir una película?
- ¿Cuál es el proceso a seguir actualmente? ¿Y en la década de los 80?

## 5.4. Redoblajes

El penúltimo paso, tras haber realizado el análisis de las películas gracias a los visionados, las fichas comparativas y las entrevistas, ha sido realizar los redoblajes de algunas escenas de estas películas. Estas escenas han sido elegidas en base a las modificaciones que se hicieran en la época en que fueron dobladas. La traducción se ha intentado ajustar de manera más fiel al guion original, o de manera que los juegos de palabras se entiendan mejor, sin cambiar el juego de palabras en sí. Otro punto ha sido mejorar las actuaciones, como es el caso de *El Resplandor*.

Por último, y una vez redobladas las escenas y con la posproducción realizada en el programa *Protools* que, como ya se ha mencionado con anterioridad, es el estándar de trabajo en la industria, se ha llevado a cabo un montaje en forma de videoensayo comparativo para mostrar la versión original de las diferentes películas, el doblaje original y el redoblaje. Todo ello se ha realizado con el software *Adobe Premiere*, que cada vez está más estandarizado en la industria por la manera en la que es compatible con el resto de programas de Adobe, así como por su uso intuitivo. La parte de grafismo se ha realizado con *Adobe After Effects* ya que dispone de compatibilidad total con *Premiere* y, además, es uno de los estándares del grafismo 2D.



## 6. Análisis y resultados

A continuación se detalla todo el trabajo que se ha llevado a cabo con tal de llegar a la conclusión del trabajo, la cual se encuentra en el siguiente apartado.

Durante este apartado se verá como se ha aplicado la metodología planteada en orden cronológico y que resultados ha dado.

Se ha de mencionar que los anexos mencionados a lo largo del trabajo serán entregados únicamente en formato digital debido a su extensión y tras la recomendación del tutor de este trabajo.

### 6.1. Visionados

Cómo se plantea en el apartado 5.1, se han visionado múltiples películas de la década que se estudia, la de 1980. De cada una de las películas se ha seleccionado una escena, algunas de las cuales ya se eligieron sabiendo de antemano que tenían algún tipo de adaptación poco fiel, o con algún tipo de error.

Cada escena es representativa de un caso diferente que se daba a la hora de adaptar las películas al español. Es decir, hay ocho escenas y, por tanto, ocho casos que se daban al trasladar los diálogos a nuestro idioma.

A continuación se menciona el caso que pertenece a cada película, el cual se detallará en el apartado 6.3.

- *El resplandor* (Kubrick, 1980): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**malas actuaciones**”
- *Terminator* (Hurd, 1984): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**traducción de personajes hispanos en un entorno hispano**”.
- *Los Goonies* (Donner, 1985): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**traducción de personajes hispanos en un entorno de habla inglesa**”.

- *Superdetective en Hollywood* (Bruckheimer, 1985): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**suavización de expresiones**”.
- *Regreso al futuro* (Gale, 1985): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**referencias culturales que se sustituyen**”.
- *Todo en un día* (Hughes, 1986): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**referencias culturales que se mantienen**”.
- *Good morning Vietnam* (Johnson, 1988): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**presencia de juegos de palabras y traducción poco fiel**”
- *La jungla de cristal* (Gordon, 1988): El caso que se da en la escena seleccionada de esta película ha sido nombrado como “**familiarización en la traducción**”. Este concepto se explica en el apartado 4.3.2 del marco teórico, en la página 29, concretamente.

Cabe decir que aunque a cada escena se le ha asignado un caso concreto, a lo largo de la escena pueden dar varios de ellos. Todo esto se verá en el apartado 6.3

Una vez seleccionadas las escenas, se han realizado una serie de fichas comparativas, una por escena concretamente. El contenido de estas fichas no ha sido completado en su totalidad hasta después de la realización de las entrevistas por lo que primero se hablará de estas últimas.

## 6.2. Entrevistas

Como se ha explicado anteriormente, las fichas comparativas entre la versión original y la versión doblada se han realizado tras el visionado de las escenas. Tras ello, y con tal de añadir una nueva columna incluyendo el contenido del redoblaje, se han hecho entrevistas a tres expertos del sector mencionados en el apartado de la metodología 5.4.

Estos expertos son Quico Rovira-Beleta, traductor, María José Aguirre de Cárcer, traductora, y David Brau, actor de doblaje.

Sus entrevistas transcritas por completo se pueden encontrar en el apartado “Anexo II. Entrevistas” del documento de anexos.



Durante la entrevista a **Quico Rovira-Beleta**, la cual tuvo lugar en Barcelona el día 9 de mayo de 2019, se profundizó en la profesión del traductor y del ajustador, pues a pesar de que él ejerce principalmente como traductor, en ocasiones también ajusta las películas. Aparte, se le mostraron los diálogos conflictivos de las múltiples escenas y contribuyó con las conclusiones sacadas y con los redoblajes realizados.

En la entrevista a **David Brau**, la cual tuvo lugar en Sant Cugat el día 13 de mayo de 2019, se profundizó en la profesión del actor de doblaje. Se le preguntó por diferentes aspectos de la interpretación y por el procedimiento que sigue un actor de doblaje cuando es convocado. Se le mostró la escena de *El resplandor* con tal de concretar porque las actuaciones en esa película no alcanzan el estándar de calidad de la industria del doblaje.

Durante la entrevista a **María José Aguirre de Cárcer**, realizada a distancia vía *Skype* el día 17 de mayo de 2019, se profundizó también en la profesión de la traductora. Dado que la entrevistada es especialista en traducir juegos de palabras y referencias culturales, se le mostraron los diálogos conflictivos en este sentido y contribuyó también con las conclusiones sacadas y con los redoblajes realizados.

En un punto del trabajo se tenían pensadas más entrevistas a diferentes actores de doblaje y a un técnico de sonido, pero por razones de agenda no se pudieron realizar. A continuación se pueden ver las entrevistas que estaban previstas:

- **Jordi Brau:** Padre de David Brau. Actor de doblaje que presta su voz de manera habitual a Tom Cruise, Tom Hanks y al fallecido Robin Williams. Se le eligió ya que una de las películas a analizar es *Good morning Vietnam*, protagonizada por Robin Williams y otra es *Esta casa es una ruina*, protagonizada por Tom Hanks.
- **Luis Posada:** Actor de doblaje que presta su voz de manera habitual a Johnny Depp, Jim Carrey o John Cusack. En la película *Todo en un día*, puso voz a Ferris, el protagonista interpretado por Matthew Broderick. Por ello se le eligió.
- **Roger Pera:** Actor de doblaje que lleva trabajando en el sector desde su infancia. Ha participado en películas como *La princesa prometida*, *Cuenta conmigo* o *Terminator 2*. Su entrevista hubiera sido diferente ya que, al contrario que el resto, lleva toda la vida dedicándose a ello y tal vez al empezar en el sector siendo un niño, hubiera aportado un enfoque diferente.

- **Técnico de sonido del estudio Polford:** Esta entrevista hubiera sido idónea para el trabajo ya que se hubiera conocido de primera mano cómo se trabajaba en la década de los 80 y cómo ha cambiado todo el sector a nivel tecnológico desde entonces. Este estudio de doblaje es de los más punteros en lo que a tecnología se refiere y los profesionales que trabajan ahí llevan desde la época seleccionada para el estudio.

Una vez realizadas las entrevistas, se ha procedido a completar las fichas comparativas de cada escena, las cuales se adjuntan y analizan en el siguiente apartado.

### 6.3. Fichas comparativas

A continuación se adjuntan las fichas comparativas realizadas a partir de las transcripciones de las ocho escenas, así como del guion elaborada para los redoblajes. Estos documentos pueden encontrarse en el apartado “Anexo I. Transcripciones y guiones” del documento de anexos.

#### 6.3.1. El resplandor

El rasgo característico de esta escena, y de esta película en general, son sus **malos doblajes**. Es un caso que se ha dado en varias películas, pero *El Resplandor* es uno de los casos más sonados.

El doblaje de esta película fue diferente al del resto. Según un artículo de *Vanity Fair* (Güimil, 2015), fue el propio Stanley Kubrick, director de la película, el que eligió al equipo que realizaría el doblaje, desde el director a los actores, pasando por el traductor y el ajustador.

Es por ello que el doblaje cuenta con el actor Joaquín Hinojosa poniendo voz a Jack Nicholson y con la actriz Verónica Forqué poniendo voz a Shelley Duvall. Kubrick eligió a estos actores únicamente por su parecido con la voz original, ya que no son actores de doblaje, sino actores de imagen real.

Este doblaje ha sido altamente criticado debido a que no cumple con los estándares del doblaje español, el cual ha de contar siempre con una perfecta dicción y una alta expresividad de las voces. Pero lo cierto es que es sabido que Stanley Kubrick quedó muy contento con el resultado.

Tras mostrarle esta escena actor de doblaje David Brau, él declaró que el principal problema era que la entonación que hacían las voces no cuadraban con las expresiones que se ven en las caras de los actores, lo cual hacía parecer el doblaje de una calidad *amateur* en vez de profesional (ver página 77 de los anexos). A esto se le suma la falta de expresividad, que es totalmente contraria al estándar del doblaje. Esto es un claro problema de sincronía cinésica o corporal, concepto explicado en el apartado 4.3.5. Además, a lo largo de la escena se puede apreciar una falta de sincronía isocrónica, concepto explicado en el apartado 4.3.3, pues los actores de doblaje muchas veces empiezan a decir su frase un tiempo después del inicio de la frase en la versión original.

A pesar de que el caso de esta escena son las malas actuaciones de los actores, se han realizado pequeños cambios en alguna de las frases con tal de que el significado sea más cercano al original. Además, se han realizado modificaciones para que las labiales encajen en mayor grado con el movimiento de labios de los actores.

A continuación se adjunta y se comenta la ficha comparativa realizada.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“Well you should have eaten your breakfast.”	“No la tendrías si hubieras desayunado.”	“Bueno, es que deberías haber desayunado.”
“I think that was farther west in the sierras.”	“No, creo que fue un poco más al oeste de la sierra.”	“Creo que eso fue un poco más al oeste, en las sierras”
“They had to resort to cannibalism in order to stay alive.”	“Tuvieron que recurrir al canibalismo para poder mantenerse vivos.”	“Tuvieron que recurrir al canibalismo para mantenerse con vida.”

<p>“Don't worry, Mom. I know all about cannibalism, I saw it on T.V.”</p>	<p>“No te preocupes, mami. Ya sé lo que es el canibalismo. Lo he visto en la tele.”</p>	<p>“No te preocupes, mami. Lo sé todo sobre el canibalismo. Lo he visto en la tele.”</p>
---	---	--

Tabla 5. Ficha comparativa de *El resplandor*. Fuente: Elaboración propia (2019)

Las frases cambiadas son únicamente cuatro:

- La primera se ha cambiado únicamente para que las palabras sean más similares a las que dice la película en inglés, evitando empezar con la palabra “no”, cuando en la versión original dicen “well”, y sustituyendo ese “no” por un “bueno”, que además hace que la sincronía labial, concepto explicado en el apartado 4.3.3, sea casi idéntica al empezar en inglés con “w-” y en el redoblaje con “bu-”. A partir de este cambio, se ha reajustado la frase para que tenga el mismo significado que la original.
- En esta segunda frase, se corrige un pequeño error en el que se había cambiado “farther west in the sierras” por “un poco más al oeste de la sierra”. Es un cambio mínimo, pero como en la versión original el personaje de Jack Nicholson dice “in the sierras”, se refiere a que el hecho que comenta se produjo al oeste de su posición, en las sierras. En el doblaje, sin embargo, dice que el hecho se produjo más al oeste de las sierras. Esto se ha cambiado para mejorar la sincronía de contenido, concepto explicado en el apartado 4.3.3.
- En la tercera frase, el cambio se ha hecho únicamente por una mejor sincronía de labiales, ya que la palabra “alive” tiene un movimiento más similar a la palabra “vida”.
- Por último, el último cambio se ha hecho para que Danny, el hijo de la familia, tenga un diálogo más similar a la versión original, en la que también dice que lo sabe todo sobre el canibalismo, detalle que se pierde en el doblaje original.

### 6.3.2. Terminator

El único caso que se da en esta escena es la **traducción de personajes hispanos en un entorno hispano**. Antes de explicar los cambios realizados, es necesario conocer el contexto de la escena. La escena seleccionada en Terminator es su escena final. En ella, Sarah Connor,

la protagonista de la película, se encuentra en algún lugar de habla hispana en América. Es ahí donde, en la versión original, se encuentra con un niño que le habla en español. Ella no le comprende y pide a un hombre que hay por la zona que le traduzca lo que ha dicho el niño.

Este es uno de los casos que se puede dar cuando hay personajes de habla hispana, según Quico Rovira-Beleta (ver páginas 56-58 de los anexos). La solución que se suele aplicar en estos casos, y la que se ha aplicado en el doblaje original de la escena, es la de cambiar el diálogo alterando la sincronía de contenido, ya que si durante toda la película se ha hablado en español, es ilógico que la protagonista ahora no entienda al niño y haya una persona ejerciendo de traductora del español al español. Esta solución está sujeta a la localización en la que se encuentran, en este caso, un entorno de habla hispana. En caso de que fuera un entorno de habla inglesa, se puede aplicar otra solución que se verá en el apartado 6.3.3.

El problema con la traducción original realizada en esta película es que, al cambiar el diálogo de la escena, se perdieron algunas frases que ayudaban a construir al personaje de Sarah Connor.

A continuación se muestra la ficha comparativa de la escena y su posterior explicación detallada.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“Usted es muy hermosa señora”	“Es usted muy guapa, señora”	“Es usted muy hermosa, señora”
“What did he just say?”	“¿Qué es lo que le ocurre?”	“¿Qué es lo que le ocurre?”
“He says you are very beautiful, señora. He’s ashamed to ask you for five american dollars for this picture. But if he doesn’t, his father will beat him.”	“Es muy buen chico, señora. Se gana la vida haciendo fotografías y cobra cinco dólares por cada una. Pero si no quiere, no se la quede.”	“Él solo vende fotos, señora. Se gana la vida haciéndolas y cobra cinco dólares por cada una. Su padre le maltrata, ¿sabe?”

“Pretty good hustle, kid. Cuatro.”	“Está bien, me la quedaré. Cuatro”	“Es un buen timo, chico. Cuatro.”
“What did he just say?”	“¿Puedo irme ya?”	“No le he oído.”
“He said there’s a storm coming in.”	“Sí, antes de que llegue la tormenta.”	“Dice que se acerca una tormenta.”

Tabla 6. Ficha comparativa de *Terminator*. Fuente: Elaboración propia (2019)

La escena empieza con el niño diciéndole a Sarah Connor que es muy hermosa, palabra que en la versión doblada se cambió por “guapa”. De hecho, el acento latino del niño desaparece por completo en el doblaje original, y eso es algo que se ha recuperado en el redoblaje ya que en ningún caso molesta o entorpece la comprensión de la escena. Es por eso también que la palabra “hermosa” vuelve a aparecer en el redoblaje.

A continuación, en la versión original ella pregunta qué es lo que ha dicho el niño, pues no le entiende. Esto en la versión doblada se cambió y en el redoblaje se mantiene este cambio, pues es la solución al problema de la traducción del español al español, como se ha explicado anteriormente.

En la tercera frase es donde comienzan los mayores cambios, ya que es la traducción que el hombre hace. En la versión original, vuelve a repetir lo mismo que ha dicho el niño detallando que los cinco dólares son a cambio de la fotografía, detalle que el niño omite. En la traducción original, el señor explica que el niño es muy buen chico, y que se gana la vida vendiendo las fotografías a cinco dólares, pero omite repetir el hecho de que el padre le pegará si no le compra la fotografía. Lo que se ha hecho en el redoblaje es cambiar la frase de modo que se parezca más a la original sin parecer redundante, o fuera de lugar. Para ello, a la afirmación que el niño hace al decir “mi padre me pegará”, el hombre añade que el padre le maltrata, dando a entender que es un hábito y no una amenaza puntual.

Aquí viene el gran cambio que se ha revertido. En la versión original, cuando el hombre le traduce lo que ha dicho el niño, Sarah se percata de que todo es un pequeño engaño o “hustle”, que es la palabra que usa y que en Estados Unidos significa “timo” dicho de manera

coloquial, pero aun así se queda la foto rebajándole un dólar. En la traducción original, sin embargo, ella acepta la foto sin hacer el comentario que hace en la versión original, sino que simplemente dice que se la quedará. Este cambio, a pesar del cambio de diálogo necesario, no está justificado y le quita carisma al personaje. Es por todo esto que, en el redoblaje, la frase que dice Sarah vuelve a ser como la que dice en la versión original.

Hacia el final de la escena, el niño dice, otra vez en español, que se acerca una tormenta, situado lejos del lugar donde está Sarah. En la versión original vuelve a preguntarle al hombre qué es lo que ha dicho, a lo que él responde que se acerca una tormenta. Tras esta frase, ella dice un “I know” que deja al personaje en alto, dicho de algún modo. Esto, en el doblaje original se sustituye por otra pregunta de Sarah, que quiere saber si ya puede irse, a lo que él responde que sí, que debe irse antes de que llegue la tormenta. A esto, ella vuelve a decir “lo sé” que, a pesar de ser la misma frase que en la versión original, pierde fuerza pues la respuesta que tiene el hombre no es la misma. El cambio que se ha hecho es que, aprovechando que el niño se aleja del lugar donde se encuentra Sarah cuando dice que se acerca la tormenta, ella le diga al hombre que no le ha oído. Así, él dice lo mismo que en la versión original y la frase “lo sé” queda mejor integrada y deja al personaje en el alto como la versión original.

### **6.3.3. Los Goonies**

En los Goonies se da el otro caso planteado por Quico Rovira-Beleta (ver páginas 56-57 de los anexos). En esta escena, aparece un personaje de habla hispana en la casa de los protagonistas, en Norteamérica. En este caso, la solución es cambiar el idioma en el que habla para mantener el idioma diferente al que se está doblando.

Es la solución que se encontró originariamente para esta película, pero esta solución trajo un problema. Lo que se hizo fue cambiar el idioma del personaje en cuestión al italiano. En la versión original, uno de los protagonistas habla español, por lo que puede comunicarse con el personaje de habla hispana. En el doblaje, el cambio de idioma se hizo al italiano, por lo que también el personaje protagonista habla un fluido idioma italiano. Con esto no habría ningún tipo de problema de no ser porque los villanos de la película, los Fratelli, son una familia mafiosa italiana. El problema entonces reside en que, en algunas escenas de la película, los villanos hablan en italiano entre ellos y los protagonistas no entienden lo que están diciendo. Esto tiene perfecto sentido en la versión original pero en el doblaje no, pues

un personaje que antes ha hablado perfecto italiano, minutos más tarde no entiende nada de lo que están diciendo los antagonistas italianos.

A continuación se adjunta la ficha comparativa realizada para esta escena, así como una explicación de los cambios realizados en los diferentes casos que se presentan.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
<p>“Boys, this is Rosalita. Rosalita's going to help us with the packing just until my arm is better.”</p>	<p>“Chicos, esta es Rosanna. Ella va a ayudarme a empaquetar todo hasta que yo pueda mover el brazo.”</p>	<p>“Chicos, esta es Rosalinha. Ella va a ayudarnos a empaquetar todo hasta que mi brazo esté mejor.”</p>
<p>“¡Hola!”</p>	<p>“¡Ciao!”</p>	<p>“¡Saudações!”</p>
<p>“Uh, boys, Rosalita doesn't speak a word of English, and I know some of you have taken some Spanish in school...”</p>	<p>“Chicos, Rosanna no sabe ni una palabra de castellano. Sé que alguno de vosotros ha estudiado italiano en el colegio.”</p>	<p>“Em, Chicos, Rosalinha no habla ni una palabra de nuestro idioma. Sé que alguno de vosotros ha estudiado portugués en el colegio.”</p>
<p>“Well, Mrs. Walsh, I speak perfect Spanish.”</p>	<p>“Pues... Señora Walsh, yo hablo italiano perfectamente.”</p>	<p>“Bueno... Señora Walsh, yo hablo portugués perfectamente.”</p>
<p>“Why certainly, Mrs. Walsh.”</p>	<p>“Claro, señora Walsh...”</p>	<p>“Por supuesto, señora Walsh...”</p>



<p>“Oh, that's wonderful, simply wonderful.”</p>	<p>“Estupendo, muchas gracias. Díselo.”</p>	<p>“Oh, estupendo, maravilloso...”</p>
<p>“La mota va en el primer cajón. La coca y la rapidez van en el segundo. La heroína en el debajo. Siempre hay que separar las drogas.”</p>	<p>“L'erba en el primo cassetto. La cocaina e le anfetamine en el secondo e l'heroína en el de soto. Mai si debo no mescolare le drogue.”</p>	<p>“A herva vai na primeira gaveta. Cocaína e anfetamina vão no segundo. A heroína no fundo. Você sempre tem que separar as drogas.”</p>
<p>“I guess that's why it's always open.”</p>	<p>“Por eso siempre está abierto...”</p>	<p>“Será por eso que siempre está abierto...”</p>
<p>“Nunca suba arriba. Está lleno de los instrumentos de tortura sexual del señor Walsh.”</p>	<p>“La non deve salir mai. E dove el signore a il suo instrumenti di tortura sessuale.”</p>	<p>“Nunca suba. Está cheio dos instrumentos de tortura sexual do Sr. Walsh.”</p>
<p>“I would really like the house clean when they tear it down.”</p>	<p>“Quiero que cuando tiren la casa esté todo como si fuera nuevo.”</p>	<p>“Me encantaría que la casa estuviera limpia cuando la derriben.”</p>
<p>“Si no hace un buen trabajo, será encerrada aquí con las cucarachas por dos semanas sin agua y sin comida.”</p>	<p>“Se non fa bene el suoi mestieri, la ciuderan alei qua, con le cavalete, per due setimane senza aqua e senza cibo.”</p>	<p>“Se você não fizer um bom trabalho, ficará trancado aqui com as baratas por duas semanas sem água e sem comida.”</p>

<p>“Okay, Rosie? Okay? You're going to be very happy here. Come on Clarke, we've got much more to do. You're so fluent in languages.”</p>	<p>“¿De acuerdo? ¿De acuerdo? Aquí estará muy contenta. Vamos, Clark, hay mucho que hacer. Hay que ver la facilidad que tienes para los idiomas.”</p>	<p>“¿Vale, Rosi? ¿De acuerdo? Aquí estará muy contenta. Vamos, Clark, hay mucho que hacer. ¡Qué bien se te dan los idiomas!”</p>
<p>“Es una casa de locos... ¡Por Dios!”</p>	<p>“Questa e una casa di pazzi, Madonna.”</p>	<p>“É uma casa de loucos... Por Deus!”</p>
<p>““Nice” is my middle name, Mrs. Walsh.”</p>	<p>“A amabilidad no hay quien me gane, señora Walsh.”</p>	<p>“Amable es mi segundo nombre, señora Walsh.”</p>

Tabla 7. Ficha comparativa de *Los Goonies*. Fuente: Elaboración propia (2019)

- **Traducción de personajes hispanos en un entorno de habla inglesa:** A causa de la incoherencia creada por el cambio al italiano, se ha decidido que el cambio de idioma sea del español al portugués, con tal de evitar este problema. La mayoría de cambios se han hecho para cambiar el idioma extranjero, cambiando toda mención al español y todo el diálogo en dicho idioma. Al cambiar el lenguaje hablado al portugués, se ha mejorado la sincronización labial cuando se habla este idioma, pues tiene palabras más parecidas al español.
- **Traducciones poco fieles:** Sin embargo, se han realizado algunos cambios para que el redoblaje sea más similar a la versión original. Por ejemplo, utilizar el plural en la primera frase en lugar del singular que se usa en el doblaje original, traducir las palabras “why certainly” por un “por supuesto” en lugar de por un “claro”, como se hace en el doblaje original, añadir una connotación sarcástica que se pierde en el doblaje original al decir “por eso siempre está abierto...” añadiendo la palabra “será...” al inicio de la frase. También se dice la frase “estupendo, muchas gracias.

Díselo” cuando en la versión original se dice “Oh that’s wonderful, simply wonderful”.

Como ya se ha dicho, son pequeños cambios que se hacen con tal de que las frases sean más similares a las de la versión original, lo cual no significa que las del doblaje original sean incorrectas, simplemente son ligeramente diferentes en la forma, sin cambiar el contenido de las frase.

### 6.3.4. Superdetective en Hollywood

En el caso de la escena de Superdetective en Hollywood, se da un caso que era común en la época, pero no por las razones pensadas inicialmente.

La suavización de expresiones era algo que era pasaba de manera bastante habitual. En un principio se pensaba que era debido a una posible censura a la hora de decir ciertas palabras, pero tanto Quico Rovira-Beleta (ver página 48 de los anexos) como María José Aguirre de Cárcer (ver página 66 de los anexos), comentan que pocas veces se les ha pedido rebajar el tono de algunas expresiones. Rovira-Beleta afirma que cuando se daban estas situaciones, normalmente era por orden de la distribuidora de la película, posiblemente para que la edad recomendada de la película fuera menor y, por tanto, recaudase más dinero.

A continuación se adjunta la ficha comparativa de la escena seleccionada en Superdetective en Hollywood y una explicación de los cambios realizados.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“How can I help you?”	“¿En qué puedo servirle?”	“¿En qué puedo ayudarle?”
“Oh! What’s it regarding! I’m an old acquaintance of hers.”	“Oh, es relativo a un antiguo amigo de ella.”	“¡Oh! ¡A qué es relativo! Soy un viejo amigo.”
“. Donny this is...Cover this up.”	“Donny, cuida tu aspecto...”	“Donny, deberías taparte eso...”

“It’s not sexy. It’s animal.”	“No es sexy. Es bestial...”	“No es sexy. Es animal...”
“I see you look at this piece.”	“¿Le gusta esa pieza?”	“He visto que observaba esta pieza.”
“Get the fuck outta here!”	“¿Estás de cachondeo?”	“¡Vete a la mierda, hombre!”

