

Django desencadenado:
análisis del doblaje
de los acentos

Nuria Gallardo Ferrer

Tutora: Anjana Martínez Tejerina
Seminari 204: Traducció i mitjans de comunicació

Curs 2017-2018



En agradecimiento a Quico, quien no solo me transmitió sus conocimientos de doblaje; quien me dio una lección de humildad.

«I want do a Mandarin language movie. It'll probably be the next movie I do after the one I do next».

Quentin Tarantino

Abstract

There was a moment in history when dubbing movies into Spanish started to be needed. Since then, translators had to face multilingualism as a challenge: there is a large variety of full-length films where more than one language, dialect or accent can be heard. The main purpose of this bachelor's thesis is to provide a case of study on how accents are rendered. The 2012 Tarantino movie *Django Unchained* presents different types of English accents such as southern accent, African American Vernacular English accent, and several foreign accents. The official solution of dubbing is thereby studied after interviewing its official translator, Quico Rovira-Beleta. Another aim is to provide a translated script of a scene of the audiovisual text with solutions concerning the reported accents and a comparison to the official translation that was brought to cinema. In this paper, it is demonstrated that it is sometimes not necessary to render all the accents of a movie and that stereotypes can be rendered by context, and not only by speech. It is also interesting to see how the official dubbed version managed to do something far from ordinary.

Keywords: Audiovisual translation; dubbing; accent; dialect; African American Vernacular English (AAVE); Southern English; *Django Unchained*

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objeto de estudio	1
1.2. Motivación.....	1
1.3. Metodología	1
1.4. Objetivos	2
1.5 Estructura del trabajo	2
2. EL DOBLAJE.....	3
2.1. La traducción audiovisual	3
2.2. Historia del doblaje español.....	4
2.3. Proceso del doblaje.....	7
2.4. Pautas del doblaje	8
3. CARACTERÍSTICAS DE LOS ACENTOS	11
3.1. El multilingüismo: idioma, dialecto y acento.....	11
3.1.1. Diferenciación entre dialecto y acento.....	11
3.1.2. Distintos acentos en Django Unchained.....	13
3.2. Acento sureño de Estados Unidos	14
3.3. African American Vernacular English	16
4. EL DOBLAJE DE LOS ACENTOS.....	18
4.1. Doblajes previos del acento sureño	18
4.2. Doblajes previos del AAVE.....	19

5. ANÁLISIS DEL DOBLAJE DE <i>DJANGO DESENCADENADO</i>	21
5.1. Personajes afroamericanos	21
5.1.1. <i>Broomhilda Von Schaft</i>	21
5.1.2. <i>Django Freeman</i>	22
5.1.3. <i>Stephen</i>	22
5.2. Personajes sureños	23
5.2.1. <i>Calvin J. Candie</i>	23
5.2.2. <i>Hermanos Brittle</i>	23
5.2.3. <i>Hermanos Speck</i>	24
5.2.4. <i>Jinete encapuchado</i>	24
5.2.5. <i>Spencer Gordon Bennett</i>	24
5.3. Personajes extranjeros	25
5.3.1. <i>Dr. King Schultz</i>	25
5.3.2. <i>Amerigo Vesepi</i>	25
5.4. Caso especial	25
5.5. Conclusiones del análisis de la versión doblada	25
6. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE UNA ESCENA	27
6.1. Guion de doblaje	28
6.2. Reflexión de la comparación	37
7. CONCLUSIONES	38
8. BIBLIOGRAFÍA	40

8.1. Libros.....	40
8. 2. Artículos y tesis.....	41
8.3. Referencias audiovisuales	42
8.4. Documentos en línea	44
9. ANEXO I: Transcripción de la escena en versión original	46
10. ANEXO II: Transcripción de la escena en versión doblada.....	53
11. ANEXO III: Entrevista al traductor	60

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

El presente trabajo constituye un análisis de los acentos que aparecen en *Django Unchained* (Tarantino, 2012) y en su doblaje en la versión en español *Django desencadenado*. Más concretamente, se analizará la estrategia que han llevado a cabo los miembros del proceso de traducción y se tratará de comprender las razones por las cuales se llevan a cabo ciertas decisiones en dicho doblaje para proponer, si es posible, otra alternativa al trasvase de los acentos.

Este estudio está orientado, en principio, a todo tipo de lectores: estudiantes y profesionales de la traducción o cualquier persona con conocimientos de inglés que muestre cierto interés por el tema de estudio. A un estudiante de traducción puede servirle para ampliar sus conocimientos en cuanto a la traducción audiovisual se refiere. A los aficionados al cine, puede parecerles interesante el enfoque de la traducción que se le da a una película de Quentin Tarantino.

1.2. Motivación

El tema sobre el que trata este trabajo es la manera de afrontar la multitud de acentos en un mismo texto audiovisual. La capacidad de identificar la procedencia de alguien o su clase social por su manera de hablar es un tema fascinante. Este trabajo permite acercarse a ese ámbito y observar qué aspectos son relevantes y cuáles no para realizar una buena traducción teniendo en cuenta los obstáculos que supone el trasvase de los acentos.

1.3. Metodología

Para llevar a cabo el presente estudio es necesario visualizar la película *Django desencadenado* en su versión original (VO) y en su versión doblada (VD). De esta manera, se llevará a cabo un análisis tanto de los acentos que aparecen en la versión original como de su traslado al español en la versión doblada. Además, se propondrá una traducción y se comparará con la VD por cuanto concierne a los acentos. Para ello, se estudiará la diferencia entre dialecto y acento y se trabajará en base a los conocimientos adquiridos.

Para adquirir los conocimientos necesarios que permitirán cumplir con los objetivos propuestos, será necesario consultar libros, artículos, tesis y vídeos relacionados con la traducción audiovisual, con el multilingüismo y con los distintos acentos que presenta el inglés.

También resultará de gran utilidad tratar con profesionales de la traducción audiovisual. Así, una entrevista con Quico Rovira-Beleta, el traductor de *Django desencadenado*, proporcionará información de gran ayuda y relevancia para la investigación.

1.4. Objetivos

El propósito del presente trabajo es adquirir los conocimientos básicos de la traducción audiovisual para doblaje: cómo funciona el ámbito, en qué consiste el proceso de traducción, cómo se realiza una traducción... Para ello, es necesario tratar la historia de la traducción y explicar el funcionamiento del ámbito. El objetivo principal, sin embargo, es, una vez adquiridos los conocimientos mencionados, encontrar soluciones reales a un caso que presenta dificultades de traducción por la presencia de acentos.

Así, se tendrá como finalidad: realizar una traducción de una escena de la película a partir de los conocimientos adquiridos, consolidar una opinión formada con respecto al doblaje de *Django desencadenado*, aportar soluciones al trasvase de acentos, comparar las aportaciones del presente trabajo con las de la VD que se llevó a la gran pantalla para poder considerar las opciones propuestas con mayor conocimiento de causa y opinar al respecto.

1.5 Estructura del trabajo

Con el fin de adquirir los conocimientos mencionados, es necesario estructurar el trabajo en distintos apartados. En primer lugar se presentará un apartado teórico sobre el doblaje: la traducción audiovisual, la historia del doblaje, el proceso del mismo y las pautas que hay que seguir para realizar un guion de doblaje correcto. A continuación, habrá otro apartado en el que se tratarán aspectos del multilingüismo en el cine: la diferencia entre dialecto y acento; los distintos acentos que aparecen en la película y la descripción de dos de ellos (el acento sureño y el *African American Vernacular English*).

Después, se plantean las decisiones que se tomaron en otras películas para afrontar el doblaje de dichos acentos. Para continuar, se llevará a cabo una observación y análisis del modo de hablar de cada personaje en VO y en VD. El siguiente apartado constará de una propuesta de traducción de una escena, para la cual los conocimientos adquiridos en la entrevista a Quico Rovira-Beleta serán fundamentales. Por último, se extraerán conclusiones de la experiencia y se compararán ambas versiones: la propuesta en el presente trabajo y la VD llevada al cine.

2. EL DOBLAJE

2.1. La traducción audiovisual

Un texto audiovisual es aquel en el que existe una «multiplicidad de códigos y simultaneidad; se transmite pues a través de dos canales simultáneos (acústico y visual) en los que se sincronizan elementos verbales y no verbales» (Martínez, 2016:24). Por tanto, si un texto audiovisual emplea los dos canales mencionados, sus traducciones emplearán al menos uno de ellos.

Las principales modalidades de traducción audiovisual son el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas y la audiodescripción. El doblaje «consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje» (Chaume, 2012: 25). La versión original del canal acústico queda totalmente eliminada y sustituida por la traducción. Así, el texto se transmite de manera oral al mismo tiempo que está ligado con el canal visual, que se mantiene intacto del original.

La subtitulación introduce la traducción del texto en pantalla cumpliendo unos parámetros establecidos que delimitan el número de caracteres por segundo, u otros criterios de importancia. El subtítulo debe coincidir con el momento de habla de cada personaje. A diferencia del doblaje, en subtitulación el canal acústico del texto original queda intacto, mientras que el visual se ve afectado por la adición de letras en pantalla.

La voz superpuesta es también conocida como *voice-over* y es una modalidad que puede confundirse con el doblaje por su gran similitud. También transmite el texto traducido a través del canal auditivo, pero en este caso no se elimina la versión

original, sino que se le baja el volumen. Así, la traducción interpretada por locutores suele pronunciarse un par de segundos más tarde que el texto original.

La audiodescripción es un tipo de traducción que va destinada a un público con problemas de visión. Entre las intervenciones de los personajes se describe oralmente mediante el canal acústico la información relevante del canal visual.

Claro está que en cada modalidad de traducción audiovisual, el traductor se enfrenta a problemas distintos. Siendo el doblaje el de mayor tradición en España, este trabajo se centra en analizar los problemas de doblaje a los que se ha enfrentado el traductor de *Django Unchained* (Tarantino, 2012). Para ello es necesario comprender en mayor profundidad en qué consiste el doblaje y qué tradición tiene en nuestro país.

2.2. Historia del doblaje español

En Europa no todos los países tienen la tradición de doblar a la lengua propia los textos audiovisuales que se encuentran. En España, es la modalidad de traducción audiovisual predominante, aunque en la última década la subtitulación ha tomado un papel protagonista entre los jóvenes.

Aunque muchos creen que el doblaje es un invento del franquismo, es en realidad una necesidad que surge tras la aparición del cine sonoro. Según el documental *Voces en imágenes* (S. Suárez, 2008), la primera película que deja atrás el cine mudo es *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer* en su versión original), cuyo estreno fue en 1927. Dicho estreno significó un avance enorme en el mundo cinematográfico; sin embargo, se volvió en contra de la industria de Hollywood porque los diálogos eran en inglés y no todo el público lo entendía. Cuando se trataba de musicales o películas de baile, la audiencia española seguía viéndolas, pero en aquellas en las que predominaba el diálogo, se perdía el interés y como consecuencia empezó a descender la exportación de películas a Europa. A partir de ahí, según el mismo documental (S. Suárez, 2008), se empezaron a hacer las llamadas *dobles versiones*, es decir, la industria de Hollywood aprovechaba toda la infraestructura de una película y rodaba otra versión en la que entraban actores hispanos. Estos interpretaban los mismos diálogos traducidos al español. La idea era ingeniosa, pero dos factores hicieron que no tuviera éxito. En primer lugar, los actores hispanos procedían de distintos países, por tanto, en un mismo largometraje aparecían una gran variedad y mezcla de acentos que llamaban excesivamente la atención por su heterogeneidad. En segundo lugar, el

público español ya mostraba interés por los actores estadounidenses conocidos; el *marketing* de Hollywood ya estaba funcionando. Preferían ver a un apuesto Rodolfo Valentino, al galán Leslie Howard o a la fantástica Jeanette MacDonald. Fue entonces, en 1928, cuando Edwin Hopkins y Jacob Karol decidieron buscar una solución y separar la banda de imagen de la banda de sonido. De esta manera utilizaban la misma imagen y cambiaban el sonido traducido en distintas lenguas; en ese momento nació el doblaje.

Cabe explicar que el ámbito del doblaje mejoró en gran medida en España durante la década de los años 30. Pero, ¿por qué quedó arraigado a nuestra cultura el doblaje y no la subtitulación (o cualquier otra modalidad de traducción audiovisual) como ha ocurrido en otros países? En nuestro país hubo ciertos elementos que mantuvieron el doblaje como medio predominante de traducción audiovisual. El grado de analfabetismo en la década de 1930 era tal que resultaba imposible imponer la subtitulación como medio de traducción cinematográfica o televisiva, ya que únicamente un porcentaje muy bajo de la población sería capaz de leer y comprender los subtítulos. Por otro lado, tras la Guerra Civil, España se vio afectada por la dictadura de Franco y se prohibió el uso de las lenguas peninsulares diferentes al español. Por tanto, se imponía el doblaje al español, y nunca al catalán, al vasco o al gallego. De esta manera, llegó la Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 23 de abril de 1941, que rezaba en su apartado número 8:

Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español.

Además, no se imponía un español de España, sino que se trató de neutralizar el español como lengua de algún modo unidialectal para

evitar la multiplicidad de traducciones en los diversos países hispanoparlantes. Este “esperanto español” introducía en la Península vocablos propios de otros países, lo que originó una polémica entre los que consideraban que esta entrada de extranjerismos constituía un empobrecimiento del castellano y los que opinaban justo lo contrario, que nuestro idioma se enriquecía con el uso de nuevas palabras.

(Martínez, 2016:34)

En el mismo periodo se impuso una gran censura en la propaganda y en los medios de comunicación. Así, el cine y la televisión se vieron afectados en muchos de los doblajes que se llevaron a cabo durante la dictadura.

Con un gobierno como el de la España franquista, el cine era, además de un medio de entretenimiento y un negocio, una forma de adoctrinamiento. Debía beber de la esfera oficial. La censura se encargaba de evitar que se difundieran cuestiones opuestas a estos principios.

(Gil Gascón, 2010:12)

Además, no solamente se modificaban los diálogos en el doblaje, sino que también se eliminaban escenas completas de las películas para evitar ideales distintos a los del Régimen. Así, como cuenta Llopis en *La censura franquista en el cartel de cine* (2009), en España se emitió una *Psicosis* (Hitchcock, 1960) distinta a la que conocemos hoy en día: en la versión censurada no aparece la mítica escena de la mujer a punto de ser asesinada en la ducha debido al difuminado desnudo de Janet Leight. Otro ejemplo de censura, pero en este caso a nivel de doblaje (y no de supresión de escenas) es el caso de la película *Casablanca* (Curtiz, 1942). En este largometraje se elimina de los diálogos la militancia republicana del protagonista. El más claro ejemplo de discordancia entre el sonido y la imagen en doblaje aparece en la película *Arco de Triunfo* (Milestone, 1947): en una escena le preguntaban a Ingrid Bergman «¿Es su marido?», y ella niega con la cabeza, al mismo tiempo se oye en el doblaje la afirmación «Sí», para evitar de ese modo que su relación con el protagonista hubiera sido adúltera. Sin embargo, no únicamente se censuraba a nivel de diálogos o de escenas, sino que la emisión de algunas películas completas fue prohibida. *Lo que el viento se llevó*, película de Victor Fleming del año 1939, no se emitió en España hasta 1950; *El gran dictador*, de Charles Chaplin, se rodó en 1940 y no se estrenó en nuestro país hasta 1976.

