

Adaptación y ajuste en el doblaje cinematográfico desde un enfoque paratraductivo. Un estudio de caso

Xoán Montero Domínguez

Volume 67, Number 3, December 2022

De la paratraduction
On paratranslation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1100475ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1100475ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)
1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montero Domínguez, X. (2022). Adaptación y ajuste en el doblaje cinematográfico desde un enfoque paratraductivo. Un estudio de caso. *Meta*, 67(3), 575–591. <https://doi.org/10.7202/1100475ar>

Article abstract

The adaptation/adjustment phase is one of the most important steps in the process of translation for film dubbing. In Spain, depending on the autonomous community, this task can be performed either by the translating agent, as is the case in Catalonia and Euskadi; or by a different entity, as is the case in Madrid or Galicia, where it is usually the dubbing director who performs it (in addition to directing the voice over process itself). In consequence, this article aims to analyse the various modifications/manipulations undergone by the translated script of Ayache-Vidal's 2017 film *Les grands esprits* (*O bo mestre* in Galician, *El buen maestro* in Spanish) as part of the adaptation/adjustment performed by the dubbing director. For this purpose we will be making use of the methodology of analysis proposed by Agost Canós (1999), while also taking into account the ideology of the text, and, more importantly, of the paratext, from a paratranslation perspective, based on the work of the University of Vigo's Translation & Paratranslation research group.

Adaptación y ajuste en el doblaje cinematográfico desde un enfoque paratraductivo. Un estudio de caso

XOÁN MONTERO DOMÍNGUEZ

Universidade de Vigo, Vigo, España*

xoanmontero@uvigo.es

RÉSUMÉ

L'une des phases essentielles du processus de traduction pour le doublage cinématographique est celle de l'adaptation et l'ajustement. En Espagne, la pratique varie en fonction de la communauté autonome. Cette tâche peut ainsi être réalisée par l'agent traducteur, comme c'est le cas en Catalogne ou au Pays basque. Elle peut encore être effectuée par un autre acteur, comme dans la communauté de Madrid ou en Galice, où c'est normalement le directeur de plateau de doublage qui en est chargé, en sus de diriger le doublage du film en tant que tel. Le présent article a donc pour objet d'analyser les différentes modifications/manipulations auxquelles a été soumis le scénario traduit du long métrage *Les grands esprits* (*O bo mestre* en galicien et *El buen maestro*, en espagnol) d'Ayache-Vidal (2017), à l'issue du travail d'adaptation et d'ajustement du doublage réalisé par la directrice de plateau. Nous nous appuyons, à cette fin, sur la méthode élaborée par Agost Canós (1999). De même, nous tenons compte à la fois de l'idéologie du texte et, surtout, du paratexte dans une perspective de paratraduction, basée sur les travaux du groupe de recherche en traduction et paratraduction (T&P) de l'Université de Vigo.

ABSTRACT

The adaptation/adjustment phase is one of the most important steps in the process of translation for film dubbing. In Spain, depending on the autonomous community, this task can be performed either by the translating agent, as is the case in Catalonia and Euskadi; or by a different entity, as is the case in Madrid or Galicia, where it is usually the dubbing director who performs it (in addition to directing the voice over process itself). In consequence, this article aims to analyse the various modifications/manipulations undergone by the translated script of Ayache-Vidal's 2017 film *Les grands esprits* (*O bo mestre* in Galician, *El buen maestro* in Spanish) as part of the adaptation/adjustment performed by the dubbing director. For this purpose we will be making use of the methodology of analysis proposed by Agost Canós (1999), while also taking into account the ideology of the text, and, more importantly, of the paratext, from a paratranslation perspective, based on the work of the University of Vigo's Translation & Paratranslation research group.

RESUMEN

La fase de adaptación y ajuste es una de las más importantes dentro del proceso de traducción para el doblaje cinematográfico. En el Estado Español, dependiendo de la comunidad autónoma, esta tarea puede realizarla el agente traductor, como es el caso de Cataluña o Euskadi o, por el contrario, puede llevarla a cabo una figura diferente, como sucede en Madrid o Galicia, comunidades en las que, normalmente, es el director de doblaje el encargado de efectuarla, además de dirigir el doblaje de la película propiamente dicho. Así pues, el objetivo del presente artículo es analizar las diversas modificaciones/manipulaciones que sufre el guion traducido del largometraje *Les grands esprits* (*O bo*