Tabla 8. Ficha comparativa de *Superdetective en Hollywood*. Fuente: Elaboración propia (2019)

- **Suavización de expresiones:** El cambio relacionado con la suavización de expresiones se da en la última frase de la ficha, cuando parece que para evitar la palabra “fuck”, se cambia la frase. Al respecto de esto, Rovira-Beleta, quien no tradujo esta película pero sí las secuelas, mantiene que este cambio posiblemente no se deba a un acto de censura, sino que se prefirió usar la frase “¿estás de cachondeo?” por el hecho de que sonaba gracioso (ver página 51 de los anexos). Es posible que así fuera, pero de forma indirecta se está suavizando la forma de decirlo causando un leve fallo en la sincronía de contenido. Es por ese motivo que se ha decidido hacer el cambio por “¡vete a la mierda, hombre!”.
- **Traducciones poco fieles:** El resto de cambios son menores y con la finalidad de decir un texto similar a la versión original, traduciendo “help” por la palabra “ayudarle” en vez de “servirle” y “cover this up” por “deberías taparte eso” en vez de “cuida tu aspecto”, entre otros cambios.

### 6.3.5. Regreso al futuro

La presencia de referencias culturales siempre es problemática a la hora de traducir una película, ya que la referencia, si se traslada al español de manera fiel, podría no entenderse.

Esto pasaba mucho más a menudo en la época en la que se centra este trabajo, ya que la sociedad no estaba tan globalizada como lo está ahora. Había marcas que en España no existían y nadie conocía, o personajes famosos que la sociedad española no sabía quiénes eran.

Es por eso que, en muchas ocasiones, las referencias culturales se cambiaban por otras que el público español si entendiera. Se podría decir que es un caso de familiarización necesaria, como explica Quico Rovira-Beleta (ver páginas 53-54 de los anexos). El mismo Rovira-Beleta explica que al tratar con marcas hay que tener cuidado ya que la marca ha pagado para salir en la película. En caso de tener que cambiar una marca, recomienda cambiarla por un juego de palabras que no contenga ninguna marca, ya que la empresa que ha pagado por salir en la película puede llegar a aceptar esto, pero rara vez aceptan que se les sustituya por otra marca.

A continuación se adjunta la ficha comparativa realizada para la escena de la película Regreso al futuro, así como una explicación de los cambios realizados

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“Just relax, Calvin. You’ve got a big bruise on your head.”	“Descansa, Levis. Te has dado un golpe en la cabeza.”	“Tranquilo, Calvin, te has dado un golpe en la cabeza.”
“I’ve never seen purple underwear before, Calvin.”	“Jamás había visto calzoncillos violetas, Levis.”	“Jamás había visto calzoncillos violetas, Calvin.”
“Calvin... Why you keep calling me Calvin?”	“¿Levis? ¿Po- po- po- por qué me llamas Levis?”	“Calvin, ¿P-p-por qué me llamas Calvin?”

<p>“Well, it is your name, isn’t it? Calvin Klein? It’s written all over your underwear.”</p>	<p>“Es tu nombre, ¿no? ¿Levis Strauss? Lo llevas escrito en la ropa interior.”</p>	<p>“Es tu nombre, ¿no? Calvin Klein... Lo llevas escrito en la ropa interior...”</p>
<p>“Oh, I guess they call you Cal.”</p>	<p>“Seguro que te llaman Lev...”</p>	<p>“Ah, seguro que te llaman Cal...”</p>
<p>“Oh... Pleased to meet you Calvin...Marty... Klein.”</p>	<p>“Oh... Encantada, Levis... Marty... Strauss...”</p>	<p>“Oh. Encantada Calvin... Marty... Klein...”</p>

Tabla 9. Ficha comparativa de *Regreso al futuro*. Fuente: Elaboración propia (2019)

- **Referencias culturales que se sustituyen:** Como se puede observar, el cambio realizado en el doblaje original es cambiar la marca “Calvin Klein” por “Levi’s”. Esto se hizo porque, efectivamente, la marca Calvin Klein no se conocía en España en la época que se estrenó la película. A día de hoy, esta marca es conocida, por lo que el cambio ha sido revertido y todos los cambios realizados en la escena van enfocados a recuperar la referencia original.

Como se ha mencionado anteriormente, el cambio es justificado debido al desconocimiento de la marca cuando se estrenó la película, aunque hubiera sido preferible no sustituirlo por otra marca.

### 6.3.6. Todo en un día

El caso de la escena elegida en la película *Todo en un día* es contrario al caso de *Regreso al futuro*. En esta película, en su escena inicial concretamente, se hace una referencia a la canción de los *Beatles* “*I am the walrus*” que, al traducir la referencia al español tal vez pierde un poco el sentido, sobre todo si el espectador no conoce la canción.

A continuación se adjunta la ficha comparativa realizada junto a la explicación de los cambios realizados en los diferentes casos.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“Good point there”.	“Toda una frase”.	“Tenía mucha razón”.
“After all, he was the walrus”.	“Después de todo, él era la morsa”.	“Por eso él cantaba que era la morsa”.
“I could be the walrus and I’d still have to bum rides off people”.	“Yo podría ser la morsa y gorrearía el coche a la gente”.	“Yo podría ser la morsa y seguiría yendo en el coche de otros”.

Tabla 10. Ficha comparativa de *Todo en un día*. Fuente: Elaboración propia (2019)

Aparte de los pequeños cambios realizados con tal de acercar más la traducción al original, el gran cambio se halla en la segunda frase.

- **Referencias culturales que se mantienen:** Es cierto que la traducción original es exacta al texto en inglés, pero esto puede ocasionar un problema de comprensión ya que al decir “él era la morsa”, podría no entenderse la referencia a la canción “*I am the walrus*”. Es cierto que, como explica Rovira-Beleta (ver páginas 54-55 de los anexos), al mencionar a John Lennon justo antes de decir esa frase, puede llegar a entenderse que es por una canción de los Beatles, pero aun así, se cree que con el cambio realizado se entiende mejor que se trata de una canción.
- **Familiarización:** Por último, el cambio de la última frase viene ligado con el concepto de familiarización, explicado en el apartado 4.3.2 del marco teórico, y es que se considera que el término “gorrear” tiene un cierto carácter local que, si bien acerca la traducción al espectador, corre el riesgo de que la caducidad de la traducción sea un problema, pues el término es mucho menos usado a día de hoy en comparación con la época de estudio.

### 6.3.7. Good morning Vietnam

La escena inicial de *Good Morning Vietnam* ha sido la elegida. En ella, un locutor de radio lanza un comunicado a los soldados americanos que se encuentran en Vietnam. En esta escena se dan dos casos, una traducción poco fiel a la versión original, que se encuentra a lo largo de toda la película, y un juego de palabras cuya traducción hace que la intención original no quede clara.

A continuación se adjuntan la ficha comparativa realizada y la explicación más detallada de los cambios realizados en los diferentes casos.

Versión Original	Versión doblada	Redoblaje
“...to recover contents such as shoes, socks and undergarments.”	“...personales tales como zapatos, calcetines y vestimenta interna.”	“...efectos personales tales como zapatos, calcetines y ropa interior.”
“Barring any change in the weather, the softball game... between the 133rd and 34th infantry divisions...”	“Si las condiciones climatológicas no lo impiden, el partido de béisbol entre los equipos de infantería 133 y 34...”	“Si las condiciones meteorológicas no cambian, el partido de softball entre los equipos de infantería 133 y 34...”
“Excuse me.”	“Perdón.”	“Disculpen.”
“Those men who lost equipment in last week's rains are asked to contact Lieutenant Sam Scheer.”	“Los hombres que hayan extraído parte de su equipo deben ponerse en contacto con el teniente Sam Scheer.”	“Quien haya extraviado parte de su equipo en las lluvias de la semana pasada debe contactar con el teniente Scheer.”
“Lieutenant Schneer-- Lieutenant Scheer asks	“El teniente Schneer... El teniente Scheer ruega a todo	“El teniente Schneer...Scheer ruega a todo aquel que tenga



those men with waterlogged mitts..."	aquel que tenga su guante de beisbol empapado de agua..."	su guante de softball empapado..."
"Ask for the books by author, title and subject... and your selections will be mailed to you."	"Indique su solicitud, autor, título y tema y recibirá el libro por correo."	"Pida los libros indicando autor, título y tema y recibirá el libro por correo."
"...those personnel wishing to spend Christmas cards home-- wishing to send Christmas cards home..."	"aquellas personas que deseen pasar felicitaciones a casa... Que deseen "mandar" felicitaciones a casa..."	<b>v1:</b> "...aquellas personas que deseen pasar las vacaciones en casa... Que deseen mandar felicitaciones a casa"  <b>v2:</b> aquellas personas que envíen las tarjetas navideñas... que envíen las tarjetas navideñas..."
"Don't disappoint your..."	"No decepcionemos a nuestros..."	"No decepcionen a sus..."

Tabla 11. Ficha comparativa de *Good morning Vietnam*. Fuente: Elaboración propia (2019)

- **Juegos de palabras:** El juego de palabras se encuentra en la penúltima frase, en la versión original se juega con la confusión de las palabras "spend" y "send", dando a entender que los soldados a los que va dirigido el mensaje prefieren pasar las navidades en su casa, y no enviar felicitaciones. Este juego se hizo en español con las palabras "pasar" y "mandar", haciendo que sea difícil de entender ya que las palabras son bastante diferentes en comparación a "spend" y "send" y el lenguaje no permite hacer dicho juego de palabras de manera exacta.

Quico Rovira-Beleta (ver páginas 61-62 de los anexos) y María José Aguirre de Cárcer (ver página 69 de los anexos) proponen dos maneras diferentes de trasladar este juego de palabras. Por un lado, se puede hacer buscando otros términos que sean igual de similares que “spend” y “send” en este caso, y por el otro lado, se puede recurrir a una frase más literal con tal de que el mensaje que intenta transmitir el juego de palabras original se capte.

Estas dos opciones se han llevado a cabo, como puede comprobarse en la ficha y ambas funcionan a la hora de transmitir el mensaje, si bien es cierto que la opción de buscar palabras similares modifica la frase original y por tanto la sincronía de contenido, el mensaje, en esencia, es el mismo.

- **Traducciones poco fieles:** Por otro lado, en esta escena se encuentran traducciones poco fieles como el hecho de cambiar la palabra “softball” por “béisbol”, o la errónea traducción de “lost” por “extraído” o traducir “weather” por “condiciones climatológicas” cuando más bien se refiere a “condiciones meteorológicas”. También se encuentran traducciones extrañas como “vestimenta interna”, cuando perfectamente puede decirse “ropa interior”, que es un vocabulario más normal.

Por último, en esta traducción se omite un aspecto del diálogo que es importante para la comprensión de alguna de las frases como por ejemplo, cuando menciona que “los soldados pueden haber perdido parte de su equipamiento en las lluvias de la semana pasada” en la versión original, en la versión doblada esto se ignora, haciendo que no se entienda por qué los guantes de los soldados estarían empapados. Esto se ha corregido en el redoblaje.

### 6.3.8. La jungla de cristal

La escena de esta película ha sido elegida debido a que presenta una familiarización en el lenguaje que utilizan los personajes. El concepto explicado en el apartado 4.3.2 del marco teórico está presente durante toda la película, pero en esta escena se dan varios casos.

Esto se debe a que el doblaje de esta película se realiza en Madrid y, como se explica en el apartado 4.3.2 del marco teórico, las traducciones y los doblajes realizados por la “Escuela de Madrid” en la década de los 80 tienden a la familiarización.

A continuación se adjunta la ficha comparativa y, posteriormente, se explican los cambios realizados en los diferentes casos.

Versión original	Versión doblada	Redoblaje
“Relax. We got everything in this mug, man. Look at this: CD, C.B., TV... telephone, full bar, VHS.”	“En este cacharro tenemos de todo, mire: Compact Disc, onda corta, televisión, teléfono, para-tope, vídeo...”	“¡Relájate! En esta cosa hay de todo, tío. Mira: CD, radio, televisión, teléfono, barra libre, VHS....”
“If your friend's hot to trot, I know a few mama bears we can hook up with.”	“Si su amigo se siente solo, conozco a unas ositas que pueden hacerle compañía.”	“Si tu amiguito está caliente, conozco algunas mamás oso a las que podemos llamar.”
“It's the girl's day off.”	“Un fallo de la señora de la limpieza”	“La señora de la limpieza se ha tomado el día libre.”
“So, uh, your lady live out here?”	“Y que, ¿su señora vive aquí?”	“Y, ¿tu mujer vive aquí?”
“Sorry, man. I used to drive a cab, and, uh, people would expect a little chitchat.”	“Perdone, antes era taxista y a los clientes les gustaba el palique.”	“Perdón, tío. Antes era taxista y la gente espera un poco de charla.”
“She had a good job. Turned into a great career.”	“Tenía un buen empleo. Y llegó a ser una ejecutiva...”	“Tenía un buen trabajo, se convirtió en una gran carrera...”
“You're very fast, Argyle.”	“Es usted un lince, Argyle.”	“Eres muy rápido, Argyle.”

<p>“Cause I'm a New York cop.”</p>	<p>“Yo soy policía de Nueva York.”</p>	<p>“Porque soy poli en Nueva York.”</p>
<p>“I got a six-month backlog of New York scumbags I'm still trying to put behind bars. I can't just pick up and go that easy.”</p>	<p>“Tenía varios casos urgentes que resolver de los cuales yo era responsable y... no puedo dejar las cosas en el aire.”</p>	<p>“Tenía más de seis meses atrasados encerrando asesinos y traficantes y... no podía dejarlo así sin más.”</p>
<p>“...and she'd come crawling on back to you...”</p>	<p>“Que volvería como una corderita.”</p>	<p>“Que volvería arrastrándose.”</p>
<p>“You mind if we hear some tunes?”</p>	<p>“¿Le importa que ponga unas coplas?”</p>	<p>“¿Te importa que ponga algo de música?”</p>
<p>“Don't you got any Christmas music?”</p>	<p>“¿No tienes villancicos?”</p>	<p>“¿No tienes música navideña?”</p>
<p>“I'll find a place.”</p>	<p>“Ya me lo buscaré.”</p>	<p>“Encontraré algo.”</p>
<p>“You score, you give me a call on the car phone. I'll take your bags to the desk. You strike out, I'll get you a hotel.”</p>	<p>“Que sale bien, me llama al teléfono del coche y llevo sus maletas a conserjería. Que sale mal, le llevo a un hotel.”</p>	<p>“Si anotas un punto, me llamas al teléfono del coche y llevo tus maletas a conserjería. Si te eliminan, te llevo a un hotel.”</p>
<p>“You're all right, Argyle.”</p>	<p>“Está usted en todo, Argyle.”</p>	<p>“Me caes bien, Argyle.”</p>

“Just remember that when you sign for the tip.”	“Recuérdelo a la hora de la propina.”	“Recuérdalo a la hora de la propina.”
---	---------------------------------------	---------------------------------------

Tabla 12. Ficha comparativa de *La jungla de cristal*. Fuente: Elaboración propia (2019)

- **Familiarización en la traducción:** La familiarización en la traducción se da durante toda la escena con palabras como “cacharro”, “palique”, “coplas”, “villancicos” y con expresiones como “es usted un lince” o “volvería como una corderita”. La presencia de estas palabras y expresiones provocan que el doblaje se perciba como algo local, es decir, da la impresión que los personajes realmente son de España, pues usan unas expresiones muy propias de la cultura del país de destino, teniendo en cuenta el año de estreno de la película. Con tal de evitar la caducidad de estos términos se ha hecho una traducción más neutra, es decir, más propia de la “Escuela de Barcelona”.
- **Fallo en la sincronización isocrónica:** En la primera frase y en la segunda se da un fallo de la sincronización isocrónica, es decir, de la duración de las frases. El cambio entre frases viene dado en la versión original por un cambio de plano, sin embargo en la versión doblada, la segunda frase empieza mucho antes del cambio de plano, provocando un silencio extraño cuando el personaje acaba de hablar. Este fallo se ha corregido en el redoblaje
- **Suavización de expresiones:** Hay una suavización cuando Argyle dice, en la versión original, “if your friend is hot to trot”. Él está siendo bastante explícito, pero en la versión doblada se traduce por “si su amigo se siente solo”, una frase con el mismo significado, pero con un tono bastante más rebajado. Esto se ha cambiado en el redoblaje con tal de hacer la expresión más similar a la original.
- **Traducción poco fiel:** El primer caso de traducción poco fiel es el trato que Argyle le tiene con John, pues el doblaje original altera la idiosincrasia del personaje. Mientras que en inglés le llama “man”, es decir, “tío”, en el doblaje le habla de “usted”. Esto se ha corregido en el redoblaje. Hay más cambios que son poco fieles como por ejemplo, “it’s the girl’s day off” traducido por “un fallo de la señora de la limpieza” o ““I got a six-month backlog of New York scumbags I’m still trying to put behind bars. I can’t just pick up and go that easy” traducido por “Tenía varios casos urgentes que resolver de los cuales yo era responsable y... no puedo dejar las

cosas en el aire”. Es cierto que la información es similar, a pesar de modificar la sincronía de contenido, pero se ha hecho una traducción más fiel en el redoblaje.

## 6.4. Redoblajes

Una vez elaborados los guiones de las escenas, se ha pedido colaboración a diversas personas que están iniciándose en el mundo del doblaje y que son aficionadas al mismo para elaborar los redoblajes de las escenas.

Al recibir las confirmaciones de participación, se ha procedido a realizar el reparto de voces de acuerdo a las muestras proporcionadas por las personas voluntarias. Una vez confeccionado el reparto, y teniendo en cuenta que gran parte del mismo es de otras comunidades autónomas, se envía por correo electrónico el guion y el vídeo de la escena correspondiente así como directrices de interpretación para cada personaje.

Mientras las personas voluntarias graban sus voces, se procede a confeccionar el ambiente de la escena, es decir, el sonido de fondo, los distintos efectos y las músicas, así como la grabación de la voz de los personajes atribuidos al autor del trabajo.

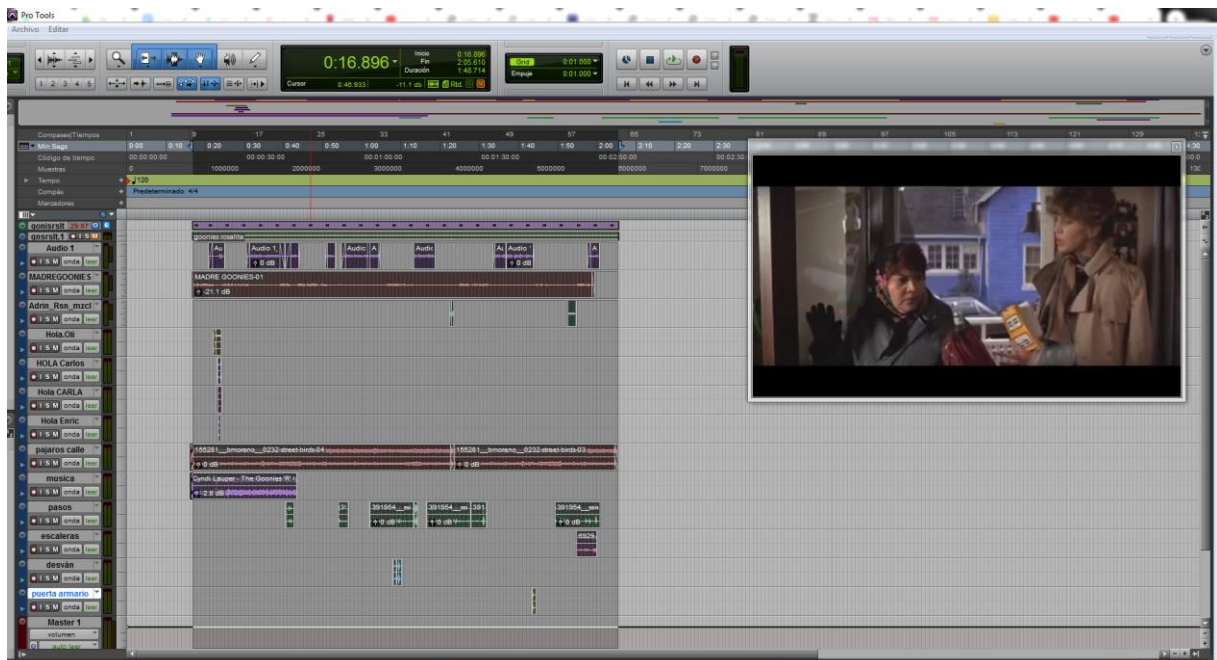


Figura 3. Ventana de edición de la escena de *Los Goonies*. Fuente: Elaboración propia

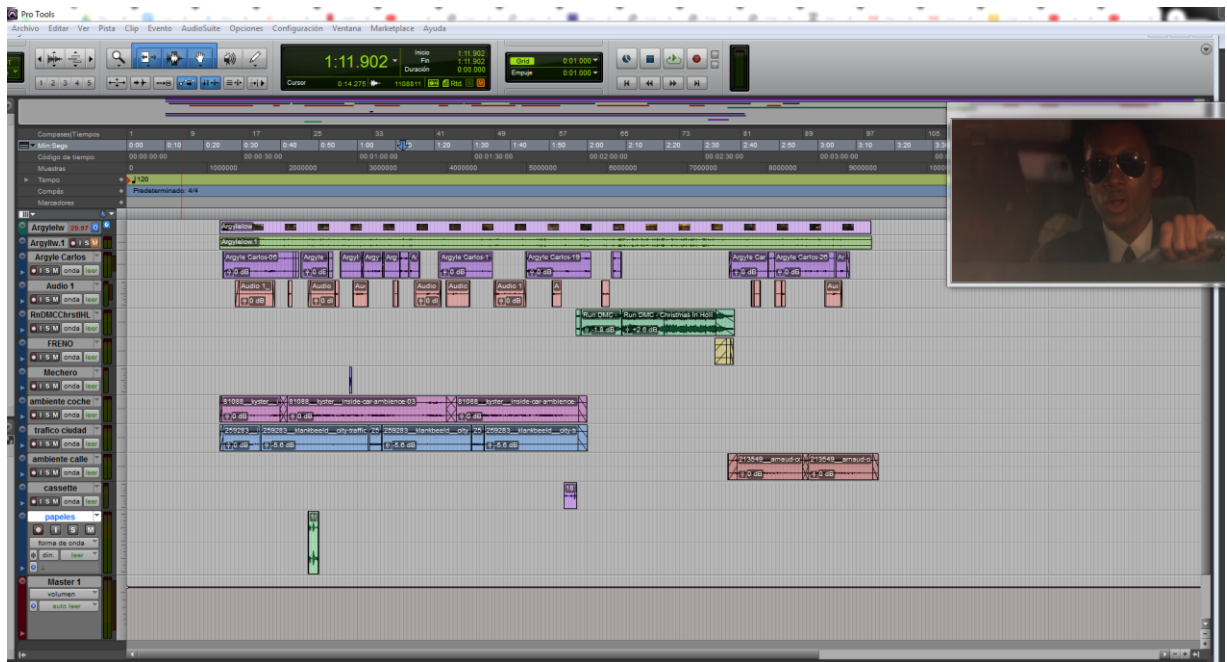


Figura 4. Ventana de edición de la escena de *La jungla de cristal*. Fuente: Elaboración propia

Una vez recibidas las voces de los actores y actrices de doblaje, se realiza la posproducción de cada una de ellas con tal de igualar niveles, eliminar fuentes de ruido y demás ajustes que se consideran necesarios.

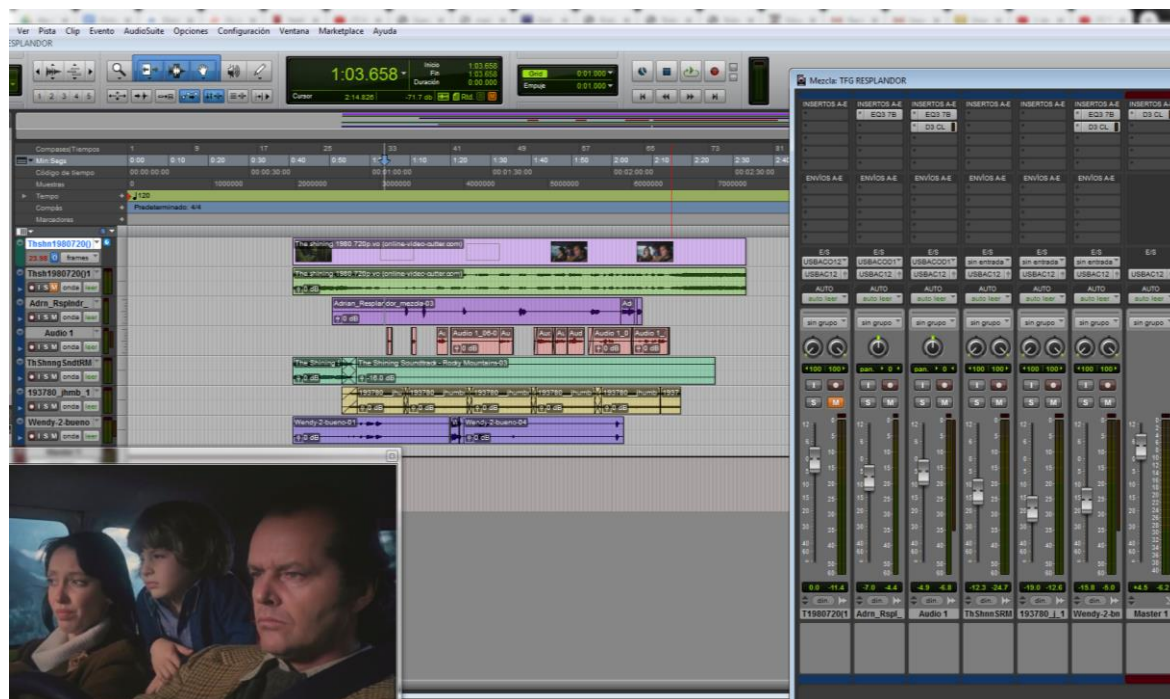


Figura 5. Ventana de edición y mezcla de la escena de *El Resplandor*. Fuente: Elaboración propia

Finalizados todos los redoblajes, se da paso a la creación del videoensayo.

## 6.5. Videoensayo

El videoensayo se plantea como un complemento al análisis de las escenas y a los redoblajes, en él se muestran las escenas originales, el doblaje original y los cambios realizados, acompañado de un narrador que explica los cambios y conceptos relativos a la traducción y al doblaje.

En lo visual se le quiere dar al vídeo una estética “neón”, similar a la de películas de ciencia ficción de la época de los 80 como *Blade Runner*. Esta estética se plasma principalmente en el logo diseñado para el vídeo.