Al terminar la dictadura en 1975 se eliminaron los parámetros de censura establecidos hasta entonces. Sin embargo, la costumbre por el doblaje por parte de los espectadores nunca dio pie a un uso de subtítulos o cualquier otro medio. A día de hoy, se continúa con la misma costumbre. Aun así, comienza a surgir una preferencia por los subtítulos por parte del público más joven; cada vez son más habituales las descargas en versión original. De esta manera, las salas de cine en la última década comienzan a introducir periódicamente estrenos en versión original subtitulada.

2.3. Proceso del doblaje

La traducción en sí es una profesión bastante anónima y en el mundo del doblaje también pasa desapercibida. Gran parte de la población cree que quien traduce es a su vez quien dobla y, aunque eso llegó a ocurrir en la traducción de series como *El príncipe de Bel-Air*, no es el proceso común de doblaje que se lleva a cabo. En la serie mencionada, según la ficha que aportó Iván Muelas a la página <http://www.eldoblaje.com>, el traductor, el ajustador, el director de doblaje y uno de los actores de doblaje eran la misma persona: Francis Dumont. Como ya se ha introducido en el apartado 2.1,

el doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante del doblaje, donde esta figura existe [...]. Se trata de un proceso complejo, lingüístico y cultura, pero también técnico y artístico, en el que el trabajo en equipo es esencial para la consecución de un producto final de calidad.

(Chaume, 2012: 25-26)

Así, según el mismo autor en su obra *Cine y traducción* (2004: 61-80), el doblaje consta de seis fases (también explica Quico Rovira-Beleta el proceso en el Anexo III). En primer lugar, el cliente adquiere los derechos de emisión de un texto audiovisual. En segundo lugar, la fase de producción consiste en la solicitud del servicio de un estudio de sonido para el doblaje. Después se habla del encargo de traducción, y aquí es donde entra el traductor. En cuarto lugar, aparece la fase de ajuste, en la que el ajustador se dedica a adaptar el texto traducido para que quepa en boca del actor del vídeo que forma parte del texto audiovisual que aparece en la versión original. Luego llega la dramatización, es decir, el doblaje de voces propiamente dicho. Por último, la fase de mezclas, en la que se ecualizan los sonidos y se deja el resultado final traducido listo para ser emitido.

De las seis fases que tiene el doblaje, el presente trabajo se centra principalmente en la tercera, es decir, en el encargo de traducción. Este se le encarga al traductor la traducción del texto audiovisual. El profesional puede ser *freelance*, pero normalmente es propio del estudio. El traductor, pues, lleva a cabo la traducción del texto audiovisual teniendo en cuenta tanto el contexto que envuelve el texto como el canal auditivo y visual, es decir, el sonido y la imagen.

Las dificultades y retos que suele encontrar un traductor de doblaje son numerosas. Es común que el guion original que se le proporciona al traductor no sea igual a la versión definitiva del texto que hay que traducir, ya sea por cambios en el guion o por improvisación de los actores. Además, un factor a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo la tarea es la naturalidad del texto en la lengua meta teniendo en cuenta el uso del idioma: «[c]reating fictional dialogues that sound natural and believable is one of the main challenges of both screenwriting and audiovisual translation» (Baños, R., Chaume, F., 2009). Además, hay ciertas limitaciones que dependen de lo que está permitido decir en pantalla:

Scripts must comply with the constraints of audiovisual media, as well as with the conventions of the specific genre the program belongs to and norms which have been consolidated since the creation of cinema and television. The selection of particular linguistic features aimed at mirroring spoken speech will ultimately depend on what is considered as acceptable in the system the audiovisual text belongs to.

(Ávila, 1997:25)

Así, una de las dificultades con las que se encuentra el traductor según el autor mencionado es de carácter lingüístico: «the tacit target norms governing the dubbing of audiovisual texts which recommend the use of standardised language» (Ávila, 1997:25). Esto es, es necesario emplear un lenguaje estándar aunque en el texto original se usen expresiones no aceptadas por los organismos de la lengua.

2.4. Pautas del doblaje

Para poder llevar a cabo la traducción de una escena de la película *Django desencadenado* en el apartado 6, es de gran relevancia introducir los elementos principales que son necesarios conocer a la hora de producir un guion de traducción para doblaje.

Es necesario el uso de ciertos símbolos que indican las pautas que debe seguir el actor de doblaje a la hora de interpretar el texto. En *La traducción para doblaje en España* (Torralba, 2016:62-66), el autor considera que existen cuatro tipos de símbolos. En primer lugar, los símbolos paralingüísticos:

Son aquellos cuya función principal es indicar al actor la presencia de todo aquello que no son palabras, en especial todos los elementos paralingüísticos en los que intervienen los órganos de fonación humanos.

(Chaume, 2003)

Los símbolos principales utilizados en España son los siguientes:

(R) (RISA) (RISAS): risas.

(G): gesto. Este símbolo incluye todos aquellos sonidos articulados con los órganos de fonación humanos que no son palabras y que no están representados por un símbolo concreto.

(GG) (Gs) (G→) (G)→: varios gestos seguidos, con ligeras pausas entre medio.

(LL): llanto.

(B): beso.

(TOS): tos.

(AMB): ambiente. Se utiliza para indicar que se oyen conversaciones de fondo,

generalmente ininteligibles o irrelevantes para la trama. El traductor puede indicar de qué tipo de conversación se trata (de colegio, de bar) y las personas que intervienen (hombres, niñas, etc.) para facilitar la tarea a los actores de doblaje. Suele ir acompañado por el símbolo (AD LIB).

En segundo lugar Torralba (2016:63) clasifica los símbolos de colocación y procedencia de la voz:

(OFF): el personaje no aparece en escena.

(ON): aparece en escena y se le ve la boca al hablar. Suele ser el símbolo por defecto y es habitual omitirlo. La ausencia de símbolos en una intervención significa que el actor está en pantalla y que, por tanto, hay que sincronizar la traducción con la boca de este.

(SB): sin boca. El personaje está en pantalla pero no se le ve la boca. Así, los actores de doblaje saben que la sincronía no tiene que ser tan perfecta como con el símbolo anterior.

(DE): de espaldas. El personaje está de espaldas.

(DL): de lejos. El personaje está en pantalla pero a una distancia en la que es imposible distinguir los movimientos de la boca. La sincronía labial no es tan rigurosa.

(DC): de lado, de costado. También indica que la sincronía labial no tiene por qué ser perfecta.

En tercer lugar se encuentran los símbolos de la banda sonora:

(IE): inicio del efecto sonido (teléfono, radio, televisión, etc.).

(FE): final del efecto sonido.

Por último, se clasifican los símbolos narrativos:

(P): pisa. Se utiliza cuando la intervención de un personaje se superpone a la de otro y se coloca delante de la frase del personaje que *pisa* la del primer interlocutor.

(A LA VEZ): a diferencia del anterior, indica que dos o más personajes hablan al mismo tiempo, esto es, no que uno interrumpe al otro, como en el caso anterior. Algunos estudios emplean el símbolo (+) situado entre cada uno de los nombres de los personajes que comparten una intervención.

(AD LIB): *ad libitum*. Muchas veces acompaña al símbolo paralingüístico de ambiente para indicar que los diálogos son improvisados. No obstante, el traductor suele poner alguna frase de muestra que sea coherente con la situación. Por ejemplo, si la acción tiene lugar en un parque infantil, se pueden incluir frases como: «Corre. Pásame la pelota», etc.

/: pausa. Suele indicar una pausa de menos de cinco segundos en la intervención de un personaje.

//: doble pausa. Indica una pausa de entre cinco y quince segundos.

///: triple pausa. Se utiliza para indicar una pausa de más de quince segundos.

(CP): cambio de plano. Se utiliza cuando se produce un cambio de plano durante la intervención de un personaje. Su función principal es guiar al actor de doblaje en frases o intervenciones muy largas.

(A): empezar a hablar antes que el original. Con este símbolo el ajustador le indica al actor que su intervención se avanza a la del personaje original, normalmente aprovechando que la boca del personaje no aparece en pantalla. También puede darse el caso de que una respiración u otros gestos hagan imperceptible esta licencia.

(TAP): el personaje tiene un objeto que le tapa la boca (un pañuelo, una máscara, una mano, etc.).

(S): se utiliza para indicar que en la versión original hay una pausa que, por razones de ajuste, interesa no reproducir en la versión doblada. El actor debe seguir hablando.

(SS): sin sonido. Indica que el personaje original mueve la boca pero no emite ningún sonido.

3. CARACTERÍSTICAS DE LOS ACENTOS

3.1. El multilingüismo: idioma, dialecto y acento

El multilingüismo es un elemento cada vez más común en el cine y es posible que aparezcan problemas de traducción en el doblaje al español de las películas en las que aparece más de una lengua. Sin embargo, no solamente es común la coexistencia de varios idiomas en una misma película, sino que también existe la aparición de dialectos y acentos de una lengua en un mismo texto audiovisual.

3.1.1. Diferenciación entre dialecto y acento

La lingüista Pinzón Daza define el dialecto a términos generales como una «estructura lingüística simultánea a otra que no alcanza la categoría de lengua» (Pinzón, 2005:19). Más adelante, complementa su afirmación con un punto de vista más concreto y propone varias definiciones al significado de *dialecto*: «variante de una lengua mutuamente entendida» (Pinzón, 2005:19) porque, al provenir de una misma lengua, los hablantes de distintos dialectos de esta son capaces de comprenderse

entre ellos. También lo califica de «variante minoritaria, autóctona, no escrita o sin prestigio». Esta última definición se debe a que el uso de una variante alejada de la estándar (de la popularmente aceptada) pierde prestigio y crea estereotipos de connotaciones normalmente negativas en sus hablantes. Davies complementa esta afirmación en *Varieties of Modern English*:

Dialect is popularly thought to be a use of the words and grammar of a language that can be distinguished from a supposed non-dialectal norm that is usually considered superior. [...] Standard English is normally defined as the dialect of English taught in schools and to learners of the language, used in print and spoken by the most educated and powerful people. It is not regarded as superior *linguistically* to other dialects, but since it is associated with power and success, it is obviously the most important and prestigious dialect.

(Davies, 2005:6)

Existen subclasificaciones de los dialectos: el geolecto y el sociolecto. El geolecto es el dialecto o variedad lingüística que se usa en un territorio. En cambio, el sociolecto es propio de los individuos que pertenecen a un mismo grupo sociocultural; este varía según la clase social de los hablantes, entre otros factores. Entonces, el dialecto es una variedad divergente de lo estándar a nivel geográfico o social de un idioma; está a un nivel inferior que la lengua y puede traer problemas a la hora de traducirse porque cada lengua tiene sus propios dialectos, aferrados a su cultura y a su historia (cf. Llisterri, 2018).

Por otro lado, el término *acento* «refers to regionally based or social-class-based pronunciation» (R. Penhallurick, 2010:208). Es decir, según Penhallurick, el acento hace referencia a la pronunciación del hablante según su dialecto. Dado que todo acento va intrínseco a un dialecto, es menester mencionar que, a diferencia del dialecto, se trata de un factor únicamente oral. «La denominación *acento* puede abarcar los más distintos niveles de la lengua: fonético, fonológico, morfosintáctico o discursivo» (Rebollo, 1996:365).

A difference between varieties (meaning dialects), then, may involve any or all of syntax, morphology, lexicon, and pronunciation. [...] A difference of accent, on the other hand, is a difference between varieties of General English which involves only pronunciation.

(Wells, 1982)

Mientras que el acento permite identificar no solo el origen geográfico sino también social del hablante, el dialecto es la variante de una lengua limitada o asociada a una determinada zona geográfica y está condicionado históricamente por los contactos lingüísticos que haya tenido con otras variedades dialectales y/o lenguas.

De esta manera, suponiendo que en una película española haya un personaje que tiene acento aragonés, ¿sería necesario mantener esa distinción de algún modo en su traducción para doblaje al francés, por ejemplo? ¿Hasta qué punto es necesario distinguir los modos de hablar de los diferentes personajes? ¿Es necesario plasmar en la traducción para doblaje al español de *Django desencadenado* los dialectos o acentos de los protagonistas? En este trabajo se intentará dilucidar qué factores se tienen en cuenta a la hora de decidir si esas divergencias entre lenguas, dialectos y acentos se trasladan o no a la versión doblada.

3.1.2. Distintos acentos en Django Unchained

En la versión original de *Django Unchained* coexisten una gran variedad de acentos que suponen dificultades en el doblaje. Al ser propios de una misma lengua, en este caso del inglés, es interesante ver de qué diferentes maneras pueden o no trasladarse al español, adaptándose en mayor o menor medida a la cultura local.

Cabe tener en cuenta que la película se sitúa en el sur de Estados Unidos a finales de la década de 1850, y el tema principal que desarrolla el filme es la esclavitud de la raza negra en el siglo XIX. Así, el dialecto más destacable es el del personaje principal; es el que hablaban los afroamericanos en ese contexto histórico. El dialecto en cuestión que utiliza Django —interpretado por el estadounidense Jamie Foxx— se conoce como *African American Vernacular English*.

En la misma película aparecen también acentos extranjeros dado que los personajes en cuestión no tienen el inglés como lengua nativa. Por tanto, su manera de hablar se ve influida por las características fonéticas de su lengua materna. El personaje King Schultz, que también toma un rol protagonista, habla con un distintivo ligero acento alemán, interpretado por el austríaco Christoph Waltz. También aparece un personaje proveniente de Italia, Amerigo Vesepi.

Por otro lado, aparecen gran cantidad de personajes con el habla propia del dialecto sureño estadounidense. Dado que el acento sureño y el que caracteriza a los esclavos

afroamericanos son los dos más oídos a lo largo del largometraje, es relevante estudiar sus características en profundidad en los apartados siguientes.

