

# Tratamiento de la «polifonía» en el doblaje: la presencia de lenguas extranjeras y sus acentos

## *The Dubbing of «Poliphony» in Cinema: the Presence of Foreign Languages and their Accents*

**María Carmen GÓMEZ PÉREZ**

Universidad Complutense de Madrid / Profesora en el Grado de Traducción e Interpretación  
margom04@ucm.es

Recibido: julio 2018. Revisado: septiembre 2018. Aceptado: octubre 2018.

**Resumen:** Entre las restricciones que impone la traducción audiovisual en la submodalidad de doblaje, se encuentra tanto la presencia de lenguas extranjeras en el original, llamadas «terceras lenguas», como la utilización de acentos reales o fingidos en la caracterización de los personajes. Esta situación que damos en llamar «problema polifónico», nos permite observar cómo las diferentes culturas miden sus fuerzas favoreciendo o no la utilización de idiomas y acentos extranjeros. Para observar este interesante proceso, hemos seleccionado una obra fílmica en la que podremos describir el peso que demuestra el alemán sobre el inglés estadounidense en la V.O. y el tratamiento que se le ha dado a este efecto de representación en su versión doblada al español. La obra seleccionada es *La ladrona de libros* (2013).

**Palabras clave:** traducción audiovisual; doblaje; multilingüismo; cambio de código.

**Abstract:** The constraints imposed by audiovisual translation in the modality of dubbing include the presence of foreign languages in the original version, the so-called «third-languages», as well as the use of real or fake accents to depict characters. This situation, which we refer to as a «polyphonic problem» allows us to observe how different cultures compare their strengths by promoting or rejecting the use of foreign languages and accents. In order to analyze this interesting process, we have selected a film in which we can describe the weight of German versus American English in the original version and the way in which this representation effect has been addressed in the version dubbed into Spanish. The selected film is *The Book Thief* (2013).

**Key words:** audiovisual translation; dubbing; multilingualism; code switch.

## 1. PRESENCIA DE TERCERAS LENGUAS EN EL DOBLAJE: EL PROBLEMA POLIFÓNICO

La presencia de terceras lenguas en un texto audiovisual ha sido identificada como dificultad o problema en la modalidad de TAV ya desde las primeras reflexiones en torno al texto audiovisual. En efecto, si consideramos que el siglo XXI es el que ha dado impulso a esta nueva modalidad de traducción, tanto en la práctica como en sus planteamientos teóricos, es de destacar que a finales del XX, en uno de los primeros estudios monográficos en este ámbito, Rosa Agost nos presentara así la problemática de la presencia de diferentes lenguas en una obra fílmica:

Algunos de los casos con que nos podemos encontrar son: la utilización de varias lenguas en el original, pero una sola lengua en el doblaje; varias lenguas en el original y más de una lengua en el doblaje; una sola lengua en el original, pero más de una en la versión doblada (Agost, 1999, 131-138).

Un rasgo distintivo del texto audiovisual frente al escrito es que esta casuística se presenta, además, a través de uno de los dos canales que lo definen: el canal sonoro. Efectivamente todas las constelaciones citadas anteriormente se presentan con toda su cualidad y calidad acústica, es decir, la presencia de lenguas extranjeras irá acompañada de un determinado acento, y este puede ser real o fingido. La cuestión de la recepción del acento, presenta, a nuestro juicio, una problemática delicada porque de forma inmediata genera una respuesta emocional que puede ser de adhesión, de aceptación o, en algunos casos, de rechazo.

Zabalbeascoa (2014a, 3-7), en estudios recientes, insiste en que la complementariedad y simultaneidad de todos los códigos de significación que construyen el entramado semántico del texto audiovisual es el que hace que este texto sea el más completo en términos de comunicación y que «quizás la TAV, entendida como la traducción de textos audiovisuales, es la traducción de la forma más prototípica e ideal de comunicación humana». De ahí que su propuesta de cartografiar los textos según

la importancia y proporción que se conceda a los elementos verbales y no verbales y a los elementos sonoros y visuales nos parezca sumamente atractiva. De la presencia de estos canales simultáneos, sin duda, se deriva toda una serie de dificultades o problemas prácticos de traducción en la modalidad del doblaje.

Agost ilustra el problema de las lenguas y sus acentos, recurriendo a una película emblemática: *Casablanca* (1942). En la V.O. o, utilizando la terminología de Zabalbeascoa (2014b, 4), TPAV<sup>1</sup>, aparece más de una lengua extranjera, así como la lengua original hablada con un marcado acento extranjero, sobre todo francés y alemán, porque tendrá interés en el planteamiento de caracterización y estereotipos de los personajes.