mestre, en gallego y *El buen maestro*, en español), de Ayache-Vidal (2017), una vez que la directora de doblaje realiza la adaptación/ajuste del mismo. Para llevar a cabo nuestro análisis, nos basaremos en la metodología de análisis ofrecida por Agost Canós (1999), al igual que tendremos en cuenta la ideología del texto y, sobre todo, del paratexto desde una perspectiva paratraductiva, que tiene como base los trabajos del grupo investigación Traducción & Paratraducción de la Universidade de Vigo.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS/PALABRAS CLAVE

traduction, paratraduction, doublage, adaptation, ajustement
translation, paratranslation, dubbing, adaptation, adjustment
traducción, paratraducción, doblaje, adaptación, ajuste

1. Introducción

El proceso de traducción para el doblaje comienza cuando un determinado canal de televisión (distribuidora o plataforma digital) encarga dicha traducción a un estudio de grabación y termina cuando este iniciador de la traducción recibe el encargo. Para Chaume Varela (2004: 62), las fases que componen este proceso son las siguientes: compra por parte de una empresa, pública o privada, de un texto audiovisual extranjero, con el fin de emitirlo en su país, fase de traducción, fase de adaptación de la traducción inicial, dramatización de voces por parte de los actores y actrices de doblaje bajo la supervisión de un/a director/a de doblaje y de un/a asesor/a lingüístico/a –figura que ya casi no existe en la actualidad– y, finalmente, mezcla de las diferentes bandas realizada por el técnico de sonido. El conocimiento de todo el proceso le permitirá al agente traductor entender mejor qué se espera de su traducción, qué pautas ha de seguir, qué procedimientos ha de emplear y qué soluciones se ajustan más a sus necesidades; razón por la cual este profesional ha de especializarse en las técnicas de sincronía en sala.

Comprobamos que una vez el texto audiovisual está traducido (trabajo del agente traductor), el siguiente paso comprende dos acciones simultáneas, la de adaptación y ajuste. En sentido lato, y de acuerdo con Zabalbeascoa Terran (2001: 253), son traductores todos los agentes que intervienen en la modificación del texto traducido. Sin embargo, la práctica profesional del doblaje nos muestra que no siempre es el traductor quien realiza el ajuste y la adaptación de dicho texto. Así, podemos constatar que en Cataluña o Euskadi sí la lleva a cabo este profesional; pero en Madrid o Galicia es el director de doblaje el encargado de este proceso. Por lo tanto, tendremos que denominar traductor al agente que realiza la traducción del texto audiovisual y, mucho más específicamente, paratraductor, al agente que modifica el texto entregado por el primer agente.

1.1 Objetivos y metodología

El objetivo de este artículo es realizar el análisis de la traducción para el doblaje al gallego de algunas secuencias–aquellas que consideramos más representativas– de la película *Les grands esprits* (*O bo mestre*, en gallego y *El buen maestro*, en español), de Ayache-Vidal (2017)¹.

Con el fin de analizar las diversas modificaciones/manipulaciones que sufre el guion entregado por el traductor² (Manuel Arca Castro) a la directora de doblaje³

(Charo Pena Torres) que, en el ámbito gallego, es la encargada de realizar la fase de ajuste y adaptación de la película, nos basaremos en la metodología de análisis ofrecida por Agost Canós (1999) respecto a los cambios relacionados con la isocronía, a las modificaciones relacionadas con el estilo y a aquellas que alteran las estrategias del traductor; al igual que echaremos mano del enfoque paratraductivo, basado en los trabajos del grupo investigación Traducción & Paratraducción (T&P) de la Universidade de Vigo. Tendremos en cuenta la ideología, el discurso, la traducción, no sólo del texto, sino también de todo lo que rodea al texto y que forma parte del mismo: el paratexto. La traducción que se haga de esos paratextos tendrá que denominarse paratraducción, de acuerdo con Garrido Vilariño (2003-2004) y Yuste Frías (2022), aunque la noción de paratraducción no consista, solo y exclusivamente, en «la traducción de los paratextos».