Figura 6. Logotipo del videoensayo. Fuente: Elaboración propia

El fondo del vídeo, que sirve como marco para los diferentes vídeos cuenta con una estética también típica de las películas de ciencia ficción de los años 80 como *Tron*.

Ambas películas mencionadas se han comentado en el apartado 3.4.



Figura 7. Fondo del videoensayo. Fuente: Cartoon Breakdown, 2017

Se cree que haciendo el videoensayo siguiendo un estilo visualmente atractivo y una narración ligera y amena, se consigue que la explicación de los cambios realizados y sus motivos sea comprendida claramente por el espectador y a la vez le entretenga.

## **6.6. Resultados**

Como se ha visto en anteriores apartados, el primer paso del trabajo fue realizar múltiples visionados de películas de la década que se estudia, la de los 80. Tras eso, se apreciaron algunos rasgos en común que aparecían en varias películas y se decidió realizar un nuevo doblaje para escenas de algunas de estas películas. Para ello se investigaron conceptos clave que aparecen en el marco teórico con tal de tener las nociones y el vocabulario para tratar el tema y poder elaborar unas traducciones y unos doblajes de calidad.

A continuación se transcribieron las escenas a doblar en su idioma original y en su doblaje original. También se comenzaron a elaborar los guiones con los cambios pertinentes. Se buscaron actores de doblaje en formación, mayoritariamente, que quisieran participar en el proyecto y se realizó el reparto de papeles.

Con el fin de ampliar información sobre roles clave en el doblaje y de tener una segunda opinión y algunos consejos sobre cómo proceder a traducir y doblar las escenas, se pudo entrevistar a los traductores Quico Rovira-Beleta y María José Aguirre de Cárcer y al actor de doblaje David Brau.

Esta era una de las principales motivaciones del trabajo, poder contactar con gente que pertenezca a la industria, pero sinceramente, jamás se pensó que se llegaría a contactar con gente tan importante en el sector. Las tres personas estuvieron encantadas de poder participar y de dedicar su tiempo a responder las preguntas planteadas y a aconsejar sobre las diferentes escenas que se trabajan en este proyecto.

Una vez consultados los profesionales, se completaron las fichas comparativas y se procedió a realizar los doblajes gracias a las colaboraciones voluntarias, sin las cuales el proyecto no hubiera salido adelante.

Con sus voces grabadas, se hizo la posproducción y los masters de las escenas.

Por último, se diseñó un estilo gráfico para el videoensayo mediante el logo, basado en los referentes mencionados y se buscó un fondo que actuase como marco para el vídeo.

Se decidió también añadir una explicación superpuesta al vídeo, con algunos de los conceptos que se han mencionado en el trabajo y en el análisis de las escenas, pues se consideraron importantes para comprender los cambios realizados en el doblaje de las escenas.

Por último, se eligió una banda sonora que acompañase el vídeo basada únicamente en música de la década de los años 80.



## 7. Conclusiones

El doblaje es una práctica que se lleva a cabo desde hace más de 80 años y, a día de hoy, es una práctica que sigue realizándose y un sector que, a nivel cualitativo, está mejor que nunca.

Hay estudios universitarios dedicados a la traducción audiovisual, algo que en la década de 1980 era impensable. Hay una gran cantidad de escuelas de doblaje y de interpretación. En definitiva, es un sector que está vivo y en evolución, no solo a nivel de formación, sino a nivel técnico. Gracias a los avances tecnológicos, la traducción y el doblaje son prácticas mucho más accesibles que en esa época.

Es gracias a estos avances que la realización del proyecto ha sido posible, pues hay personas que han prestado su voz al proyecto en lugares como Valencia, Madrid o País Vasco que han podido grabar sus voces y enviarlas de manera que el doblaje se perciba como hecho en una misma sala.

Se ha de mencionar que, inicialmente, el proyecto final iba a ser algo totalmente diferente, para nada relacionado con el doblaje. Pero tras una enorme falta de motivación y la consiguiente reflexión, se llegó a la conclusión de que el trabajo debía ser sobre algo que resultase apasionante. Gracias a dicha reflexión y, en gran parte, a la asignatura *Locución y doblaje* impartida por los profesores Pep Ribas y Àngel Valverde, donde se aprendían tanto aspectos más artísticos a la hora de locutar y doblar, como aspectos más técnicos a la hora de hacer la mezcla de audio, se decidió hacer el trabajo relativo al doblaje. Por otro lado, fue debido al gusto personal del autor del trabajo por el cine comercial de la década de 1980 que se eligió esa tipología de películas para analizar.

En este proyecto se han llevado a cabo todos los roles que se encuentran en el sector del doblaje, lo cual se ha presentado como un auténtico reto personal. Se ha ejercido de director, repartiendo los diferentes papeles a los actores y actrices y dándoles indicaciones, de ayudante de director enviando los guiones y las escenas y estableciendo los plazos de entrega, de traductor de las escenas y de ajustador, comprobando la sincronía del texto en las bocas de los actores, de actor de doblaje poniendo voz a un personaje en cada escena y, por último como técnico realizando las mezclas y añadiendo efectos de sonido.

Durante el marco teórico de este trabajo se han expuesto diferentes aspectos del sector como la historia, los elementos técnicos necesarios, los roles necesarios para poder realizar un doblaje y diferentes aspectos relacionados con la traducción, el ajuste y la interpretación que más tarde han cobrado sentido al realizar la parte práctica.

Todos estos aspectos se han de cuidar al máximo, ha de haber una buena sincronía labial e isocrónica. La interpretación ha de poseer una expresividad necesaria mediante gestos físicos y sonoros. Todo concepto explicado ha sido aplicado a la hora de realizar los doblajes.

Investigando la historia del doblaje se ha descubierto y desmentido un rumor popular que, en un intento de desprestigiar el sector y los profesionales que forman parte de él, dice que el doblaje en España fue introducido durante la época del franquismo con el único objetivo de censurar el cine que llegaba de otros países.

Puede que durante la época de la dictadura se usara el doblaje como método de censura, pero sobra decir que no era el único. El doblaje se desarrolló en España con el fin de llevar el cine y los productos audiovisuales a la población, y a día de hoy, a pesar de que el nivel de inglés del público es mayor al del público de los años 30, el cine doblado es el que se consume por el público mayoritario.

Durante el planteamiento de la parte aplicada, se ha consumido una gran cantidad de cine de la década a estudiar, por lo que se ha adquirido una idea del estilo visual y musical para hacer el videoensayo. También se han apreciado ciertos patrones en las traducciones y los doblajes que, finalmente, han derivado en los 8 casos que se analizan.

Gracias a los visionados realizados, así como al bagaje de cine de la década de 1980 que se tenía antes del trabajo, fue fácil identificar las películas más características para los diferentes casos. Eso facilitó enormemente el trabajo pues muchos de los visionados se hicieron sabiendo que podía contener material para realizar la parte práctica, y así fue.

Es un hecho destacable el haber podido entrevistar a tres personas importantes dentro del sector como son Quico Rovira-Beleta, María José Aguirre de Cárcer y David Brau. Gracias a ellos se ha adquirido un conocimiento más profundo sobre las profesiones de traductor, ajustador y actor de doblaje a través de fuentes primarias de información. Se les está muy agradecido por su tiempo, su simpatía y sus respuestas. También han contribuido en la parte

aplicada, ayudando a detectar y clasificar algunos de los elementos que hay en las escenas, así como la dando ideas y consejos sobre la solución de diversas situaciones que se daban, por ejemplo el juego de palabras de *Good morning Vietnam*.

El primer objetivo principal del trabajo era comprobar la veracidad de la hipótesis, la cual decía que se cree que algunas adaptaciones de referencias culturales al español y situaciones en las que aparecían personajes de habla hispana, entre otras, se resolvían en ocasiones de manera confusa en esta época. Esto se ha demostrado cierto, pero a la vez es un hecho justificado, pues las referencias culturales realmente no se hubieran entendido en esa época. Se tuvo que tomar una decisión entorno a qué hacer con ellas y se hizo de esa manera. En cuanto a la presencia de personajes de habla hispana, la hipótesis inicial era que, si se forzaba el acento latino, se percibiría ese diálogo entre un hispanohablante y una persona de habla inglesa como una licencia, es decir, se entendería que no hablan el mismo idioma aunque el público lo oyera así. Tras los consejos de ambos traductores profesionales, se llegó a la conclusión de que esto no era cierto, que resultaría confuso y que la mejor manera de hacerlo era cambiando el idioma a uno similar como italiano o portugués, o cambiando el diálogo en caso de que una persona actúe de traductor español-inglés.

El segundo objetivo principal era proponer una traducción y un doblaje alternativo a escenas que tuvieran estas situaciones problemáticas, con tal de darles más sentido o naturalidad. Este objetivo se ha cumplido mediante los guiones que se pueden encontrar en el apartado *Anexo I. Transcripciones y guiones* del documento de anexos adjuntado digitalmente.

En cuanto a los objetivos secundarios, se planteaban tres. Y los tres han sido cumplidos.

El primero de ellos era elaborar los redoblajes con los guiones elaborados previamente, lo cual se pudo llevar a cabo gracias a la colaboración de actores y actrices de doblaje en formación y de aficionados a ello. Cabe decir que el reto personal del autor de participar en el doblaje de todas las escenas se ha cumplido de manera satisfactoria teniendo en cuenta que, de momento, no ha continuado su formación más allá de la asignatura *Locución y doblaje*.

El segundo objetivo secundario era estudiar la historia del doblaje para saber cómo se llevaba a cabo esta técnica en los años 80. Este objetivo se ha cumplido mediante la investigación

realizada para el marco teórico y a través de las entrevistas efectuadas a profesionales del sector.

El último objetivo secundario era comparar las películas en versión original con las versiones dobladas. Esto se ha hecho mediante las fichas comparativas que pueden encontrarse en el apartado 6.3 y mediante el videoensayo. Tanto en las fichas como en el vídeo se ha añadido la comparación con los redoblajes realizados, por lo que se ha superado el objetivo con creces.

Añadiendo una valoración personal para finalizar las conclusiones, el autor del trabajo está realmente satisfecho con el resultado. El hecho de haber podido cumplir todos los objetivos, de haber contado con la colaboración voluntaria de personas que en un futuro quieren dedicarse a esto y el haber podido entrevistar a tres personalidades importantes dentro del sector es algo con lo que hace nueve meses no se contaba.

Como futura ampliación del trabajo, se plantea pedir los derechos a las diferentes distribuidoras de las películas con tal de poder subir el videoensayo realizado a plataformas de internet con tal de que el público aprecie el trabajo realizado, pueda aprender e incluso llegar a interesarse en el mundo del doblaje como el autor de este trabajo se interesó mediante los canales de *Youtube* citados en el apartado 3.3 del análisis de referentes.



## 8. Referencias

### 8.1. Bibliografía

Ávila, A. (2000). Manual Práctico para iniciarse como doblador de cine y televisión: Reglas, normas y técnicas de gran utilidad para sonorizar películas y series TV. (1a ed.). Barcelona: Editorial Cims 97.

Ávila, A. (2009). *El doblaje (3ª ed.)*. Madrid: Cátedra.

Bettetini, G. (1986). *La Conversacion audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Bartoll, E. (2015). Introducción a la traducción audiovisual (1a ed.). Barcelona: Editorial UOC.

García Luque, F. (2011) “De cómo «domesticar» un documental de divulgación científica en el proceso de traducción: estudio de la versión en español de” L’*Odyssée de l’espèce*”. *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, (22), 235- 263.

Gilabert, A. Ledesma, I. Trifol, A. (2001). La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (p. 325-330). Madrid: Ediciones Cátedra.

Heininj, J.B. (1995). Las versiones múltiples. En M.Palacio y P.Santos (eds.), *Historia general del cine: La transición del mudo al sonoro* (p.243-272). Madrid: Ediciones Cátedra.

Izard, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Sánchez, A. (2015) “El cine español durante el franquismo”, en J. Casanova & C. Andrés (eds.). *Cuarenta años con Franco*. Barcelona, España: Crítica.

Serna, A. (1999). El trabajo del actor de cine. (1a ed.). Madrid: Ediciones Cátedra

Talaván, N. Ávila-Cabrera, J.J. Costal, T. (2016). Traducción y accesibilidad audiovisual (1a ed.). Barcelona: Editorial UOC.

Villain, D. (1994). El montaje. (1a ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Zaro, J.J. (2001). Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (p. 47-63). Madrid: Ediciones Cátedra.

## 8.2. Tesis doctorales, trabajos de final de master y trabajos de final de grado

Agramunt, V. (2016). *Una historia del doblaje*. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. Recuperado de: [http://umer.es/wp-content/uploads/2016/02/UMER-94\\_web.pdf](http://umer.es/wp-content/uploads/2016/02/UMER-94_web.pdf)

Azar, S. (2015). *El doblaje en el cine estadounidense como herramienta de identidad nacional: Estudio de caso de los filmes Casablanca (1942), La Dama de Shanghái (1947) y Mogambo (1953)* (Trabajo de final de grado, Universidad Pontificia Comillas, Madrid). Recuperado de <https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/6097/1/TFG001403.pdf>

Chaume, F. García, C. (2001). *El doblaje en España: Anglicismos frecuentes en la traducción de textos audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10077/2945>

Martín, L. (1994). Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. F. Eguiluz, R. Merino, V. Olsen, E. Pajares (ed.), *Transvases culturales: Literatura, cine y traducción* (p. 323-330) Bilbao: Ed. Univ. del País Vasco. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10048/Martin.%20L..PDF?sequence=1>

Palencia, R.M. (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Cataluña.

Roquer, J. (2016). *Tema 3: Transductors (I) – Micròfons*. [Apuntes académicos]. eCampus.

Suárez, R. (2018). *T0 – Videoessay*. [Apuntes académicos]. eCampus.

Valverde, À. (2017). *Estudi d'Àudio del Tecnocampus: Manual d'instruccions*. [Apuntes académicos]. eCampus.

### 8.3. Webgrafía

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC), Organització sindical. (2015). *Convenio colectivo de profesionales de doblaje en Catalunya (Rama artística)*. Recuperado de: <https://www.aadpc.cat/uploads/2015/03/01-ii-convenicolectivoprof-doblaje.pdf>

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC). (2018). *Tablas salariales convenio de doblaje 2018*. Recuperado de: <https://www.aadpc.cat/uploads/2018/03/tablassalarialesdoblaje2019.pdf>

Bateman, C. (2016, mayo 22). *The Video Essay As Art: 11 Ways to Make a Video Essay*. Recuperado de: <http://norbateman.co/11-ways-to-make-a-video-essay/>

Caparrós, C. (2013, abril 15). *ESPECIAL 100 VÍDEOS- Cómo se locuta un anuncio para TV*. [Vídeo]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_vqG4SMios](https://www.youtube.com/watch?v=L_vqG4SMios)

Caparrós, C. (2013, diciembre 28). *Consejos para ser actor/actriz de doblaje*. [Vídeo]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=Dfik1PH\\_7Xk](https://www.youtube.com/watch?v=Dfik1PH_7Xk)

Caparrós, C. (2015, junio 28). *Doblando virales 1* [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jI7XQc-IhVY>

Cartoon Breakdown. (2017, noviembre 13). *80's Background*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Rd2S9A6CcRY>

Doblaje. (s.d.). En *Diccionario de la lengua española (23ª edición)*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=E2DzUBK>

Díaz, D. (2018, diciembre 31). *Comparativa de doblajes – Esta casa es una ruina (1986)*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4t4V007BEJO>

García, H. (2010, noviembre 7). *Entrevista a Harry Potter 1 (PARODIA)*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kkjUQR47nls>

García, H. (2014, septiembre 8). *Walt Disney Pichas*. [Vídeo]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=qgLZgE\\_cwbk](https://www.youtube.com/watch?v=qgLZgE_cwbk)

García, H. (2015, octubre 2). *Harry Pajotter y la parodia filosofal*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zKNqpbIZfGo>

García, H. (2016, abril 14). *Entrevista a Jordi Brau*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=40sPotCSfig>

García, H. (2017, febrero 20). *Lo que el doblaje se llevó – Del español al español*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WddkbeOotHE>

Güimil, E. (2015). Cómo un mal doblaje estropeó una buena película. *Vanity Fair*. Recuperado de: <https://www.revistavanitayfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/hotel-transilvania-doblaje-alaska-y-mario-el-resplandor-parque-jurasico-mira-quien-habla-1/21440>

Iturria, J. L. (2014, 12 de marzo) “¿Por qué se doblan las películas en España?”, en *United Explanations: The easy way to understand international affairs*. Recuperado de: <http://www.unitedexplanations.org/2014/03/12/por-que-se-doblan-las-peliculas-en-espana/>

López, B. (2015, octubre 7). *Voces de Película: El Doblaje Cinematográfico en España* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Fj2VQLvENj4>

Pérez, B. (s.d.). *La máscara [doblaje cine 1994]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=1137>

Pineda, A. Baquero, C. Yzern, A. (2018, diciembre 21). *La Última Ronda ESPECIAL NAVIDAD - Dos Papa Noel de Hacendado y un Dios nórdico (David Brau)*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jili5IQHkoY>

Postigo, I. (s.d.). *El precio del poder (1983) [Doblaje cine 1984]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=256>

Postigo, I. (Febrero 2013). *Esta casa es una ruina [Doblaje cine 1986]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=2404>

Postigo, I. Cueto, K. (Septiembre 2013). *El precio del poder (1983) [Doblaje DVD 2004]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=23843>

Postigo, I. (Junio 2015). *Esta casa es una ruina [Doblaje vídeo 2003]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=6513>

Postigo, I. (Junio 2017). *La máscara [Doblaje aviones 1994]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=8825>

*Reservoir Dogs [Doblaje cine 1992]* (s.d.). Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=1454>

*Reservoir Dogs [Doblaje DVD 2008]* (s.d.). Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=15910>

Rodríguez, J. C. (2012, 1 de febrero) “El doblaje, la versión original y la imposición franquista”, en *El Economista*. Recuperado de: <http://ecodiario.eleconomista.es/cine/noticias/1875763/02/10/El-doblaje-versionoriginal-y-la-imposicion-franquista.html>

Schwarze, C. (2018, noviembre 15). *Harry Potter y los movimientos de cámara*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XO3hbFMnH3c>

## 8.4. Filmografía

Akella (Productores y Directores). (2006). *Age of pirates: Caribbean tales* [Videojuego]. Amsterdam: Playlogic Entertainment.

Bender, L. (Productor), Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [DVD]. Barcelona: Notro Films

Bregman, M. (Productor), De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface* [DVD]. Madrid: Universal Pictures Iberia.

Bruckheimer, J. (Productor), Brest, M. (Director). (1985). *Beverly Hills Cop* [DVD]. Madrid: Paramount Home Entertainment (Spain).

Donner, R. (Productor y Director). (1985). *The Goonies* [DVD]. Madrid: Warner Bros Entertainment España.

Engelman, R. (Productor), Russel, C. (Director). (1994). *The Mask* [DVD]. Madrid: Tripictures.

Gale, B. (Productor), Zemeckis, R. (Director). (1985). *Back to the future* [DVD]. Madrid: Universal Pictures Iberia.

Gordon, L. (Productor), McTiernan, J. (Director). (1988). *Die hard* [DVD]. Madrid: Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

Hughes, J. (Productor y Director). (1986). *Ferris Bueller's day off* [DVD]. Madrid: Paramount Home Entertainment (Spain).

Hurd, G.A. (Productora), Cameron, J. (Director). (1984). *Terminator* [DVD]. Madrid: Twentieth Century Fox Home Entertainment España.

Johnson, M. (Productor), Levinson, B. (Director). (1988). *Good morning, Vietnam* [DVD]. Madrid: Divisa Home Video.

Kennedy, K. (Productora), Benjamin, R. (Director). (1986). *The money pit* [DVD]. Madrid: Universal Pictures Iberia.

Kubrick, S. (Productor y Director). (1980). *The Shining* [DVD]. Madrid: Warner Home Video.

Kushner, D. (Productor), Lisberger, S. (Director). (1982). *Tron* [DVD]. Madrid: The Walt Disney Company Iberia.

Naughty Dog (Productor), Druckmann, N. (Director). (2013). *The last of us* [Videojuego]. California: Sony Computer Entertainment.

Rockstar North (Productor), Houser, D. (Director). (2002). *Grand Theft Auto: Vice city* [Videojuego]. Nueva York: Take Two Interactive Software, Inc.









*Centres universitaris adscrits a la*



**Grado en Medios Audiovisuales**

**LA FIDELIDAD EN EL DOBLAJE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 80**

**Viabilidad**

**ADRIÁN PINEDA**

**TUTOR: SANTOS MARTÍNEZ TRABAL**

**CURSO 2018-2019**





# Índice

Índice .....	I
Índice de tablas .....	III
1. Planificación .....	1
1.1. Planificación inicial .....	1
1.2. Desviaciones .....	3
2. Aspectos legales .....	5
2.1. Registro de la propiedad intelectual .....	5
3. Análisis de viabilidad económica .....	7
3.1. Presupuesto de la parte teórica .....	8
3.2. Presupuesto de la parte práctica .....	8
4. Análisis de viabilidad técnica .....	11
4.1. Parte teórica .....	11
4.2. Parte práctica .....	11
5. Referencias .....	13
5.1. Webgrafía .....	13



## Índice de tablas

Tabla 1. Plan de trabajo.....	1
Tabla 2. Diagrama de Gantt.....	3
Tabla 3. Presupuesto parte teórica.....	8
Tabla 4. Presupuesto parte práctica.....	8



# 1. Planificación

## 1.1. Planificación inicial

A continuación se adjuntan el plan de trabajo y el Diagrama de Gantt seguidos en el desarrollo del proyecto

PLAN DE TRABAJO				
Actividad	Descripción	Fecha inicio	Fecha final	LOGRO
1. Lecturas y visionados para el anteproyecto.	Período durante el que se leen diversos libros, artículos y ensayos relacionados con el doblaje, así como visionado de documentales con tal de adquirir conocimiento.	26/10/18	20/12/18	Sí.
2. Visionado de películas.	Período durante el que se ven diversas películas de la época del estudio (1980-1989) con el fin de determinar las películas a analizar.	26/10/18	25/12/18	Sí.
3. Contactar con profesionales de la industria.	Buscar personas que se dediquen a cualquiera de los ámbitos relacionados con el doblaje con tal de, en un futuro cercano, concertar entrevistas.	26/10/18	20/12/18	Sí.
4. Redacción del anteproyecto.	Período durante el cual, tras las lecturas y los diversos visionados y el primer contacto con profesionales, se empieza a redactar el anteproyecto.	10/12/18	6/1/19	Sí.
5. Análisis de las escenas seleccionadas.	Tras seleccionar las películas, realizar un visionado de ellas en las diferentes versiones y analizar los diferentes cambios realizados entre la versión original y el doblaje.	20/1/19	8/3/19	Sí.
6. Redactar y completar las fichas comparativas.	Después de ver las películas, realizar las fichas comparativas y completarlas con los datos adquiridos tras el análisis.	8/3/1/19	8/4/19	Sí.
7. Preproducción parte práctica.	Tras realizar el análisis de películas, las fichas y las encuestas, seleccionar las escenas a redoblar en la parte práctica.	8/4/19	22/4/19	Sí.

8. Concertar y realizar entrevistas.	Por último, y con la información recogida en los anteriores pasos, concretar fechas con los entrevistados y realizar las entrevistas. Proponer a los entrevistados colaborar con la parte práctica.	22/4/19	17/5/19	Sí.
9. Redactar memoria intermedia.	Tras realizar las fichas comparativas y las encuestas, redactar la memoria intermedia con la información recogida.	8/3/19	24/4/19	Sí.
10. Producción parte práctica.	Contactar con estudiantes de doblaje para realizar los doblajes en su colaboración.	6/5/19	20/5/19	Sí.
11. Posproducción parte práctica.	Tras grabar, realizar la posproducción de audio del proyecto, así como crear el video ensayo.	6/5/19	20/5/19	Sí.
12. Redacción memoria final.	Con todos los datos, declaraciones de entrevistados y con lo redactado en el anteproyecto y la memoria intermedia, redactar la memoria final.	8/1/19	10/6/19	Sí.
13. Preparación exposición.	Tras entregar la memoria final, preparar la defensa del trabajo ante un tribunal.	10/6/19	12/7/19	Sí.

Tabla 1. Plan de trabajo. Fuente: Elaboración propia (2019).



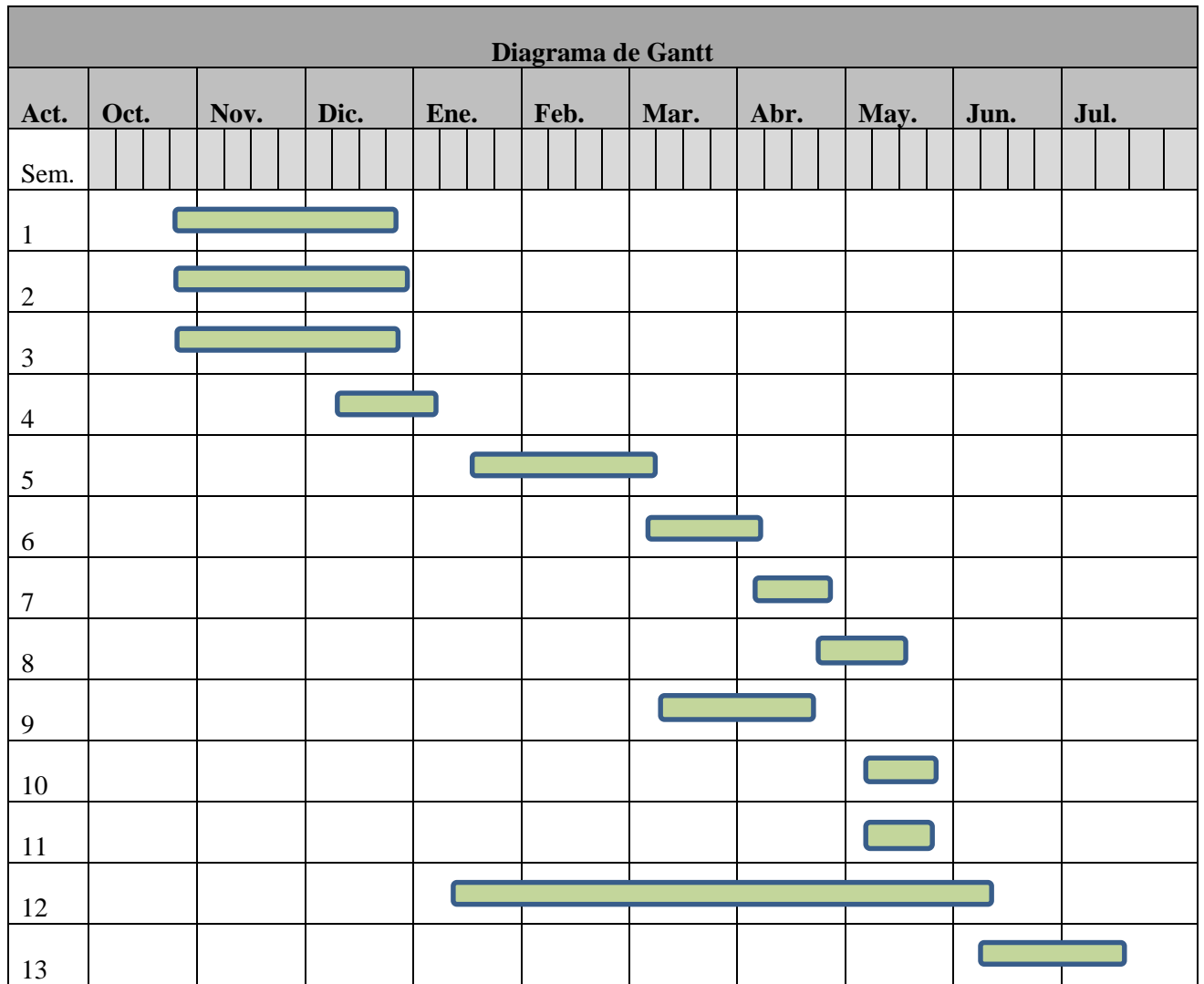


Tabla 2. Diagrama de Gantt. Fuente: Elaboración propia (2019).