3.2. Acento sureño de Estados Unidos

El dialecto con el que hablan los personajes blancos del largometraje (con un acento más o menos cerrado) se identifica con el habla del sureste de Estados Unidos, concretamente del conjunto de los siguientes estados: Texas, Oklahoma, Missouri, Arkansas, Luisiana, Mississippi, Kentucky, Tennessee, Alabama, Georgia, Virginia Occidental, Virginia, Carolina del Norte, Carolina del Sur y Florida. El acento de habla de dichos estados se caracteriza por el reconocible *twang* y *drawl* (Lippi-Green, 1997:202). El primero de estos dos términos es, según el diccionario especializado Marriam-Webster, un «nasal speech or resonance». Por otro lado, el *drawl* es un fenómeno que consiste en alargar las vocales y en hacer, por lo tanto, que una palabra monosílaba suene como si estuviera formada por dos sílabas. Por ejemplo, los vocablos *pet* y *pit* acabarían sonando algo así como *pay-it* y *pee-it*, respectivamente.

Además de las características fonológicas del dialecto, ciertos factores gramaticales hacen reconocible esta manera de hablar. Entre ellos, uno de los más destacables es lo que en inglés se denomina como *zero copula* en la segunda persona y en la tercera persona del plural. Esto es, se elide la conjugación del verbo *to be* tras los pronombres *you* y *they*. Por ejemplo, «You \emptyset taller than Louise» y «They \emptyset gonna leave today» (Cukor-Avila, 2003). Además, es común el uso de la partícula *ain't* en la negación.

Otra característica gramaticalmente distinta a otros dialectos del inglés es el uso de la forma *a-verbo-in'* en aspecto progresivo. Es decir, se añade la vocal *a-* al comienzo de la forma verbal y se elimina la *-g* de la terminación *-ing* del gerundio. Por ejemplo, «He was ahootin' and ahollerin'» en lugar de *hooting* y *hollering*, respectivamente.

Por otro lado, es común sustituir la locución verbal *going to* por *gonna*: «I'm going to kill you» pasa a ser «I'm gonna kill you». Esta es la más frecuente, pero es habitual que este tipo de construcción se forme con otros verbos como *try* o *might*: «I'm trying to clean» se convierte en «I'm tryina clean».

Además, emplean el *Past Simple* o el *Present Perfect* en lugar de infinitivo. Para ejemplificarlo, tomemos como referencia la frase «We wanted to eat». En el mismo

artículo, esta se transforma en «We wanted to ate» o en «We wanted to have eaten» (Cukor-Avila, 2003).

Es interesante ver de qué manera se estereotipa a los hablantes de este dialecto: «one of the primary characteristics of the stereotypical southerner is ignorance, but it is a specific kind of ignorance — one disassociated from education and literacy» (Lippi-Green, 1997). Así, este dialecto en concreto se relaciona con la ignorancia y el desconocimiento del mundo de los sureños estadounidenses. Por eso mismo, a los hablantes de esta zona se les conoce como *hillbillies*. Según el Marriam-Webster, un *hillbilly* una palabra a menudo ofensiva para referirse a «a person from a backwoods area», es decir, lo que en España denominaríamos, siendo claros, como un palurdo campesino.

En el mismo libro aparece una columna con intenciones humorísticas que trata los estereotipos de cada estado de un modo claro:

In this column [...], every state included has a question which draws strongly on stereotype, but the southern states are distinct from the northern in a specific way, as seen in this excerpt:

Vermont: "Is it completely organic?"

Florida: "So, how much did he leave her?"

New York: "You got a problem with that, buddy?"

Carolina: "You got a green card, buster?"

Montana: "You from the government?"

Texas: "Yuh shure ah cain't carry it concealed?"

Alabama: "Ain't that right, Jimmy Bob?"

South Carolina: "May ah see yo driver's license and registration?"

Mississippi: "Hinh?"

(Lippi-Green, 1997)

Se han destacado en negrita los estados sureños en los que queda reflejada la ignorancia de los hablantes por un tipo de preguntas más bien simples. Por otro lado, se explica a continuación que «there are cultural, historical, linguistic differences between north and south» (Lippi-Green, 1997:147), lo cual explica que su modo de habla sea distinto y se perciba, por tanto, de un modo distinto por el resto de estadounidenses.

3.3. African American Vernacular English

El *African American Vernacular English*, al que se denomina también por la abreviación *AAVE*, es «a variant of English spoken mostly by black people in the United States» (Jokinen, 2008:1). También se le conoce como *African American English*, *Black Vernacular English*, *Black English* o *Ebonics*.

En *African American Vernacular English. Origins and Features*, se explica el origen de esta variedad:

The first Africans came to the United States as slaves from 1619 to 1808. Due to the fact that they came from the continent “Western Africa”, they all spoke different languages and therefore tried to learn English after their arrival in the United States. Because of the lack of contact between the white people and the black slaves, they were not able to learn the language properly. Instead, they learned English with much influence of their own native language. In how far their native language actually influenced the learning of the English language is not quite sure.

(Madhloum, 2011:21-22)

A continuación se presenta una tabla extraída de la tesis *The Uniqueness of African American Vernacular English* (Jerns, 2014:6) donde se tratan los aspectos fonológicos principales:

Tabla 1:

Phonological aspects of AAVE	Example
Loss of /r/ after consonants (final /r/ is written down but not pronounced)	Professor → pofesse
Reduction of final nasal to vowel nasality	Man → mǎe
Loss of the second consonant	Cold → col_
Velar nasal is shifted to alveolar point of articulation	He’s working tomorrow → He’s workin’ tomorrow.
The final consonant of a word is not pronounced	Five → fi_
Deletion of one unstressed syllable of a word	About → _bout

En cuanto a aspectos gramaticales, la negación toma un papel importante. Es común el uso no estándar de la doble negación. En lugar de la frase en SAE (Standard American English) «You don't do anything today», un hablante de AAVE diría «You don't do nothing today».

Además, la partícula *ain't* se emplea en función de *haven't*, *hasn't*, *am not*, *aren't*, *isn't*, *don't*, *doesn't* y *didn't*. Así, es común el contraste SAE frente al AAVE en el que «I didn't know that» pasa a ser «I ain't know that».

En cuanto a los usos verbales destacables del AAVE, en pasado es común que se elimine *-ed*, y se forman oraciones como «He work yesterday». Por otro lado, es común la elisión del auxiliar *have* o *has* en *Present Perfect*: «He Ø been married». Además, ocurre un fenómeno idéntico al apartado anterior: Lo que en SAE sería «You are not going to believe this», en AAVE es «You're not gonna believe this» (cf. Sidnell). En ocasiones es incluso común que *gonna* se reduzca a *gon'*: «I'm gon' work later» querría decir «I am going to work later».

Por otro lado, la *zero copula* ya mencionada en el apartado anterior, se produce también en AAVE con el verbo *to be*, pero no únicamente con las conjugaciones de *you* y *they*, sino con todas las personas verbales. He aquí un diálogo que lo ejemplifica:

“Yo.”

“What you talkin' like a black boy for?”

“what *you* talkin' like a black boy for?”

“I **be** black.”

“You might be, but no sense talkin' like a dumb one if you ever want to get anywhere in this world...”

(Spencer, 1995:102)

Como con el acento sureño, es importante mencionar que lo más relevante para este trabajo es la impresión que causa este dialecto al resto de interlocutores cuando se habla. Aunque la situación lingüística actual del AAVE ha cambiado con creces con respecto a sus inicios en la esclavitud, «pejorative attitudes toward AAVE by non-

blacks are easy enough to document» (Lippi-Green, 1997). Esto se debe a dos motivos: por un lado, por el racismo hacia sus hablantes y, por otro, por el respeto de la pureza y autoridad de la lengua estándar. Es decir, la segunda de las razones explica que su modo de hablar se considera gramaticalmente incorrecto y, por tanto, invita al rechazo (cf. Lippi-Green, 1997). Sin embargo, Pullum argumenta que el hecho de que un dialecto diverja de la norma estándar no lo hace incorrecto, simplemente distinto:

There is a strong temptation, especially when one of the two [dialects] has higher prestige, to take one to be the correct way to speak and the other to be incorrect. But it is not necessarily so.

(Pullum, 1999:41)

Cabe destacar que el aspecto más relevante en el largometraje de análisis es la cultura de los hablantes. Dado al origen de este dialecto, se entiende que los esclavos en el siglo XIX no tenían modo alguno de aprender a hablar un inglés correcto, lo cual derivó en que se formase el dialecto de estudio. El estereotipo de los hablantes de AAVE es distinto al de quienes tienen acento sureño. La imagen estereotipada de connotación negativa que se crea alrededor de los primeros mencionados es la de un colectivo carente de cultura lingüística, mientras que el estereotipo formado en los sureños estadounidenses es más bien el de una carencia de conocimiento del mundo. Así, es distinta la manera en que se perciben ambos sociolectos (v. apdo. 3.1.1) y, por tanto, también lo es el efecto que causa su aparición en un texto audiovisual en los espectadores.

4. EL DOBLAJE DE LOS ACENTOS

4.1. Doblajes previos del acento sureño

Se han registrado centenares de películas en las que aparecen personajes sureños. El doblaje español, por tanto, ha tenido que tomar las decisiones pertinentes que solucionasen los posibles problemas de traducción.

Muchas de las películas en cuestión se sitúan en el sur de Estados Unidos, y la propuesta de doblaje ha sido eliminar las marcas distintivas del acento sureño. De esta manera, en largometrajes como *Tomates verdes fritos* (Avnet, J., 1991), *Thelma y Louis* (Scot, R., 1991), *Sweet Home Alabama* (Tennant, A., 2002), *No es país para*

viejos (Coen, E., Coen, J., 2007), *Mud* (Nichols, J., 2012) y muchos otros, desaparece el acento sureño y se opta por doblarlo como español estándar.

Sin embargo, en muchos otros casos, en los que los sureños no suelen ser los protagonistas, la decisión se basa en asociar el acento sureño a un geolecto con estereotipos similares y al acento que va ligado a este (v. apdo. 3.1.1). En estos casos suele emplearse el acento andaluz como representante de dichos estereotipos.

Un tópico que se ha explotado a menudo a lo largo de la historia del cine y la televisión en nuestro país tanto en la producción propia (Teruel y Fernández, 2005) como en la ajena. Con respecto a las versiones dobladas, basten como ejemplo *Hotel Transilvania* (Tartakovsky, 2012), *Toy Story 3* (Unkrich, 2010), *El gato con botas* (Miller, 2011) o *La vuelta al mundo en 80 días* (Anderson, 1956).

(Martínez y Sánchez, 2018)

En otros caso se recurre al sociolecto (v. apdo. 3.1.1), esto es, a atribuir al personaje en cuestión características propias de una clase social distinta al resto de personajes. Por ejemplo, en *Los Simpson*, los personajes secundarios de la familia Spuckler presentan las características propias del acento sureño en la versión original. En la versión doblada

[la] intención era crear unos personajes «paletos» como los del original, pero que en ningún momento pretendía introducir la identidad andaluza. De hecho, muchos rasgos de su forma de hablar se asociarán más bien a un sociolecto (como la caída de la /d/ intervocálica), pero otras peculiaridades como la caída de la /s/ final sí se relacionarían con acentos geográficos. Se sustituye así un modo de hablar que se relaciona con la incultura por otro que se asocia a estereotipos similares (Teruel y Fernández, 2005).

(Martínez y Sánchez, 2018)

En el apartado 5 se analizará el acento sureño de los personajes de *Django desencadenado* y la propuesta de doblaje español que se llevó al cine.

4.2. Doblajes previos del AAVE

El *African American Vernacular English* es un dialecto que aparece con regularidad en el cine, lo cual implica que se ha tenido que traducir y, por tanto, doblar al español frecuentemente. En este apartado se plantean distintas decisiones tomadas por los integrantes del proceso de doblaje (v. apdo. 2.3).

Existen distintas formas de afrontar la distinción del habla. En primer lugar, existe la omisión de las diferencias entre dialectos o acentos. Este caso es quizás el más común. Se transmite al espectador la idea estereotipada de los hablantes únicamente mediante el contexto, y no a nivel oral. De esta manera, en *Un sueño posible* (Hancock, 2009), *Notorious* (Tillman Jr., 2009), *Criadas y señoras* (Taylor, 2011), *12 años de esclavitud* (McQueen, 2013), *Selma: El poder de un sueño* (DuVernay, 2015), *Mudbound* (Rees, 2017) y en muchas otras películas protagonizadas por afroamericanos, no se les da un acento distinto en el doblaje. A nivel oral, la única percepción que se puede tener de su nivel cultural es el uso de un menor rango de vocabulario o de una jerga más informal, pero no hay ningún deje fonético o fonológico que los caracterice.

Otra de las opciones que se han empleado en el doblaje del AAVE es mantener la distinción de dicho acento marcando en el doblaje un lenguaje distinto al español estándar. Se conocen pocos casos en los que se haya realizado dicha hazaña. Sin embargo, no existe una sola forma de darles a los personajes un acento distinto. No se lleva a cabo de una manera tan frecuente como la omisión de la distinción de dialectos por razones diversas:

La sustitución de un dialecto de LO por uno de la LM es una solución polémica que muchos autores condenan. Slobodnik (1970: 142) afirma lo siguiente: «Tous ces auteurs [Georges Mounin, Fedorov, Güttinger, Levý] sont arrivés à des conclusions identiques : l'emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique ("signifié") de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique». Precisamente por ello, en las comedias, donde el uso de acentos suele presentar una intención humorística, parece una solución más aceptada que en otros géneros.

(Martínez y Sánchez, 2018)

Además, otra de las razones por las que darles un hablar distinto puede resultar un inconveniente puede ser la falta de actores de doblaje que sepan interpretarlo correctamente. Así, dos de las películas cuyo doblaje ejemplifica la explicación anterior son *Lo que el viento se llevó* (Fleming et al., 1939) y *El color púrpura* (Spielberg, 1985). En la primera, los personajes afroamericanos hablan en la versión doblada con un intento de acento cubano que puede ridiculizar dicho colectivo (v. Anexo III). En *El color púrpura*, sin embargo, la distinción fonológica de los personajes es distinta: presentan un habla alejada de lo estándar y no imitan ningún acento de los distintos

dialectos del español. Su lenguaje es artificial y presenta divergencias del español estándar típicas de un hablante de un grupo social inculto. El doblaje de *Django desencadenado* es más similar al de esta película que a cualquiera de las opciones mencionadas anteriormente. Sin embargo, en *El color púrpura* se lleva al extremo la incultura de los personajes y puede parecer incluso exagerado en el doblaje. A continuación veremos lo que ocurre con *Django desencadenado*.