En efecto, aunque el objeto de estudio científico del Grupo T&P sean los paratextos, definir la noción de paratraducción como, simplemente, el nuevo término traductológico creado en la Universidade de Vigo para hacer referencia a «los paratextos en traducción» o a «la traducción de los paratextos», no reflejaría todo lo que queremos expresar y explorar con nuestro término, ya que resultaría un aporte muy pobre para los Estudios de Traducción porque tan solo supondría una simple ampliación del corpus objeto de la mirada traductológica. (Yuste Frías 2022: 30)

Para llevar a cabo el análisis contaremos con la versión original (VO) en francés del film, la versión traducida (VT) por el traductor, la versión ajustada y revisada (VA) por la directora de doblaje –guion de atril, que raramente se encuentra en la literatura científica del ámbito de la traducción audiovisual– y con las versiones dobladas en gallego (VDG) y en español (VDE) del largometraje.

Para centrar nuestra investigación, y antes de presentar la noción de *paratraducción*, queremos ofrecer un breve recorrido por la definición de *adaptación/ajuste*, así como definir los tipos de sincronismo existentes en el doblaje, para proceder, posteriormente, al análisis de las secuencias más representativas de la película y a las conclusiones de nuestro trabajo.

2. Breve recorrido por la definición de adaptación/ajuste

De acuerdo con Chaume Varela (2003), en el ámbito académico, el ajuste se ha tratado desde diversos puntos de vista. Así, desde un punto de vista profesional, y con un enfoque funcionalista, Martín Villa (1994: 326) –que une los conceptos de ajuste y adaptación– señala que el «adaptador será por tanto el responsable de que los diálogos tengan un movimiento de los labios lo más parecido posible al de los actores originales». Así como hay autores que integran los conceptos de ajuste y adaptación (Martín Villa 1994), para otros (Gilabert, Ledesma *et al.* 2001: 326), el ajuste integra dos conceptos diferentes. Por una parte, el de sincronización, que tiene por objetivo conseguir que la duración y el movimiento de la boca de la toma que hay que doblar en la lengua de llegada coincida al máximo con la duración y el movimiento de la boca en la toma en la lengua original. Por otra, el de adaptación, que se centra en el estilo del guion.

Desde esta misma perspectiva funcionalista; pero con una visión académica, los estudios arrancan de la mano de Fodor (1976) quien, desde una óptica alejada del sector profesional e inviable en términos económicos, describe los distintos tipos de

sincronismo y desarrolla la fonética visual «ámbito de estudio que relacionaba los movimientos de articulación bucal de los personajes de pantalla con los fonemas que el traductor debía poner en boca de esos personajes para que no se notara un desfase entre la traducción y la imagen original» (Chaume Varela 2003: 255). Por su parte, Mayoral, Kelly *et al.* (1988: 362) se refieren al ajuste como una restricción y ponen de relieve que una traducción que no tenga en cuenta los diferentes tipos de sincronismo puede desviar la atención del espectador.

Dentro de la teoría de los polisistemas, Goris (1993: 180) señala que el ajuste tiene como fin la naturalización del doblaje en una sociedad dada y que el sincronismo visual es, sin lugar a dudas, el aspecto más importante para conseguir este objetivo.

Los enfoques centrados en el cine definen el ajuste dentro de un lenguaje cinematográfico que tiene en cuenta el código de movilidad por un lado y, el de planificación, por otro. «Se trata, por tanto, de analizar el ajuste como un elemento más del entramado signico que compone el mensaje cinematográfico y de tender puentes que relacionen el lenguaje cinematográfico con las operaciones de traducción» (Chaume Varela 2003: 258).

Los enfoques más recientes centran el ajuste en el ámbito de la ideología y de la manipulación. Ejemplo de ello es el trabajo de Richart Marset (2012) que, partiendo de los principios de la psicología de la Gestalt y de la «ley de cerramiento» de Katz (1945/1967: 30) apunta que, en la sincronización, el agente ajustador ha de procurar en el espectador «la sensación de movimiento común en los inicios y en los finales ya que, de este modo, y en virtud de la ley de cerramiento, el espectador tendrá tendencia a asociar lo que ve y lo que oye a pesar de que no coincidan del todo» (Richart Marset 2012: 288).

3. Tipos de sincronismo en el doblaje y en el ajuste

Como hemos señalado anteriormente, el proceso de traducción para el doblaje es complejo y se caracteriza por la sincronía existente entre las voces de los actores de doblaje y las imágenes del texto filmico. Como refiere Agost Canós (1999: 58-59) este sincronismo afecta a la relación entre palabra e imagen; pero también a aquella que se da entre el contenido del texto traducido y la interpretación de los actores/actrices de doblaje y distingue los siguientes tipos de sincronismo:

- *Sincronismo de contenido*, que se centra en los problemas de congruencia entre la versión del texto traducido y el argumento original del filme.
- *Sincronismo visual*, que abarca aquellos problemas existentes entre la armonía de los movimientos articulatorios del habla visibles por el espectador y los sonidos que se oyen.
- *Sincronismo de caracterización*, que, de acuerdo con Whitman-Linsen (1992: 33), trata de la coherencia entre la voz del doblador y el aspecto y gesticulación del actor en pantalla.