La ciudad de Casablanca, bajo administración francesa, se presenta convertida en una suerte de torre de Babel debido a las circunstancias soci-políticas generadas por la Segunda Guerra Mundial. El Café de Ric, es testigo de este variado microcosmos de emigrantes; se dan cita ciudadanos franceses, alemanes, estadounidenses, checos, rusos, por solo nombrar algunas de las nacionalidades. Muchos de los personajes están allí de paso intentando obtener salvoconductos que les permitan llegar a Norteamérica y en el filme la mayoría se expresa en su lengua materna o en inglés con acento extranjero real, es decir, no fingido; los personajes coinciden con la procedencia de los actores y hablan inglés con el acento de sus respectivos países.

Se da así una suerte de «cosmofonía» filmica en la que los personajes reflejan su procedencia geográfica. Karl, el camarero, habla alemán e inglés –con acento–; Ivonne, inglés y francés; Sacha, ruso e inglés; el comandante Strasser, inglés con acento alemán, etc. En una deliciosa escena incluso se «tematiza» el problema que puede implicar expresarse en una lengua extranjera: Karl, el camarero que habla alemán e inglés, atiende a un matrimonio austriaco antes de su partida hacia América. En la secuencia se intercala el inglés con el alemán:

*Karl: Ich bin schon here. Ich habe Ihnen den feinsten Cognac gebracht.  
Trinken nur die Eingestellten.*

*Her Leuchtag: Thank you, Karl.*

*Karl: Für Frau Leuchtag. Für Herr Leuchtag*

*Herr Leuchtag: Karl, sit down. Have a bite with us.*

*Frau Leuchtag: To celebrate our leaving for America tomorrow.*

*Karl: I thought you'd ask me so I brought the good brandy and my glass.*

*Frau Leuchtag: At last the day is come.*

*Herr Leuchtag: Frau Leuchtag and I are speaking nothing but English now.*

*Frau Leuchtag: So we should feel at home when we get to America.*

*Karl: A very nice idea.*

1. Utilizaremos aquí la terminología propuesta por Zabalbeascoa (2014b, 4). TPAV será texto de partida audiovisual; TMAV, texto meta audiovisual; L1, lengua principal en la versión original; L2, lengua principal en la versión doblada y L3, lengua extranjera en la versión original.

[...]

Herr Leuchtag: *Sweetnessheart, what watch?*

Frau Leuchtag: *Ten watch*

Herr Leuchtag: *Such watch?*

Karl: (G) *You will get along beautifully in America.*

Para lograr el chiste, los guionistas, Julius J. y Philip G. Epstein y Howard Koch han recurrido a transferencias que se realizan desde el alemán, que pueden observarse en los solecismos *is came* del alemán *ist gekommen*, pasando por ese *swentnessheart* de *Liebchen* hasta llegar a la confusión de transferir *Uhr*, (reloj), de la estructura alemana para preguntar la hora, *Wieviel Uhr ist es?* por *watch*. Observando el apellido de los guionistas es muy probable que se trate de un guiño a la importante y nutrida población estadounidense procedente de la emigración de países de habla alemana.

Para trasladar toda esta circunstancia, el traductor ha tenido que sopesar el problema que hemos llamado polifónico o cosmo-fónico, no tanto por la simultaneidad de las voces y tonos, sino porque concurren en un corto espacio de tiempo sonidos de lenguas diferentes que quieren expresar, por lo general, una idea determinada. El problema que se genera se podría describir de la siguiente manera: el traductor audiovisual «oye» dos o más idiomas, baraja sus estructuras, escucha sus acentos y valora el peso que los idiomas tienen sobre otros, también en su nivel acústico, y adopta soluciones.

Es interesante observar que en la transcripción que hace Agost (1999, 138) de esta escena desaparece el alemán de la lista de diálogos, tan solo se mantiene el *Frau* para la señora Leuchtag y *Herr*, para el señor Leuchtag, y se utiliza el inglés para dar solución al chiste: *Herr Leuchtag* dice: «*My dear, tell me, what match?*», *Frau Leuchtag* responde: «*Ten match*» y *Herr Leuchtag* ante la perpleja mirada de Karl replica: «*Such match?*» No sabemos si el traductor pensó que era el típico error que cometería un español o que, dado el nivel de inglés del espectador, *match* sería una de las palabras que resultaría reconocible como errónea en ese contexto<sup>2</sup>. En la versión redoblada para el DVD<sup>3</sup>, que incluye el doblaje que se hizo para televisión en 1983, la solución es diferente. *Herr Leuchtag* dice: «*Liebchen, ¿qué o'clock es?*», *Frau Leuchtag* responde: «*Diez o'clock*» y *Herr Leuchtag* sentencia: «*¿Tan o'clock?*». Distintas épocas, distintas soluciones.