5. ANÁLISIS DEL DOBLAJE DE *DJANGO DESENCADENADO*

En la versión original de *Django Unchained* aparecen gran variedad de acentos, dialectos y modos de hablar distintos, como ya se ha tratado en el apartado 3.1. En este apartado no nos centraremos en cuestiones léxicas, sino en cómo se han afrontado todas esas distinciones fonéticas y fonológicas. Por tanto, se analizará el resultado final que quedó en la versión en español peninsular, *Django desencadenado*, tras el proceso de doblaje (v. apdo. 2.3).

En el filme, se presentan personajes de distintas procedencias. En primer lugar y predominante a lo largo de toda la película, hay individuos estadounidenses. En esta primera clasificación se encuentran aquellos caracterizados por un acento propio del dialecto sureño (v. apdo. 3.2) y aquellos caracterizados por el dialecto AAVE (v. apdo. 3.3). Por otro lado, aparecen figuras extranjeras de procedencia alemana, italiana y australiana. Para tratar con exactitud qué se ha hecho con cada uno de ellos, se presentarán a continuación los personajes principales de la película clasificados por grupos según su variedad del inglés. Se analizará su modo de hablar en la versión original y la solución propuesta en la versión doblada.

5.1. Personajes afroamericanos

5.1.1. Broomhilda Von Schaft

Interpretada por Kerry Washington, es esclava afroamericana y, por tanto, habla el dialecto AAVE. Aunque sus intervenciones orales son escasas, se extrae un gran aporte de información de estas: en el doblaje habla español estándar, sin embargo, pronuncia algunas palabras con cierta relajación fonética. Así, en el minuto 01:50:39, para decir «porque usted asusta», pronuncia /porkusté asústa/. Cabe destacar que no se le da un acento andaluz, en el que se hubiera aspirado la –s– de *usted*; solamente se distingue su sociolecto en muy pocas ocasiones, dando a entender que ha tenido

una educación escasa sin recurrir a los estereotipos de los acentos españoles existentes.

5.1.2. *Django Freeman*

Interpretado por Jamie Foxx, es un esclavo afroamericano y, por tanto, como Broomhilda, habla AAVE. Sin embargo, su caso es especial. Comienza mostrando divergencias con respecto al estándar muy recurrentes, como es el caso de una de sus primeras intervenciones en el minuto 00:14:03, donde dice «They ain't never seen no nigger on a horse before» (v. la negación del apdo. 3.3) o «What kinda dentist are you?» en el minuto 00:15:20. Aun así, hacia el final de la película su evolución cultural le permite hablar con un inglés más próximo al estándar. Así, en el minuto 01:45:47 su registro y formalidad son mayores, al igual que la gramaticalidad de su discurso: «Well, if I was inclined to be generous, and I don't know why I would be inclined to be generous, \$9,000». En el doblaje al español se ha optado por el mismo recurso lingüístico que con Broomhilda; por ejemplo, en ocasiones pronuncia el participio *-ado* como *-ao'*: «Nunca habían visto un negro montao' a caballo». Asimismo, también es común la elisión de vocales átonas, como ocurre en el minuto 00:36:09: «¿T'acuerdas de mí?». En este caso, la frecuencia de este recurso disminuye a lo largo del transcurso de la película, lo cual determina que la cultura de los personajes es un elemento clave en el doblaje que se ha llevado a cabo.

5.1.3. *Stephen*

Interpretado por Samuel L. Jackson, es un esclavo afroamericano fiel a su amo Calvin Candie. Presenta grandes dejes propios del AAVE y se compensa en el doblaje con formas como la elisión de vocales átonas (en el minuto 01:29:34, «No se por qué tengo *qu'aguantar* las insolencias de ese negro»), participios en *-ao'* («¿Qué es ese negro montao' a caballo?»), ligeras aspiraciones de /s/ a final de palabra («L'echo de *menoh* como el cerdo a la bazofia») o elisión de consonante al final de palabra («*señó*» y «*usté*»), alejadas del estándar ya mencionadas en los personajes afroamericanos anteriores. Este caso es distinto de Django por dos motivos: en primer lugar, sus construcciones en el dialecto AAVE (y no en estándar) son mucho más frecuentes que las del protagonista; en segundo lugar, su corrección gramatical (o mejor, su proximidad al estándar) no varía a lo largo del paso de los acontecimientos. Así como Django adquiere conocimientos lingüísticos por estar rodeado de blancos

que hablan mejor que lo hacía él, Stephen pronuncia del mismo modo desde su primera aparición hasta la última, tanto en la versión original como en la doblada.

5.2. Personajes sureños

5.2.1. Calvin J. Candie

Interpretado por Leonardo DiCaprio, es un esclavista blanco que ha recibido una buena educación. Tiene acento sureño porque proviene de Mississippi. Así lo demuestra, por ejemplo, en el minuto 01:44:12 cuando dice «You mighta caught yourself a little dose of nigger love» y en el minuto 01:46:11 con su frase «Now, that \$9,000 figure Bright Boy's been bandyin' about, that ain't too far off from right». Aunque no habla con el *twang* y el *drawl* típicos del acento sureño (v. apdo. 3.2), pronuncia *mighta*, *bandyin'* y *ain't*, características comunes del sur estadounidense. En el doblaje, sin embargo, se le ha atribuido una pronunciación estándar. Por tanto, no se ha recurrido a otras soluciones como usar divergencias fonológicas con respecto al estándar, sustituir por un dialecto reconocible en la cultura meta u otros tipos de compensación.

5.2.2. Hermanos Brittle

John, alias Big John (interpretado por M. C. Gainey); Ellis (interpretado por Doc Duhamel) y Roger, alias Little Raj (interpretado por Cooper Huckabee). Todos ellos son esclavistas blancos y muestran un marcado acento sureño. En el minuto 01:34:52, Big John pronuncia un versículo de la Biblia con acento sureño: «And the Lord said, “the fear of ye and the dread of ye shall be on every beast of the earth”». Se identifica el deje sureño por el uso de *ye* en lugar de *you* como pronombre personal. Sin embargo, en la versión doblada habla español estándar en todo momento sin hacer hincapié en distinciones fonéticas ni fonológicas en su habla.

Por otro lado, Ellis Brittle presenta un habla con el *twang* y el *drawl* habituales de dicho acento. En su compensación, en el doblaje explotan la entonación: en el minuto 01:34:47 pronuncia correctamente y sin ningún acento ni error gramatical las frases «Venga, vamos. Vamos, niña. Te voy a perdonar»; es decir, en castellano estándar. Así, el recurso que emplean es la entonación de «bruto» que pone el actor de doblaje, que no va más allá de una manera de utilizar la voz; nada relacionado con la fonología ni con la gramática.

5.2.3. *Hermanos Speck*

Ace y Dicky Speck (interpretados por James Remar y James Russo, respectivamente) son las figuras de la película cuyo acento sureño está más marcado. La solución empleada por el equipo de doblaje es similar a la de Ellis Brittle: hablan un español estándar pero son los actores de doblaje quienes le dan la característica de brutos e incultos mediante una entonación distinta a la del resto de personajes. No aparece ningún deje agramatical ni divergente de lo estándar en cuestiones fonológicas.

5.2.4. *Jinete encapuchado*

El jinete encapuchado (interpretado por Jonah Hill) en el minuto 00:42:45, pronuncia con los característicos *twang* y *drawl* sureños oraciones que presentan marcas dialectales en su acento como terminaciones en *-in'*: «I mean, if I don't move my head, I can see you pretty good, more or less. But when I start ridin', the bag's movin' all over, and I'm ridin' blind». En su compensación, a diferencia del resto de sureños blancos que aparecen en el largometraje, se le propician relajaciones fonéticas y elisión de consonantes que ya se asociaban a los personajes afroamericanos tratados en el apartado 5.1: «Si no muevo la cabeza os veo más o menos, pero si galopo, el saco se menea *pa' to' los laos'* y no veo un pimiento». Además, como en el caso de los hermanos Speck, el actor de doblaje explota la entonación para caracterizarle de una personalidad simple.

5.2.5. *Spencer Gordon Bennett*

Alias Big Daddy, Spencer Bennett (interpretado por Don Johnson) es un esclavista blanco proveniente de Tennessee. Presenta un acento sureño muy marcado. En el minuto 00:29:26 emplea el *drawl* característico del sur en la pronunciación de la palabra *gals* para referirse a *girl* además de utilizar la terminación *-in'* en lugar de *-ing*: «You and your Jimmy rode from Texas to Tennessee to buy one of my nigger gals? No appointment, no nothin'?». Además, en el minuto 00:29:42 emplea el habitual *gotta* ya mencionado anteriormente y la elisión de sujeto de *zero copula* (v. apdo. 3.2): «Now, what Ø you gotta say about that?». Sin embargo, en la versión doblada no aparece ningún elemento alejado del español estándar ni gramaticalmente ni fonéticamente.

5.3. Personajes extranjeros

5.3.1. Dr. King Schultz

Interpretado por Christoph Waltz, es un personaje de procedencia alemana. Aunque en este trabajo no se profundiza en cuáles son las características del acento alemán, en la versión original habla con dicho acento. Sin embargo, en el doblaje se ha optado por propiciarle un castellano estándar, por lo que no hay nada fonéticamente destacable en su hablar.

5.3.2. Amerigo Vesepi

Interpretado por Franco Nero, es un personaje italiano cuyas intervenciones son tanto en italiano como en inglés con acento. En la versión doblada, cuando habla italiano, se respeta y se mantiene el multilingüismo, y cuando habla en inglés, se dobla en español con acento italiano (minuto 1:07:30).

5.4. Caso especial

Aunque la lista de personajes principales no es reducida, es interesante la mención de otro personaje que es relevante para el análisis del doblaje de los acentos: el empleado de LeQuint Dickey (interpretado por el mismísimo Quentin Tarantino), que aparece en una escena a partir del minuto 02:23:13, habla inglés con acento australiano. En la versión doblada se ha omitido por completo la procedencia y se le apropia un español estándar.

5.5. Conclusiones del análisis de la versión doblada

Tras analizar individualmente el idioma, dialecto o acento de cada personaje, se puede apreciar que casi todos los personajes blancos (Calvin J. Candie, Dr. King Schultz, los hermanos Brittle, Spencer Bennett, los hermanos Speck y el empleado de LeQuint Dickey) hablan en la versión doblada en un español estándar sin acento, a excepción de Amerigo Vesepi, que presenta un acento italiano marcado y el jinete encapuchado, que presenta formas fonéticas alejadas de lo estándar.

Por otro lado, todos los personajes afroamericanos (Broomhilda Von Schaft, Django Freeman y Stephen) hablan con, en mayor o menor medida, dejes de incultura en su expresión en la versión doblada. Es curioso que, sistemáticamente, los personajes

afroamericanos presenten divergencias en el doblaje y los blancos no. Entonces, es interesante preguntarse por qué se produce una excepción con el jinete encapuchado y no se sigue la norma de «esclavos sí, blancos no». Así pues, se entiende que se le ha dado mayor prioridad al nivel educativo y cultural de los personajes que a la procedencia de los mismos, ya que tanto el jinete del minuto 00:42:45 como los personajes afroamericanos tienen un nivel cultural bajo.

En el caso de Dr. King Schultz, se elimina la marca de procedencia en su lenguaje, pero el contexto ya da a entender que es alemán. Sin embargo, el personaje italiano es incongruente con respecto a la decisión tomada con el personaje anterior: Amerigo Vesepi sí presenta una distinción fonológica. Dr. King Schultz es uno de los personajes principales y si se decidiese atribuirle acento alemán a lo largo de toda la película, podría resultar cargante para el espectador (teniendo en cuenta que ya se le propician distinciones fonéticas a los personajes afroamericanos). Sin embargo, Amerigo Vesepi es un personaje secundario que solo aparece en una escena; si se le atribuye un acento italiano, no cargará la película de irregularidades: «Una posible hipótesis es que se decide extranjerizar solo a los protagonistas de la historia y estandarizar a los secundarios» (Martínez y Sánchez, 2018).

En el largometraje, aparecen otras manifestaciones de multilingüismo como el uso de varios idiomas. Tanto Broomhilda Von Shaft como Dr. King Schultz dialogan en alemán en el minuto 01.37:34. El último personaje mencionado también interactúa en francés en el minuto 01:01:50 («Bon soir, ma petite femme noire»). Además, Amerigo Vesepi habla en italiano en una escena del largometraje. Todas las manifestaciones de multilingüismo por la aparición de otros idiomas se mantienen en el doblaje al español.

En definitiva, los criterios que se han llevado a cabo son dignos de estudio: se han obviado los dialectos de procedencia (el sureño) y se han resaltado los de carácter social (la incultura de los hablantes de AAVE y del jinete). Sin embargo, en cuanto a acentos extranjeros (entendiendo «extranjeros» como ajenos al inglés), se han afrontado de un modo un tanto arbitrario, ya que los únicos personajes cuya lengua materna no es el inglés presentan soluciones distintas en el doblaje: el acento alemán se omite y el italiano se mantiene.

El hecho de resaltar la incultura de los personajes mediante el habla no es exclusivo de *Django desencadenado*. En *El color púrpura* o en *Lo que el viento se llevó*

(v. apdo. 4.2 y Anexo III) se toma la misma decisión pero llevada al extremo: se toma partida de los dialectos españoles: en la primera película mencionada se asemeja al andaluz y en la segunda, al cubano. En *Django desencadenado* han evitado que la forma de hablar de los personajes en la versión doblada se asocie a ningún dialecto español. Se pretende, pues, destacar la cultura de los hablantes.

El hecho de que se omitiese el acento sureño es porque todos los personajes (a excepción de Dr. King Schultz y Amerigo Vesepi) son sureños. Todo hablante, de cualquier lengua, tiene un acento que denota de dónde proviene, y cuando la película está ambientada en el sur de Estados Unidos, es un tanto innecesario trasladar un acento a la lengua de llegada. Tras este análisis se ha visto que, a pesar de la sabia teoría de Quico Rovira-Beleta de la Ley de los niveles (Anexo III), no tiene por qué ser necesario tratar de mantener las distinciones fonéticas y fonológicas de cada personaje. Únicamente los acentos relevantes para la trama de la película son los que requieren una compensación en su doblaje; e incluso así, a veces se omiten y el contexto sigue determinándolos (véase el caso del Dr. King Schultz).

6. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE UNA ESCENA

A continuación, se presentará una propuesta de traducción de un fragmento para demostrar que se han adquirido los conocimientos sobre cómo se realiza una traducción para doblaje según las pautas que hay que seguir (v. apdo. 2.4). Además, el objetivo principal es comparar este enfoque con el de la versión doblada (Anexo II) en la manera de trasladar los acentos de la versión original a la versión en español. Para ello, se resaltarán en **negrita** en la propuesta de traducción aquellos elementos fonéticos y fonológicos que difieren de la versión doblada del Anexo II, ya sea en los diálogos o en las notas al pie. Por otro lado, la intención es evitar basarme en la traducción de Quico Rovira-Beleta para desarrollar mis capacidades de traducción ya que, como él mismo me dijo, «Lo bueno de la traducción es que no existe una sola. Puedes hacer mil versiones de un mismo texto y todas ellas serán correctas».