Una vez finalizada la parte del proceso relativa a la traducción, comienza la fase de ajuste, denominada por diversos actores como «adaptación» (Martín Villa 1994: 326), que se centra en el sincronismo visual y cuyo objetivo es facilitar la interpretación a los actores y actrices de doblaje. Siguiendo a Agost Canós (1999: 65-67), para alcanzar este sincronismo visual, hay que tener en cuenta diversos aspectos, como la sincronía fonética, la sincronía quinésica y la isocronía.

- La *sincronía fonética* persigue la armonía entre el texto traducido y las vocales y consonantes de los actores y actrices de la pantalla que oímos, con el fin de conseguir un efecto de realidad y naturalidad en la lengua de la cultura meta.
- La *sincronía quinésica* se centra en la coordinación existente entre la traducción y los movimientos gestuales de los actores y actrices de la pantalla.
- La *isocronía* busca que la duración de los enunciados en lengua original sea semejante a aquellos interpretados en lengua meta.

En este proceso de traducción y ajuste, como comprobaremos más adelante, existen opiniones diversas. Por un lado, están los partidarios de que sea el traductor el que realice el ajuste y, por otro, aquellos que prefieren que sea un agente diferente como, por ejemplo, el director de doblaje, como se puede observar en la figura 1.

FIGURA 1

The screenshot shows a dubbing software interface. At the top left is the 'Cinemat' logo. The title 'O BO MESTRE' is centered. Below it, a table lists the film details: '93 LES GRANDS ESPRITS', '1 LES GRANDS ESPRITS', and 'CHARO PEÑA TORRES' for the director. To the right, it lists 'O BO MESTRE' as the title, 'MANUEL ARCA CASTRO' as the translator, and 'CHARO PEÑA TORRES' as the adapter. A timecode '00:00:39:06' is on the left, and a 'TAKE 1' button is on the right. The script text is in Latin, with timecodes and markers like '(OFF)' and '(DC)' indicating specific points in the dialogue. The timecode '00:01:03:21' is at the bottom right.

PELICULA:	93 LES GRANDS ESPRITS	O BO MESTRE
CAPITULO:	1 LES GRANDS ESPRITS	TRADUCTOR: MANUEL ARCA CASTRO
DIRECTORA:	CHARO PEÑA TORRES	AXUSTADORA: CHARO PEÑA TORRES

00:00:39:06

TAKE
1

FRANCOIS (00:39) (OFF) Vivorum, menimerimus!

(42) Ille habet quod sibi deberatur: (45) honeste vixit, honeste obiit.

(49) Quid habet quod queratur? (51) Ab asse crevit,

et paratus fuit quadrantem de stercore (56) (DC) mordicus tollere! /

Itaque crevit, quidquid crevit, tamquam (OFF) favus...

00:01:03:21

En la figura 1 podemos observar el nombre del estudio de doblaje (Cinemat), el título de la versión original (*Les grands esprits*), el título de la película en lengua meta (*O bo mestre*), el código de tiempo (TCR) de inicio y final del *take* (toma), el nombre del traductor (Manuel Arca Castro) y el de la directora y ajustadora del texto entregado por el traductor (Charo Peña Torres). Comprobamos pues que quien firma la traducción es el máximo responsable del texto; pero no del paratexto traducido, que responde al nombre de la directora y ajustadora del doblaje.

4. Definición de la noción de paratraducción

La noción de *paratraducción* se define, por primera vez, como un espacio de análisis para describir todo aquello que está alrededor de la actividad traslativa y que se presenta como traducción a una determinada sociedad cuando en realidad no lo es (Garrido Vilariño 2003-2004: 38). Este autor señala años más tarde que lo que, en un principio, había sido utilizado como espacio de análisis pasó a describir los tipos de ideología presentes en un texto o en otros soportes y, así, eximir de responsabilidad al traductor de las manipulaciones que tradicionalmente se le imputaban (Garrido Vilariño 2010: 104). Por su parte, Yuste Frías (2022: 39) –basándose en la metodolo-

gía de Genette (1987) – señala que la «fuerza transcreadora» que surge de la manipulación de todos los posibles tipos de elementos paratextuales en traducción ejercen una acción sobre el público.