## 1.2. Desviaciones

El calendario propuesto se ha cumplido y, pese a realizar alguna adaptación debido a una cantidad de trabajo inesperado en algún trimestre, los plazos se han respetado.



## 2. Aspectos legales

Para la elaboración de este trabajo, se han de tener a cuenta diversos aspectos legales. Al incluir una parte práctica que conlleva el uso de voces y la modificación de fragmentos de películas.

Todos los derechos de las películas pertenecen a sus respectivas distribuidoras y están sujetas a un uso legítimo siempre que sea con fines educativos y sin ánimo de lucro.

Se plantea como ampliación del trabajo solicitar a las distribuidoras los derechos de modificación con el fin de poder publicar el videoensayo realizado en diferentes portales de internet.

### 2.1. Registro de la propiedad intelectual

Al realizar una traducción y ajuste propios en el momento de los redoblajes, se plantea la posibilidad de registrar dicha traducción y dicho ajuste en el Registro de la Propiedad intelectual, además de en la Sociedad General de Autores de España (SGAE), ya que el *Convenio de Profesionales de Doblaje en Catalunya* estipula que:

*“El adaptador-ajustador es el propietario de la adaptación y beneficiario exclusivo de los derechos que por su obra recaude la Sociedad General de Autores de España (SGAE), donde efectuará el correspondiente registro, previo al de la propiedad intelectual, ambos irrenunciables” (AADPC, 2015, art.9).*



### 3. Análisis de viabilidad económica

En cuanto a la viabilidad económica, el trabajo a plantear es viable debido a que gran cantidad del material requerido para la realización de la parte práctica es cedido por Sermat y Tecnocampus, por lo que no supone un gasto real, más allá de la matrícula del curso.

Por tanto, los gastos planteados son los siguientes:

- **Libros y películas:** Uno de los principales gastos son los libros necesarios para adquirir un trasfondo sobre el tema. Se procurará conseguirlos en bibliotecas públicas con el fin de ahorrar dinero, pero en caso de ser necesaria su compra, se tiene en cuenta en el presupuesto. Por otro lado, están las películas a analizar, para ello será necesaria la adquisición de DVDs que incluyan la película con el doblaje español y la versión original.
- **Transporte:** Por otro lado, el transporte se ha de tener en cuenta ya que se han de pagar los billetes de transporte público, tanto si es para ir de Barcelona a Mataró para utilizar las instalaciones de la universidad como si es para desplazarse a algún sitio con tal de grabar una entrevista a algún profesional del sector.
- **Convenciones:** Se prevén posibles gastos para entradas a convenciones a las que acudan profesionales del doblaje, con el fin de profundizar más en el conocimiento del sector.
- **Impresión y encuadernación:** Se incluye la impresión y la encuadernación del trabajo final ya que se espera un gasto considerable al momento de realizar esta acción en una copistería.

El presupuesto se divide en dos apartados: la parte teórica del trabajo y la parte práctica. A continuación se detallan los gastos de cada una de las partes.

### 3.1. Presupuesto de la parte teórica

En este apartado se detallan todos los gastos estimados para la realización de la parte teórica del trabajo.

<b>Presupuesto parte teórica</b>		
<b>Concepto</b>	<b>Duración</b>	<b>Coste</b>
Ordenador	-	1000 €
Libros y películas	-	150 €
Transporte	9 meses	597,60 €
Convenciones	-	30 €
Impresión y encuadernación	-	110 €
Microsoft Office	12 meses (permanencia)	105,60 €
Conexión a Internet	9 meses	180 €
<b>Subtotal:</b>		<b>2173,20 €</b>

Tabla 3. Presupuesto parte teórica. Fuente: Elaboración propia (2019).

### 3.2. Presupuesto de la parte práctica

En este apartado se tienen en cuenta los gastos humanos y técnicos para la elaboración de la parte práctica. Los datos recogidos referentes al salario del equipo técnico han sido extraídos de la *Tabla salarial para 2017 del III Convenio de la industria de producción audiovisual (técnicos)* (BOE, 2017) y de las *Tablas salariales convenio de doblaje 2018* (AADPC, 2018). Los datos del material técnico han sido extraídos de diversas tiendas especializadas.

<b>Presupuesto parte práctica</b>		
<b>Equipo técnico y artístico</b>		
<b>Concepto</b>	<b>Duración</b>	<b>Coste</b>
Editor montador de vídeo	1 mes	1441,35 €
Técnico de audio video	1 mes	1089,02 €
Director de doblaje	8 rollos	649,68 €

Traductor	8 rollos	654,48 €
Ajustador	8 rollos	654,48 €
Actores y actrices (11)	30 takes + CG	757,4011€
<b>Material técnico</b>		
<b>Concepto</b>	<b>Duración</b>	<b>Coste</b>
Ordenador Mac Pro	-	3.455,59 €
Suite de Adobe (Premiere, After Effects)	3 meses	145,14 €
Avid ProTools (tarifa estudiantes)	2 meses	18 €
Mesa de mezclas Mackie 16.8.2	-	363,51 €
Control de monitores Mackie Big Knob	-	403 €
Control remoto	-	441,70 €
Altavoces	-	89,80 €
Micrófono Neumann TLM 103	-	985 €
Soporte micrófono	-	23,60 €
Cable XLR macho-hembra 10 metros	-	6,40 €
<b>Aspectos legales</b>		
<b>Concepto</b>	<b>Duración</b>	<b>Coste</b>
Registro Propiedad Intelectual	-	13 €
Socio en SGAE	-	15 €
<b>Subtotal:</b>		<b>11206,15 €</b>

Tabla 4. Presupuesto parte práctica. Fuente: Elaboración propia (2019).

En total, si se suma la parte teórica y la parte práctica, el coste aproximado del trabajo sería de 13379,35 €. Como se ha mencionado anteriormente, este trabajo es realizable gracias a que gran parte del material es cedido por Tecnocampus. A su vez, se planea llevar a cabo el trabajo mediante colaboraciones no remuneradas con profesionales del sector a los que les interese la propuesta o con estudiantes de Tecnocampus y otras personas interesadas.





## 4. Análisis de viabilidad técnica

Al ser un trabajo práctico, la viabilidad técnica se divide en dos apartados: parte teórica y parte práctica.

### 4.1. Parte teórica

Para la parte teórica del trabajo, se incluye todo el material necesario para la investigación y el análisis desglosado a continuación.

- **Ordenador:** Imprescindible elemento para realizar el trabajo. En la investigación, se utiliza para buscar documentos, libros, artículos y vídeos en Internet, así como para redactar la memoria del trabajo. También se utilizará para realizar los visionados de películas a analizar.
- **Documentales y visionados:** Se han de tener copias en DVD de las películas a analizar, así como los documentales y otros visionados que se utilicen como fuentes del trabajo, ya sean copias digitales o también en formato DVD.
- **Libros:** Se necesitan tener los libros que se utilizan como fuente del trabajo. Su gasto ya ha sido contemplado en el apartado anterior.
- **Microsoft Office (Word, Power Point, Excel):** Se prevé usar todo el pack de *Microsoft Office* para la realización del trabajo.
- **Conexión a Internet:** Imprescindible a la hora de buscar contenido en línea, por ejemplo, artículos, libros digitales o vídeos de *Youtube*.
- **Google Drive:** Por último, se plantea el uso de *Google Drive* para realizar copias de seguridad del trabajo.

### 4.2. Parte práctica

Para la parte práctica del trabajo, se incluye todo el material necesario para la preproducción, producción y posproducción del video ensayo comparativo de doblajes desglosado a continuación.

- **Ordenador:** El ordenador necesario para este proyecto es principalmente el Mac Pro ubicado en la sala semianecoica del Tecnocampus Mataró-Maresme, ya que dispone de la potencia y del software necesario para realizar el trabajo.

- **Suite Adobe (Premiere, After Effects):** Es necesaria para realizar la edición del video ensayo. *Premiere* en cuanto a montaje y *After Effects* en cuanto a efectos con tal de enriquecer la imagen.
- **Avid ProTools:** En *ProTools* se realizará la grabación de las voces y su posterior posproducción mediante los *plug-ins* de ecualización y compresión que incorpora el programa.
- **Micrófono Neumann TLM 103:** Es el micrófono disponible en el Servicio de préstamo de material de Tecnocampus. Si bien es un modelo inferior al utilizado en doblajes profesionales, cumple su función de manera eficiente.
- **Conexión a internet:** Imprescindible para buscar efectos de sonido para incorporar a las escenas como el sonido de la calle, una puerta cerrándose, etc. Esos sonidos se eliminan al tener que eliminar la voz original y por tanto se han de sustituir.
- **Sala Semianecoica TCM:** Esta sala cumplirá la función de sala de doblaje. En ella, y con el material anteriormente mencionado se grabarán los redoblajes de las escenas.

## 5. Referencias

### 5.1. Webgrafía

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC), Organització sindical. (2015). *Convenio colectivo de profesionales de doblaje en Catalunya (Rama artística)*. Recuperado de: <https://www.aadpc.cat/uploads/2015/03/01-ii-convenicolectivoprof-doblaje.pdf>

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC). (2018). *Tablas salariales convenio de doblaje 2018*. Recuperado de: <https://www.aadpc.cat/uploads/2018/03/tablassalarialesdoblaje2019.pdf>

Boletín Oficial del Estado (BOE) (2017). *Tabla salarial para 2017 del III Convenio de la industria de producción audiovisual (técnicos)*. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/2017/04/24/pdfs/BOE-A-2017-4475.pdf>

SGAE. (2018). *Las preguntas y las respuestas*. Recuperado de: [http://www.sgae.es/recursos/doc\\_interactivos/guia/docs/preguntas.pdf](http://www.sgae.es/recursos/doc_interactivos/guia/docs/preguntas.pdf)





*Centres universitaris adscrits a la*



**Grado en Medios Audiovisuales**

**LA FIDELIDAD EN EL DOBLAJE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 80**

**Anexos**

**ADRIÁN PINEDA DÍAZ**

**TUTOR: SANTOS MARTÍNEZ TRABAL**

**CURSO 2018-2019**





# Índice

Índice .....	I
Anexo I. Transcripciones y guiones .....	1
1. El Resplandor .....	1
1.1. Transcripción en inglés .....	1
1.2. Transcripción en castellano .....	3
1.3. Guion del redoblaje .....	5
2. Good morning Vietnam.....	6
2.1. Transcripción en inglés.....	6
2.2. Transcripción en castellano .....	7
2.3. Guion del redoblaje (Versiones 1 y 2) .....	8
3. Regreso al futuro .....	10
3.1. Transcripción en inglés.....	10
3.2. Transcripción en castellano .....	11
3.3. Guion del redoblaje .....	12
4. Todo en un día.....	13
4.1. Transcripción en inglés.....	13
4.2. Transcripción en castellano .....	14
4.3. Guion del redoblaje .....	14
5. Superdetective en Hollywood .....	14
5.1. Transcripción en inglés.....	14
5.2. Transcripción en castellano .....	18
5.3. Guion del redoblaje .....	21
6. La jungla de cristal .....	23
6.1. Transcripción en inglés.....	23
6.2. Transcripción en castellano .....	26
6.3. Guion del redoblaje .....	29
7. Los Goonies .....	31
7.1. Transcripción en inglés.....	31
7.2. Transcripción en castellano .....	33

7.3. Guion del redoblaje .....	35
8. Terminator .....	37
8.1. Transcripción en inglés .....	37
8.2. Transcripción en castellano .....	38
8.3. Guion del redoblaje .....	39
Anexo II. Entrevistas.....	41
1. Quico Rovira-Beleta .....	41
2. María José Aguirre de Cárcer .....	63
3. David Brau .....	70



## Índice de figuras

Figura 1. Quico Rovira-Beleta.....	41
Figura 2. María José Aguirre de Cárcer.....	63
Figura 3. David Brau.....	70



## **Anexo I. Transcripciones y guiones**

En este apartado se muestran las transcripciones y los guiones de las escenas que se han redoblado. En cada apartado se encuentran la transcripción de la escena en inglés, la transcripción de la escena en castellano, es decir, de su doblaje original, y el guion, en el formato utilizado en el sector, que se ha utilizado al elaborar los redoblajes.

### **1. El Resplandor**

#### **1.1. Transcripción en inglés**

**Wendy**

Boy, we must be really high up. The air feels so different.

**Jack**

Uh...huh.

**Danny**

Dad?

**Jack**

Yes?

**Danny**

I'm hungry.

**Jack**

Well you should have eaten your breakfast.

**Wendy**

We'll get something as soon as we get to the hotel, okay?

**Danny**

Okay, Mom.

**Wendy**

Hey, wasn't it around here that the Donner party got snowbound?

**Jack**

I think that was farther west in the Sierras.

**Danny**

What was the Donner party?

**Jack**

There were a party of settlers in the covered wagon times. They got snowbound one winter in the mountains. They had to resort to cannibalism in order to stay alive.

**Danny**

You mean they ate each other up?

**Jack**

They had to, in order to survive.

**Wendy**

Jack...

**Danny**

Don't worry, Mom. I know all about cannibalism, I saw it on T.V.

**Jack**

See, it's okay. He saw it all on the television.

## 1.2. Transcripción en castellano

**Wendy**

Vaya. Esto debe estar muy alto, ¿eh? El aire parece diferente.

**Jack**

Mhm...

**Danny**

Papá.

**Jack**

¿Sí?

**Danny**

Tengo hambre.

**Jack**

No la tendrías si hubieras desayunado.

**Wendy**

Tomaremos algo en cuanto lleguemos al hotel, ¿vale?

**Danny**

Sí, mami.

**Wendy**

¿Es aquí donde la expedición de Donner quedó bloqueada por la nieve?

**Jack**

No, creo que fue un poco más al oeste de la sierra.

**Wendy**

Ah...

**Danny**

¿Qué era la expedición de Donner?

**Jack**

Era un grupo de colonos en la época de las diligencias. Un invierno, la nieve los atrapó en las montañas. Tuvieron que recurrir al canibalismo para poder mantenerse vivos.

**Danny**

¿Se comieron los unos a los otros?

**Jack**

Tuvieron que hacerlo / para sobrevivir.

**Wendy**

Jack...

**Danny**

No te preocupes, mami. Ya sé lo que es el canibalismo. Lo he visto en la tele.

**Jack**

¿Lo oyes? Tranquila. Lo ha visto en la televisión.

### 1.3. Guion del redoblaje

#### Take 1 (00:13)

**Wendy** (GS) Vaya. Esto debe estar muy alto, ¿no? El aire parece diferente.

**Jack** Mhm...

**Danny** Papá.

**Jack** ¿Sí?

**Danny** Tengo hambre.

**Jack** Bueno, es que deberías haber desayunado.

**Wendy** Tomaremos algo en cuanto lleguemos al hotel, ¿vale?

**Danny** Sí, mami.

---

#### Take 2 (00:11)

**Wendy** Es aquí donde la expedición de Donner quedó bloqueada por la nieve.

**Jack** No, creo que fue un poco más al oeste, en Las Sierras

**Wendy** Ah...

**Danny** ¿Qué era la expedición de Donner?

**Jack** Era un grupo de colonos en la época de las diligencias. Un invierno, la nieve los atrapó en las montañas. Tuvieron que recurrir al canibalismo para mantenerse con vida.

**Danny** ¿Se comieron los unos a los otros?

---

#### Take 3 (01:15)

**Jack:** Mhm, tuvieron que hacerlo / para sobrevivir.

**Wendy** Jack...

**Danny** No te preocupes, mami. Lo sé todo sobre el canibalismo. Lo he visto en la tele.

**Jack** (P) (RÍE) ¿Lo oyes? Tranquila. Lo ha visto en la televisión.

---

## **2. Good morning Vietnam**

### **2.1. Transcripción en inglés**

#### **Locutor de radio**

...to recover contents such as shoes, socks and undergarments.

And now an item of special note. Barring any change in the weather, the softball game... between the 133rd and 34th infantry divisions... will resume as scheduled at the Ban Mi Thout Park... corner of Viet Ho and Hguen Van Theiuh streets here in Saigon.

Please make a note of it.

Excuse me.

Those men who lost equipment in last week's rains... are asked to contact Lieutenant Sam Scheer.

Lieutenant Schneer-- Lieutenant Scheer asks those men with waterlogged mitts...

to make every effort to dry them out in the sun before requesting new ones.

Bookworms: Headquarters Support Activities Saigon... operates libraries at six locations in the Republic of Vietnam.

American personnel can check out a book in Ku Bai, Da Nang... Phung Tao, Saigon, Bien Wah and San Treng.

If you can't stop in and select your own books... write to the HSAS Library.

Ask for the books by author, title and subject... and your selections will be mailed to you.

With the holiday season rapidly approaching... those personnel wishing to spend Christmas cards home-- wishing to send Christmas cards home to the States-- are asked to do so no later than August ... due to a yearly mail rush at that time.

Don't disappoint your...



## 2.2. Transcripción en castellano

### Locutor de radio

...personales tales como zapatos, calcetines y vestimenta interna.

Y ahora, una noticia de especial interés. Si las condiciones climatológicas no lo impiden, el partido de beisbol entre los equipos de infantería 133 y 34, se reanudará como estaba previsto en el parque Ban Mi Thout, situado en la esquina de las calles Viet Ho y Hguen Van, aquí en Saigón.

Tomen nota, por favor.

Perdón.

Los hombres que hayan extraído parte de su equipo deben ponerse en contacto con el teniente Sam Scheer.

El teniente Schmeer... El teniente Scheer ruega a todo aquel que tenga su guante de beisbol empapado de agua, que haga un esfuerzo por sacarlo al sol antes de pedir un guante nuevo.

Ratas de biblioteca, el servicio de actividades del estado mayor ha abierto bibliotecas en seis localidades de la Republica de Vietnam. El personal americano puede conseguir libros en Ku Bai, Da Nang, Phung Tao, Saigon, Bien Wah y San Treng. Si no le es posible acudir personalmente, escriba a la biblioteca del SAM. Indique su solicitud, autor, título y tema y recibirá el libro por correo.

Con las fiestas navideñas a la vuelta de la esquina, aquellas personas que deseen pasar felicitaciones a casa... Que deseen "mandar" felicitaciones a casa deben hacerlo antes del 13 de agosto, por la acumulación de correo en esa época. No decepcionemos a nuestros...

## 2.3. Guion del redoblaje (Versiones 1 y 2)

### 2.3.1. Versión 1

#### Take 1 (00:12)

**Locutor** (ATR) (OFF)...efectos personales tales como zapatos, calcetines y ropa interior. Y ahora, una información de especial interés. Si las condiciones meteorológicas no cambian, el partido de softball entre los equipos de infantería 133 y 34, se reanudará como estaba previsto en el parque Ban Mi Thout, situado en la esquina de las calles Viet Ho y Hguen Van, aquí en Saigón. Tomen nota, por favor.

---

#### Take 2 (00:35)

**Locutor** (ATR) (OFF) (GS) Disculpen. Quien haya extraviado parte de su equipo en las lluvias de la semana pasada debe contactar con el teniente Scheer. El teniente Schneer...Scheer ruega a todo aquel que tenga su guante de softball empapado, que haga un esfuerzo por sacarlo al sol antes de pedir un guante nuevo.

---

#### Take 3 (00:49)

**Locutor** (ATR) (ON) Ratas de biblioteca, el servicio de actividades del estado mayor ha abierto bibliotecas en seis localidades de la República de Vietnam. El personal americano puede conseguir libros en Ku Bai, Da Nang, Phung Tao, Saigón, Bien Wah y San Treng. Si no le es posible acudir personalmente, escriba a la biblioteca del SAM. Pida los libros indicando autor, título y tema y recibirá el libro por correo.

---

#### Take 4 (01:14)

**Locutor** (ATR) (OFF) Con las fiestas navideñas a la vuelta de la esquina, aquellas personas que deseen pasar las vacaciones en casa... Que deseen “mandar” felicitaciones a casa deben hacerlo antes del 13 de agosto, por la acumulación de correo en esa época. No decepcionen a sus...

### 2.3.2. Versión 2

**Take 1 (00:12)**

**Locutor** (ATR) (OFF)...efectos personales tales como zapatos, calcetines y ropa interior. Y ahora, una información de especial interés. Si las condiciones meteorológicas no cambian, el partido de softball entre los equipos de infantería 133 y 34, se reanudará como estaba previsto en el parque Ban Mi Thout, situado en la esquina de las calles Viet Ho y Hguen Van, aquí en Saigón. Tomen nota, por favor.

---

**Take 2 (00:35)**

**Locutor** (ATR) (OFF) (GS) Disculpen. Quien haya extraviado parte de su equipo en las lluvias de la semana pasada debe contactar con el teniente Scheer. El teniente Schneer...Scheer ruega a todo aquel que tenga su guante de softball empapado, que haga un esfuerzo por sacarlo al sol antes de pedir un guante nuevo.

---

**Take 3 (00:49)**

**Locutor** (ATR) (ON) Ratas de biblioteca, el servicio de actividades del estado mayor ha abierto bibliotecas en seis localidades de la República de Vietnam. El personal americano puede conseguir libros en Ku Bai, Da Nang, Phung Tao, Saigón, Bien Wah y San Treng. Si no le es posible acudir personalmente, escriba a la biblioteca del SAM. Pida los libros indicando autor, título y tema y recibirá el libro por correo.

---

**Take 4 (01:14)**

**Locutor** (ATR) (OFF) Con las fiestas navideñas a la vuelta de la esquina, aquellas personas que envidien las tarjetas navideñas... que envíen las tarjetas navideñas deben hacerlo antes del 13 de agosto, por la acumulación de correo en esa época. No decepcionen a sus...

### **3. Regreso al futuro**

#### **3.1. Transcripción en inglés**

**Marty**

1955!

You're my m... You're my m...

**Lorraine**

My name is Lorraine... Lorraine Baines...

**Marty**

Yeah! But you are... you are so.... you are so... thin

**Lorraine**

Just relax, Calvin. You've got a big bruise on your head.

**Marty**

Ah! Where are my pants?

**Lorraine**

Over there, on my hope chest. I've never seen purple underwear before, Calvin.

**Marty**

Calvin... Why you keep calling me Calvin?

**Lorraine**

Well, it is your name, isn't it? Calvin Klein? It's written all over your underwear.

**Marty**

Ah!

**Lorraine**

Oh, I guess they call you Cal.

**Marty**

No, actually people...call me Marty.

**Lorraine**

Oh... Pleased to meet you Calvin...Marty... Klein. Do you mind if I sit here?

**Marty**

No! Good. Okay. Yeah. Okay.

### **3.2. Transcripción en castellano**

**Marty**

¡1955!

Eres mi ma... Eres mi ma...

**Lorraine**

Me llamo Lorraine... Lorraine Baines...

**Marty**

Si, pero estás... estás tan...tan... ¡delgada!

**Lorraine**

Descansa, Levis. Te has dado un golpe en la cabeza.

**Marty**

¡Ah! ¿Dónde están mis pantalones?

**Lorraine**

Ahí sobre...mi arca de la esperanza. Jamás había visto calzoncillos violetas, Levis.

**Marty**

¿Levis? ¿Po- po- po- por qué me llamas Levis?

**Lorraine**

Es tu nombre, ¿no? ¿Levis Strauss? Lo llevas escrito en la ropa interior.

**Marty**

¡Ah!

**Lorraine**

Seguro que te llaman Lev...

**Marty**

No, en realidad... Me llaman Marty.

**Lorraine**

Oh... Encantada, Levis... Marty... Strauss... ¿Te importa que me sienta aquí?

**Marty**

No, claro, no, bien, vale, sí...

### **3.3. Guion del redoblaje**

**Take 1** (00:00)

**Marty** ¿1955? / Eres mi m... Eres mi m...

**Lorraine** Me llamo Lorraine, / Lorraine Baines.

**Marty** (OFF) Sí, pero / (ON) estás...estás tan, tan... ¡delgada!

**Lorraine** Tranquilo, Calvin, te has dado un golpe en la cabeza.

**Marty** ¡Ah! ¡¿Dónde están mis pantalones?!

**Lorraine** Ahí sobre... mi arca de la esperanza... Jamás había visto calzoncillos violetas, Calvin.

**Marty** Calvin, ¿P-p-por qué me llamas Calvin?

---

**Take 2** (00:44)

**Lorraine** (DE) Es tu nombre, ¿no? (ON) Calvin Klein... Lo llevas escrito en la ropa interior...

**Marty** ¡Ah!

**Lorraine** Ah, seguro que te llaman Cal...

**Marty** No, en realidad... me llaman Marty.

**Lorraine** Oh. Encantada Calvin... Marty... Klein... / ¿Te importa que me sienta aquí?

**Marty** No, claro, no, bien, vale, sí...

---

## 4. Todo en un día

### 4.1. Transcripción en inglés

#### Ferris

Not that I condone fascism, or any -ism for that matter. -ism's in my opinion are not good. A person should not believe in an -ism, he should believe in himself. I quote John Lennon, "I don't believe in Beatles, I just believe in me." Good point there. After all, he was the walrus. I could be the walrus and I'd still have to bum rides off people.