Resulta muy interesante poner el foco sobre algo que, quizá por obvio, pasamos por alto o no analizamos suficientemente: «Las relaciones entre idiomas no son intercambiables», como nos dirían López Guix y Minett Wilkinson (2006, 240) tomando, en

2. No disponemos de los datos de doblaje. Puede que se trate de la reposición de 1966. Quizá es puramente anecdótico; en 1966 el tenis supuso uno de los pocos ámbitos en los que España se abrió al mundo y tenía contacto con otros idiomas. En ese año Manuel Santana ganaba Wimbledon y se convertía en el único español en conseguirlo.

3. El doblaje que se incluye en el DVD es el de 1983, dirección de Simón Ramírez, no consta traductor.

su caso, el desafortunado uso que se hace en muchas ocasiones de los extranjerismos en traducciones del inglés, procedentes de una tercera lengua extranjera, sobre todo del francés, como *par excellence*, *engagé*, *coup d'état*, *nouveau riche* y tantos otros, cuando el traductor pasa sobre esos vocablos «sin tocarlos» y los traslada al castellano generando de este modo un efecto pernicioso no pretendido en el original. Nos argumentan estos autores que el uso de palabras o locuciones como las que se han citado, trasladadas del inglés, pueden adquirir en español una mayor carga de pedantería e incluso llegar a superar el umbral de lo que se considera aceptable. En el juego de equilibrios que se establecen entre los idiomas hay que reparar en que los que consideramos extranjerismos pueden, incluso, haber perdido ya su carta de naturaleza como tales y haberse convertido en palabras acogidas, es decir, naturalizadas, con pérdida incluso de su acento original. En casos como los mencionados, en ocasiones, puede que tenga mejor acomodo recurrir a la transformación del galicismo en latinismo; de esa manera expresiones como *par exemple*, *à volonté* o *avant la lettre* se transformarían en *verbi gratia*, *ad libitum* o *ante litteram*, respectivamente.

En nuestro caso, y para la película que queremos tratar a continuación, tendremos que tener en cuenta el peso que la lengua alemana tiene sobre el inglés, y más en concreto, sobre el inglés estadounidense, que no es el mismo que el que tiene sobre la lengua castellana. Además del parentesco entre las primeras, por tratarse de lenguas germánicas, confluyen para el caso del inglés estadounidense razones histórico-culturales de peso: la presencia de un nutrido número de emigrantes alemanes desde los inicios de EE. UU. como nación ya en el siglo XVII.

## 2. CONSIDERACIONES SOBRE EL PESO DEL ALEMÁN EN EL INGLÉS

Puesto que los ejemplos que tratamos aquí son de películas de producción estadounidense con presencia de lengua alemana, tiene interés reparar en algunos aspectos culturales que muestran la influencia de la cultura alemana sobre la estadounidense. Para comprender y luego poder sopesar los equilibrios que se dan de un idioma sobre otro, es interesante reparar en la realidad de EE. UU. como un país de inmigrantes: «Die Vereinigten Staaten waren und sind das größte Einwandererland der Welt» (Erwin, K./Scheuch, U., 1992. 15). Esta afirmación de que EE. UU. fue y es el país de inmigrantes más grande del mundo, presenta la idiosincrasia social americana como la poliédrica variedad cultural que era y que continúa siendo. El prisma hay que observarlo por décadas y por segmentos para intentar acercarse a una realidad determinada.

Más allá del dato de que la llegada de los primeros emigrantes alemanes se sitúa a finales del siglo XVII en la zona de Pensilvania, donde fundaron una población con el nombre de Germantown, nos interesa dirigir la mirada a los años de conformación de

EE. UU. como nación a finales del siglo XVIII y al siglo XIX, donde se constata que aunque hubiera una marcada influencia institucional y cultural de Inglaterra, era ya mayor el número de personas de procedencia alemana o irlandesa. Se calcula que durante este periodo el número total de inmigrantes alemanes fue de unos cinco millones de personas. El idioma alemán era, por tanto, idioma vehicular en tierras americanas y estos ciudadanos, americanos después de pleno derecho, hablaban inglés con reconocible acento alemán. El siguiente gráfico muestra la nada desdeñable presencia de ciudadanos de habla alemana.