Dado que la paratextualidad es siempre una zona de influencia en el público, **el estudio de los paratextos en traducción, la paratraducción, es poner de relieve que los paratextos** no sólo presentan, introducen, acompañan, rodean, envuelven, comentan y prolongan la traducción, sino que **influyen enormemente tanto en la recepción de la traducción** como, sobre todo, en la correcta transmisión de los efectos ideológicos, sociales, culturales y políticos buscados. (Yuste Frías 2022: 39-40; la negrita es del autor)

En esta publicación partimos de la consideración de que toda traducción es una reescritura del texto original (TO) condicionada por la lectura que realiza el mediador, quien, a su vez, se ve condicionado por dos factores: su concepto de traducción y los valores socioculturales dominantes (Montero Domínguez 2022: 153). Es decir, el mediador posee una ideología de la traducción, una ideología política y cultural propia que está inmersa en una ideología sociopolítica y cultural dominante de una sociedad dada. Así pues, entorno, mediador/traductor, reescritura, contexto y manipulación están atravesados por la ideología, entendida como el discurso generado en una sociedad con unos fines específicos y donde se evidencian las relaciones de poder que se establecen en ella (Garrido Vilariño 2010: 98).

Al contemplar la traducción desde un punto de vista global, debemos fijarnos en lo que está situado en los márgenes periféricos y centrales del texto objeto del encargo; pero que, muchas veces, tiene tanta importancia como la traducción interlingüística del propio texto en lo que respecta a la ideología (Garrido Vilariño 2012: 379). Si leemos e interpretamos esos márgenes, estaremos realizando paratraducción.

La paratraducción, fiel a la etimología de su prefijo «para-», cuestiona y de(s)construye todo lo que ocurre en [...] «la periferia del texto» [...], en los márgenes y al margen del proceso traductor. Desde el umbral de la traducción [...], en T&P nos cuestionamos el porqué de todas las estructuras simbólicas editadas en los márgenes y al margen de los textos de partida y de llegada con el fin de desarrollar un pensamiento del umbral que, para nosotros, resulta ser esencial en traducción. (Yuste Frías 2022: 56)

El paratexto en doblaje es, para nosotros, ese conjunto de producciones verbales, icónicas y materiales que envuelven el texto, por un lado, y, por otro, una serie de espacios y agentes no traductores que tienen que ver con la puesta en práctica del encargo de traducción para el doblaje, propiamente hablando: estudio de grabación, lingüistas, directores, actores y actrices de doblaje, etc. (Montero Domínguez 2015: 26). Somos conscientes de que el agente traductor realiza una parte importante del encargo de traducción para el doblaje; pero también sabemos que existe una figura –la del ajustador o adaptador– que, en la mayoría de los casos, no se ha tratado como un agente traductor, sino que se ha contemplado como un agente externo al proceso de traducción que intervenía en el proceso pero que nada tenía que ver con la traducción. Esta figura modifica/manipula directamente la traducción y, dado que no suele recibir casi nunca el nombre de traductor, consideramos más que oportuno denominarlo paratraductor.

As a first approach we could define ‘paratranslation’ as a concept that can be used to describe the intentional cognitive processes (ideological forms and constructions) behind the mechanisms of cultural transfer. I reserve the term ‘translation’ for the

mechanisms of verbal transference, or for when the transfer is strictly (inter)linguistic, although here to there can be paratranslation. On this basis, a hypothesis can be formulated: society, in accordance with its beliefs and values, decides how (and when and why) to incorporate a foreign item into its cultural heritage, and to this end it appoints certain intermediaries, the editors, who watch over its interests, and who from now on shall be referred to as 'paratranslators.' (Garrido Vilariño 2011: 67)

El estudio de la ideología en los textos nos ha llevado a comprender que, muchas veces, ésta no se explicita en los textos en sí, o no únicamente, sino que está alrededor de ellos y dirige la percepción ideológica de los mismos. Así, comprobamos que las modificaciones introducidas por el director de doblaje –en la fase de adaptación o ajuste, al igual que la elección de los actores y actrices de doblaje que interpretarán dicho texto– presentan la traducción para el doblaje al público destinatario.