Dado que el traductor puede únicamente marcar los acentos o maneras de hablar con notas del traductor, se añadirán NT donde sea conveniente y necesario según el aprendizaje adquirido a lo largo de este trabajo, simulando que la traducción va dirigida a un ajustador y posteriormente a un supervisor y director de doblaje. Además, en esta propuesta de traducción se procurará respetar mínimamente los tiempos de habla de los personajes para formar oraciones que quepan en boca.

La traducción comprenderá la escena que transcurre entre el minuto 00:28:00 y el 00:40:28. El texto de partida para llevar a cabo la traducción se encuentra en la transcripción de la escena en el Anexo I. Para crear el guion de doblaje han servido de guía la estructura de los guiones que aparecen en *La traducción para el doblaje en España* (2016) y las respuestas de Quico Rovira-Beleta en la entrevista que se adjunta en el Anexo III.

6.1. Guion de doblaje

00:28:00

CANCIÓN¹ (OFF) Se llamaba King. Tenía un caballo en el campo. Lo vi cabalgar. Tenía un arma. Yo lo conocía bien. Cuando disparaba, ese hombre, nunca fallaba. Cabalga, King. Atrápalo.

Dr. SCHULTZ So.

SPENCER BENNETT² En este territorio va contra la ley que los negros monten a caballo.

Dr. SCHULTZ³ Este es mi asistente. Mi asistente (OFF) no camina.

SPENCER BENNETT (OFF) He dicho que (ON) el negro no montará...

Dr. SCHULTZ (OFF) Se llama Django, (ON) es un hombre libre. Puede montar lo que le plazca.

SPENCER BENNETT No en mi propiedad, no entre mis negros. (OFF) (S) De ningún modo.

¹ Propongo mantener la canción en versión original y **subtitular la letra traducida** porque se asocia, en parte, al personaje principal.

² En VO tiene acento sureño marcado; apropiarle un español estándar en la VD.

³ Dr. King Schultz tiene un ligero acento alemán. **Mantenerlo a lo largo de toda la película** en la VD.

Dr. SCHULTZ Mi buen señor, / quizás hemos empezado con la bota izquierda. / Permítame reemprender mi presentación. / Soy el Dr. King Schultz, este es mi asistente, Django, y estos de aquí son Tony y Fritz.

CRIADAS (R)

SCHULTZ Sr. Bennett, / se me ha hecho saber que es usted un caballero y un hombre de negocios. Y por dichas virtudes hemos cabalgado de Texas hasta Tennessee para parlamentar con usted. / Querría solicitar la compra de una de sus hembras negras.

SPENCER BENNETT (OFF) ¿Usted y su negrito⁴ (ON) vinieron hasta aquí desde Texas para comprar una de mis negras? ¿Y sin previo aviso?

Dr. SCHULTZ Eso me temo.

SPENCER BENNETT ¿Y si le digo que ni usted / ni su negro raro me caen bien? (OFF) Que no pienso venderles una mierda. / (ON) ¿Qué me dice?

Dr. SCHULTZ Sr. Bennett. / (OFF) Si es usted el hombre de negocios que creo que es, (ON) le ofrezco 5.000 razones por las cuales creo (OFF) que puede cambiar de opinión.

SPENCER BENNETT Bien, pase y tome algo que les sirva de refrigerio.

Dr. SCHULTZ [00:30:07] (G). /// [00:30:20] ¿Qué le parece si mientras hablamos de negocios, elige a su negra más encantadora para que escolte a Django por sus magníficas tierras?

SPENCER BENNETT (DE) ¡Faltaría más! Eh, ¡Betina!

BETINA (ON) ¿Sí, señor Big Daddy?

⁴ Tiene que mantenerse la referencia despectiva hacia Django.

SPENCER BENNETT (DE) (G) (DC) ¿Cómo se llamaba su negrito⁵?

Dr. SCHULTZ Django.

SPENCER BENNETT (DC) Django. / Betina, mira, (ON) Acompaña a Django a que se dé un paseo por mis tierras y enséñale lo más digno de ver.

BETINA Como desee, Big Daddy.

Dr. SCHULTZ Sr. Bennett, / debo recordarle que Django es un hombre libre. No se le puede tratar como a un esclavo. Dentro de los límites del buen gusto, debe ser tratado como una extensión de mí mismo.

SPENCER BENNETT (DE) Entendido, Schultz. Betina, hija.

BETINA ¿Sí, señor?

SPENCER BENNETT Django / no es esclavo. / Es un hombre libre, ¿de acuerdo? / (OFF) No le puedes tratar como a (ON) cualquier negro de por aquí porque no es un negro de los de por aquí. ¿Queda claro?

BETINA⁶ Entonces, ¿quiere que lo trate como a un blanco?

SPENCER BENNETT No. / Yo no he dicho eso.

BETINA Entonces no sé qué quiere, Big Daddy.

SPENCER BENNETT (DE) Ya, ya lo veo. (G) / (DC) ¿Cómo se llamaba ese cazurro del pueblo que trabaja el cristal? (G) Que su madre se encarga de la madera.

⁵ Mantener coherencia con la NT 4.

⁶ Betina habla a lo largo de toda la escena en AAVE, cuyo estereotipo negativo hace que se le tache de inculta; además, tiene una entonación incluso infantil. Propongo **explotar la entonación infantil pero propiciarle un español estándar**.

CRIADA DE BENNETT Ah, ¿ Jerry?

SPENCER BENNETT (DE) ¡Eso, Jerry! (DC) Conoces a Jerry, ¿verdad, cielo?

BETINA Sí, Big Daddy.

SPENCER BENNETT Pues ya está. / Trátalo como si trataras a Jerry.

00:31:45

BETINA La casa de donde venimos es La Casa Grande. Big Daddy la llama Grande porque es grande. / Eso de ahí / es la despensa. Es donde Big Daddy cuelga la carne muerta. / Pobres arduitas...⁷ // ¿**Qué haces para** tu amo?

DJANGO⁸ ¿No has oído que no soy esclavo?

BETINA ¿En serio eres libre?

DJANGO Que sí, libre.

BETINA ¿Y te vistes así porque quieres?

DJANGO Betina, te quiero preguntar algo.

BETINA ¿Qué quieres?

DJANGO Estoy buscando a tres hombres blancos. / Tres hermanos. Capataces. Se apellidan Brittle. ¿Los conoces?

BETINA ¿Brittle?

⁷ Como una niña.

⁸ Aunque el habla de Django un acento afroamericano menos marcado que de Betina, tiene las características típicas del AAVE y hay faltas gramaticales. **Propiciarle un español estándar** a lo largo de toda la película.

- DJANGO (DE) Sí, (ON) Brittle. / John Brittle, Ellis Brittle, / Roger Brittle, también le conocen como Little Roj.
- BETINA No sé quiénes son.
- DJANGO (DC) Igual usan otro nombre. / Seguramente llegaron a la plantación el año pasado.
- BETINA ¿**Pueden** ser los Shaffer?
- DJANGO **Puede.** / ¿Tres hermanos?
- BETINA (DC) Ajá.
- DJANGO ¿Están aquí?
- BETINA (DC) Ajá.
- DJANGO ¿Me puedes decir dónde están?
- BETINA (DC) Uno está por ese campo de ahí.
- 00:32:59
- DJANGO (OFF) Esto no le va a gustar al Viejo Carrucan. Es esclava en casa, John. Le vas a destroz la piel, la vas a destroz (ON) y no valdrá... no valdrá una mierda. (OFF) En tu Biblia pone...
- CANCIÓN⁹ Sentí que tenía el peso del mundo en la espalda... Presión para romperme o retirarme a cada paso. Enfrentándome al miedo de la realidad que descubría. No sabía cómo iba a arreglarse todo, pero he llegado muy lejos para echarme para atrás ahora. Estoy buscando la libertad. Encontrarla me cuesta todo lo que tengo. Estoy buscando la libertad... ¡Y encontrarla me puede costar todo lo que tengo!

⁹ Subtitular la letra traducida de la canción por tener relevancia en la trama.

BROOMHILDA	(G)
DJANGO	(OFF) Escucha, ya te dije que fui yo quien la obligó.
LITTLE ROJ	Ya está.
DJANGO	(OFF) Ella no quería fugarse conmigo. (ON) Tendrías que azotarme a mí, no a ella, John. (OFF) A mí, John. Llevo aquí mucho tiempo; me conoces, me conoces desde hace mucho. [00:33:23] // (B) / (ON) [00:33:35] A Carrucan no le va a gustar esto. / ¡Es esclava doméstica! (OFF) Es esclava en casa, no le podéis...
BROOMHILDA	(G) // (G) (LL)
DJANGO	(A) (OFF) Te lo ruego. Te lo pido por favor. (ON) ¿Qué más quieres que haga? Sé que lo disfrutas ¹⁰ . (OFF) Por favor.
BROOMHILDA	(LL)
DJANGO	Te lo ruego, John.
BIG JOHN BRITTLE	Me gusta cómo suplicas, chaval ¹¹ .
00:34:17	
BETINA	¿Ese es el tipo que buscas?
DJANGO	Sí. // ¿Y los otros dos?
BETINA	En el establo / castigando a Little Jody por romper unos huevos.
DJANGO	¿La están azotando? / Dime cómo llegar.

¹⁰ Si se cambia *disfrutar* aquí, se ha de cambiar también en la nota número 15.

¹¹ Es necesario que se mantenga la misma estructura que en la nota número 14.

BETINA	Tiras para ese árbol y giras para el otro lado.
DJANGO	(DC) Ve a buscar al blanco con el que vine.
00:34:46	
LITTLE ROJ	(OFF) Venga.
LITTLE JODY	(A LA VEZ) (DE) ¡No, no, por favor!
LITTLE ROJ	(OFF) Venga, niña.
LITTLE JODY	(A LA VEZ) (DE) ¡Por favor! (G)
LITTLE ROJ	(P) (OFF) Venga. Levántate, niña. ¹²
BIG JOHN BRITTLE	«Y el Señor dijo: “Todos los animales de la tierra / sentirán temor y miedo ante ustedes”». ¹³
LITTLE ROJ	(OFF) ¡Ven aquí, niña!
LITTLE JODY	(A LA VEZ) (Ininteligible) (G)
LITTLE ROJ	(OFF) Más te vale darme el brazo. [00:35:05] /// [00:35:23] (ON) Vale, ¡ya está!
BIG JOHN BRITTLE	Ahora, / a ver si vuelves a romper huevos.
DJANGO	[00:35:47] (DC) ¡John Brittle! /// [00:36:09] (ON) ¿ Te acuerdas de mí? /// [00:36:23] Me gusta cómo te mueres, chaval. ¹⁴
LITTLE ROJ	(OFF) ¡Hijo de (ON) puta! // (G)

¹² En el original tiene acento sureño marcado. Darle una entonación algo distinta (más bruta) pero un español estándar.

¹³ Mantener la intertextualidad con la Biblia.

¹⁴ Mantener la misma estructura que en la NT 11.

DJANGO ¡Lo disfruto!¹⁵

LITTLE ROJ (GG)

DJANGO ¿Queréis ver un espectáculo?

LITTLE ROJ (OFF) (G) (ON) ¡No!

Dr. SCHULTZ ¿Quiénes eran?

DJANGO (DE) Este es Big John, (ON) y ese Little Roj.

Dr. SCHULTZ ¿Y Ellis?

DJANGO (DC) Se ha ido cagando leches por ese campo de ahí.

Dr. SCHULTZ (TAP) ¿Estás seguro de que es él?

DJANGO Sí.

Dr. SCHULTZ (TAP) ¿Afirmativo?

DJANGO No lo sé.

Dr. SCHULTZ ¿No sabes si es afirmativo?

DJANGO No sé qué significa «afirmativo».

Dr. SCHULTZ Significa «sin duda».

DJANGO Sí.

Dr. SCHULTZ ¿«Sí» qué?

DJANGO Sí, ese es sin duda Ellis Brittle. // Afirmativo que la ha palmado.

¹⁵ Mirar NT 10.

Dr. SCHULTZ ¡Django! / Cállese todo el mundo. No queremos hacer daño a nadie más.

SPENCER BENNETT ¿Quiénes sois, payasos?

Dr. SCHULTZ Yo soy el Dr. King Schultz, representante legal (OFF) del sistema judicial delictivo de los Estados Unidos de América. (ON) El hombre que tengo a mi izquierda es Django Freeman. Es mi ayudante. / En el bolsillo tengo una orden firmada por el juez del Tribunal Superior, Henry Allen Lauder milk, de Austin, Texas, para la detención y captura, vivos o muertos, de John Brittle, Roger Brittle y Ellis Brittle.

DJANGO (DC) Aquí se presentaban como los Shaffer.

Dr. SCHULTZ (DE) Los conocen (OFF) bajo el nombre de Shaffer, pero el verdadero apellido de estos carniceros era Brittle. (ON) Están en busca y captura. Se buscan por asesinato. Reitero que la orden constata «vivos o muertos». Así que cuando el Sr. Freeman y yo hemos ejecutado a estos hombres, estábamos operando dentro de los límites legales. / (OFF) Soy consciente (ON) de que las aguas están revueltas, pero se lo advierto: / la pena por tomar fuerza letal contra un oficial de la justicia durante el cumplimiento de su deber es / ser colgado por el cuello hasta la muerte. // (OFF) ¿Me permite sacar la orden (ON) del bolsillo para que usted pueda valorarla?

SPENCER BENNETT Traiga.

Dr. SCHULTZ ¿Satisfecho? // ¿Puede devolvérmela, por favor?

SPENCER BENNETT Fuera de mis tierras.

Dr. SCHULTZ Cuanto antes. / Carga los cadáveres lo más rápido posible y larguémonos de aquí.

00:40:28

6.2. Reflexión de la comparación

Las principales diferencias entre la propuesta de traducción del presente trabajo y la versión doblada que se llevó a la gran pantalla están marcadas en negrita en el subapartado anterior. Estas únicamente conciernen a un nivel fonético y fonológico de la lengua y se tratan con mayor detalle a continuación.

En primer lugar, se propone subtítular las canciones que suenan en el minuto 00:28:00 y 00:33:09 respectivamente. En la versión doblada se omite la traducción de las canciones. Si se traduce en subtítulos, el espectador tiene la ventaja de comprender la letra de ambas, ya que va estrechamente ligada con el argumento de la trama. Es una clara alusión al personaje principal, y si se omite, se pierde esa referencia.