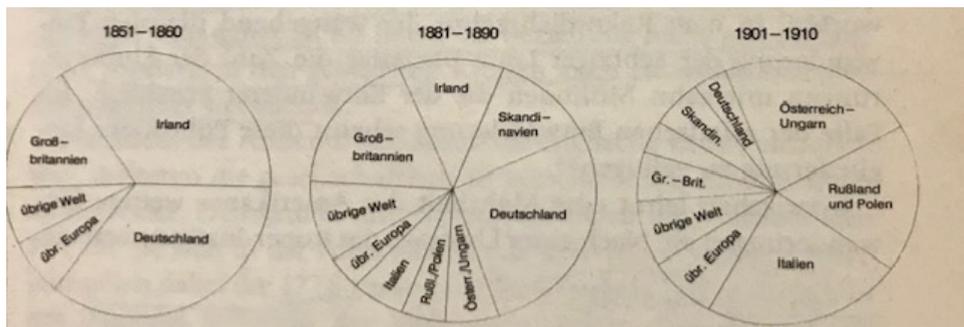


Figura 1. Erwin, K./Scheuch, U., 1992, 25.

En un estudio realizado a finales del siglo pasado, el número de ciudadanos que reconocía que sus orígenes eran alemanes superaba los cincuenta millones y se situaba por delante de otras nacionalidades:

«Abstammung der Amerikaner aufgrund von Selbstzuordnungen

Deutsch	51.649.000
Irisch	43.753.000
Englisch	40.004.000
Schottisch	14.205.000
Französisch	14.047.000
Italienisch	11.751.000
Polnisch	8.421.000
Holländisch	8.121.000»

(Erwin, K/Scheuch, U., 1992, 24)

En el siglo XX, la inmigración de países de habla alemana experimentó un notable repunte tras los conflictos armados. La inmigración, antes de procedencia rural y dedicados a la ganadería y agricultura, después sería urbana e intelectual, dedicada a ejercer profesiones liberales. Toda esta población inmigrante dejó su impronta en la vida social, política, moral y educativa de una manera destacable, tanto como para que en un eminente estudio soci-cultural se afirmara lo siguiente (Lepenes 2008, 94):

Los hábitos de pensamiento alemanes habían calado [tan] profundamente en los americanos, que tenían que emplear un nuevo lenguaje para hablar de su propia cultura. De pronto, hasta los taxistas hablaban de la Gestalt, y la complicada terminología sociológica de Max Weber había invadido la vida cotidiana hasta tal punto que Bloom había encontrado en Chicago, para su pasmo, una empresa de limpieza que se llamaba «Carisma». Hasta el cine, el arte más americano, estaba teñido de ideas alemanas.

El mismo Lepenies (2008, 93) recoge la siguiente cita de Allan Bloom, quien en su *best seller* de 1987 *The Closing of the American Mind* constataba, no sin una gran carga crítica, la importante influencia del pensamiento alemán en Estados Unidos:

Inconscientemente, las ideas de los hippies, los yuppies, los panteras negras, los preladados y los presidentes estaban influidas por el pensamiento alemán de hacía medio siglo; el acento de Herbert Marcuse se había convertido en un deje del Medio Oeste americano: la etiqueta *echt Deutsch* había sido sustituida por *Made in America*: y el nuevo estilo de vida americano era una versión Disney para toda la República de Weimar.

Más allá de la discusión política y filosófica que pueda derivarse de la consideración de esa fuerte influencia cultural alemana, nos interesa aquí destacar que se trata de una realidad sociológica de gran calado con un reflejo inmediato en el idioma de acogida. Toda esta influencia, como venimos diciendo, hace que aún hoy, el idioma alemán sea reconocible como realidad cercana por una gran parte de la población estadounidense en su fonética, en sus giros y en sus tonos, -en algunas zonas rurales de Minnesota, como Stearns County, no es infrecuente escuchar hablar inglés con acento alemán-; y también eso explica que el inglés estadounidense contenga una importante lista de préstamos alemanes ya lexicalizados, p.ej. *gesundheit*, *kindergarden*, *rucksack*, *klutz*, *spiel*, *schmooze*, *turnverein*, entre muchos otros.

### 3. EL CASO DE LA LADRONA DE LIBROS

En el cine estadounidense es muy frecuente, como decíamos por la propia idiosincrasia del país, encontrar que las películas no están rodadas íntegramente en inglés. La versión original puede presentar otras lenguas porque el guion incluye personajes que no son nativos de un país de habla inglesa y se prefiere que utilicen el idioma de la nacionalidad correspondiente. Con la utilización de lenguas extranjeras suele perseguirse, por lo general, dotar de credibilidad a una situación dada o lograr lo que se conoce como verosimilitud artística.

Así sucede, por ejemplo como nos señala Zabalbeascoa (2014b, 5), en *The Godfather (El Padrino)*, donde «la necesidad de diferenciar la nacionalidad de los

personajes, de reforzar su caracterización e incluso de seguir ciertos estereotipos» hace que esta trilogía incluya cuatro terceras lenguas: italiano, la principal, el español, el latín y el alemán. También en esta obra se da una circunstancia, no poco frecuente, de que se recurre al efecto de representación de las lenguas, es decir, se hace uso del idioma inglés con marcado acento extranjero, como es el caso de la película que es objeto de interés a continuación.