## 4.2. Transcripción en castellano

**Ferris**

Yo no justifico el fascismo, o cualquier otro -ismo. Los -ismos en mi opinión no son buenos. Una persona no ha de creer en un -ismo, ha de creer en si misma. Y cito a John Lennon: “Yo no creo en los Beatles, solo creo en mí.” Toda una frase. Después de todo, él era la morsa. Yo podría ser la morsa y gorrearía el coche a la gente.

## 4.3. Guion del redoblaje

**Take 1 (00:00)**

Ferris Yo no justifico el fascismo, o cualquier otro -ismo. Los -ismos en mi opinión no son buenos. Una persona no ha de creer en un -ismo, ha de creer en si misma. Y cito a John Lennon: “Yo no creo en los Beatles, sólo creo en mi.” Tenía mucha razón. Por eso cantaba que él era la morsa. Yo podría ser la morsa y seguiría yendo en el coche de otros.

---

# 5. Superdetective en Hollywood

## 5.1. Transcripción en inglés

**Serge**

How you are doing today?

**Axel**

Hi.

**Serge**

I'm fine. My name is Serge and... How can I help you?

**Axel**

Um...Yeah. I'm here looking for Jenny Summers.



**Serge**

She's very busy today. Maybe you give me your name.

**Axel**

My name is Axel Foley.

**Serge**

And what it's pertaining?

**Axel**

I didn't understand what you said.

**Serge**

Pertaining... What it's meaning... regarding...

**Axel**

Oh! What's it regarding! I'm an old acquaintance of hers.

**Serge**

Donny! One moment. Donny, run and tell Ms. Summers that Mr. Achmed Foley to see her.

**Axel**

It's Axel Foley, Axel

**Serge**

Achmel, Achwel...

**Axel**

Axel.

**Serge**

Foley is here to see her. He's an old acquaintance. Donny this is...Cover this up. It's Like a breast of a dog to scrub for the customer..

**Serge**

It's not sexy. It's animal.

**Axel**

No, it's not sexy at all.

**Serge**

May I offer you something to drink? Wine, a cocktail... Espresso?

**Axel**

No, I'm fine. Thank you.

**Serge**

I make it myself back there with the little lemon twist. It's good. You should try it.

**Axel**

No. I'm fine.

**Serge**

I see you look at this piece.

**Axel**

Yeah! I was wondering. How much something like this went for.

**Serge**

One hundred and thirty thousand dollar.

**Axel**

Get the fuck outta here!

**Serge**

No I cannot! It's serious because it's a very important piece.

**Axel**

Have you ever sold one of these?

**Serge**

Sell it yesterday to a collector.

**Axel**

Get the fuck outta here!

**Serge**

No! I'm serious! I sell it myself

**Jenny**

Axel Foley, what on earth are you doing here?

**Axel**

How you doin'?

**Jenny**

I'm fine! Hold a second, I'll be right down.

## **5.2. Transcripción en castellano**

**Serge**

¿Qué tal se encuentra hoy?

**Axel**

¡Hola!

**Serge**

Yo bien... Mi nombre es Serge. ¿En qué puedo servirle?

**Axel**

Em...sí. Busco a la señorita Jenny Summers.

**Serge**

Oh... Está muy ocupada. ¿Quiere decirme su nombre?

**Axel**

Me llamo Axel Foley.

**Serge**

¿Y atinente a qué?

**Axel**

No entiendo lo que ha dicho...

**Serge**

Atinente a qué... Tocante a qué... Relativo a qué...

**Axel**

Oh, es relativo a un antiguo amigo de ella.

**Serge**

¡Donny! Un momento... Donny, ve y dile a la señorita Summers que el señor Achmed Foley quiere verla.

**Axel**

No, Axel Foley. Axel

**Serge**

Achmed, Achbel...

**Axel**

Axel.

**Serge**

Em... Que el señor Foley está aquí. Es un viejo amigo. Donny, cuida tu aspecto... Parece el lomo de un perro para que lo acaricien los clientes. No es sexy. Es bestial...

**Axel**

No, no es nada sexy.

**Serge**

¿Desea algo de beber? Vino, un coctel... ¿Un café exprés?

**Axel**

No, nada. Gracias.

**Serge**

Los hago yo mismo con una cortecita de limón. Son muy buenos. Pruebe uno.

**Axel**

No, gracias. No me apetece.

**Serge**

¿Le gusta esa pieza?

**Axel**

¡Si! ¡Me gusta! Me preguntaba cuánto debe costar.

**Serge**

130.000 dólares.

**Axel**

¿Estás de cachondeo?

**Serge**

¡Claro que no! En serio, es una pieza muy importante.

**Axel**

¿Ha vendido alguna?

**Serge**

Si, ayer mismo. A un coleccionista.

**Axel**

¿Estás de cachondeo?

**Serge**

¡No! ¡En serio! Yo mismo hice la venta.

**Jenny**

¡Axel Foley! ¿Qué haces tú por aquí?

**Axel**

¿Cómo estás?

**Jenny**

¡Muy bien! Un momento, enseguida bajo.

### 5.3. Guion del redoblaje

**Take 1** (00:07)

**Axel** (RÍE)

**Serge** (OFF) ¿Qué tal se encuentra hoy?

**Axel** ¡Hola!

**Serge** Yo bien... Mi nombre es Serge. ¿En qué puedo ayudarle?

**Axel** Em...si. Busco a la señorita Jenny Summers.

**Serge** Oh... Está muy ocupada. ¿Quiere decirme su nombre?

**Axel** Me llamo Axel Foley.

**Serge** (DE) ¿Y atinente a qué?

**Axel** No he entendido lo que ha dicho...

---

**Take 2** (00:30)

**Serge** Atinente a qué... Tocante a qué... ¿Relativo a qué?

**Axel** ¡Oh! ¡A qué es relativo! Soy un viejo amigo.

**Serge** Donny! Un momento. / Donny, ve y dile a la señorita Summers que el señor Achmed Foley quiere verla.

**Axel** No, Axel Foley. Axel.

**Serge** Achmed, Achbel...

**Axel** (DE) Axel.

---

**Take 3** (00:50)

**Serge** Em... Que el señor Foley está aquí. Es un viejo amigo. Donny, deberías taparte eso... Parece el lomo de un perro para que lo acaricien los clientes. No es sexy. Es animal...

**Axel** No, no es nada sexy.

**Serge** ¿Desea algo de beber? Vino, un cóctel... ¿Un café exprés?

**Axel** No, estoy bien. Gracias.

**Serge** Los hago yo mismo con una cortecita de limón. Son muy buenos. Pruebe uno.

**Axel** No, gracias. No me apetece.

---

**Take 4** (01:15)

**Serge** He visto que observaba esta pieza.

**Axel** ¡Sí! ¡Me gusta! Me preguntaba cuánto debe costar.

**Serge** 130.000 dólares.

**Axel** ¡Vete a la mierda, hombre!

**Serge** ¡Claro que no! En serio, es una pieza muy importante.



**Axel** ¿Ha vendido alguna?

**Serge** Si, ayer mismo. A un coleccionista.

**Axel** ¡Vete a la mierda, hombre!

---

**Take 5 (01:29)**

**Serge** ¡No! ¡En serio! Yo mismo hice la venta.

**Axel** (RÍE)

**Jenny** (REVER) ¡Axel Foley! ¿Qué haces tú por aquí?

**Axel** ¡Jenny! ¿Cómo estás?

**Jenny** (REVER) ¡Muy bien! Un momento, enseguida bajo.

**Axel** ¡Vale! Disculpe, Serge.

## **6. La jungla de cristal**

### **6.1. Transcripción en inglés**

**Argyle**

Relax. We got everything in this mug, man. Look at this - CD, C.B., TV... telephone, full bar, VHS. If your friend's hot to trot, I know a few mama bears we can hook up with. Or is he married?

**John**

He's married.

**Argyle**

Okay. Oh, sorry about that. It's the girl's day off. I didn't know you were gonna sit up front. So, uh, your lady live out here?

**John**

About the past six months.

**Argyle**

Meaning you still live in New York.

**John**

You always ask this many questions, Argyle?

**Argyle**

Sorry, man. I used to drive a cab, and, uh, people would expect a little chitchat. So, you divorced?

**John**

Just drive the car, man.

**Argyle**

Hey, come on. You divorced? You separated? She beat you up?

**John**

She had a good job. Turned into a great career.

**Argyle**

Ah, that meant she had to move here.

**John**

You're very fast, Argyle.

**Argyle**

So why didn't you come? Well, why didn't you come with her, man? What's up?

**John**

'Cause I'm a New York cop.

I got a six-month backlog of New York scumbags I'm still trying to put behind bars. I can't just pick up and go that easy.

**Argyle**

In other words, you thought she wasn't gonna make it out here...and she'd come crawling on back to you...so why bother to pack, right?

**John**

Like I said, you're very fast, Argyle.

**Argyle**

You mind if we hear some tunes? Hey, that'll work.

**John**

Don't you got any Christmas music?

**Argyle**

This is Christmas music. So your lady sees you, you run into each other's arms, the music comes up... and you live happily ever after, right?

**John**

I can live with that.

**Argyle**

So if it doesn't work out, man, you got a place to stay?

**John**

I'll find a place.

**Argyle**

I tell you what. I'm gonna pull in the parking garage and I'll wait. You score, you give me a call on the car phone. I'll take your bags to the desk. You strike out, I'll get you a hotel.

**John**

You're all right, Argyle.

**Argyle**

Just remember that when you sign for the tip.

## **6.2. Transcripción en castellano**

**Argyle**

En este cacharro tenemos de todo, mire: Compact Disc, onda corta, televisión, teléfono, paratope, vídeo... Si su amigo se siente solo, conozco a unas ositas que pueden hacerle compañía. ¿O está casado?

**John**

Está casado.

**Argyle**

Muy bien / Ah, lo siento, perdone. Un fallo de la señora de la limpieza... No sabía que iba a sentarse delante. Y que, ¿su señora vive aquí?

**John**

Los últimos seis meses.

**Argyle**

Y usted sigue viviendo en Nueva York.

**John**

¿Siempre hace tantas preguntas, Argyle?

**Argyle**

Perdone, antes era taxista y a los clientes les gustaba el palique. ¿Está divorciado?

**John**

Limítese a conducir.

**Argyle**

Vamos. ¿Está divorciado? ¿Separado? ¿Ella le pegaba?

**John**

Tenía un buen empleo. Y llegó a ser una ejecutiva...

**Argyle**

Y tuvo que venirse a vivir aquí.

**John**

Es usted un lince, Argyle.

**Argyle**

¿Por qué no se vino usted? ¿Eh? ¿Por qué no se vino con ella? ¿Qué pasó?

**John**

Yo soy policía de Nueva York. Tenía varios casos urgentes que resolver de los cuales yo era responsable y... no puedo dejar las cosas en el aire.

**Argyle**

En otras palabras: pensó que a ella no le iría bien aquí. Que volvería como una corderita así que para qué hacer las maletas (GS)

**John**

Lo que yo decía. Es usted un lince, Argyle.

**Argyle**

¿Le importa que ponga unas coplas? Eh, esto no está mal.

**John**

¿No tienes villancicos?

**Argyle**

Esto es un villancico. Cuando le vea su señora, los dos se abrazarán, la música subirá y vivirán felices para siempre, ¿no?

**John**

No estaría mal.

**Argyle**

Pero si no resulta así... ¿Tiene donde alojarse?

**John**

Ya me lo buscaré.

**Argyle**

Haremos una cosa. Yo me meto en el aparcamiento y le espero. Que sale bien, me llama al teléfono del coche y llevo sus maletas a conserjería. Que sale mal, le llevo a un hotel.

**John**

Está usted en todo, Argyle.

**Argyle**

Recuérdelo a la hora de la propina.

### 6.3. Guion del redoblaje

**Take 1** (00:01)

**Argyle** ¡Relájate! En esta cosa hay de todo, tío. Mira: CD, radio, televisión, teléfono, barra libre, VHS. (RÍE) (OFF) Si tu amiguito está caliente, conozco algunas mamás oso a las que podemos llamar. (RÍE) (ON) ¿O está casado?

**John** Está casado.

**Argyle** Vale. / Oh, lo siento. La señora de la limpieza se ha tomado el día libre. (GS) No sabía que te sentarías delante. Y, ¿tu mujer vive aquí?

**John** Los últimos seis meses.

-----  
**Take 2** (00:31)

**Argyle** ¿Y tú aún vives en Nueva York?

**John** (TAP) ¿Siempre haces tantas preguntas, Argyle?

**Argyle** Perdón, tío. (OFF) Antes era taxista y la gente espera un poco de charla. (ON) ¿Estás divorciado?

**John** (OFF) Tú solo conduce.

**Argyle** Eh, ¡venga! Divorciado, separado... ¿Ella te pegaba? (RÍE)

**John** Tenía un buen trabajo, se convirtió en una gran carrera...

**Argyle** (OFF) Ah, y tuvo que mudarse aquí.

---

**Take 3** (01:00)

**John** (GS) Eres muy rápido, Argyle. (GS)

**Argyle** (OFF) Pero, ¿tú por qué no viniste? ¿Eh? (ON) ¿Por qué no viniste con ella?  
¿Qué pasó?

**John** Porque soy poli en Nueva York. Tenía más de seis meses atrasados encerrando asesinos y traficantes y... no podía dejarlo así sin más.

**Argyle** En otras palabras: pensaste que no le iría bien aquí. Que volvería arrastrándose así que para qué hacer las maletas, ¿eh? (RÍE)

**John** Lo que yo decía. Eres muy rápido, Argyle.

---

**Take 4** (01:29)

**Argyle** ¿Te importa que ponga algo de música? / Eh, esto no está mal.

**John** ¿No tienes música navideña?

**Argyle** (OFF) Esto es música navideña. // (ON) (A) Cuando te vea tu mujer, los dos os abrazaréis, la música subirá y viviréis felices para siempre, ¿no?

**John** No estaría mal.

**Argyle** Pero si no funciona... ¿Tienes donde quedarte?

**John** Encontraré algo.

---

**Take 5** (02:28)

**Argyle** Haremos una cosa. Yo me meto en el aparcamiento y te espero. Si anotas un punto, (OFF) me llamas al teléfono del coche y llevo tus maletas a conserjería. Si te eliminan, te llevo a un hotel.



**John** (GS) (DE) Me caes bien, Argyle.

**Argyle** Recuérdalo a la hora de la propina.

## **7. Los Goonies**

### **7.1. Transcripción en inglés**

**Irene**

Boys, this is Rosalita. Rosalita's going to help us with the packing just until my arm is better.

**Kids**

Hello!

**Mouth**

¡Hola!

**Irene**

Uh, boys, Rosalita doesn't speak a word of English, and I know some of you have taken some Spanish in school...

**Mouth**

Well, Mrs. Walsh, I speak perfect Spanish. And if it's any help to you I'd be glad to communicate with Rosalita.

**Irene**

You're a lifesaver Clarke. Come with us, will you?

**Mouth**

Why certainly, Mrs. Walsh.

**Irene**

Pants and shirts are in the second. Jus..just throw them all into cardboard boxes. Forget the suitcases. Clarke, can you translate that?

**Mouth**

Why certainly, Mrs. Walsh.

**Irene**

Oh, that's wonderful, simply wonderful.

**Mouth**

La mota va en el primer cajón. La coca y la rapidez van en el segundo. La heroína en el debajo. Siempre hay que separar las drogas.

**Irene**

Now Rosalita, this is the attic. Mr. Walsh doesn't like anybody up here, ever. I guess that's why it's always open.

**Mouth**

Nunca suba arriba. Está lleno de los instrumentos de tortura sexual del señor Walsh.

**Irene**

This is my supply closet. You'll find everything you need: brooms, dustpans, insect spray... I would really like the house clean when they tear it down. Clarke, can you translate?

**Mouth**

Si no hace un buen trabajo, será encerrada aquí con las cucarachas por dos semanas sin agua y sin comida.

**Irene**

Okay, Rosie? Okay? You're going to be very happy here. Come on Clarke, we've got much more to do. You're so fluent in languages.

**Rosalita**

Es una casa de locos... ¡Por Dios!

**Irene**

You are so fluent in Spanish. That was so nice of you...

**Mouth**

"Nice" is my middle name, Mrs. Walsh.

## **7.2. Transcripción en castellano**

**Irene**

Chicos, esta es Rosanna. Ella va a ayudarme a empaquetar todo hasta que yo pueda mover el brazo.

**Todos**

¡Hola!

**Bocazas**

¡Ciao!

**Irene**

Chicos, Rosanna no sabe ni una palabra de castellano. Sé que alguno de vosotros ha estudiado italiano en el colegio.

**Bocazas**

Pues... Señora Walsh, yo hablo italiano perfectamente. Y si eso le sirve de ayuda, le traduciré a Rosanna encantado.

**Irene**

Eres mi salvación, Clark. Ven con nosotras, ¿quieres?

**Bocazas**

Claro, señora Walsh...

**Irene**

Las camisas están en el segundo cajón. Métalo todo en cajas de cartón y olvídense de las maletas. Clark, ¿puedes traducirle eso?

**Bocazas**

Claro, señora Walsh.

**Irene**

Estupendo, muchas gracias. Díselo.

**Bocazas**

L'erba en el primo casetto. La cocaina e le anfetamine en el secondo e l'heroína en el de soto. Mai si debo no mescolare le drogue.

**Irene**

Rosanna, eso es el desván. El señor Walsh no quiere que nadie entre ahí nunca. Por eso siempre está abierto...

**Bocazas**

La non debe salir mai. E dove el signore a il suo instrumenti di tortura sessuale.

**Irene**

Este es el armario de la limpieza. Aquí encontrará de todo: insecticida, recogedor, escoba... Quiero que cuando tiren la casa esté todo como si fuera nuevo. Clark, ¿quieres traducírselo?

**Bocazas**

Se non fa bene el suoi mestieri, la ciuderan alei qua, con le cavalete, per due setimane sensa aqua e sensa cibo.

**Irene**

¿De acuerdo? ¿De acuerdo? Aquí estará muy contenta. Vamos, Clark, hay mucho que hacer. Hay que ver la facilidad que tienes para los idiomas.

**Rosanna**

Questa e una casa di pazzi, Madonna.

**Irene**

¡No sabía que hablaras tan bien italiano! Eres un chico muy amable.

**Bocazas**

A amabilidad no hay quien me gane, señora Walsh.

### **7.3. Guion del redoblaje**

**Take 1** (00:00)

**Irene** Chicos, esta es Rosalinda. Ella va a ayudarnos a empaquetar todo hasta que mi brazo esté mejor.

**Data** (P) ¡Hola!

**Mikey** (P) ¡Hola!

**Gordi** (P) ¡Hola!

**Bocazas** ¡Saudações!

**Irene** Em, Chicos, Rosalinha no habla ni una palabra de nuestro idioma. Sé que alguno de vosotros ha estudiado portugués en el colegio.

---

**Take 2** (00:14)

**Bocazas** Bueno... Señora Walsh, yo hablo portugués perfectamente. Y si eso le sirve de ayuda, estaré encantado de traducirle a Rosalinha.

**Irene** Eres mi salvación, Clark. Ven con nosotras, ¿quieres?

**Bocazas** Por supuesto, señora Walsh...

**Irene** Las camisas están en el segundo cajón. Métalo todo en cajas de cartón y olvídense de las maletas. Clark, ¿puedes traducirle eso?

**Bocazas** Por supuesto, señora Walsh.

**Irene** Oh, estupendo, maravilloso...

---

**Take 3** (00:38)

**Bocazas** A herva vai na primeira gaveta. Cocaína e anfetamina vão no segundo. A heroína no fundo. Você sempre tem que separar as drogas.

**Irene** (OFF) Rosalinha, este es el desván. (ON) El señor Walsh no quiere que nadie entre ahí nunca. Será por eso que siempre está abierto....

**Bocazas** (DE) Nunca suba. (ON) Está cheio dos instrumentos de tortura sexual do Sr. Walsh.

**Rosalinha** ¡Ay!

**Irene** Este es el armario de la limpieza. Aquí encontrará de todo: insecticida, recogedor, escoba... Me encantaría que la casa estuviera limpia cuando la derriben. Clark, ¿quieres traducírselo?

-----

#### Take 4 (01:17)

**Bocazas** Se você não fizer um bom trabalho, ficará trancado aqui com as baratas por duas semanas sem água e sem comida.

**Irene** ¿Vale, Rosi? ¿De acuerdo? Aquí estará muy contenta. Vamos, Clark, hay mucho que hacer. ¡Qué bien se te dan los idiomas!

**Rosalinha** É uma casa de loucos... Por Deus!

**Irene** ¡No sabía que hablaras tan bien portugués! Eres un chico muy amable.

**Bocazas** Amable es mi segundo nombre, señora Walsh.

## 8. Terminator

### 8.1. Transcripción en inglés

**Kid**

Usted es muy hermosa señora, y tengo pena decirle que me dé cinco dólares americanos, pero sino mi padre me va a pegar.

**Sarah**

What did he just say?

**Old man**

He says you are very beautiful, señora. He's ashamed to ask you for five american dollars for this picture. But if he doesn't, his father will beat him.

**Sarah**

Pretty good hustle, kid. Cuatro.

**Kid**

Sí, sí. Gracias. Miren, miren, allá. Viene una tormenta!

**Sarah**

What did he just say?

**Old man**

He said there's a storm coming in.

**Sarah**

I know...

## **8.2. Transcripción en castellano**

**Niño**

Es usted muy guapa, señora. Por favor, necesito que me dé cinco dólares americanos. Porque si no, mi padre me va a pegar.

**Sarah**

¿Qué es lo que le ocurre?

**Señor mayor**

Es muy buen chico, señora. Se gana la vida haciendo fotografías y cobra cinco dólares por cada una. Pero si no quiere, no se la quede.

**Sarah**

Está bien, me la quedaré. Cuatro

**Niño**



Sí, sí. Gracias. Miren, miren, allí. Viene una tormenta.

**Sarah**

¿Puedo irme ya?

**Señor mayor**

Sí, antes de que llegue la tormenta.

**Sarah**

Lo sé...

### 8.3. Guion del redoblaje

**Take 1** (00:06)

**Niño** Es usted muy hermosa, señora. (DE) Por favor, necesito que me dé cinco dólares americanos. (ON) Porque si no, mi padre me va a pegar.

**Sarah** ¿Qué es lo que le ocurre?

**Señor** Él solo vende fotos, señora. Se gana la vida haciéndolas y cobra cinco dólares por cada una. (OFF) Su padre le maltrata, ¿sabe?

**Sarah** Es un buen timo, chico. Cuatro

**Niño** Sí, sí. Gracias. // (OFF) Miren, / miren, / allí. (ON) Viene una tormenta.

**Sarah** No le he oído

-----  
**Take 2** (00:46)

**Señor** Dice que se acerca una tormenta.

**Sarah** Lo sé...



## Anexo II. Entrevistas

Se han realizado entrevistas a tres personas relacionadas con el mundo de la traducción y el doblaje. Estas entrevistas se han hecho con la finalidad de profundizar más en los diferentes procesos de la traducción y el doblaje obteniendo testimonios de primera mano, además de pedir consejo sobre cómo modificar los doblajes originales con tal de mejorarlos en algunos aspectos. Las personas entrevistadas se dedican profesionalmente al sector de la traducción audiovisual y al doblaje.

A continuación se encuentra una breve descripción de cada una de ellas y las entrevistas transcritas en su totalidad.

### 1. Quico Rovira-Beleta

Quico Rovira-Beleta es un veterano en el sector de la traducción audiovisual. Lleva desde el año 1985 en activo y, a día de hoy, es uno de los traductores más importantes de España,



pues está a cargo de la traducción de las dos mayores franquicias del cine comercial: *Star Wars* y el *Universo Cinematográfico Marvel*. Durante la década estudiada en este trabajo, la de 1980, Rovira-Beleta ya tradujo algunas de las grandes películas de Hollywood como pueden ser *Rocky IV*, *La Princesa Prometida*, *Todo en un día* o *Superdetective en Hollywood II*.

Figura 1. Quico Rovira-Beleta. Fuente: Premios Irene de doblaje, 2019

#### **ADRIÁN: ¿Qué diferencia la traducción ahora con respecto a los años 80?**

QUICO: Una de las diferencias básicas en los años 80 era que en aquella época, el inglés no se dominaba como se puede dominar ahora. Evidentemente no había internet, no había nada de todo esto, con lo cual había mucha menos difusión de productos en lenguas extranjeras, con lo cual era más difícil.

Y en aquella época, la mayoría de ajustadores y adaptadores no sabían inglés, con lo cual eso nos obligaba, por decirlo de alguna manera, en cierto sentido, a ser mucho más literales en las traducciones para poderles explicar exactamente qué es lo que estaban diciendo. Teniendo que dar menos rienda suelta a nuestra propia creatividad, porque si ellos tenían que cambiar algún texto y tal, como ellos no dominaban el inglés, para que no se fueran por las ramas más de la cuenta, digamos. Y así se estuvo haciendo durante muchos años hasta que empezaron a llegar adaptadores que sabían más inglés, entendían mejor, con lo cual te podías alejar un poco más de la literalidad, no de la fidelidad pero sí de la literalidad, para que ellos pudieran seguir jugando con ello sin necesidad de ser claramente literal para que ellos no perdieran el hilo de lo que se estaba haciendo. De hecho, se dieron casos de, por no haber sido suficientemente claro diciendo lo que significaba, en la adaptación se habían ido por donde no era y se tuvo que tirar para atrás y corregirlo en varias ocasiones. No daré ejemplos concretos porque no está bien nombrar a nadie, pero sí pasó varias veces.

**ADRIÁN: Tú empezaste en el 85, ¿recuerdas cuál fue tu primera película?**

QUICO: La primera película, Rocky IV. Además me tocó traducción y ajuste y yo no había hecho nunca nada de eso y fue realmente muy, muy difícil. Fue un reto maravilloso, también.