En cuanto al acento de Dr. King Schultz, en la versión doblada se omite el acento alemán característico del personaje. En la propuesta del presente trabajo, este se mantiene, y se marca en una nota del traductor:

Aguirre de Cárcer afirma que, para indicar que un personaje debe poseer un acento que diverja del estándar, escribe el texto que el actor de doblaje debe interpretar e incluye una nota en la que indica el acento que debe añadirle pues, según explica, especificar el acento del personaje resulta más claro que escribir cómo debería pronunciarse.

(Martínez y Sánchez, 2018)

La ventaja que supone el mantenimiento del acento alemán de Schultz es que se causa un mismo efecto en el espectador. La desventaja principal es que, como comenta Quico Rovira-Beleta en el Anexo III, puede resultar cargante. Sin embargo, en este caso no se han mantenido las distinciones de habla de los hablantes afroamericanos, por tanto, no se considera tan cargante si es el único personaje con un habla característica.

En cuanto a los personajes afroamericanos, ya se ha introducido en el párrafo anterior que se les atribuye un español estándar. Esto puede desvirtuar el original, como bien se explica en el Anexo III. Con esta solución, se incumple la Ley de los niveles de Quico Rovira-Beleta, lo cual puede ser desfavorecedor para el espectador. Sin embargo, una de las abundantes críticas negativas que ha sufrido la VD demuestra que, por mucho que se procure ser fiel a la VO, el espectador no siempre lo percibe como algo positivo:

Y vaya fangales en que se meten, ambos, antes de afrontar la parte final de la película, en la que comparten el protagonismo con un Leonardo DiCaprio que borda su papel de villano y un Samuel L. Jackson cuya presencia en pantalla queda desvirtuada por el bochornoso doblaje en español: convertir el acento sureño del Mississippi en un supuesto y trasnochado *andalú* cutre es algo que no le aporta nada a la película y que ridiculiza hasta el extremo a un personaje que debería ser maléfico e inquietante, pero que resulta lamentable y patético.

(Lens, 2013)

Aunque la intención de querer mantener los elementos destacables de la VO en la VD es coherente y lógica, el espectador de cine doblado en español puede no estar acostumbrado a este tipo de soluciones y malinterpretarlo. Por eso, en la propuesta de traducción del presente trabajo se sugiere eliminar cualquier distinción de habla no estandarizada y explotar (en el caso de Betina, por ejemplo) la entonación: es la actriz de doblaje quien se encarga de emplear la voz de un modo distinto, y no el lenguaje. En esto, coinciden la VD y la propuesta de este trabajo en las intervenciones de Little Roj.

7. CONCLUSIONES

Se han adquirido un número elevado de conocimientos con la realización de este proyecto. El proceso de doblaje va más allá de una traducción y un actor de doblaje que interpreta el texto: el proceso envuelve también al ajustador, en ocasiones a un supervisor, y al director de doblaje. Todos ellos constituyen el equipo de la toma de decisiones que hay que llevar a cabo antes de presentar el resultado final.

Por otro lado, en el presente trabajo se ha realizado la traducción de una escena y se ha comparado con la VD. Tras haberse cumplido los objetivos que se planteaban en la introducción, se han extraído conclusiones interesantes con respecto a la traducción.

La VD es muy fiel al original por lo que concierne al trasvase de acentos y modos de hablar característicos de los personajes. Sin embargo, tras su estudio y la propuesta de traducción de una escena, se concluye con la idea de que un mantenimiento completamente fiel de los fenómenos fonéticos y fonológicos de la VO a la VD no siempre es lo más acertado. Aunque la solución llevada al cine es coherente y respetuosa, no comparto la opinión de que debería trasladarse el modo de hablar de los afroamericanos por dos motivos.

En primer lugar, puede malinterpretarse asociándose a algún acento del español, lo cual puede degenerar en la ofensa del colectivo correspondiente. Aunque se procurase no llegar a imitar el acento andaluz (como bien explica Quico Rovira-Beleta en el Anexo III), es un terreno peligroso y puede ocurrir algo similar a lo que ocurrió en el doblaje de *El color púrpura*.

En segundo lugar, la opción de trasladar al español un modo de hablar alejado de lo estándar puede llegar a considerarse una opción artificial. El uso de muchos de los fenómenos presentados en la VD puede ser recurrente en hablantes nativos. Sin embargo, dichos fenómenos forman, en su conjunto, intervenciones artificiales de los personajes que combinan una estructura correcta de las oraciones con una mezcla de elementos considerados menos correctos, como lo son la elisión de consonantes o la terminación de participios en *-ao'*. Además, es habitual que en doblaje se emplee un español puramente estándar (v. apdo. 2.3). Así, un uso artificial del lenguaje produce un efecto en los espectadores de la VD distinto al esperado en la VO. La finalidad del mantenimiento de distinciones de modos de hablar distintos de los personajes es, principalmente, causar en el espectador un mismo efecto. Cuando la fidelidad provoca, además del efecto esperado, otros efectos (como en este caso la asociación a acentos ya existentes o la sensación de falta de naturalidad), puede ser una solución incluso contraproducente.

Sin embargo, no sería aceptable contemplar como solución de traducción la eliminación de todos los acentos de la película en la VD, pues eso sería llevar al extremo la erradicación del trasvase de acentos en el doblaje. Es cierto que el contexto aporta la información imprescindible, pero existen ciertos matices que se quedarían en el tintero. Así, a modo de compensar que no se cumple con la Ley de los niveles de Quico Rovira-Beleta (Anexo III), una solución ya habitual y acogida por los espectadores es que los personajes extranjeros sí tengan acentos de procedencia en la VD. Por tanto, a todos los personajes cuya lengua materna no sea el inglés se les atribuiría el acento correspondiente, pero si se trata de acentos de la misma lengua, se eliminarían.

Dado que puede resultar algo incoherente eliminar las distinciones de habla de los personajes que tengan acentos de dialectos distintos de una misma lengua (cuando sí se le atribuyen acentos a los extranjeros), cabe recordar que el proceso de doblaje involucra a más profesionales que al traductor: el hecho de que exista la posibilidad de

que los actores de doblaje empleen una entonación distinta para jugar con los estereotipos que demarca cada hablante favorece la solución propuesta. Por otro lado, el contexto pone en situación al espectador y el traductor se encarga, además, de que cada personaje utilice un rango de léxico ajustado a su nivel de cultura de la lengua. Así, en conclusión, no es necesario alejarse de la forma estándar cuando existen otros recursos para solucionar el problema de traducción del trasvase de acentos.

Si se quisiera continuar esta línea de trabajo, se podría comparar la preferencia de los espectadores por el doblaje estándar o el caracterizado por acentos y modos de hablar distintos a lo habitual. Para llevarse a cabo, podrían plantearse encuestas y demás estudios. Al fin y al cabo, el habla de los personajes da mucho que hablar.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Libros

Agost, R., Chaume, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

Ávila, A. (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.

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

Cerezo, B., Chaume, F., Granell, X., Martí, J. L., Marzà, A., Torralba, G. (2016). *La traducción para doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castellón: Universitat Jaume I.

Chaume, F. (2003). *Doblatge i Subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St Jerome.

Davies, D. (2005). *Varieties of Modern English*. Lancaster: Lancaster University

Duro, M. (coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Ediciones Cátedra.

González, A., Larriba, T. (1995). *La Biblia didáctica*. Móstoles: Departamentos de Religión de SM-PPC.

Lippi-Green, R. (1997). *English with an Accent*. New York: Routledge.

Llopis, B. (2009). *La censura franquista en el cartel de cine*. Barcelona: Notorius.

Madhloum, H. (2011). *African American Vernacular English. Origins and Features*. Norderstedt: GRIN Verlag.

Mayoral, R. (2001). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

Martínez, A. (2016). *El doblaje de los juegos de palabras*. Barcelona: Editorial UOC.

Penhallurick, R. (2010). *Studying the English Language*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Wolfram, W, & Schilling-Estes, N. (2006). *American English*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing.

8. 2. Artículos y tesis

Alsina, F., & Herreros, C. (2015). *La traducción audiovisual. Análisis de una serie de humor*. (Tesis de grado). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Baños, R., Chaume, F. (2009). Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation. Boloña: Università di Bologna.

Corrius, M. (2008). *Translating Multilingual Audiovisual Texts: Priorities and Restrictions, Implications and Applications*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Cukor-Ávila, P. (2003). Southern American English. World Heritage Encyclopedia.

Gil Gascón, F. (2010) *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. (Tesis doctoral) Universidad Complutense, Madrid.

Jerns, L. (2014). *The Uniqueness of African American Vernacular English*. (Tesis doctoral) Humboldt Universität zu Berlin, Berlín.

Jokinen, V. (2008). African American Vernacular English. The First Paper of Introduction to American English. Tampere: University of Tampere (no publicado).

Martínez, A., Sánchez, S. (2018). El doblaje de acentos extranjeros y regionales en *Los Simpson*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (en prensa).

Pinzón, S. (2005). Lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto. *La Tadeo*. 71.

Pullum, G. K. (1999). African American Vernacular English is not Standard English with mistakes. *The Workings of Language: From Prescriptions to Perspectives*, ed. By Rebecca S. Wheeler, 41. Westport, CT: Preager.

Rebollo, L. (1996). Estudios de fonética experimental y variedad de acentos regionales en español. Centro Virtual Cervantes: Universidad Federal de Rio de Janeiro.

8.3. Referencias audiovisuales

Barrow, W. Bates, E, et al. (productores) y Tillman Jr., G. (director). (2009). *Notorious* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.
Versión doblada al español (peninsular): *Notorious* (2009).

Chaplin, C. (productor) y Chaplin, C. (director). (1940). *The Great Dictator* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists.
Versión doblada al español (peninsular): *El gran dictador* (1976).

Coen, E., Coen, J., Scott, R. (productores) y Coen, E., Coen, J. (directores). (2007). *No Country for Old Men* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Vantage.
Versión doblada al español (peninsular): *No es país para viejos* (2007).

Columbus, C. et al. (productores) y Taylor, T. (director). (2011). *The Help* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamworks.
Versión doblada al español (peninsular): *Criadas y señoras* (2011).

Efferson, C. et al. (productores) y Rees, D. (director). (2017). *Mudbound* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Black Bear Pictures.

Versión doblada al español (peninsular): *Mudbound* (2017).

Gardner, D. et al. (productores) y DuVernay, A. (directora). (2015). *Selma* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Plan B Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *Selma: El poder de un sueño* (2015).

Green, S. (productora) y Nichols, J. (director). (2012). *Mud* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Everest Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *Mud* (2012).

Hitchcock, A. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1960). *Psycho* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Shamley Productions.

Versión doblada al español (peninsular): *Psicosis* (1961).

Hudlin, R. et al. (productores) y Tarantino, Q. (director). (2012). *Django unchained* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: A Band Apart.

Hudlin, R. et al. (productores) y Tarantino, Q. (director). (2012). *Django unchained* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: A Band Apart.

Versión doblada al español (peninsular): *Django desencadenado* (2012).

Johnson, B., Kosove, A., Netter, G. (productores) y Hancock, L. (director). (2009). *The Blind Side* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Alcon Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *Un sueño posible* (2009).

Lear, N. (productor) y Avnet, J. (director). (1991). *Fried Green Tomatoes* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios

Versión doblada al español (peninsular): *Tomates verdes fritos* (1991).

Milestone, L. (productor) y Milestone, L. (director). (1947). *Arch of Triumph* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists.

Versión doblada al español (peninsular): *Arco de triunfo* (1947).

Moritz, N. (productor) y Tennant, A. (director). (2002). *Sweet Home Alabama* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Versión doblada al español (peninsular): *Sweet Home Alabama* (2002).

O. Selznick, D. (productor) y Fleming, V. et al. (directores). (1939). *Gone with the Wind* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Versión doblada al español (peninsular): *Lo que el viento se llevó* (1950).

Pitt, B. et al. (productores) y McQueen, S. (director). (2013). *12 Years a Slave* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Plan B Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *12 años de esclavitud* (2012).

Polk, M., Scott, R. (productores) y Scott, R. (director). (1991). *Thelma & Louis* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Pathé Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *Thelma y Louis* (1991).

S. Suárez, A. (productor) y S. Suárez, A. (director). (2008). *Voces en imágenes* [documental]. España: Verité de cinematografía.

Spielberg, S. (productor) y Spielberg, S. (director). (1985). *The Color Purple* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Amblin Entertainment.

Versión doblada al español (peninsular): *El color púrpura* (1985).

Wallian, W., Williams, S., Rosenthal, L. (productores). (1990). *The Fresh Prince of Bel Air* [serie de televisión]. Estados Unidos.

Versión doblada al español (peninsular): *El príncipe de Bel Air* (1990).

Wallis, H. (productor) y Curtis, M. (director). (1942). *Casablanca* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Versión doblada al español (peninsular): *Casablanca* (1942).

8.4. Documentos en línea

Lens, J. (2013). *Pateando el mundo*. Crítica de *Django desencadenado*. Extraído en junio de 2018, de <http://www.granadablogs.com/pateandoelmundo/tag/penoso-doblaje-django/>

Llisterri, J. (2018). *La variación lingüística*. La variación en la comunidad lingüística. Extraído en mayo de 2018, de http://liceu.uab.es/~joaquim/general_linguistics/gen_ling/variacio/variacio_comunitat/variacio_comunitat.html

Muelas, I. (2003). *El doblaje*. El príncipe de Bel Air [1ª Temporada]. Extraído en abril de 2018, de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=12401>

Postigo, I. (2013). *El doblaje*. Django desencadenado. Extraído en marzo de 2018, de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=35358>

Tarantino, Q. (2012). *Django unchained*. Guion original. Extraído en abril de 2018, de <http://www.dailyscript.com/scripts/Django.pdf>

Tarantino, Q. (n.d.). *AZQuotes*. Quentin Tarantino Quotes. Extraído en junio de 2018, de <http://www.azquotes.com/quote/1129376>

Thomas, E. (2006). Rural White Southern Accents. Extraído en mayo de 2018, de <http://www.atlas.mouton-content.com/secure/generalmodules/varieties/unit0000/virtualesession/vslessons/thomas.pdf>

9. ANEXO I: Transcripción de la escena en versión original

00:28:00

CANCIÓN His name was King. He had a horse. Along the countryside. I saw him ride. He had a gun. I knew him well. And when he shot, that man, he never missed. Ride on, King, ride. You get your man.

Dr. SCHULTZ Whoa.

SPENCER BENNETT It's against the law for niggers to ride horses in this territory.

Dr. SCHULTZ This is my valet. My valet does not walk.

SPENCER BENNETT I said niggers on horses...

Dr. SCHULTZ His name is Django, he's a free man. He can ride what he pleases.