*La ladrona de libros* es una película de 2013 dirigida por Brian Percival, basada en la exitosa novela homónima de Markus Zusack publicada en 2005 y reconocida con diversos galardones, entre ellos el premio alemán a la literatura juvenil *Deutscher Jugendliteraturpreis* en 2009. La película, producida por la 20th Century Fox con la colaboración de TSG Entertainment, gozó asimismo de buena acogida. Estuvo nominada en 2013 a los Óscar, a los Globo de Oro y a los premios Bafta por su magnífica banda sonora, compuesta por John Williams, y Emily Watson estuvo nominada a mejor actriz secundaria en los Satellite Awards.

Tanto el director, como el guionista, Michael Petroni, declararon en las entrevistas de promoción de la película, que querían trasladar a la pantalla la esencia de la obra de Zusack: el refugio que la imaginación y las palabras proporcionan en la tarea de conservar algo de dignidad y humanidad en medio del horror; en este caso, la sinrazón del nazismo y la guerra. Acompañamos en ese viaje a una niña, Liesel Meminger, adoptada por una familia humilde en la época de la Alemania nacionalsocialista.

Las palabras, la lectura, se convierten en tabla de salvación y constituyen todo un universo de inocencia. La novela está escrita en inglés con numerosos préstamos léxicos en alemán porque estaba inspirada en las experiencias que el autor, Zusack, había oído relatar durante su infancia en Australia a sus padres, emigrantes de países de lengua alemana: el padre era austriaco y la madre alemana. Las palabras tenían, por tanto, para el autor un gran vínculo emocional. El guion de la película intenta mantener ese vínculo con el recuerdo y, por esta razón, presenta un importante número de préstamos alemanes.

En la película, el director, Brian Percival, como tantos en otras obras fílmicas de producción estadounidense, decide que el texto audiovisual incorpore, además, el acento de la nacionalidad que se representa. El acento no está ni en el libro, ni en el guion, pero sí en la obra fílmica. La lengua extranjera y la lengua de representación en *La ladrona de Libros* es, por lo tanto, el alemán; se intenta así mantener la fuerza, la conexión emocional pretendida y subrayada con la presencia de ese idioma en la obra de Zusack. El pacto de ficción no se nos antoja descabellado porque ya hemos visto que una gran parte del público al que va dirigido el filme está acostumbrada a oír y reconocer el inglés con acento alemán, como exponíamos más arriba.

La utilización que se hace del alemán como idioma extranjero en el TPAV, en algunas ocasiones será real y en otras, imitado. La utilización del alemán real recae en el reparto secundario y voces de ambiente; por lo general, se trata de actores alemanes que intervienen en la película. Los tres primeros minutos de la película transcurren

en alemán real, exceptuando la voz en *off*. Liesel canturrea en alemán en el tren, las voces de ambiente hablan alemán y la escena del entierro del hermano de Liesel se oficia también en este idioma, prácticamente sin subtítulos. Incluso el título en la TPAV aparece primero en alemán *Die Bücherdiebin* y luego en inglés *The Book Thief*. En otras secuencias de la película, que así lo requieren, también escucharemos largos parlamentos en alemán subtitulados, por ejemplo, el discurso del alcalde o las canciones interpretadas por el coro de las juventudes hitlerianas.

La imitación del acento alemán durante todo el metraje recae en los tresspersonajes principales: Liesel Meminger (Sophie Nélisse), Hans Hubermann (Geoffrey Rush), Rosa Huberman, (Emily Watson). Los tres hablan durante toda la película con un acento más marcado o más suave e intercalando en sus parlamentos préstamos del alemán. No cabe duda de que la producción audiovisual recurre al llamado efecto de representación de lenguas, es decir, a la simulación de la L3, a través de su fonética en la L1, para que el público entienda los diálogos sin necesidad de recurrir a los subtítulos y para reforzar la caracterización de los personajes.

En la MPAV, Liesel (Sophie Nélisse pronunciará siempre *Mama* y *Papa* como palabras llanas, con acento alemán y utilizará la /r/ gutural, p. ej., para nombrar a *Rudy*. También incluirá la conjunción *und* en lugar de *and*, transferencia típica de germanoparlantes al hablar inglés (00.25.25):

(HANS) –*What are you telling her?*

(LIESEL) –*Everything. About you und Mama und Rudy.*

Niega con *Nein*, –*Nein, I'm just telling you*– (00.39:59) y afirma con *Ja*, –*Ja, Papa. I promise* (00:36:23). Utiliza algunos préstamos más como *Saukerl*, (asqueroso, animal, granuja,...), *Saumensch*, (asquerosa, animal, granuja,...) y *Dummkopf*, (estúpido, -a), presentes en boca de muchos personajes, pero, sobre todo, pronunciados por Rosa. Rosa Hubermann (Emily Watson) tiene un corazón de oro, pero envuelto en una carácter fuerte, arisco y franco. Es quien presenta una simulación de acento más marcada y muy conseguida. Como dice Liesel, es «como una tormenta, siempre tronando». Su habla se caracteriza por utilizar insultos por apodos, como *Saukerl*, que es como presenta a su marido y *Saumensch*, apodo que utiliza para dirigirse a Liesel. Tanto Liesel como Rudy utilizarán ese apelativo entre ellos, imitando a Rosa.