**ADRIÁN: ¿Qué estudios hacen falta para iniciarse en el mundo de la traducción ahora? ¿Y en el pasado?**

QUICO: Hoy en día existe la carrera de Traducción e Interpretación, con lo cual lo tenéis bastante mejor porque os podéis dedicar a ello de lleno. De todas maneras, por ejemplo yo, que he sido profesor de Máster en la Autónoma (UAB), muchas veces me he encontrado alumnos que no habían hecho Traducción e Interpretación sino que habían hecho Humanidades, por ejemplo, o Filología. Y que también, con una serie de nociones básicas importantes, pueden dedicarse a según qué tipo de traducción, evidentemente a interpretar no. Porque interpretar, o aprendes a interpretar o lo tienes un poco más crudo. Pero para ser traductor sí que necesitas unos conocimientos no solo del idioma original y del idioma de destino, sino que tienes que saber crear esos puentes que unen un idioma con el otro. Es decir, no todo el mundo que sabe inglés sabe traducir. Y en cambio, cualquier traductor sabe traducir, no solo porque sabe inglés y español, en nuestro caso, sino que también sabe cómo unir un idioma con otro, cómo trasladar los mismos conceptos de un idioma a otro. En mi época no había estudios de traducción, de hecho yo cuando empecé no existía ni siquiera la

diplomatura de traducción, cuando yo empecé los estudios. Yo empecé en el 77 la universidad y empecé Biología. Yo hice Biología porque yo quería ser biólogo. Quería ser aracnólogo, concretamente. Me especialicé en arañas. Y estuve intentando encontrar trabajo durante varios años hasta que en el 85, después de estar desesperado porque no encontraba trabajo, mi padre, que era director de cine, me dijo: “Yo llevo a doblar mis películas a un estudio que se llama Sonoblok. Si quieres, como sabes idiomas, ¿por qué no vas y haces una prueba?”. Y fui, hice una prueba y les gustó y hasta hoy. 34 años después sigo en ello.

**ADRIÁN: Has dicho que para traducir hace falta saber el idioma original y el de destino. Normalmente el cine suele ser el de Hollywood pero, ¿para otros países que hablan otro idioma, son otros traductores?**

QUICO: Evidentemente. Ha habido veces que nos ha tocado a nosotros, precisamente por falta de traductores, que ahora ya no pasa, pero sobre todo cuando yo empezaba éramos 4 o 5 traductores audiovisuales en toda España. Imagínate los que son ahora. Había muchísimo trabajo pero había menos oferta, también. O sea, oferta de trabajo. Había mucha menos demanda de traductores, pero bueno. Las pocas películas que llegaban aquí llegaban sin ninguna prisa. Ya se había estrenado en América hacía mucho tiempo. Pero a mi me ha pasado que, tener que traducir películas chinas o rusas, por ejemplo, donde yo me basaba en los subtítulos en inglés de la película porque claro, yo no sé ruso ni sé chino. Hoy en día, una película rusa se la darían a un traductor de ruso, no me la darían a mí, como es lógico. O una película china, coreana pues se la darían a un traductor del idioma original de la película, que es mucho más lógico. Pero todavía se hace en algunos casos de “manga” japonés y cosas de estas, si hay casos de traductores que no son traductores de japonés, sino de inglés y usan subtítulos en inglés para según qué cosas. Pero hoy en día, por suerte, a cada idioma le corresponde su traductor y eso es mucho mejor.

**ADRIÁN: Has comentado, también, que antes te llegaban las películas y ya se habían estrenado y eso ahora no pasa tanto. ¿Cómo afecta a la traducción?**

QUICO: Pues afecta muchísimo. Antiguamente claro, no estaba internet, con lo cual no había el problema de la piratería que hay ahora. Y entonces, antiguamente la película se estrenaba en una fecha, la que fuera, y en España la veíamos pues incluso a lo mejor un año más tarde. O sea, no había ninguna prisa, con lo cual la manera de trabajar era cómoda,

porque trabajabas con un guion definitivo, con la imagen final. La imagen no la teníamos en ningún tipo de soporte. Tenías que ir al estudio a verla porque solo estaba en 35mm, o sea en cine, digamos. Luego más adelante ya llegó el VHS, primero Betamax, luego el VHS y ahora ya las imágenes te las mandan digitalmente. Pero claro, hoy en día las fechas de estreno, sobre todo en películas grandes, coinciden a nivel mundial y para poder evitar que se piratee, que cuando se vaya a estrenar la película en España ya la haya pirateado todo el mundo. Lo que se hace es que las fechas de estreno coincidan a nivel mundial. Para poder coincidir las fechas a nivel mundial, lo que no se puede hacer es esperar a que la película esté terminada para ponerte a traducir porque claro, los productores de la película, una vez la tienen terminada, la quieren estrenar, como es lógico. Entonces es una faena que tengan la película acabada y entonces se tengan que esperar a que se haga en todos los países para poderla estrenar. Con lo cual, ¿qué hacemos? Empezamos a trabajar cuando la película la están rodando todavía. Ellos hacen un montaje previo de la película, que llamamos preliminar. De ahí sacan un guion, que es el guion preliminar y nosotros traducimos sobre ese guion preliminar. Más adelante llega un nuevo montaje, que le llaman segundo preliminar, o “preliminar 2”. Nosotros cogemos ese preliminar dos y añadimos y quitamos todas las escenas que difieran del preliminar 1 con el que habíamos trabajado. Y así puede haber preliminar 1, 2, 3, 4... los que sean. Hasta que se llega a un guion final y ese guion final ya es muy próximo a la fecha de estreno, con lo cual, lo que hay que doblar de ese guion final son muy poquitas cosas, detalles, porque todo lo anterior ya se ha doblado.

**ADRIÁN: No sólo afecta a la traducción sino que al doblaje.**

QUICO: A todo el proceso entero. Se dobla por trocitos igual. Se dobla por preliminares. Normalmente para el doblaje se espera al menos hasta el preliminar tres. Porque empezar a doblar desde preliminar 1 es muchísimo dinero que se gasta inútilmente. Muchísimas frases que luego desaparecen que las has hecho inútilmente y los accionistas gastan dinero para luego tirarlo a la basura. Entonces siempre es mejor esperar a un P3 (Preliminar 3). Entre P3 y P4 suelen ser ya bastante cercanos al final, entonces es más fácil doblar a partir del P3 digamos. No en P1 o en P2. Aunque a veces se dobla a partir del P2. EN P1 no se dobla casi nunca. A veces en P2, pero la mayoría en P3.

Esto los que usan este sistema, porque algunas distribuidoras usan Versión A, B, C, D... Pero es lo mismo.

**ADRIÁN: Últimamente hay polémica con el tema de no enviar toda la información a traductores. ¿Por qué pasa eso?**

QUICO: El miedo a la piratería es tan grande que... pueden fiarse del traductor, sobre todo porque el traductor ha firmado documentos de confidencialidad, etcétera, etcétera... Pero si ellos envían la película a otro país, ellos no están seguros de si esa película va a pasar por más manos que por las del traductor solamente, y entonces es muy arriesgado. Yo, por ejemplo, cuando trabajo con sagas grandes tipo *Marvel* o *Star Wars* o lo que sea, yo la imagen, para empezar, no la puedo tener en casa, evidentemente. La mayoría de las veces el guion tampoco. Tengo que ir al estudio a hacerlo, en un ordenador exclusivo para mí, en un despacho exclusivo para mí, encerrado y la imagen además viene toda en negro y solo tiene círculos abiertos en las bocas de los actores para que no se pueda piratear nada de esa imagen. Y aun así, tengo unas medidas de seguridad enormes: si viene alguien, yo tengo que apagar la pantalla para que no vean nada, etcétera. Tiene su lógica, porque se están jugando muchos millones de dólares. Entonces claro, eso si que hace que, no solo en mi caso, sino en los casos siguientes al mío, ya sea el ajuste, la dirección, los actores... trabajen pues... Un actor en según qué películas, *Star Wars*, por ejemplo, solo tiene sus frases, no ve las frases de los demás, con lo cual si que puede pasar que una de estas frases, por lo que sea, se pierda en el proceso y se quede el “*She can’t see us*” (referencia al episodio 8x03 de Juego de Tronos) sin doblarse. Yo estoy seguro de que el “*She can’t see us*”, seguramente al traductor no le venía en el guion. Se puso después en un preliminar posterior que el traductor no tuvo acceso a él. Pero a mi si que me ha pasado, por ejemplo, en *Star Wars* mismo hay unas versiones preliminares que les llaman “Versiones sin spoilers”. Ellos mismos les llaman “*Non-spoiler versions*”, que son las versiones donde las cosas más gordas de la peli todavía no están, se las han comido. Entonces tu estás traduciendo y de repente hay como un espacio en negro, sin diálogo y sin nada, y hasta que no llega el P3 o el P4, que son los más definitivos, no aparece esa escena. Recuerdo perfectamente que, en el episodio VII de *Star Wars*, la escena principal de la película entre Kylo Ren y Han Solo, es una escena muy importante en la película. No voy a decir nada más, por si alguien no la ha visto. Pues esa escena yo no había... Esta es otra cosa que hacemos con estas películas. Normalmente, como... luego vuelvo a empalmar con ese hilo. Como la imagen que nos van a enviar a nosotros está rotoscopada, que es la imagen negra con los círculos en las bocas. Dos meses antes, a los

traductores y ajustadores nos mandan a Estados Unidos, o a Londres o a donde sea y ahí nos muestran la película entera, limpia, destapada. Y luego, vas a tu memoria para recordar aquellas escenas porque luego cuando te la envían, vuelven a estar tapadas y cuando no hablan está todo en negro, o sea, no ves nada. Y yo recuerdo que esa escena no estaba hasta el Preliminar 4, creo que fue donde esa escena apareció. Entonces claro, yo que había visto la película antes digo: “Aquí falta algo, está claro”. Pero bueno, luego descubres que es eso, un sistema de protección. La última versión se llama “Versión con spoilers”, que es la versión donde ya viene todo y donde se corre más riesgo. Y aun así vienen siempre súper protegidas porque claro, tu la puedes tener pero, por ejemplo, pasa por manos de un técnico y ellos tampoco pueden controlar a todo el mundo. No digo que un técnico lo vaya a robar, de hecho en España nunca han pasado problemas de filtraciones de películas. Pero en Estados Unidos ha pasado, en Rusia ha pasado, en otros países ha pasado y claro, tampoco sabes cuantas manos van a tocar ese material. Entonces es normal que pase. A parte de eso, firmas contratos de confidencialidad, pasas controles de idoneidad y toda una serie de cosas para que ellos se puedan fiar de ti al 100%.

**ADRIÁN: Y de todo esto, en los 80 no había nada. Nos olvidamos de...**

QUICO: En los 80 no había nada de todo esto. Podías hablar de lo que quisieras. La película, además, cuando se estrenaba en España llevaba en Estados Unidos meses o un año. Era completamente distinta la manera de trabajar. En los 80 era... claro... Cuando yo empecé, de hecho ni siquiera había ordenadores con lo cual yo empecé con máquina de escribir y papel carbón. El otro día hablaba con María José Aguirre, la traductora de Los Simpson, y hablábamos de esto, de la época en la que trabajábamos con máquina de escribir y papel carbón y entonces yo no podía tener la película físicamente en casa, evidentemente. No por sistema de seguridad, sino porque no existía formato para llevártelo a casa. Entonces yo, iba al estudio, me daban el guion original en papel. Me veía la película toda seguida como fuera una sala de cine, intentaba memorizar todo lo que pudiera y me iba a casa y me ponía a traducir sin imagen todas las cosas. Con lo cual había un montón de notas de “Ver imagen” porque había cosas que no recordaba exactamente. Una vez acabada la traducción, volvía al estudio, volvía a ver la película e iba corrigiendo todas las dudas que tenía. Me la volvía a llevar a casa, la pasaba a limpio y luego entregaba el trabajo en papel.

**ADRIÁN: O sea que ese es el proceso que tu seguías para hacerlo.**



QUICO: Entonces, más adelante ya empezaron a poderse hacer videos. Empezamos con Betamax, que desapareció y apareció el VHS. Era tal la costumbre de que tu la película no la tenías en casa, sino que la tenías que ver en el estudio que cuando empezaron a hacer versiones en VHS, tampoco te dejaban llevarte el vídeo a casa. Al final ya los tiempos fueron cambiando y ya pudiste llevártelo. Entonces trabajar en casa, con la imagen era mucho más cómodo. Una imagen llena de rayas, de números... Esto sigue siendo así. Llena de protecciones con tu nombre, además. Por si sale la copia, que te tengan pillado. Eso sí, podías trabajar mucho más tranquilo porque no había la prisa urgente por estrenar el mismo día que en todo el mundo. De todas maneras, el resultado final a mí me parecía muy bueno. Hay películas de los 80 que quedaron muy bien. Y en lo que decías del conocimiento del idioma, es verdad que hay películas en las que si tu oyes la versión original y oyes el español, a veces sí que han usado su imaginación y se han ido mucho más allá. Y es porque claro, la traducción a lo mejor no fue lo suficientemente clara. El ajustador no lo pilló por ahí y a veces era mucho eso de: “A mí la imagen me da esta idea o esta sensación. Pues voy a ponerle esto”. Entonces la literalidad no era tan grave y la fidelidad tampoco era tan estrictamente necesaria. Hoy en día se cuida mucho más eso.

**ADRIÁN: Normalmente por eso, ¿el traductor y el ajustador suelen ser la misma persona?**

QUICO: No, en España la costumbre es que el traductor sea uno y el ajustador sea otro. Yo he hecho las dos cosas en muchas películas. He sido traductor y ajustador. Y también depende de con quién trabajes, el director de doblaje dice: “No, no. Prefiero que me ajuste él, el traductor”. Y otros, la mayoría prefieren ajustar ellos. También lo entiendo porque, aunque yo soy traductor y ajustador, yo no voy a estar en sala y es importante que el director de doblaje, tanto si ajusta como si no, se aprenda la película de memoria. Si la ajusta, se la aprende de memoria por fuerza porque tiene que ajustarla. Si no la ajusta, es el caso de Quim Roca, por ejemplo, que no suele ajustar sus películas pero se las aprende de memoria igualmente. Alguna vez le das el ajuste, él entra en sala, se lee tu ajuste viendo la película y se va empapando de la película para poder indicar a los actores, claro. Llega el actor y le tienes que decir: “Mira, tu personaje es un señor que ha atracado un banco y habla de esta manera, ya lo veras”. Entonces claro, toda esta información, o te sabes la película o no la puedes dar.

**ADRIÁN: ¿Alguna vez te han pedido que rebajes o suavices el tono de alguna frase en la traducción?**

QUICO: He tenido las dos cosas. He tenido peticiones de rebajar y peticiones de aumentar, también. Depende de la época. En los 80 había mucha menos censura ya. Entonces eran muy pocas las veces que te decían: “Suaviza un poco esto”. Dependía mucho más del cliente, de la distribuidora, que del estudio. El estudio te daba vía libre para hacer lo que quisieras. Y también el aumentarla si que me ha pasado en algún caso, también porque la distribuidora quería darle más chicha a la película en cuestión. Y entonces te dicen: “No, no. No te cortes”. Esto también es bueno en el sentido de poder... Los insultos y las palabrotas en inglés en realidad son muy pocas, están muy limitadas. En cambio, nosotros tenemos mucha variedad. Entonces puedes poner varias palabras. Cuando ellos dicen todo el rato: “*Fuck*”, poder poner muchas palabras distintas está bien.

**ADRIÁN: También has hecho de ajustador, ¿cómo es ese proceso?**

QUICO: Cuando tú eres traductor y ajustador te pueden pasar tres cosas:

Que solo traduzcas y ajuste otro.

Que solo ajustes y haya traducido otro.

Que hagas la traducción y el ajuste.

Son tres maneras de trabajar distintas. Cuando traduces y ajusta otro, sobre todo en los años 80, eras bastante literal, lo dejabas bastante mascado el inglés, para que el ajustador no tuviera que correr el riesgo de perderse por los cerros de Úbeda que se dice. Esto cuando solo traducías para un ajustador que, normalmente, no sabía inglés, en mi caso porque soy traductor de inglés. Cuando tú eres ajustador, encima si sabes inglés, que te den la traducción más o menos literal te importa poco, porque tú vas a poder desarrollarla porque si algo no te encaja en boca de lo que te han traducido, si entiendes lo que está diciendo, te puedes ir para otro lado. Y cuando haces las dos cosas, hay varias maneras de actuar. Si tú eres traductor y ajustador y sabes que vas a traducir y ajustar la película, depende del tiempo que tengas y de la costumbre, o bien traduces y ajustas a la vez o bien primero traduces y después ajustas. Yo procuro primero traducir y después ajustar, sobre todo en cine. Porque cuando yo traduzco estoy pensando en inglés y en español a la vez y, en cambio, cuando ajusto intento

pensar solo en español. Quiero olvidarme del inglés. Pero en casos de series de televisión, sobre todo, porque son muy rápidas. Los plazos son muy cortos y hay que trabajar muy seguido. Entonces si te toca traducir y ajustar, lo más cómodo es traducir y ajustar a la vez porque tardas menos, evidentemente, que haciendo primero la traducción y después el ajuste. Y he hecho de todo. En series de televisión he hecho muchas traducciones ajustadas por mí y en películas he hecho, dependiendo de la época y de qué director me haya tocado, algunas han preferido ajustar ellos y otras han preferido que ajustara yo.

**ADRIÁN: Has dicho que no estabas en sala cuando se dobla, ¿no?**

QUICO: Claro, hoy en día, para nada. Yo cuando empecé sí que el que fue mi primer mentor, Rogelio Hernández, en paz descansa, él si me hacía estar en sala para que viera cómo era el proceso y gracias a eso aprendí muchísimo. Porque tenía que ver si lo que yo había puesto, realmente, se habían pillado los ritmos, se habían pillado las labiales, etcétera. Todas las cosas que marcan el ajuste.

**ADRIÁN: Ahora te voy a enseñar los casos que estoy estudiando y, si quieres, me comentas un poco qué te parece cada uno.**

QUICO: Perfecto.

**ADRIÁN: Tengo una selección de siete películas.**

QUICO: Dime títulos.

**ADRIÁN: *Superdetective en Hollywood.***

QUICO: La primera no es mía. De hecho la primera es la única que no se sabe de quién es. Siempre se ha considerado que *Superdetective en Hollywood* es mía, pero la primera no la hice yo. Yo hice a partir de la segunda. La primera no sabemos quién la hizo. Si que fue Juan Fernández el que las ajustó, pero la traducción no se sabe.

**ADRIÁN: ¡Qué curioso! Vale, *Regreso al Futuro.***

QUICO: Esa no es mía.

**ADRIÁN: *Los Goonies.***

QUICO: Tampoco es mía.

**ADRIÁN: *Todo en un día.***

QUICO: ¡Sí! Esa si es mía

**ADRIÁN: *Terminator.***

QUICO: La primera no es mía, las demás sí.

**ADRIÁN: *Vaya. Y...Good Morning Vietnam.***

QUICO: No, esa no es mía.

**ADRIÁN: *Vale, o sea que tenemos una tuya.***

QUICO: Sí, mía solo es "*Ferris Bueller's day off*" (*Todo en un día*). Y *Superdetective en Hollywood*, la 1 no es mía pero yo usé mucho de la 1 para las demás películas. Y en *Terminator* también, usé mucho de la primera para la segunda.

**ADRIÁN: *Y de la segunda de Superdetective en Hollywood, que también es de los 80, si no recuerdo mal. ¿Hay alguna cosa que recuerdes en especial? Porque también podría incluirla en el trabajo. Alguna traducción que no fuera exactamente lo que decía la original...***

QUICO: En la 1 se le marcaron una serie de coletillas a Eddie Murphy a la hora de hablar. Entonces era importante en la 2 mantener la misma forma de hablar. Pero esto lo hacemos siempre. O sea, yo he cogido en *Marvel*, por ejemplo, empecé en *Iron Man 2*, la primera no era mía. En *Spider-man*, empecé con *Spider-man 2*, la primera no era mía, era de Xosé Castro. E *Iron Man* era de Justine Brehm. Y *Superdetective en Hollywood* empecé por la 2 también, *Terminator* empecé por la dos también. Hay varias películas que he empezado por las 2 y siempre lo que haces es empaparte de la 1. Te la aprendes de memoria y utilizas... O sea, cuando tú traduces películas de audiovisual, tú creas un estilo para cada personaje porque te lo está dando el inglés también. Entonces, lo que has de hacer en las siguientes películas es mantenerlo. En el caso de *Marvel* es muy claro que son 11 franquicias y cada

una tiene una manera de ser, cada personaje. Y tienes que tener la suficiente capacidad para que cuando se empiezan a juntar todos en *Vengadores*, cada uno tenga su propia idiosincrasia. No hagas que todo el mundo hable igual cuando cada uno en su película habla a su manera. Eso es una de las cosas básicas. Entonces cuando tú coges películas a partir de la segunda de una saga, lo que haces es respetar al personaje que se creó en la primera, al estilo de la primera.

**ADRIÁN: Vale. Vamos a ir revisando entonces. Tenemos *Superdetective en Hollywood*. No sé si recuerdas la escena en la que Eddie Murphy llega a la ciudad y va a ver a su amiga a una galería de arte y se encuentra con Serge, un chico francés con el que tiene una conversación. Habla con él sobre una obra de arte, llega un punto que Eddie Murphy le pregunta a Serge que cuánto cuesta, a lo que él responde que cuesta 130.000 dólares. Eddie Murphy, sorprendido dice: “¿Estás de cachondeo?”. Con una voz aguda muy exagerada.**

QUICO: Eso es muy de Eddie Murphy. Esto de la voz aguda, en el original la tiene. Quizá no tan exagerada, pero la tiene. Pero ahí sí que fue Juan Fernández, el que dobla a Eddie Murphy, que le dio este tono que lo hizo famoso. Luego ese mismo tono lo mantuvimos en la 2 y en la 3 para que fuera exactamente lo mismo.

**ADRIÁN: Entonces aquí, la pregunta que te he hecho antes de si te pedían rebajar alguna cosa es porque en el original, por ejemplo, dice: “*Get the fuck outta here*”. Como diciendo: “Vete a la mierda”. Entonces como en el doblaje dice “Estás de cachondeo”, no sé si es por este motivo.**

QUICO: ¿”*Get the fuck out of here*”? Sí, yo creo que aquí fue simplemente porque quedaba más gracioso usar una expresión así que decir: “Anda y vete por ahí”, ¿no? Sobre todo en aquella época. Yo no creo que fuera un tema de censura, sino que les pareció gracioso el “¿estás de cachondeo?”. La primera que hice de Eddie Murphy fue “*Chico de oro*”, también en los años 80, con Juan Fernández, evidentemente. Y el propio Eddie Murphy ya tenía esta manera de ser que en *Superdetective en Hollywood* estaba muy marcada. No creo que fuera un tema de censura, sino que fue un tema de que quedaba gracioso este término. No por quitar la palabra “*fuck*”, digamos. En aquella época yo no recuerdo que nos obligaran a limitar. Es posible que a ellos sí, porque claro, *Superdetective en Hollywood* es del 84, si no

recuerdo mal, y yo no recuerdo que hubiera mucha censura, la verdad. Pero es que el “¿Estás de cachondeo?” queda muy bien y, además, lo dice en todas las películas. Yo recuerdo haberlo puesto en la 2 también, y en la 3.

**ADRIÁN: Vale, luego tenemos en *Jungla de Cristal* un doblaje que incorpora un rasgo llamado familiarización o domesticación, que es cuando buscas una expresión muy propia del país de destino para decir cosas del país de origen.**

QUICO: A esto en nuestra época le llamábamos la escuela de Madrid y la escuela de Barcelona. Las películas y series grabadas en Madrid tendían mucho a la familiarización y a las localizaciones. Localización no en el sentido de localizar algo sino de hacer local algo. Por eso se usa familiarización, porque localización puede tener doble sentido. Y en cambio, en Cataluña, el doblaje de Barcelona tendía mucho más a la neutralización. A neutralizar la expresión porque si no, es una expresión muy local de allí, aquí no existía y bueno... Cosas a favor y en contra: La familiarización tiene la gran ventaja de resultar muy cómica para el público, porque es un tema muy conocido por el público, con lo cual entiendo que haya mucho cliente que lo quiera. Hay ejemplos muy claros como *El Príncipe de Bel Air*, o *Sabrina*, que tenían su público y su público adoraba ese estilo de doblaje. Pero tiene el gran defecto de la caducidad. Cuando tú familiarizas una película y la haces demasiado doméstica corres el riesgo de que esa broma al cabo de unos meses o años nadie la entienda. O sea, Chiquito de la Calzada, vuestra generación ya le conoce poco, la siguiente no le va a conocer para nada y claro, que el gato de Sabrina hablara como Chiquito de la Calzada a nosotros nos podía hacer mucha gracia pero a vuestra generación ya menos y la siguiente diría: “¿Por qué habla así este tío?”. En cambio, en Barcelona, es al revés. En Barcelona quizá es menos gracioso porque tú estás generalizando, con lo cual estás perdiendo este punto de humor tan nuestro, pero por otro lado, no tiene fecha de caducidad. Caducan mucho más tarde las películas. Y a la larga acaban teniendo más gracia porque la gracia dura más años y no es mucha gracia en poco tiempo y luego desaparece, sino que es menos gracia, quizá, pero dura más tiempo. Yo estoy más a favor de la generalización que de la domesticación o la familiarización.

**ADRIÁN: Lo que pasa en esta escena no excesivamente local, se usan palabras como “cacharro” para referirse a un coche. Se usa la expresión “dar el palique”, que también**

**es muy propia. Se usa también la expresión “ser como un lince”, cuando en inglés dicen “ser rápido”. Cosas en este sentido.**

QUICO: La familiarización tiene grados. Estos grados tampoco son excesivos. Hoy en día se hace, quizás, con expresiones no tan nuestras, no tan castizas, pero si se usan expresiones como “me estás dando la vara”, por ejemplo, para decir “me estás cansando”, ¿no? Antiguamente, nosotros no habríamos dicho nunca “me estás dando la vara”, en cambio en Madrid si lo habrían dicho. Estas expresiones caducan menos, con lo cual aguantan más tiempo. Yo hablaba de cuando son mucho más locales todavía. Cuando hablan de un presentador, el que sea, y ponen a Jorge Javier Vázquez. Entonces claro, le hará gracia a la gente que conozca a Jorge Javier Vázquez. Cuando Jorge Javier Vázquez deje de estar en la tele, las siguientes generaciones no sabrán quién es. Pero expresiones tipo “cacharro”, “palique” y todas estas cosas, es verdad que tienen cierto aire castizo, pero tampoco son tan graves, digamos. Pero si que hay más tendencia en las películas hechas en Madrid que en las de Barcelona.