SPENCER BENNETT Not on my property, not around my niggers, he can't.

Dr. SCHULTZ My good sir, perhaps we got off on the wrong boot. Allow me to unring this bell. My name is Dr. King Schultz, this is my valet, Django, and these are our horses, Tony and Fritz. Mr. Bennett, I've been lead to believe you are a gentleman, and a business man. And it is for these attributes we've ridden from Texas to Tennessee to parlate with you now. I wish to purchase one of your nigger gals.

SPENCER BENNETT You and your Jimmy rode from Texas to Tennessee to buy one of my nigger gals? No appointment, no nothin'?

Dr. SCHULTZ I'm afraid so.

SPENCER BENNETT Well, what if I say I don't like you, or your fancy pants nigger? And I wouldn't sell you a tinker's damn. Now what you gotta say about that?

Dr. SCHULTZ Mr. Bennett. If you are the businessman I've been led to believe you to be, I have 5,000 things I might say that could change your mind.

SPENCER BENNETT Well, come on inside and get yourself somethin' cool to drink.

Dr. SCHULTZ Oh, maybe while e discuss business, you could provide one of your loveliest black creatures to escort Django here around your magnificent grounds.

SPENCER BENNETT Oh, well, absolutely! Uh, Betina!

BETINA Yessir, Big Daddy?

SPENCER BENNETT What's your Jimmie's name again?

Dr. SCHULTZ Django.

SPENCER BENNETT Django. Betina, sugar, could you take Django there and take him around the grounds here and show him all the pretty stuff

BETINA As you please, Big Daddy.

Dr. SCHULTZ Mr. Bennett, I must remind you, Django is a free man. He cannot be treated like a slave. Within the bounds of good taste he must be treated as an extension of myself.

SPENCER BENNETT Undestood, Schultz. Betina, sugar?

BETINA Yes'm?

SPENCER BENNETT Django isn't a slave. Django is a free man, you understand? You can't treat him like any of the other niggers around here 'cause he ain't like any of the other niggers around here. You got it?

BETINA You want I should treat him like white falks?

SPENCER BENNETT No. That's not what I said.

BETINA Then I don't know what you want, Big Daddy.

SPENCER BENNETT Yes, I can see that. What's the name of that peckerwood boy from town that works with the glass? His mamma work over the lumberyard.

MAMMY OF BENNETT Oh, you mean Jerry.

SPENCER BENNETT That's the boy's name. Jerry! You know Jerry, don't you, sugar?

BETINA Yes'm, Big Daddy.

SPENCER BENNETT Well, that's it, then. You just treat him like you would Jerry.

00:31:45

BETINA The house we just left from is The Big House. Big Daddy call it Big 'cause it's big. That there is the pantry. That's where Big Daddy hang all his dead meat. Po' little squirrels. What you do for your massa?

DJANGO Didn't you hear him tell you I ain't no slave?

BETINA So you really free?

DJANGO Yes, I free.

BETINA You mean you wanna dress like that?

DJANGO Betina, I need to ask you somethin'.

BETINA What you want?

DJANGO I'm lookin' for three white men. Three brothers. Overseers. Their name is Brittle. You know 'em?

BETINA Brittle?

DJANGO Yes, Brittle. John Brittle, Ellis Brittle, Roger Brittle, sometime called Lil' Raj.

BETINA I don't know them.

DJANGO They could be usin' a different name. They woulda come to the plantation in this past year.

BETINA You mean the Shaffers?

DJANGO Maybe. Three brothers?

BETINA Uh-huh.

DJANGO They here?

BETINA Uh-huh.

DJANGO Could you point one of 'em out to me?

BEITNA Well, one's over in that field.

00:32:59

DJANGO Old Man Carrucan ain't gonna appreciate this, now. She work in the house, John. You could mess her skin up, and you gonna mess her up and she ain't gonna be worth... she ain't gonna be worth a damn thing. Now, your Bible say...

CANCIÓN Felt like the weight of the world was on my shoulders... Pressure to break or retreat at every turn. Facing the fear that the truth I discovered. No telling how all this will work out, but I've come too far to go back now. I am looking for freedom, looking for freedom. And to find it cost me everything I have. Well I am looking for freedom, looking for freedom... And to find it may take everything I have!

DJANGO Look, I told you that I was one that made her do it.

LITTLE RAJ You ready?

DJANGO She didn't wanna run off with me. If anybody should be getting' whapped now, should be me, John. It should be me. It should be me, John. Now, I been here long enough, you know me, you know me a long time, now. You know Massa Carrucan ain't gonna appreciate this. She's a... She's a house slave. She a house slave, she can't be...

DJANGO On my knees. I'm asking you this, please. Ain't this what you want? I'm keeping it funny for you. Now, John, please. It's on my knees, John.

BIG JOHN BRITTLE I like the way you beg, boy.

00:34:17

BETINA Is that who you was lookin' for?

DJANGO Yep. Where the other two at?

BETINA They by the stable, punishin' Little Jody for breakin' eggs.

DJANGO They whippin' Little Jody? Point me in that direction.

BETINA You go to that tree and keep goin' that-a way.

DJANGO Go get that white man I came here with.

00:34:46

LITTLE RAJ Come on, now.

LITTLE JODY No, no, please!

LITTLE RAJ Come on, girlie.

LITTLE JODY Please!

LITTLE RAJ Come on. Get you set up now.

BIG JOHN BRITTLE “And the Lord said, ‘The fear of ye and the dread of ye shall be on every beast on the earth.’”

LITTLE RAJ Come here now woman! You better gimme that arm. OK, she’s ready!

BIG JOHN BRITTLE And after this, we’ll see if you break eggs again.

DJANGO John Brittle! You remember me? I like the way you die, boy.

LITTLE RAJ Goddamn son of a bitch!

DJANGO Keep it funny! Y’all wanna see somethin’?

LITTLE RAJ No!

Dr. SCHULTZ Who were they?

DJANGO That’s Big John, and that’s Lil Raj.

Dr. SCHULTZ Where’s Ellis?

DJANGO He’s the one hightailin’ it cross that field right now.

Dr. SCHULTZ You sure that’s him?

DJANGO Yeah.

Dr. SCHULTZ Possitive?

DJANGO I don’t know.

Dr. SCHULTZ You don’t know if you’re positive?

DJANGO I don’t know what “positive” mean.

Dr. SCHULTZ It means you’re sure.

DJANGO Yes.

Dr. SCHULTZ "Yes" what?

DJANGO Yes, I'm sure that's Ellis Brittle. I'm positive he dead.

Dr. SCHULTZ Django! Everybody calm down. We mean no one else any harm.

SPENCER BENNETT Who are you two jokers?

Dr. SCHULTZ I am Dr. King Schultz, a legal representative of the criminal justice system of the United States of America. The man to my left is Django Freeman. He's my deputy. In my pocket is a warrant. Signed by Circuit Court Judge Henry Allen Lauder milk of Austin, Texas, for the arrest and capture, dead or alive of John Brittle, Roger Brittle, and Ellis Brittle.

DJANGO They were goin' by the name Shaffer

Dr. SCHULTZ You know them by the name of Shaffer, but the butcher's real name was Brittle. These are wanted men. The law wants 'em for murder. Now, I reiterate, the warrant states dead or alive, so when Mr. Freeman and myself executed these men on sight, we were operating within our legal boundaries. I realize passions are high, but I must warn you the penalty for taking deadly force against an officer of the court in the performance of his duty is you'll be hung by the neck until you're dead. Now, may I please remove the warrant from my pocket so you may examine it?

SPENCER BENNETT Gimme.

Dr. SCHULTZ Satisfied? May I have that back, please?

SPENCER BENNETT Get off my land.

Dr. SCHULTZ Posthaste. Load up the bodies as quickly as you can and let's get outta here.

00:40:28

10. ANEXO II: Transcripción de la escena en versión doblada

00:28:00

CANCIÓN His name was King. He had a horse. Along the countryside. I saw him ride. He had a gun. I knew him well. And when he shot, that man, he never missed. Ride on, King, ride. You get your man.

Dr. SCHULTZ So.

SPENCER BENNETT La ley no permite que los negros monten a caballo en este territorio.

Dr. SCHULTZ Este es mi valet. Mi valet no camina.

SPENCER BENNETT He dicho «los negros a caballo...».

Dr. SCHULTZ Se llama Django. Es un hombre libre y puede montar cuando quiera.

SPENCER BENNETT En mi propiedad no. No cerca de mis negros.

Dr. SCHULTZ Mi buen señor, no empecemos con la bota izquierda. Permítame desandar lo andado. Mi nombre es Dr. King Schultz, este es mi valet, Django, y estos son nuestros caballos, Tony y Fritz. Sr. Bennett, me han dado a entender que es usted un caballero y un hombre de negocios. Y por esos atributos hemos cabalgado desde Texas hasta Tennessee para parlamentar con usted. Tengo el deseo de comprar una de sus hembras negras.

SPENCER BENNETT ¿Usted y su esclavo han cabalgado desde Texas hasta Tennessee para comprar una de mis negras? ¿Sin cita previa?

Dr. SCHULTZ Eso me temo, sí.

SPENCER BENNETT ¿Y si yo le dijera que usted no me gusta? Ni su negro estrafalario. Y que no le vendería una mierda. ¿Qué tiene que decir al respecto?

Dr. SCHULTZ Sr. Bennett, si es usted el hombre de negocios que me han dado a entender que es, tengo 5.000 razones que podrían hacerle cambiar de opinión.

SPENCER BENNETT Pero pase usted adentro y sírvase algo frío para beber.

Dr. SCHULTZ Oh, tal vez mientras discutimos de negocios una de sus lindas criaturas negras podría acompañar a Django a pasear por sus magníficas tierras.

SPENCER BENNETT ¡Por supuesto! Eh, ¡Betina!

BETINA ¿Sí, señor Big Daddy?

SPENCER BENNETT Eh... ¿Cómo se llama su esclavo?

Dr. SCHULTZ Django.

SPENCER BENNETT Django. Betina, cielo, ¿puedes coger a Django y darle un paseo por las tierras y enseñarle todas las cosas bonitas?

BETINA Lo que usted mande, Big Daddy.

Dr. SCHULTZ Sr. Bennett, debo recordarle que Django es un hombre libre; no puede ser tratado como un esclavo. Dentro de los límites del buen gusto debería ser tratado como una extensión de mí mismo.

SPENCER BENNETT Entendido, Schultz. Betina, cielo.

BETINA ¿Sí, señor?

SPENCER BENNETT Django no es un esclavo. Django es un hombre libre, ¿entiendes? No puedes tratarlo como a uno de los gañanes de

por aquí porque no es como uno de los gañanes de por aquí.
¿Entendido?

BETINA ¿Lo qu'usté quiere es que lo trate como a los blancos?

SPENCER BENNETT No. Yo no he dicho eso.

BETINA Entonces no entiendo na', Big Daddy.

SPENCER BENNETT Sí, ya lo veo. ¿Cómo se llama ese chico paleta del pueblo que trabaja el cristal? Que su madre trabaja en el aserradero.

CRIADA DE BENNETT ¿Quiere decir Jerry?

SPENCER BENNETT Ese es su nombre, ¡Jerry! Conoces a Jerry, ¿verdad, cielo?

BETINA Sí, Big Daddy.

SPENCER BENNETT Pues ya está. Trátalo como si trataras a Jerry.

00:31:45

BETINA La casa de la que hemos salido es la Casa Grande. Big Daddy la llama así porque es grande. Eso de allí es la despensa. Es donde Big Daddy cuelga la carne muerta. ¡Pobres ardillitas!
¿Tú qu'haces pa' tu amo?

DJANGO ¿Has oído que no soy un esclavo?

BETINA ¿De verdad eres libre?

DJANGO Sí, libre.

BETINA ¿Y te vistes así porque quieres?

DJANGO Betina, quiero que me digas una cosa.

BETINA ¿Qué quieres que te diga?

DJANGO Estoy buscando a tres hombres blancos. Tres hermanos, capataces. Se llaman Brittle. ¿Los conoces?

BETINA ¿Brittle?

DJANGO Sí, Brittle. John Brittle, Ellis Brittle, Roger Brittle, al que a veces llaman Little Roj.

BETINA No los conozco.

DJANGO Podrían usar otro nombre. Habrían venido aquí como el año pasao'.

BETINA ¿Pue'en ser los Sheiffer?

DJANGO Pue ser. ¿Tres hermanos?

BETINA Ajá.

DJANGO ¿'Tan aquí?

BETINA Ajá.

DJANGO ¿Y pue'es decirme dónde están?

BEITNA Pos uno está allí, en ese campo.

00:32:59

DJANGO Al Viejo Carrucan no le gustará. Ella... ella trabaja en la casa, John. Si le estropea la piel, no... no valdrá pa' nada. Mírela, su biblia dice...

SONG Felt like the weight of the world was on my shoulders... Pressure to break or retreat at every turn. Facing the fear that the truth I discovered. No telling how all this will work out, but I've come too far to go back now. I am looking for freedom, looking for freedom. And to find it cost me everything I have.

Well I am looking for freedom, looking for freedom... And to find it may take everything I have!

DJANGO Oiga, ya se lo he dicho: yo la obligué a hacerlo.

LITTLE RAJ ¡Ya está!

DJANGO Ella no quería irse. Me tie'en qu'azotar a mí. ¡Me tie'en qu'azotar a mí! ¡A mí, John! Mire, llevo tiempo aquí. Usté me conoce. Me conoce desde hace mucho. Saben que al Massa no le gustará. Es una esclava doméstica. Es una esclava doméstica. No es culpa...

DJANGO ¿No es lo que quiere? Esto es lo que le divierte... John, por favor. Estoy de rodillas.

BIG JOHN BRITTLE Tu forma de suplicar me gusta, mono.

00:34:17

BETINA ¿Ese es uno de los qu'andas buscando?

DJANGO Sí. ¿Y los otros dos?

BETINA Están junto al establo, castigando a Little Jody por romper huevos.

DJANGO ¿Están zurrando a Jody? Dime por dónde tengo que ir.

BETINA Ve hasta ese árbol y continúa to' tieso.

DJANGO Ve a buscar al blanco con el que he venido.

00:34:46

LITTLE ROJ Venga, vamos.

LITTLE JODY ¡No, por favor!

LITTLE ROJ Vamos, niña.