El personaje de Rosa presenta un acento muy logrado: hay que escuchar sus sonidos vocálicos, y la pronunciación de algunas consonantes como la dental sonora /d/ convertida en sorda /t/; la /r/ se pronuncia de forma gutural en lugar de rodada; la aproximante labial /w/ inglesa se convierte en /v/ labiodental alemana, por mencionar los más llamativos.

Hans Hubermann (Geoffrey Rush) es un hombre bondadoso, cariñoso y honrado. También simula el acento alemán, es cierto que fonéticamente está menos marcado,

pero termina muchas de sus oraciones con la marca fática, *Ja?: –If I die anytime soon, make sure they bury me right. Ja?* (00:20:59). Los demás personajes de la película, desde los más importantes Rudy Steiner (Nico Liersch) y Max Vanderburg (Ben Schmetzer), pasando por los más secundarios, padre y madre de Rudy y la alcaldesa, hasta llegar a los que directamente hablan en alemán, también utilizan préstamos alemanes en sus locuciones en inglés.

En el doblaje español, por lo general, se tiende a neutralizar todas las lenguas extranjeras presentes en el original y, sobre todo, no resulta frecuente la simulación del acento. Se crea una homogeneidad lingüística que no coincide con el TPAV y que, a veces, puede no resultar apropiada para trasladar las referencias intertextuales, como puede ser la construcción de estereotipos necesarios para la coherencia de la obra fílmica en su conjunto.

El caso de *La ladrona de libros* es muy interesante porque dada la importancia que tiene este idioma en toda la trama de esta historia, observamos un intento interesante por trasgredir la norma. Se intenta respetar la intención del guion original, y de la novela, todo ello sin superar el umbral de lo aceptable<sup>4</sup>. El responsable de la traducción es David Blanco López y la ajustadora, Amparo Valencia. Como decíamos, el problema de traducción no es menor y exige del traductor, y ajustadora, afinar el oído y valorar la aceptabilidad de lo propuesto en el TPAV y al propio tiempo asegurar la credibilidad artística del TMAV.

La carta creativa que recibe el equipo encargado de la traducción y ajuste llama la atención sobre el «problema polifónico» que venimos exponiendo: se pide que se valore con cuidado la fuerte presencia del alemán en esta obra. Si el presupuesto lo permite, se sugiere la contratación de actores de doblaje alemanes o que se instruya a los actores de doblaje españoles en la imitación del idioma alemán. Es importante, en todo caso, que la imitación no derive en una caricaturización del idioma y que resulte ridículo o denigrante. La representación de la lengua tiene que cumplir con la misión de reforzar la caracterización de los personajes. Además, se tiene que conseguir un enriquecimiento del estereotipo que podemos tener asociado al acento de un determinado idioma, en este caso el alemán; aquí no solo tiene acento alemán el fanático nacionalsocialista, sino también una niña huérfana y sus padres de acogida, una familia humilde y cualquiera que despertará nuestra empatía: la reproducción del acento en estos personajes se encargaría de reforzar este sentimiento asociándolo a la cotidianidad de cualquier hogar alemán.

Tras una consideración cuidada de todos los aspectos indicados más arriba, se decide, finalmente, que en el doblaje de *La ladrona de libros* no haya simulación del acento alemán en el TMAV, solo alemán real en las escenas de inicio, canciones y discursos,

4. Idea corroborada por el traductor David Blanco en una entrevista concedida el día 22/10/2018.

por lo general, siempre con subtítulos. A nuestro juicio es un acierto que se prescindiera del acento de simulación de la L3 a través de la L2. Primero consideramos que el objetivo de cotidianidad que mencionábamos más arriba resultaría muy forzado para el público destinatario: el idioma alemán no tiene sobre el castellano el mismo peso específico que tiene sobre el inglés. No parte del mismo sustrato histórico-cultural y reproducirlo resulta insostenible. Además, se añade el factor de la costumbre adquirida: el público español no está acostumbrado a oír en las obras filmicas extranjeras español con acento. Por estas razones, el pacto de ficción que se establece tiene que ser necesariamente diferente al anglosajón, donde los acentos, si están bien conseguidos, no tienen que resultar ofensivos, ni reproducen necesariamente un estereotipo negativo.