**ADRIÁN: Sí, sí. Además este doblaje, al investigar vi que estaba hecho en Madrid.**

QUICO: Sí, Ramón Langa es la voz de Bruce Willis.

**ADRIÁN: Vale, el siguiente caso es muy breve. Es el de *Regreso al Futuro*. Hay una escena en la que el protagonista se despierta en la habitación de su madre en el pasado, ella no sabe cómo se llama él, pero le empieza a llamar Levis, porque se supone que en su ropa interior pone el nombre “Levis Strauss”. En la versión original no decía Levis Strauss, decía Calvin Klein. Supongo que se cambió al castellano para que se entendiera en la época.**

QUICO: Sí, es porque en aquella época, Calvin Klein no había llegado a España. Esto es una localización menos grave, digamos. Aunque es arriesgada porque con las marcas se tiene que ir con mucho cuidado. Porque las marcas pagan por salir. Yo, cuando daba el curso en la Autónoma, les ponía un ejemplo de un juego de palabras muy difícil donde usa “goodyear”, la marca de neumáticos. La película era “*Agárralo como puedas*” y en esa época Goodyear no existía en España. En España conocíamos Pirelli, como mucho, y poca cosa más. Entonces yo siempre les decía a los alumnos: “Intentad hacer el juego de palabras sin

utilizar marcas”, porque cuando una marca aparece en una película, normalmente la marca ha pagado para salir. Cuando un objeto o una marca no se conoce, lo mejor es sustituirlo por una cosa genérica, porque las marcas suelen haber pagado para salir. Entonces la marca admite que por circunstancias de lenguaje, se pierda. En el caso de Goodyear, por ejemplo, se tenía que perder por fuerza porque Goodyear lo jugaban con que “good year” significa buen año en “*Agárralo como puedas*” y en español no podía funcionar porque Goodyear era una marca no conocida. Entonces ellos admiten que para las versiones internacionales se pueda perder la marca, pero lo que no admiten es que se sustituya por otra marca porque evidentemente ellos te pueden denunciar, y si es por la marca de la competencia, menos todavía. En este caso Calvin Klein, si se entera de esto, podría poner una querrela porque se utilizara Levi’s cuando se debería utilizar Calvin Klein. Esto es arriesgado. Y luego, la otra marca también te puede denunciar por no haber pedido permiso para utilizarla. Hay que ir con mucho cuidado con las marcas.

**ADRIÁN: Entonces, ¿esto también sería un caso de familiarización? ¿O sería otro concepto?**

QUICO: Yo creo que es un caso obligado. Es familiarización, pero es obligado porque, a mí me pasaba, cuando empezó a aparecer Oprah Winfrey, a Oprah Winfrey en España no la conocía nadie. Entonces cada vez que se mencionaba a Oprah Winfrey, nosotros poníamos “Julio Iglesias ha dicho...”. Algún español que fuera conocido internacionalmente y que pudiera colar en la película americana. Pero claro, a Oprah Winfrey no la conocíamos de nada y a veces decíamos: “Una presentadora ha dicho...”. Más genérico.

**ADRIÁN: Vale. Siguiendo esta línea pero en el lado contrario tenemos la película “*Todo en un día*”, que tú tradujiste. Es casi al principio. Él dice: “Y cito a John Lennon: “Yo no creo en los Beatles, sólo creo en mí”. Toda una frase. Después de todo, él era la morsa”. Entonces, ¿esta referencia tú crees que se entiende si no conoces a los Beatles? Sé que es por la canción “*I am the walrus*”, pero no sé si alguien que no conoce el trabajo de los Beatles lo entendería.**

QUICO: Yo creo que es obligatorio conocer a los Beatles, entonces para mí cualquier frase... No me acuerdo cómo era. ¿Cómo era exactamente la frase?



**ADRIÁN:** Es: “Y cito a John Lennon: “Yo no creo en los Beatles, sólo creo en mí”. Toda una frase. Después de todo, él era la morsa. Yo podría ser la morsa y gorrearía el coche a la gente.

QUICO: Vale. Desde el momento que empieza la frase diciendo: “Y cito a John Lennon”, ya has situado a la gente. Entonces a partir de ahí, todo lo que digas, lo conozcas o no, sabes que es una frase de John Lennon. Si la gente no conoce “*I am the walrus*”, es un problema de falta de conocimiento sobre los Beatles. Si no hubiera puesto “cito a John Lennon” y hubiera empezado por las buenas... No sé si en inglés decía “cito a John Lennon”.

**ADRIÁN:** Sí.

QUICO: Vale, sino también se puede añadir para centrarlo. Para decir: “ojo, que estamos hablando de esto”. Eso sí lo hemos hecho muchas veces: “Como decía no sé quién...”, que no estaba en inglés, pero para que la gente sepa de qué va. Entonces es importante dar contexto. Si tu das contexto, a partir de ahí puedes hacer lo que quieras porque la gente ya está dentro del contexto. Si tu les has dicho: “como decía John Lennon”, cualquier cosa que digas a continuación, sea conocido o no, da igual porque estás hablando de John Lennon. Cuando él dice: “Al fin y al cabo, él era la morsa”, quien no conozca la canción se preguntará de dónde sale eso. Pero por lo menos se pondrá a buscar “John Lennon y morsa”, y le saldrá, seguro. Informarse no es tan malo. Si no pones en contexto, entonces no se entendería nada.

**ADRIÁN:** También me fijé, a última hora, de que se usa la palabra “gorrearía”. ¿Crees que también sería un caso de familiarización? ¿O es algo más neutro?

QUICO: No lo sé, es que claro, la tendencia es hacer que el público sienta más suya la película, entonces no sería algo malo. “Gorrear” es un término que en el momento de esa película estaba de moda, se usaba mucho. Hoy en día todavía se usa, tampoco ha caducado tanto. Se dice gorrear o gorronear, son las dos maneras de decirlo. Igual que “dar palique” todavía se puede oír, quizá menos pero tu ahora traduces una película, por ejemplo, y te sale una expresión como “*That’s cool*” y puedes decir “Esto mola”. Es una traducción absolutamente normal. El término “mola” no se los años que durará, pero lleva un montón de años durando. Yo cuando tenía 20 años ya decía mola, y ahora tú que tienes 20 años también dices mola. Es algo que ha durado muchísimos años. Entonces, yo creo que es una

manera de hacer más accesible el producto al público meta. Si vas a lo demasiado local, entonces no. Si yo llego a poner “Esto es una frase propia de Lorenzo Santamaría”, me dirás: “¿Quién era Lorenzo Santamaría?”

**ADRIÁN: Ni idea.**

QUICO: Era un cantante mallorquín. En mi época fue conocido. O decir “como diría Sabina”. A ver, a Sabina le conocemos ahora, pero tus hijos a lo mejor no sabrán quién es Sabina. Depende mucho de si te vas a lo demasiado local, también piensas: “¿Qué pinta Sabina en una película americana?”. La tendencia es que los subtítulos sean una extranjerización. Todo el rato tienes presente que la película es americana, o china, o de donde sea, y que simplemente los subtítulos te ayudan a entender lo que están diciendo. En cambio el doblaje doméstica, porque intenta que te olvides de que la película es americana. Pero la domesticación no puede ser drástica. Nunca puede ser drástica porque una domesticación drástica estropea la película. Entonces la domesticación drástica que es hacer hablar como Chiquito de la Calzada a un gato, para mí es un error. Pero utilizar expresiones nuestras, o por ejemplo distinguir y en vez de decir “detective”, que es una expresión americana, decir “inspector”, que es la nuestra, yo lo encuentro lógico porque hace que te creas más la situación en la que estás viviendo, porque aunque sabes que la película es americana, tu tienes que sentir como si estuvieras viendo la película de tu gente, hasta cierto punto. En cambio los subtítulos no se preocupan por eso.

**ADRIÁN: Vale. Ahora tengo dos casos que son comunes, que es cuando hay personajes latinos. ¿Eso cómo funciona?**

QUICO: Hay que resolverlo y es complicado. Mira, hay varios trucos. Si el personaje latino simplemente no va a hacer de traductor de un idioma a otro, sino que simplemente va a hablar con acento latino, puedes hacer dos cosas: mantenerlo, poniendo el acento o puedes cambiarlo a otro idioma, que esto lo hacemos bastante a menudo. En *Spider-man Homecoming*, el de la tienda, el señor Dalmar, en la versión americana era latinoamericano, argentino o algo así. En cambio en la versión española es portugués. Y habla portugués. Porque juega con que Peter Parker intenta hablar el idioma. Pero claro, si él intenta decir: “Hola, quiero...”. Y el otro le corrige y le dice: “No, se dice quiero...”. Si toda la película es en español, no tiene sentido. Entonces, ¿qué haces? Lo cambias a otro idioma. No siempre se puede hacer esto. Hay veces en las que están en México. Si están en México no tiene que

hablar portugués. Hablará con acento mexicano, evidentemente. Ahí tienes dos situaciones: una en la que a los mexicanos les haces hablar con acento mexicano y punto, y otra cuando te encuentras a una persona que hace de traductor de inglés a español. Eso es una putada, con perdón. Entonces, si él dice: “Estamos buscando a los hermanos Martínez”, y el mexicano le dice: “Están detrás de aquella colina”. Y el tío dice: “Dice que están detrás de aquella colina”. Mierda. Porque lo acabamos de oír. Entonces la solución, en estos casos es, como no puedes quitar al tío del medio haciendo de traductor, y se le ve en la imagen haciendo de traductor, lo que haces es modificar la frase de traducción y la conviertes en una frase complementaria a lo que ha dicho el mexicano. Es decir, él dice: “Están detrás de aquella colina” y el otro en vez de decir lo mismo, dice: “Ya sabes, un par de colinas y hemos llegado”, por ejemplo. Retocas la frase para que aun siendo una traducción, no se note que es una traducción. Evidentemente, traducción del español al español no puede funcionar.

**ADRIÁN: Tengo los dos casos que me has dicho y me superan. En los *Goonies*, al principio, llega una señora de la limpieza que es latinoamericana y aquí la hicieron italiana. Y había un personaje que traducía de inglés al español y en el doblaje del español al italiano.**

QUICO: Sí, eso se ha hecho muchas veces. Es una de las soluciones.

**ADRIÁN: Yo tengo la siguiente duda: Si haces que el acento sea muy exagerado, ¿se entendería como una licencia?**

QUICO: O le haces hablar en azteca o si habla español... Ha de hablar tan mal como para no entenderla. Es que si no es muy difícil. Porque claro, por mucho acento que tenga, si ella dice: “Me parece muy bonito”, pues ya está diciendo “me parece muy bonito”. Entonces no puedes decir “dice que le parece muy bonito”. Es verdad que cuando alguien habla un poco raro se le ponen incluso subtítulos. En televisión se hace mucho. Pero de ahí a traducir y hacer de intérprete es muy arriesgado. Entendería hacerla hablar italiano o portugués. De hecho, recuerdo una película que se llamaba “Ojo por ojo”, donde la criada era hispana y ahí la hicimos en italiano también. Es que es muy difícil resolver esto. Esto también se hace en otros países. En Francia, si están haciendo una película americana y están hablando con alguien en francés, igual hacen que no sea francés y que sea belga, para que hablen con algunas expresiones que no sean propias y así las pueden traducir.

**ADRIÁN:** Luego tenemos un caso de *Terminator*, que es al final. Sarah Connor está por el área de México o de la frontera en una gasolinera. Ahí, un niño le hace una foto y le dice “Usted es muy hermosa, señora. Tengo pena de pedirle 5 dólares americanos, pero si no mi padre me va a pegar”. Ella pregunta a un señor mayor que está por ahí que qué es lo que acaba de decir. El señor mayor, que es mexicano, pero habla inglés, le traduce. Ella le dice que es un buen timo, y que le da cuatro dólares. Luego el niño le dice: “Gracias. Mire, viene una tormenta”. Ella vuelve a preguntar qué ha dicho y el señor responde lo mismo, a lo que ella dice: “Lo sé”. En castellano, obviamente tuvieron que arreglarlo. El niño le dice lo mismo. Ella, en vez de preguntar qué dice, pregunta qué ocurre. El señor mayor le dice que es muy buen chico, que se gana la vida haciendo las fotos, pero que si no quiere, que no se la quede. Ella en vez de decir: “Es un buen timo”, dice que se quedará la foto, pero que le da cuatro dólares. Cambia eso.

QUICO: Yo supongo que como han tenido que crearse una nueva conversación, simplemente lo han cambiado todo. Y han decidido que diga eso, que igual ligaba mejor con lo que habían hecho que dijeran. En estas cosas siempre hay que pensar qué habrías hecho tú. Y para saber qué habrías hecho tú, tienes que meterte en situación y ver cómo lo resuelves. Yo siempre cuento la anécdota de una sobrina mía que veía “*Friends*” en inglés subtulado y siempre me decía: “Lo que dicen no es lo que están diciendo en inglés” Y yo le decía: “A ver un subtítulo te tiene que medir tantos caracteres. Empieza aquí y termina aquí. Ponme lo que está diciendo. A ver cómo lo haces”. Claro, hasta que no te metes en la situación y ves el problema que tienes. Entonces aquí es donde ves si vas bien. Tú puedes pensar: “Es que aquí se han inventado un diálogo”. Vale y si no, ¿qué haces? Cuando se inventan diálogo es verdad que a veces van más allá y había frases que se podían haber aprovechado y ya no las aprovechan, pero seguramente les liga más con todo lo que han estado creando. Esto es muy personal también.

**ADRIÁN:** Claro, porque yo pienso que afecta a la construcción del personaje que en vez de decir “buen timo”, donde ella queda como espabilada, que le diga que sí que se queda la foto sin ningún problema.

QUICO: Es verdad, seguramente pierde fuerza. Decir “buen timo” no afectaba para nada al juego de diálogos. Es verdad. Esto también puede pasar que en sala, en el último momento decidan las cosas. Es decir, tú haces una traducción, la dejas con tu texto, propones: “Oye,

yo propongo que aquí diga estas cosas”. El ajustador es el que acaba de perfilarlo y decide si le hace hablar de una manera o de otra y luego en sala, por lo que sea, ven que en cara le va mejor una cosa que otra y la cambian.

**ADRIÁN: ¿Suele pasar eso de que en sala te cambien cosas?**

QUICO: Hombre, en mi caso, lo de “caraanchoa”, por ejemplo, de Guardianes (*Guardianes de la Galaxia Vol.2*), no lo puse yo. Yo había puesto “caraescroto”, que es lo que decía en inglés, y en sala dijeron: “Ay mira, como está de moda y queda gracioso y no es excesivamente local y es una palabra que a lo mejor, a la larga, no va a caducar, vamos a decir “caraanchoa” que ahora causará mucha gracia y más adelante no cantará. Y lo cambiaron. A mí me parece bien. A mí siempre que no afecte a la caducidad de la película, no me importa que me lo toquen.

**ADRIÁN: Claro, porque “caraanchoa” sí que se decía por el youtuber este pero sigue haciendo gracia por la propia palabra.**

QUICO: Exacto, la frase sigue siendo graciosa. Pero si le llega a llamar “Valtonyc”, que el pobre está exiliado. Valtonyc ahora será conocido pero dentro de 10 años, que esperemos que todo esto se haya resuelto, el espectador diga: “Valtonyc, ¿quién es ese?”. Ese es el riesgo.

**ADRIÁN: Vale, tengo un último caso, que no sé cómo clasificarlo. Es una traducción que en mi opinión no está bien. No sé qué le pasa. No sé por qué se hizo así. Pero no está bien.**

QUICO: Tenemos absoluto derecho a pensar que algo no está bien hecho.

**ADRIÁN: Me parece que usan expresiones o que dicen cosas que, literalmente, no están bien. Usan una palabra que en inglés es “undergarments” que lo busqué y es ropa interior.**

QUICO: Ropa interior. Sí, sí.

**ADRIÁN: Pues en castellano lo tradujeron como “vestimenta interna”.**

QUICO: ¿Vestimenta interna? ¿Qué película es esta?

**ADRIÁN: *Good Morning Vietnam.***

QUICO: Ah, ostras.

**ADRIÁN: Me parece rarísimo.**

QUICO: Sí, es raro. Esta la hizo Guillermo Ramos, que era muy buen traductor, y me extraña. Vestimenta interna... no entiendo. ¿Y no sabes por qué le llaman así? Es que normalmente estas cosas pasan por algo.

**ADRIÁN: Es que además, es al principio de la película. Hay un locutor de radio hablando y es una frase que empieza cortada que dice: "...efectos personales tales como zapatos, calcetines y vestimenta interna".**

QUICO: Se podría decir "ropa interior" perfectamente.

**ADRIÁN: Por eso, hay cosas que no entiendo. Y como estas, varias...**

QUICO: Quizá porque como en vez de decir "*underwear*" dice "*undergarments*", han buscado como una expresión un poco más culta o más formal. Supongo que va por ahí. Porque si no diría "*underwear*", y dice "*undergarments*" que no es una palabra tan común, digamos. Podría ser por eso. Esto es lo que intento deducir de esta traducción de una película que es maravillosa. Ahí está Jordi Brau, que hace de Robin Williams y está que se sale.

**ADRIÁN: Lo hace muy bien.**

QUICO: Bueno, es que Jordi Brau es un monstruo.

**ADRIÁN: Luego, en esta escena hay cambios que, alguno lo entiendo más, como que cambien "*softball*" por "béisbol", porque el béisbol es como más conocido.**

QUICO: El softball aquí en aquella época no era nada conocido y hoy... Mira, ayer hablaba con Carlos Clavijo, que es un guionista que pertenece al AMA, una asociación de derechos a la que pertenezco yo también. Me preparaba para una entrevista que me tienen que hacer un día de estos y le decía que yo había estado en el rancho de George Lucas cuando *Star Wars*, el Rancho Skywalker, y me decía que le contara cosas del rancho. Yo tenía la imagen

del rancho, antes de llegar allí, del típico rancho que ves en las películas del oeste. Y claro, llegas allí y el rancho es otra historia. Se llama rancho pero es una cosa inmensa. Le decía que es tan grande que dentro del rancho hay un parque de bomberos. Claro, es una extensión tan grande... Y le dije: “Dentro del rancho hay un campo de baseball, bueno de softball”. Claro, mucho más pequeño, como el de Central Park. Hoy en día, yo le puedo decir a Carlos: “No era un campo de béisbol, era un campo de softball”. Pero en la época de *Good Morning Vietnam* el softball no había llegado aquí para nada. Entonces, lo único que nos sonaba con bate era el béisbol. Entonces, era más fácil decir béisbol que decir softball. Porque la gente no lo iba a entender. Si dices softball la gente no lo entiende. En aquella época. Y hoy en día, no sé si todo el mundo lo entendería. Mi mujer, por ejemplo, sabe perfectamente qué es el béisbol, pero igual no sabe qué es el softball.

**ADRIÁN:** Luego, esto sí que creo que es un error. Están hablando de perder el equipamiento de béisbol (softball). En la versión original dicen: “*Those men who lost equipment*”, y en la versión doblada, en vez de decir extraviado o perdido dicen: “extraído”.

QUICO: No, extraído es un error. Eso es un error de doblaje, seguro. Debía poner “extraviado” y dijo “extraído” y no se fijaron. Estoy casi seguro. Porque evidentemente “*lost*” y “extraído” no son lo mismo.

**ADRI:** Y, por último tengo un juego de palabras que no sé si tendrías otra manera de solucionarlo porque no sé si se entiende del todo. En la versión original dice: “*with the holiday season rapidly approaching, those personnel wishing to spend christmas cards home...*”, es como que se equivoca y sigue: “*...wishing to send christmas cards home*”. Cambia “*spend*” por “*send*”. En castellano decía “...que deseen pasar felicitaciones a casa. Que deseen mandar felicitaciones a casa”.

QUICO: Pasar y mandar se parecen menos.

**ADRIÁN:** No sé si habría otra manera de hacerlo.

QUICO: Tendrías que buscar dos palabras que se parezcan. Por ejemplo, “mandar” y “manar”, por ejemplo. Algo que se parece mucho más. “Mandar” y “pasar” están demasiado

lejos la una de la otra. Sería algo como: “Que deseen manar... que deseen mandar felicitaciones a casa”.

**ADRIÁN: Como que se equivoca al hablar.**

QUICO: Por ejemplo. Lo que pasa es que “*spend*” tiene sentido. Bueno, “manar” también tiene sentido. Manar como por ejemplo el agua que mana de una fuente. O embidar, que es cuando juegas a cartas. Sería buscar palabras que se parecieran más. Yo he tenido muchísimas de estas.

**ADRIÁN: Queda muy bien en inglés pero al traductor le perjudica un poco.**

QUICO: Es que los juegos de palabras son una cabronada siempre y a veces tienes suerte y lo resuelves bien, y en otras no. En el caso de Goodyear en *Agárralo Como Puedas*, me acuerdo que decían en una conversación entre Leslie Nielsen y Christina Presley, la que fue mujer de Elvis Presley y le estaba diciendo él: “Es la historia de siempre, chico conoce a chica, chico pierde chica, chico no sé qué... chica muere aplastada por un zeppelin que anuncia una marca de neumáticos”. Y ella dice: “¿*Goodyear?*”. Y él dice: “*No, the worst*”. Claro, Goodyear es la marca de neumáticos, pero traducido significa “buen año”, entonces claro, “el peor año”. Cómo resuelves esto. Después de darle mil vueltas hice que el zeppelin anunciara atún blanco del norte. Ella decía “bonito” y él decía: “No, fue horrible”. Y así quedó en la película. El día que se te ocurre esto estás muy contento porque has resuelto una muy difícil, pero la mayoría de las veces la tienes que dejar, comentarlo con otra gente... Porque no te sale por las buenas, pero bueno.

**ADRIÁN: Pues creo que con esto acabamos la entrevista.**

QUICO: Vale, si necesitas más cosas consúltame siempre que quieras.

**ADRIÁN: Perfecto, muchísimas gracias. ¿Crees que hay alguna persona que sería imprescindible que entrevistase en el trabajo? En traducción, doblaje...**

QUICO: Comparando 80 con ahora, María José Aguirre. La mejor traductora de España para mí. Te paso su contacto. Es una persona a la que adoro. Es súper buena. Es la traductora de los Simpson. Te puede hablar del concepto de los idiolectos, que es la forma característica de hablar de cada personaje.



**ADRIÁN: ¡Perfecto!**

## **2. María José Aguirre de Cárcer**



María José Aguirre de Cárcer es otra de las traductoras más importantes de España. Lleva activa desde 1989 y es conocida por ser la traductora de *Los Simpson* desde que empezó a emitirse en España en 1991, aunque también ha traducido otras series de televisión como *Perdidos* o *Expediente X*. En cine, también ha traducido películas como *Baby Driver*, *Glass*, o *T2: Trainspotting*.

Figura 2. María José Aguirre de Cárcer. Fuente: Premios Take de doblaje, 2019

**ADRIÁN: ¡Buenas! Lo primero de todo, gracias por aceptar la entrevista. Voy a preguntar sobre el trabajo de traductora, comparando como se hacía en la época actual con la década de los 80. Primero de todo, para conocerte un poco más, quería saber si recuerdas tu primer trabajo, o tus primeros trabajos.**

M.J AGUIRRE: A ver, pues la primera película que traduje la recuerdo muy bien. Yo no tenía ni televisión, ni por supuesto aparato de vídeo. No tenía nada. El caso es que fui a casa de una amiga a ver la película, y por el camino fui leyendo el guion y ponía “*cockroach sound*”, y decía: “qué cosa más rara”. Y claro, al final es que era una como una invasión de cucarachas. Lo único que tenía era una máquina de escribir porque entonces nadie usaba ordenador. En la mayoría de las películas que hice en aquella época eran todas así. Eran todas de serie B, súper cutres con invasiones de todo tipo: de conejos, cucarachas, zombis y todo lo que te puedas imaginar.

Y eso estuvo muy bien porque claro, eran películas súper sencillas de traducir. Y así fue como fui aprendiendo. Yo mandaba el guion y luego pedía que me mandasen el ajuste, lo cotejaba con mi traducción y entonces veía cosas que me habían quedado demasiado largas o sitios donde debería haber anotado algo... Así fue como fui aprendiendo.

**ADRIÁN: Vale, entonces tú únicamente pedías el ajuste para aprender.**

M.J AGUIRRE: Sí, sí, sí. Sí porque luego más adelante cuando ya se empezó a hablar más de la traducción audiovisual, ya tuve acceso a algún libro y ya pude ir leyendo, pero aprendí a base de prueba y error.

**ADRIÁN: Vale. Te quería preguntar, siguiendo esta línea, ¿qué estudios son necesarios para dedicarse a la traducción en la actualidad? ¿Existían estos estudios en los 80?**

M.J AGUIRRE: Pues ahora mismo la mayoría de la gente y la mayoría de los estudios sí piden que la gente tenga estudios de Traducción e Interpretación. Que haya hecho un máster yo creo que también es conveniente, aunque no es tampoco imprescindible porque la práctica es lo más importante. Cuando yo empecé, algunos traductores que conocí tenían Filología y luego la mayoría de gente, como me pasó a mi, empezamos por casualidad. Tienes a Quico Rovira-Beleta que es especialista en arañas. Xosé Castro, que es uno de los traductores audiovisuales más conocidos, estudió Geografía e Historia. Todos veníamos de campos distintos, bueno todos no, pero muchos, y bueno, nos fuimos formando de esta manera.

**ADRIÁN: Sí, Quico ya me comentó eso, que no había estudiado nada relacionado con la traducción. Vale, ahora me gustaría preguntarte qué proceso sigues cuando te encargan una traducción hasta que la entregas. Tanto ahora como en la década de los 80.**

M.J AGUIRRE: La diferencia entonces es que te daban mucho más tiempo y entonces podías documentarte todo lo que necesitas, porque la mayoría de las veces, teniendo en cuenta que al principio yo no hacía cine, solo vídeo y TV, y entonces las cosas que me daban no corrían demasiada prisa. No es como si dijéramos: “Pues la película se va a estrenar y hay que tenerla hecha ya”. Entonces tenía bastante tiempo. Hice varios documentales y después, como te digo, me mandaban una película. Cuando lo había terminado, llamaba para decir que ya lo tenía y me mandaban otra. Al cabo de tres años o así, llegamos a principios de los 90. En el 89, concretamente, ya tenía ordenador. La cosa empezó a cambiar. Empecé a hacer series de televisión y ahí sí había plazos de 1 o 2 episodios semanales. En fin, es distinto.