LITTLE JODY	¡Por favor!
LITTLE ROJ	Vamos. Te voy a pegar.
BIG JOHN BRITTLE	«Y el señor dijo: “Vuestro temor y vuestro pavor será sobre todo animal de la tierra”».
LITTLE ROJ	¡Eh, dame el brazo! Te lo advierto, ¡dame el brazo!
LITTLE JODY	(A LA VEZ) ¡No puede ser! ¡Por favor!
LITTLE ROJ	Mu' bien, ¡está lista!
BIG JOHN BRITTLE	Después de esto, veremos si vuelves a romper huevos.
DJANGO	¡John Brittle! ¿T'acuerdas de mí? Tu forma de morir me gusta, mono.
LITTLE ROJ	¡Serás hijoputa!
DJANGO	¿Esto es lo que te divierte? ¿Queréis ver una cosa?
LITTLE ROJ	¡No!
Dr. SCHULTZ	¿Quiénes eran?
DJANGO	Ese es Big John y ese Little Roj.
Dr. SCHULTZ	¿Y Ellis?
DJANGO	El que va corriendo como una bala por ese campo.
Dr. SCHULTZ	¿Seguro que es él?
DJANGO	Sí.
Dr. SCHULTZ	¿Tajante?
DJANGO	No sé.

- Dr. SCHULTZ ¿No sabes si es tajante?
- DJANGO No entiendo esa palabra.
- Dr. SCHULTZ Significa «seguro».
- DJANGO Sí.
- Dr. SCHULTZ ¿«Sí», qué?
- DJANGO Sí, seguro que es Ellis Brittle. Es tajante qu'ha muerto.
- Dr. SCHULTZ ¡Django! Cálmese todo el mundo. No pretendemos hacer daño a nadie más.
- SPENCER BENNETT ¿Quiénes son ustedes, payasos?
- Dr. SCHULTZ Soy el Dr. King Schultz, representante legal del sistema de justicia criminal de los Estados Unidos de América. El hombre que tengo a mi izquierda es Django Freeman, es mi ayudante. En el bolsillo tengo una orden, firmada por el juez del tribunal superior Henry Allen Laudermilk de Austin, Texas, para la detención y captura, vivos o muertos, de John Brittle, Roger Brittle y Ellis Brittle.
- DJANGO Aquí s'hacían llamar Shaffer
- Dr. SCHULTZ Aquí eran los Shaffer, pero el verdadero apellido de estos carniceros era Brittle. Son hombres buscados. Buscados por asesinato. Bien, reitero que en la orden se indica «vivos o muertos», así que cuando el señor Freeman o yo hemos ejecutado a estos en el acto estábamos actuando dentro de los límites legales. Soy consciente de que los ánimos están caldeados. Pero se lo advierto, la pena por utilizar la fuerza letal contra un agente de la justicia durante el cumplimiento de su deber es ser colgado por el cuello hasta morir. ¿Me permite sacar la orden de mi bolsillo para que usted pueda examinarla?

SPENCER BENNETT Deme .

Dr. SCHULTZ ¿Satisfecho? ¿Me la devuelve, por favor?

SPENCER BENNETT Salgan de mis tierras.

Dr. SCHULTZ Con presteza. Carga los cadáveres lo más rápido que puedas y larguémonos de aquí.

00:40:28

11. ANEXO III: Entrevista al traductor

Licenciado en Biología en 1982, Quico Rovira-Beleta, traductor audiovisual profesional, accede a llevar a cabo una entrevista que nos permite conocer de primera mano las motivaciones y factores que se tuvieron en cuenta para determinar la propuesta de traducción que vimos en la gran pantalla y, a su vez, corroborar o refutar las afirmaciones del análisis. Comenzó a traducir para doblaje en 1985 y lleva ya más de mil películas traducidas a sus espaldas. En la primera edición de los premios ATRAE se alzó con el galardón a la Mejor subtitulación por *Los miserables*. En la segunda, quedó finalista por la traducción para doblaje de *Django desencadenado*. En la tercera, ganó el primer Premio del Público por su traducción para doblaje de *Guardianes de la galaxia*. En la edición de 2015, resultó finalista por la obra *Kubo y las dos cuerdas mágicas* en la categoría Mejor subtitulación de película estrenada en cine. A continuación se presentan las respuestas ofrecidas por Quico Rovira-Beleta que, además de muy interesantes, son de gran relevancia para llevar a cabo la propuesta de una escena de traducción en el apartado 6.

Tras haber estado nominado a los premios ATRAE por la traducción de *Django desencadenado*, me gustaría hacerte algunas preguntas en relación con su doblaje. ¿Añadiste algún símbolo en el guion de doblaje que aclarase el acento con el que tenía que hablar cada personaje o tuviste que ponerte en contacto con el director de doblaje para explicarle cómo debían interpretarse los acentos?

Lo único que hice fue marcar con notas que la manera de hablar de unos y de otros era distinta porque una era más culta y otra menos culta. No era un tema de acentos. Al pasarlo a la versión doblada sí que puede parecer más bien un acento, pero en realidad era el mismo inglés pero comiéndose palabras y mal hablado. Entonces, eran

notas del traductor; NT por todas partes diciendo «¡Ojo! Que este habla así, que aquí ha mejorado su manera de hablar...». Ahora no lo recuerdo bien, pero a lo mejor en la traducción sí que puse alguna terminación en *-ao'* en vez de en *-ado*, pero seguro que eran pequeñas pinceladas. Todo lo demás a lo grande (como comerse cosas, repetirse, repetir algún verbo, algún artículo, y la manera de hablar tan característica) es, todo ello, obra del director de doblaje.

Yo hice también la versión subtitulada y, claro, en una subtitulación no puedes hacer eso. Los subtítulos son normales, y simplemente es el oído del espectador el que nota que hablan distinto. Pero ahí sí que tienes que poner lo que dicen. En los subtítulos, a diferencia del doblaje, no se puede marcar que hablan distinto. Lo intentamos pero no quedaba muy bien.

Entonces, la manera de llevar a cabo este acento en del doblaje no es mía, es del ajustador, el director de doblaje y la supervisora, que se reunieron y dijeron «¿Cómo les hacemos hablar?». Pues de tal manera, pero cuidado, que no suene andaluz. Vamos a hacer que suene poco culto. Y yo creo que lo bordaron.

En el guion original, Tarantino añade «con un ligero acento alemán» al discurso de Dr. King Schultz. ¿Por qué se decidió no hacerlo notar en español?

Sí, Schultz tenía acento alemán. En ese caso, yo puse «accento alemán», pero ya decidirían ellos si lo hacían o no. Al no ser yo el responsable, desde el comienzo lo único que puedes hacer es marcar lo que es distinto, nada más. Yo no voy a dirigir a los actores, con lo cual yo no sé exactamente qué manera de hacerles hablar distinto; además cada actor tiene su manera de interpretarlo. Así que el acento de Dr. King Schultz es decisión de Salva [el director de doblaje].

Esto es muy importante: una película normal tiene un proceso. La distribuidora se la da a un estudio de doblaje, el estudio de doblaje elige un traductor, un ajustador y un director de doblaje y le entrega al traductor la película para traducir. Pues en el caso de películas de este calibre, como *Django desencadenado*, el traductor y el ajustador vienen elegidos directamente por la distribuidora o a veces incluso por el cliente (superior a la distribuidora). No lo decide el estudio. Ya se sabía de antemano que esta película era para Rafael Calvo y para mí. Entonces, cuando te llega la traducción y tú te encuentras esta situación, tú vas marcando cosas, pero estas películas llevan un supervisor. Entonces, es el supervisor, junto con el director de doblaje, quien toma

las últimas decisiones de todo. Así que como traductor, tú en la traducción puedes dar opciones, poner comentarios, todo lo que quieras —te dejan poner todo lo que quieras, evidentemente—. El ajustador muchas veces borra algunas notas que eran para él y deja otras que son para discutir con el supervisor. Entonces él le dice al supervisor «Mira, me ha dicho Quico que ha puesto esto así porque el personaje tiene acento alemán». Entonces el supervisor, en este caso supervisora (se llama Candice Whitman), y Rafa Calvo se reúnen en el estudio y deciden cómo atacar el tema de los acentos que yo, como mucho, he podido marcar.

¿Piensas que si le hubieran puesto acento alemán la película habría acabado demasiado cargada de acentos?

Sí. De hecho, yo no estuve en la reunión, pero desde el momento en que vas a hacer que todos los esclavos hablen con un acento degenerado —por decirlo de alguna manera—, si encima le vas poniendo acentos a la gente, acabaría quedando demasiado cargado. Además Tarantino decía «ligero», así que yo en la traducción también puse «ligero acento alemán». Al fin y al cabo, yo pongo lo que me dicen.

Entonces, ¿estamos de acuerdo en que el doblaje que se hizo se basa en remarcar los dialectos por su clase social y no por su procedencia?

Sí, y yo creo que se consigue, además. Lo del origen alemán no es tan importante; queda claro por el contexto. Ya desde el principio se sabe, además se apellida Schultz, que ya es bastante alemán. Pero esto nos ha pasado con más películas. Nos pasó con *Black Panther* de Marvel. Es una película que transcurre en África, en Wakanda, un país imaginario de África. En la película original todos hablan con acento africano. En la española les haces hablar normal, porque si no...

Hay algo interesante que te quería comentar: los hermanos Speck que aparecen al principio de la película tienen un clarísimo acento sureño en el original, lo cual los hace parecer incultos e ignorantes, como a los afroamericanos. ¿Cómo se afrontó la traducción del acento sureño?

Los hermanos Speck hablan como unos paletos, pero de una manera distinta a los esclavos. Yo creo que en la película doblada está bastante logrado. Mucho menos marcado que el de los negros, pero son más malhablados, digamos. No dicen palabras incorrectas, pero es su entonación lo que los delata. Así que, una vez más,

yo lo marqué en una nota del traductor y la decisión final la llevan a cabo otros. Así que todo lo que tenga que ver con el sonido, en la traducción como mucho lo puedes marcar, pero es obra de quien dirija a los actores.

Y claro, lo que pasa en esta película es que al estar situada en el sur de EEUU todos los personajes blancos tienen acento sureño. Lo que pasa es que los hermanos Speck son los que lo tienen más marcado; son los *hillbillies* por excelencia. Son los típicos tíos brutos que salían de una bañera en una ranchera, muy típico. Tienen el estereotipo de pueblo totalmente, como aquí el andaluz, digamos. Aquí, en Cataluña, tenemos este tipo de críticas sobre todo con andaluces y murcianos porque fueron las primeras inmigraciones que hubo y, claro, se quedaron como los incultos que venían del pueblo. Cuando resulta que hay catedráticos murcianos, vaya.

Ahora me gustaría centrarme en lo que más ha llamado la atención a todo espectador: el acento de los esclavos afroamericanos. ¿Existió en algún momento la posibilidad de no darles ninguna distinción de lenguaje como se hizo en *12 años de esclavitud* o en muchas otras películas?

No. Se decidió desde el principio. Era evidente. Así que desde mis notas se fue transmitiendo al siguiente responsable del proceso de doblaje. Mira, yo tengo una ley que, cuando he hecho de profesor la he contado, así que toma nota. Yo la llamo la *Ley de los niveles*. Cuando en el original, lo que sea (ya sea la manera de hablar o un chiste, o una gracia) tiene un nivel 7, en la traducción no puedes bajarla de un 5, porque si bajas de 5 estás desfigurando la película. Si puedes no bajar de 6, mejor; como mínimo, 5. Y si te quedas en 5 tienes que compensarlo en algún otro sitio. Entonces, aquí, evidentemente si no hacías algo con los acentos, desvirtuabas la película.

Un ejemplo que a mí me da pena siempre contar es *Malditos bastardos*. El cliente decidió que, hablaran lo que hablaran en el original (porque hay escenas en inglés, alemán, italiano y francés), en la versión doblada hablaran siempre en español con el acento que le correspondería. Y claro, se lleva la culpa siempre el traductor, pobre, que no tiene la culpa. Así que en esta película, actores que en una parte hablan en alemán y en la siguiente hablan inglés, en la versión española hablan español en los dos casos. Y ¿dónde se ha marcado esa diferencia? Para mí eso es desvirtuar el original.

Por otro lado, aquí [en *Django desencadenado*] sí que era complicado, porque eran varias maneras de hablar inglés. Claro, eso había que marcarlo de alguna manera. Bueno, las maneras distintas de hablar por origen, tampoco es que sean tantas: el alemán, los sureños, que son todos... Yo me acuerdo de la escena en la que ellos llegan a la casa del capataz, a la mansión blanca, y Big Daddy habla en el original con un acento sureño muy marcado, quizás de los que más marcado lo tiene en la película. Leonardo DiCaprio no lo tiene tan marcado. Imagínate que a Big Daddy le haces hablar raro en español. Tienes en la misma escena a ese tío hablando raro, Schultz con acento alemán y Django al lado que habla mal... Es mejor que Big Daddy hable normal porque si no...

Y me gusta mucho cuando Django coge a la chica, la lleva al árbol y le pregunta si conoce a los tres hermanos malos. Me encanta porque ahí yo creo que el diálogo está superbién. Es un ejemplo muy bueno de cómo se consigue un diálogo en que notas que están hablando distinto sin que se te haga cargante. Ella habla con un acento casi infantil; y en inglés también, de hecho. Está muy logrado.

Al decantarse por darles un modo de hablar distinto, ¿crees que de alguna manera el doblaje de *Django desencadenado* se basa en otras películas como *El color púrpura*? ¿No crees que en la versión doblada de *El color púrpura* se acentúa incluso el analfabetismo de los personajes con respecto a la versión original?

En *El color púrpura* quisieron hacer lo mismo que en *Django desencadenado* pero... Yo creo que hay una especie de línea imaginaria que no debes pasar, y en *Django desencadenado* se cuidaron muchísimo de no cruzar esa línea. Simplemente había que marcar diferencias entre las maneras de hablar pero que no sonara artificial. Y yo creo que es uno de los grandes logros de esta película. En cambio, en *El color púrpura*, en la que todos hablaban a este lado de la línea, se pasaron. En problema es que suena a andaluz, en cambio en Django se quitan la *-d-* de *-ado* pero no suena a andaluz, porque sobre todo se preocuparon mucho de que la manera de hablar no tuviera ese deje. En cambio, en *El color púrpura* sí que hay deje, y ahí yo creo que se pasaron. Yo siempre comparo las dos porque lo de *Django* fue una pasada.

Por último, ¿qué opinas del intento de acento cubano que aparece en *Lo que el viento se llevó*? ¿En algún momento se podría haber tomado como ejemplo para llevar a cabo el doblaje de *Django desencadenado*?

El caso de *Lo que el viento se llevó* fue una decisión que tomaron en su día: «¿Qué acento se conoce en España en aquella época?» No lo puedo afirmar, pero deduzco que el único acento negro que se conocía en España era el cubano. Entonces decidieron eso, y es una película del 1939. En aquella época lo que sonaba africano a los españoles eran los negros cubanos... Django es bastante original e innovadora en este aspecto.