No obstante, aunque se dé esta neutralización de acentos, el trabajo de doblaje no prescinde de la marca foránea, ni de intentar para esta obra una presencia mucho más destacada de lo habitual de la L3. Es decir, en el TMAV no se borra toda marca foránea, al contrario: se puede establecer un pacto en el que se acepta el hecho de que hay personajes alemanes que hablan en Berlín en perfecto castellano, pero al mismo tiempo se acepta que haya carteles en alemán, discursos y canciones en ese idioma que recuerdan que la acción transcurre fuera de nuestras fronteras, en un determinado lugar geográfico y en un momento histórico específico. Se refuerza, así, la presencia de la L3 con una abundante representación de préstamos, de palabras reconocibles y otras nuevas que se comprenden sobre la marcha, si el contexto es el adecuado, como, por ejemplo, en la escena en la que un grupo de escolares, en una clara situación de acoso, insulta a coro a Liesel a la salida del colegio tras una escena en la que hemos visto que la niña, a pesar de su edad, no sabe escribir; el insulto que corean es *Dummkopf*: el espectador español puede no saber lo que significa y, sin embargo, captar de inmediato su sentido.

Se propicia, por lo tanto, que los personajes principales en la TMAV utilicen préstamos del alemán que no están lexicalizados y que el público, en general, no está acostumbrado a escuchar. En el TMAV, el recurso al préstamo se presenta como clara e intencionada estrategia de extrañamiento o exotización, en términos de Venuti; el alemán queda así ampliamente representado y contribuye, sin duda alguna, al enriquecimiento del estereotipo con el que se podría partir.

Se puede observar que la utilización de los préstamos en el TMAV coincide en frecuencia de uso con el TPAV, como podemos ver en el siguiente cuadro. Se trata de una tabla de frecuencias de todos los préstamos, lexicalizados y no lexicalizados del alemán, presentes en el TPAV y en el TMAV. Si la contemplamos con atención, observamos que es muy poca la variación que se da entre los préstamos que acoge la L1 y los que acoge la L2. La primera columna muestra la presencia de L3 en la obra, bien señalando la secuencia en la que se aprecia, si se trata de voces de ambiente en alemán, o bien transcribiendo las unidades léxicas que se identifican. La segunda columna muestra el número de ocasiones en las que ese término alemán se ha utilizado

a lo largo del filme original. La tercera señala si se ha mantenido el préstamo, es decir, si se ha mantenido la L3<sup>5</sup> en el texto audiovisual meta, y, finalmente, la cuarta columna marca la frecuencia de uso en esa versión doblada al español<sup>6</sup>.

ANÁLISIS EN LA LADRONA DE LIBROS			
TPAV L1 (inglés)	Frecuencia TPAV	TMAV L2 (español)	Frecuencia TMAV
Presencia de L3 (alemán)		Presencia de L3 (alemán)	
Voces de ambiente en L3. Secuencia del tren y del funeral.		L3 y L3 sub	
<i>Saukerl. –e</i> (Sust.)	6	L3	6
<i>Heaven Street (Himmelstrasse) L1</i> (Sust.)		<i>Himmelstrasse</i> L3	1
<i>Ja</i> (Adv.)	32	L3	25
Canción de cuna en L3 ( <i>Brahms</i> )..	1	L3	1
<i>Frau</i> (Sust.)	8	L3	5
<i>Danke, Danke schön</i> (Interj.)	5	L3	5
<i>Dummkopf</i> (Sust.)	5	L3	5
<i>Und</i> (Conj.)	6	L2	1
Voces de ambiente. <i>Pass doch auf! Hast du keine Augen.</i> Secuencia en la calle..	1	L3	1
<i>Saumensch</i> (Sust.)	13	L3	11
<i>Bürgermeister's house</i> (Sust.)	3	L2	1
<i>Nein</i> (Adv.)	22	L3	17
<i>Führer</i> (Sust.)	8	L3	8
<i>Herr</i> (Sust.)	4	L3	4
<i>Hallo</i> (Sust.)	4	L2	1
<i>Gut</i> (Adj.)	1	L3	1

5. Si se ha mantenido la L3 en alemán en el TMAV, pero se subtitula en L2, se utilizará la abreviatura L2 sub.

6. Aunque en la tabla se identifica la categoría gramatical de las unidades prestadas del alemán como L3, no es nuestra intención en este artículo hacer un estudio de comparación gramatical. Nos interesa más bien constatar la presencia y la frecuencia de uso de las unidades registradas.