**ADRIÁN: Vale, porque ahora sí que te ponen más plazos, ¿no?**

M.J AGUIRRE: Con las series siempre hay plazos porque interviene mucha gente y nosotros somos los primeros de la cadena. Tienes que tener en cuenta que a lo mejor te dicen: “Vamos a grabar tal día, porque es el día que están los actores y ya están convocados”. Entonces ahí no tienes mucho margen de negociación, y con las películas igual. Siempre intento que me den todo el tiempo que necesito porque trabajar con prisas afecta negativamente en el producto final, ¿no?

Normalmente yo, ahora que estoy haciendo más cine, pues normalmente lo primero que hago es ver la película, sin el guion delante, como una espectadora más. Para quedarme con la imagen, para ver los movimientos, para fijarme en cómo son los actores y qué tipo de personajes son. Después empiezo a traducirla, o la vuelvo a ver con el guion. No tengo una manera fija de hacerlo porque depende del producto. A lo mejor, en una serie, ya llevo varias temporadas hechas y sé de qué va, pues a lo mejor puedo empezar a traducirla sin haber visto la imagen. Pero de lo que hago más ahora, que es cine, veo la película, empiezo a traducir, luego voy viendo trozos y sigo traduciendo. Luego, pongo en una pantalla el guion. Luego pongo en una pantalla el guion y en otra la película y lo voy cotejando. Eso a lo mejor lo hago un par de veces. Luego me leo la traducción entera. Procuero siempre dejar un día para leer a la mañana siguiente. También depende de la película, de la dificultad. Hay películas que he dicho: “Bueno, necesito 10 días, no puedo hacerlo en menos tiempo”.

**ADRIÁN: Vale, o sea que más o menos se tardan 10 días en hacer una película.**

M.J AGUIRRE: No, para mí una película complicada se puede tardar 10 días en traducir, o una semana. 7 días, 5 días... Una cosa así. Pero hay películas que me las he hecho en un día porque tienen poco diálogo.

**ADRIÁN: ¿Sueles hacer los ajustes tu misma? ¿O suele hacerlo otra persona?**

M.J AGUIRRE: No, no me dedico al ajuste. Lo intenté en su época, pero los directores de doblaje eran muy reacios a recibir guiones que no hubieran ajustado ellos y entonces lo abandoné un poco. Ahora muchos traductores hacen el ajuste, y creo que es la tendencia.

**ADRIÁN: Que sea el traductor quien hace el ajuste.**

M.J. AGUIRRE: Sí, los directores de doblaje están en contra, y entiendo también su postura, porque los traductores no sabemos interpretar. No tenemos en cuenta factores que son propios de la interpretación... Pero claro, el hecho de saber el idioma en el que está el original, te ayuda mucho a hacer el ajuste. Estar ajustando una cosa que no sabes qué están diciendo y tienes que buscar sinónimos sin tener claro qué palabra es la que están diciendo, es complicado. Pero pasa como siempre. Hay traductores que ajustan fenomenal y hay directores de doblaje que ajustan fenomenal. Eso es también un poco el oficio de cada uno, la práctica.

**ADRIÁN: Claro, para la traducción es obvio que hay que saber ambos idiomas, al que estás traduciendo (destino) y el que traduces (origen), pero para el ajuste también debería ser necesario, ¿no?**

M.J. AGUIRRE: Hombre, es lo que te digo. Facilita muchísimo. Por eso yo intento con mis traducciones facilitar el trabajo al ajustador, que puede que sepa, o no sepa inglés, o a lo mejor tiene unas nociones. Pero yo intento facilitarle el trabajo, por ejemplo, poniendo alternativas a una frase, explicando todas las referencias culturales que pueda haber, explico literalmente los juegos de palabras y propongo mi opción. Si hago una traducción muy libre que se aparta mucho del original porque tienes que utilizar una técnica más creativa para poder transmitir lo que están diciendo, pues también pongo notas.

**ADRIÁN: Vale. Te quería preguntar si alguna vez te han pedido expresamente que tu cambies el sentido de alguna frase o de alguna palabra con tal de suavizarla o de censurar alguna cosa.**

M.J. AGUIRRE: No, eso no me ha pasado nunca. Suavizar, nunca. Solamente, durante una temporada, hace un montón de años, se hacían versiones de películas que luego se iban a emitir en transportes públicos, en trenes o en aviones. Entonces claro, como el público era muy amplio pues te decían: “De la película que has traducido hazme la “Versión Avión”, o algo así se llamaba, y entonces quitabas las palabrotas. Pero nunca censurar y cambiar el sentido. De todas maneras, si se quisiera censurar o cambiar el sentido para suavizar algo, estaría en manos del director de doblaje, que es quien tiene más trato con la distribuidora, que es la dueña del producto. Nosotros, los traductores, también tenemos algo de contacto, pero no al mismo nivel. De hecho, las distribuidora (*Fox, Sony, Paramount...*) tienen sus

propios supervisores y están muy encima del trabajo que se está haciendo y pueden ir incluso al doblaje, opinar y decir cosas que se puedan mejorar o cosas que prefieren que no se toque.

**ADRIÁN: Vale, una duda que me surge. Si tu haces una traducción, pasa por un ajustador o una ajustadora y luego, al llegar a la sala de doblaje, se cambia algo. ¿Os consultan o informan de alguna manera? ¿O lo hacen sin más?**

M.J AGUIRRE: Normalmente lo hacen y ya está, porque trabajan con muchas prisas. Pero sí que es bastante corriente que algunos directores de doblaje te escriban o te llamen por teléfono y haya una colaboración. En cine, como hay más tiempo, si se presta ese tipo de colaboración y te llaman y te dicen: “Oye, esta frase no la entiendo muy bien”, o: “Esta frase que has puesto la he cambiado y la he puesto así. ¿Está bien? ¿Qué te parece?”. Lo mismo te puede pasar con los supervisores y las supervisoras de la propia distribuidora. Incluso me ha pasado que te llamen la directora o el director de una distribuidora y te diga: “Oye mira, estamos pensando en el título. ¿Tú qué opinas?” o “este juego de palabras, ¿qué tal si lo pillas por aquí?”. Eso es muy gratificante del cine, que haya esa colaboración entre todos los departamentos.

**ADRIÁN: ¿Y las distribuidoras suelen estar siempre encima de tu trabajo?**

M.J AGUIRRE: ¿De mi trabajo? ¿Del trabajo del traductor? Sí, sí, sí. Porque a ellos, a veces ya les llega el guion una vez ajustado, no tienen acceso a la traducción, pero pueden pedirlo y pueden opinar.

**ADRIÁN: Porque en el guion traducido que tú haces, ¿ya añades notas que indiquen las risas, los gestos sonoros...? ¿O eso va después?**

M.J AGUIRRE: Sí, todo eso lo añades tú. Tienes que poner en el guion todo lo que hay en la imagen. Puede ser un suspiro, pueden ser gemidos... Todo eso se apunta en el guion porque es parte de la interpretación. Yo a veces también pongo notas para los actores, por ejemplo, cuando pienso que algo puede no interpretarse o entenderse bien, o cuando una frase es sarcástica, cuando están haciendo una pregunta retórica... El tono en el que hablan no es el mismo que cuando tu haces una pregunta retórica en castellano y entonces puede pasar desapercibido. Entonces la gente podría preguntarse: “¿Por qué está preguntando

eso?”. Pones una nota diciendo que es una pregunta retórica porque sabe la respuesta o que es una ironía y se lo está diciendo por el motivo que sea.

**ADRIÁN: Vale, te quería preguntar también sobre el caso de las traducciones en súper producciones de cine. ¿Qué diferencia hay con una producción más pequeña? ¿Hay más prisas o más control por parte de la distribuidora?**

M.J AGUIRRE: Pues sí, es lo que tú has dicho. Suele haber más control y suele haber más tiempo también, se cuida todo muchísimo. Pasa también en las superproducciones que desde hace unos años para acá salen, no sé si habrás oído hablar de los estrenos mundiales y entonces trabajamos con versiones preliminares y vas traduciendo según van terminando la película. ¿Sabes cómo funciona eso?

**ADRIÁN: Quico me lo comentó, pero si lo puedes explicar, adelante.**

M.J AGUIRRE: Sí, pues en la mayoría de películas, sobre todo superproducciones, imagínate cualquier película de *Marvel* o cualquier película de estas que van a ser súper comerciales. Las distribuidoras sacan dinero de estas películas durante los primeros fines de semana. Entonces claro, no pueden permitirse que haya ningún tipo de filtración. Entonces, lo que se hace es trabajar la película con guiones e imágenes preliminares. Eso significa que los actores y el traductor y el director van adelantando trabajo y luego cuando ya tienen la versión definitiva, la versión final, solamente es hacer 4 o 5 cambios... o 20.000. Pero es eso, solamente hay que hacer algunos cambios y la película ya está terminada para estrenarla en todo el mundo.

Y... te iba a decir otra cosa. Eso me empezó a pasar cuando hice *Lost, Perdidos*, en las dos últimas temporadas, también trabajaba con preliminares.

**ADRIÁN: Vale, ¿cuántos preliminares suele haber antes de la versión final?**

M.J AGUIRRE: Hombre, más de seis o siete... Yo creo que es lo máximo que he hecho. Claro, los preliminares tienen lo bueno que también tú vas viendo lo que están haciendo con tu traducción y puedes opinar, puedes dejarle una nota al director, puedes ir también afinando un poco que tradujiste pero ves que se te ocurre otra cosa que puede quedar mejor. Eso está muy bien.

**ADRIÁN:** Porque los traductores no suelen pisar el estudio, ¿no? Para ver cómo se lleva a cabo lo que ellos han traducido.

M.J AGUIRRE: No, normalmente no. Puedes pedirlo, por curiosidad, para ir a verlo.

**ADRIÁN:** Por último tengo una pregunta, que es para ayudarme un poco con la parte práctica del trabajo. Estoy intentando buscar otras soluciones a doblajes de la época de los 80 y hay una que tiene un juego de palabras que no sé por dónde pillarlo, sinceramente. Te lo digo y a ver si se te ocurre algo. Es un mensaje que emiten por la radio en la película *Good Morning Vietnam* en el que básicamente dicen en inglés: “*Those personnel wishing to spend Christmas cards home*”. Es como que se ha equivocado y dice: “*wishing to send Christmas cards home*”. Se equivoca con “*spend*” y “*send*” y es como que quiere pasar las navidades en casa. Al castellano se tradujo de la siguiente manera: “Aquellas personas que deseen pasar felicitaciones a casa... que deseen mandar felicitaciones a casa”. No sé por qué, a mí me parece que no se entiende el juego de palabras y no sé cómo solucionarlo.

M.J AGUIRRE: No sería “mandar felicitaciones” y “pasar las vacaciones”. Se refieren a eso, ¿no?

**ADRIÁN:** Sí. Podría hacer algo así. Podría hacer que la equivocación fuera un poco más exagerada, ¿no? “Que deseen pasar las vacaciones en casa... que deseen mandar felicitaciones a casa”. Podría hacer algo así.

M.J AGUIRRE: Sí, porque lo que está dando a entender, me parece, es eso, que la gente querría estar en su casa, no mandar una felicitación. “*Spend*” y “*send*”.

**ADRIÁN:** Sí, exacto, es justo eso.

M.J AGUIRRE: Al final, si eres más literal se entiende mejor.

**ADRIÁN:** Vale, pues creo que haré eso. Pues por mi parte eso es todo. Muchísimas gracias por la entrevista. Es un auténtico placer.

M.J AGUIRRE: ¡Vale! ¡Pues mucha suerte con tu trabajo!

### 3. David Brau



David Brau es un actor de doblaje que lleva en activo desde 2005, aunque sus primeros papeles importantes empezaron a llegarle en 2009, cuando hizo papeles protagonistas en *Crepúsculo* y *Slumdog Millionaire*. A partir de ahí, ha puesto voces a personajes de grandes películas y series como Loki del *Universo Cinematográfico Marvel* o Steve Harrington de *Stranger Things*. Cabe destacar que es hijo del actor de doblaje Jordi Brau, quien presta su voz habitualmente a Tom Cruise, Tom Hanks, Nicolas Cage o al fallecido Robin Williams.

Figura 3. David Brau. Fuente: David Brau, 2018

**ADRIÁN: Buenas, David, antes de nada quiero darte las gracias por aceptar la entrevista. Te haré preguntas sobre doblaje, desde el punto de vista de actor de doblaje. Bueno, vamos a empezar. ¿Recuerdas la primera película que doblaste?**

DAVID: El primer papel que doblé fue en *Sex Drive*. La película es como una comedia muy divertida, tipo *American Pie*. Creo que se llama Ian Harding, el actor, creo que era así, no recuerdo muy bien su nombre. Luego, en el mismo año fue así importante *Slumdog Millionaire*, que fue una película que ganó varios Oscar, fue un exitazo, y doblaba a Madhur Mittal, que era uno de los chicos que están en la India. La peli es de la pobreza y eso, cómo se presentan a un concurso y cómo van avanzando hasta que gana el concurso. Y por último, *Crepúsculo*.

**ADRIÁN: ¿Fue todo el mismo año?**

DAVID: Sí, 2009.

**ADRIÁN: Tú, particularmente, ¿qué estudios has necesitado para poder dedicarte a esto?**

DAVID: Yo me he formado como actor en una escuela de teatro e interpretación, en Barcelona. Estuve un par de años haciendo y yo siempre recomiendo que para ser actor de



doblaje, lo primero que hay que hacer es formarse como actor para tener las herramientas y luego, cuando empiezas a trabajar como actor de doblaje, pues ya... Bueno, luego puedes hacer un curso de doblaje y así aprendes la sincronía y otras cosas.

**ADRIÁN: Vale. Pero lo importante es ser actor, ¿no?**

DAVID: Sí, lo importante es ser actor. Bueno, es que tienes que ser actor para ser actor de doblaje, si no, no funciona.

**ADRIÁN: Luego, como actor de doblaje, ¿cuál es el proceso que tú sigues? ¿Llegas al estudio y qué haces?**

DAVID: Bueno, normalmente te convoca un ayudante. Entonces llegas al estudio, entras en sala y tienes al director y a un técnico de sonido. Entonces el director, normalmente en series, como va muy rápida la producción, no tienes tiempo de ver lo que vas a doblar. Llegas allí y te explica un poco cómo es el personaje que vas a doblar, ya sea una serie de animación o una película de vídeo, lo que sea, y entonces él te explica y te pasa los trozos más difíciles del papel que vas a hacer. Y tú tienes que tener las suficientes herramientas como para poder defenderte y hacer un buen papel, sin ver antes la serie ni la película.

**ADRIÁN: Vale.**

DAVID: Hay veces que sí, que cuando es cine algunas veces... yo intento pedir la película o ir a ver la película al estudio previamente para ver cómo actúa el actor, cómo hace todo. Para ver cómo es el actor y cómo es la película.

**ADRIÁN: Vale, porque tu llegas al estudio y te encuentras el guion. No te llega antes de ninguna manera.**

DAVID: Llegas al estudio y tú ya tienes el guion traducido, ¿vale? El guion ya ha llegado al estudio, ha pasado por un lingüista, ya está traducido. Entonces hay un ajustador, que el traductor y el ajustador suele ser a veces el mismo. Entonces el guion está ajustado para que las labiales concuerden con las bocas de los actores.

ADRIÁN: Sí, justo el otro día estuve reunido con Quico Rovira-Beleta también.

DAVID: Sí, le conozco.

**ADRIÁN: Y también me explicó todo el proceso. Entonces a ti el guion no te llega antes de llegar tú a la sala. No te lo puedes mirar en tu casa**

DAVID: No, por eso, cuando a veces pedimos la película, si te la pueden prestar, te la prestan, pero es muy difícil. Normalmente no te la prestan. Llegas, te explican cómo es la película y tienes el guion traducido ya listo para poder trabajar.

**ADRIÁN: Bueno, tú vienes de familia dedicada al doblaje. ¿Sabes si el proceso ha cambiado de algún modo? Si antes era diferente o siempre ha sido igual.**

DAVID: ¿A qué te refieres?

**ADRIÁN: Por ejemplo que antes mandaran el guion a casa del actor y se lo pudiera leer...**

DAVID: No, no, no. O sea, a veces mi padre, que lleva muchos años, sí que lo pide a veces y se lo dan para poder mirárselo en casa. Se lo lee y luego ve la película también, pero no es la costumbre.

**ADRIÁN: Es muy importante tener la voz al máximo nivel, por así decirlo, a nivel de cuerdas vocales y demás.**

DAVID: No necesitas ningún tipo de registro de voz. A veces se dice: “no, es que se necesita tener una voz muy bonita”. Eso es mentira, eso no es así. Hay personajes y voces para todo. No necesitas tener un tipo de voz especial o súper bonita para poder dedicarte a esto. Hay gente que tiene la voz muy grave, y gente que la tiene más aguda. Gente más dúctil, gente que menos... Y gente que tiene una voz muy bonita y gente que no tanto, pero no es el requerimiento esencial, por así decirlo.

**ADRIÁN: Y para no... Hay escenas que requieren gritar, por ejemplo, lo que conlleva un esfuerzo de la voz. ¿Cómo haces para no fastidiarte?**

DAVID: Bueno, ya tienes técnicas para colocar la voz.

**ADRIÁN: ¿Por ejemplo?**

DAVID: Bueno, son trucos que uno tiene. Son herramientas que uno también va aprendiendo como actor, para colocar la voz para no forzarla. Sí que hay veces que si hay escenas de gritos, normalmente ves el *take*, el conjunto de 10 frases como máximo, es mejor mirarte el original para ver un poco cómo irá la sincronía y todo y a partir de ahí empezar a ensayarlo, pero nunca matarte a ensayos porque entonces si que puedes perjudicarte.

**ADRIÁN: A veces una escena puede tener más de 10 frases tuyas. ¿Se corta la escena?**

DAVID: Sí, normalmente se cortan las secuencias.

**ADRIÁN: ¿Y entre *take* y *take* se hace un descanso?**

DAVID: No, no hay descansos. Empezamos en el *take* 1, que tiene 10 frases, pero 10 frases de un diálogo. Haces el primero, te lo miras en el original, miras como hablan, entonces te lo vuelven a pasar las veces que necesites. En la segunda vez empiezas a ensayar o, como ya lo tienes pillado, pues ves cómo habla. La tercera vez que te lo pasan, normalmente ya quitan el sonido y solo se te oye a ti, entonces ahí lo tienes que tener bastante claro. El siguiente paso es grabar, que es cuando se pone la luz roja, digamos y grabas. No se puede oír nada en la sala. Ni un ruido ni nada, solo a ti y ya está.

**ADRIÁN: Normalmente, cuando se graba, ¿suele salir a la primera? ¿Cuántos intentos más o menos suele necesitar un *take*?**

DAVID: Bueno, no. Hay veces que sí. A ver, ya has tenido un previo ensayo, pero muchas veces te equivocas, pero no pasa nada. También tienes el técnico que te puede echar un cable, el director que lógicamente te dice si le ha parecido bien o si prefiere repetirlo. Para eso está la figura del director, que es muy importante, para que te diga un poco como lo quiere.

**ADRIÁN: Vale, la repetición no es ningún problema entonces.**

DAVID: No, no. Bueno, tampoco es cuestión de repetirlo 50 veces pero bueno, por unas pocas tampoco pasa nada.

**ADRIÁN: Vale. Luego, a nivel de entonación, para que el doblaje no suene aburrido o plano, ¿qué técnicas se usan?**

DAVID: No hay ninguna técnica. Simplemente es hacer como habla el original. Tienes que irte al original siempre. Siempre hay que respetar al máximo el original.

**ADRIÁN: ¿Y a nivel de respiraciones? Para gestionar el aire y no ahogarte en medio de una frase.**

DAVID: Bueno, son técnicas, como te he dicho antes. Técnicas de interpretación que ya te enseñan un poco a trabajar con el diafragma, como los cantantes de ópera, entonces... pues te sabes regular un poquito para no hacer sobreesfuerzos.

**ADRIÁN: Claro, para no morirte ahí en medio de una frase.**

DAVID: Eso sí, si tienes muchas respiraciones muy rápidas, intentas mirarlo un par de veces y luego ensayarlo. Cuando lo tienes pillado, ya lo grabas, para no machacarlo mucho, porque luego te puedes agotar.

**ADRIÁN: Y si, por ejemplo, el personaje a doblar está corriendo, ¿tú corres?**

DAVID: No, no corres. Es imitar el sonido, pero sin hacer la acción. Puede que alguna vez el supervisor de la productora te diga que a lo mejor, si el personaje está comiendo, te lleves algo de comida y haces como si estuvieras comiendo, pero casi todo es simulado. Como cuando fuman o cuando corren pues es lo mismo, haces un poco de jadeo, te mueves un poco y ya está, ya sale solo.

**ADRIÁN: ¿Cuándo fuman como hacen normalmente?**

DAVID: Normalmente te pones un dedo en la boca, o algo así. Yo suelo hacer eso. He hecho bastantes personajes que fuman.

**ADRIÁN: Vale. Tú llegas a la sala. Como has dicho, a la tercera pruebas sin el audio original, y encuentras algo que no te cuadra con la boca del actor original, por ejemplo. ¿Puedes hacer cambios en el guion? ¿Se suelen hacer cambios de última hora?**

DAVID: Normalmente el ajustador ya ha hecho correctamente su trabajo, entonces en principio no se suele tocar, a no ser que con el director se vea que alguna labial o algo no cuadra o está un poco desplazada. Entonces si que a veces se cambia alguna cosa a medida que vas trabajándolo.

**ADRIÁN: ¿Y se consulta al ajustador? ¿O se hace sin más?**

DAVID: No, no se consulta. En principio ya ha hecho su trabajo y ya tiene que estar correcto. Luego puedes tocar alguna cosilla y tal y no hay problema. Si el cliente lo quiere y le parece bien, no hay problema.

**ADRIÁN: Vale. Esto ahora es un tema un poco actual. El tema de las superproducciones, y la confidencialidad. ¿Cómo funciona?**

DAVID: Ahora todo es igual, sea una superproducción o una producción pequeña.

**ADRIÁN: ¿Es todo igual?**

DAVID: Sí, firmas unos contratos de confidencialidad, vamos a trabajar y firmamos un contrato por obra hecha antes de hacer la obra, claro. Entonces no podemos decir nada sobre ello y bueno, hay mucha seguridad.

**ADRIÁN: También, esto me lo comentó Quico, no enseñan ni la imagen al doblar, ¿no?**

DAVID: No, no. Son muy estrictos con esto. A veces trabajamos en películas y solo se ve la cara del actor. No se ve toda la pantalla. Entonces a veces es complicado porque no ves con claridad lo que hay, lo que está pasando. Pero bueno, luego lo ves en el cine y dices: “Que chula era la película”. Pero está todo muy vetado, muy controlado.

**ADRIÁN: ¿Eso solo pasa en las superproducciones? ¿O también en todo?**

DAVID: No, pasa en todo. A ver, normalmente en las superproducciones es más. Pero bueno, en todas las series y en todas las cosas que hacemos pues firmamos un contrato de confidencialidad y de derechos, conforme cedes tu voz al proyecto que vas a hacer.

**ADRIÁN: Vale, ahora tengo una última pregunta. Necesito que veas un vídeo y luego te haré la pregunta. Bueno, ¿sabes el doblaje de “El Resplandor”?**

DAVID: Sí, sí. Es muy malo, sí. Pero qué me vas a preguntar, ¿qué opino?

**ADRIÁN: No. Te quiero preguntar por qué es malo. Quiero saber qué haría falta para mejorarlo.**

DAVID: A ver, no me quiero meter tampoco en un lío con esto, porque no recuerdo quién fue... Hubo una movida con esto, no me acuerdo qué pasó.

**ADRIÁN: Creo que era que Kubrick quería que los actores de doblaje fueran actores de imagen real y cogió simplemente actores que se les parecía la voz pero claro, no sabían doblar.**

DAVID: Claro, pero es lo que digo, para ser actor de doblaje tienes que ser actor. Entonces, hay muchos actores que se dedican al doblaje. Entonces, sé que hubo una movida. No me querría meter cuando no sé muy bien cómo fue.

**ADRIÁN: Bueno, no. Solo es decir... Por ejemplo, yo encuentro que la voz es como muy neutra, entonces no es el estándar al que estamos acostumbrados.**

DAVID: No me acuerdo cómo era, pero es que cuando la voz no va con la cara del actor, entonces no es un buen doblaje, porque estás más pendiente de la voz que del actor. Tiene que ir todo unido. Tiene que ir unida la voz con la cara del actor. Si tu voz se engancha a la cara del actor, ya está. Bueno, aparte de que tienes que tener una buena dicción. Pero en principio eso es lo más importante. Por eso, un mal doblaje puede estropear una película, y un buen doblaje puede llegar a mejorar una película. Hay muchas veces que el original es horroroso, con actores que no saben hablar y luego eso se puede mejorar.

**ADRIÁN: ¿Tú crees que el caso de “El Resplandor”, fue ese? ¿Que no ligaban las voces con las caras?**

DAVID: Sí, probablemente sí, claro. Porque no eran actores de doblaje.

**ADRIÁN: Si quieres ver el vídeo.**

DAVID: Bueno, vale, pero esto luego no lo pongas.

**ADRIÁN: Tranquilo, de lo grabado no saldrá nada.**

DAVID: Vale.

**ADRIÁN: Solo es para saber, ya por curiosidad más que nada, porque es el típico mito de que el doblaje de “El Resplandor” es malo, pero...**

DAVID: ¿Y no le preguntasteis esto a Pep (profesor de la asignatura Locución y Doblaje)?

**ADRIÁN: No, no.**

DAVID: Se lo podríais haber preguntado.

**ADRIÁN: Vale, pues todo tuyo.**

DAVID: Bueno, es que es eso, parece un doblaje amateur.

**ADRIÁN: Como que no casa con...**

DAVID: Bueno, no es que no case, es que no va con la interpretación que ha hecho el actor original, no va bien.

**ADRIÁN: Vale, pues era eso.**

DAVID: Pero ha habido algún otro caso así. Además que a Jack Nicholson ya lo doblaba un actor de doblaje.

**ADRIÁN: También es raro que no lo hayan redoblado, ¿no?**

DAVID: Por derechos, igual. A veces es por derechos.