<i>Möchten Sie noch etwas sagen?</i> (Frases)	1	L3 sub	1
<i>Auf Wiedersehen, mein Liebling</i> (Frases)	1	L3	1
<i>Aufmachen!</i> (Verb.)	1	L3	1
Canción de campamento en L3. Secuencia de coro escolar.	1	L3 sub	1
Locución deportiva en L3. Secuencia de atletismo.	1	L3	1
<i>Was ist los?</i> (Frases)	1	L3	1
<i>Na los, weiter! Nicht stehen bleiben! Weiter! geht's los!</i> (Frases)	1	L3	1
Discurso del alcalde en L3. <i>So, die unsere Nation...</i> Secuencia de quema de libros...	1	L3 sub	1

Figura 2

Destacan, por ejemplo, préstamos como *Saukerl* (6 ocurrencias en el TPAV y 6 ocurrencias en el TMAV), *Saumensch* (13 en el TPAV y 11 en el TMAV), *Ja* (32 en el TPAV y 25 en el TMAV), *Nein* (22 en el TPAV y 17 en el TMAV).

El texto audiovisual de partida y el de llegada no tienen exactamente el mismo efecto en sus audiencias, pero sí cumplen con la misma función. Las «cosmofonías» de partida eran diferentes, como hemos intentado argumentar aquí. Por un lado, en el TPAV, la presencia de la tercera lengua extranjera con sus acentos activa, o puede activar, con mayor facilidad un relación emocional conocida entre los idiomas en presencia; mientras que en TMAV se tiene que establecer una relación nueva o, desde luego, desde un lugar diferente que contrarresta de entrada el estereotipo negativo de asociación del idioma de representación de la lengua alemana en muchas obras filmicas con personajes que dan el perfil del soldado nazi o el científico loco. La ausencia de acento alemán en el doblaje del TMAV, se ha suplido con una presencia destacada de préstamos alemanes que son los encargados de transmitir el vínculo emocional pretendido por la obra de Zusack y trasladado al cine por Brian Percival.

## 4. CONCLUSIÓN

Nuestro propósito era ilustrar el problema que se genera cuando se presentan terceras lenguas en el texto audiovisual, y en concreto, cuando esa presencia va acompañada de acentos ficticios o no. La solución pasa por sopesar la influencia que unos idiomas tienen sobre otros y prestar oído al pacto de ficción que el espectador establece con el producto fílmico en la submodalidad del doblaje. Es cierto que la industria del doblaje en nuestro país ofrece una variedad de soluciones respecto a estos problemas por lo que es interesante observar diferentes productos fílmicos para intentar descubrir tendencias.

En el caso de *La ladrona de libros* se ha seguido la norma de no simular la lengua de representación en su acento, pero se han incluido numerosos préstamos del alemán. De lo expuesto en el presente artículo concluimos que resulta interesante la presencia en español de los préstamos no lexicalizados y, dada la importancia que tiene el recuerdo de ciertas palabras dentro de esta historia, resulta verosímil su inclusión: son palabras difíciles de olvidar por la conexión emocional que generan y resultan útiles en la caracterización de estos personajes. Además, suponen un desvío, un enriquecimiento, a nuestro juicio, del estereotipo de acento alemán al que estamos acostumbrados en su representación en las producciones fílmicas estadounidenses; afecta a palabras cotidianas en una historia narrada para provocar en el espectador la sensación de familiaridad con el idioma.

La presencia de la lengua alemana en esta película cumple con el objetivo de contrarrestar una homogeneidad lingüística que impediría la construcción de las caracterizaciones requeridas; se opta por acoger palabras foráneas del alemán con mucha mayor frecuencia de lo esperado para el español, que, como decíamos, no tiene la misma relación que existía entre el par cultural alemán-inglés estadounidense.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- BLANCO LÓPEZ, David. 2018. Entrevista personal. 22 octubre de 2018.
- CHAUME, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CASABLANCA. 1942. Dirigida por Michael Curtiz. Warner Home Video, 2012. DVD.
- LA LADRONA DE LIBROS. 2013. Dirigida por Bryan Percival. 20th Century Fox, 2013. DVD.
- LEPENIES, Wolf. 2008. *La seducción de la cultura en la historia alemana*. [orig. *The seduction of culture in German History*] Traducido por Jaime Blasco Castañeyra Madrid: Akal.
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2014a. *El texto audiovisual*. Sevilla: ISTRAD. [https://www.areaistrad.com/area\\_privada\\_materiales.php?master=45&modulo=137](https://www.areaistrad.com/area_privada_materiales.php?master=45&modulo=137)
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2014b. *Las terceras lenguas en la traducción audiovisual*. Sevilla: ISTRAD. [https://www.areaistrad.com/area\\_privada\\_materiales.php?master=45&modulo=137](https://www.areaistrad.com/area_privada_materiales.php?master=45&modulo=137).