Van Dijk define el fundamento común como «un enorme cuerpo de conocimiento que nunca se cuestiona y que aceptan todos los miembros potencialmente competentes de una cultura» (Van Dijk 2003: 22). De este modo, el fundamento común es un conjunto de sistemas y valores socioculturales que no se cuestionan dentro de un grupo social determinado y dentro de una cultura dada (Van Dijk 2003: 24). Podemos, por lo tanto, decir que, en aquellas comunidades, como es el caso de la gallega, en las que la figura del director de doblaje es quien realiza el ajuste y adaptación del texto para ser doblado nunca se pondrá en cuestión que estos procesos no sean realizados por el agente traductor de dicho texto. Un ejemplo palpable de este fundamento común lo podemos encontrar en la traducción del título de la película analizada (*Les grands esprits*). Sabemos, por una entrevista previa, que el traductor (Manuel Arca Castro) no habría optado por la solución ofrecida en gallego (*O bo mestre*) ya que su propuesta de traducción era «Xenios parellos» [Par de genios]; pero, al existir una traducción anterior al español (*El buen maestro*), el ente iniciador de la traducción para el doblaje en gallego (Televisión de Galicia) impuso su criterio, que no fue otro que seguir la estrategia traductora utilizada en la versión española de la película.

Esta ideología –la de seguir lo que se hace, primero, en las traducciones para el doblaje en español– es compartida por la mayoría de la sociedad y está compuesta por un conjunto de creencias y valores coincidentes. La ideología es dominante en dos sentidos: en primer lugar, en sentido numérico (resultaría muy difícil para una persona gallega enumerar a diez traductores que traduzcan textos para el doblaje) y, en segundo, porque apoya los intereses del poder dominante (en este caso concreto, mayoritariamente formado por los estudios de doblaje). Althusser (1970/1975) sostiene que el concepto *ideología* trasciende la conciencia, de ahí que la contemple como una fuerza inconsciente con la que viven las personas sin notarla.

De lo dicho hasta ahora, podemos comprobar que el agente traductor cumple una función crucial en el proceso de traducción para el doblaje; sin embargo, partimos del hecho de que la investigación en traducción tiene que superar el concepto de *traducción* como operación interlingüística, mecánica y puramente verbal y contemplar la traducción como un fenómeno holístico en el que la noción de *paratraducción* resulta esencial para entender lo que ocurre, finalmente, en el estudio de doblaje donde el traductor no tiene poder de decisión y es el agente paratraductor –que en nuestro caso concreto coincide con la directora de doblaje– quien toma las decisiones pertinentes.

4.1 Adaptación/ajuste y paratraducción

Si partimos de la idea de que la traducción es una actividad social y que el traductor cumple una función determinada dentro de una sociedad dada y en un momento histórico concreto, tendremos que admitir que buscar aquellos condicionantes que determinaron las decisiones tomadas por el traductor (y por el iniciador) y que dieron lugar a un texto determinado, significa intentar reconstruir las normas (descriptivas y no prescriptivas) que una sociedad dada –lo que Vidal Claramonte (1995: 72) define como «una noción socialmente compartida sobre lo que es correcto»– acepta como normas de comportamiento social adecuadas para un agente traductor, para una traducción y para unos fines específicos (Álvarez Lugrís 2001: 77).

Para los autores partidarios del descriptivismo, lo fundamental de las normas son los distintos juegos de poder que éstas nos descubren, que llegan a ser más importantes que las restricciones impuestas por los géneros textuales (Hatim y Mason 1990: 13). Para Ballester Casado (2001: 9) los conceptos básicos que ordenan el acercamiento sociosemiótico al fenómeno de la traducción son fundamentalmente dos: *sistema* y *norma*. Detrás de estos conceptos, o más bien envolviéndolos, se encuentran las instituciones sociales. Si queremos saber el papel ideológico que pueden llegar a desarrollar las traducciones es necesario conocer el sistema y sus normas, pues condicionan la práctica de las mismas por medio del estudio descriptivo de los textos traducidos.

Por su parte, Lambert y Delabastita (1996) argumentan que los estudios sobre traducción audiovisual han de ser interdisciplinarios por definición y señalan que la principal dificultad en la organización de estas investigaciones socioculturales en el ámbito audiovisual en general y, en la traducción audiovisual en particular, es la división de responsabilidades (Lambert y Delabastita 1996: 57). Respecto a la descripción del objeto de estudio, Mayoral Asensio (2005: 5-7) refiere que hay que centrarse en tres aspectos: la descripción del proceso de la traducción audiovisual, el ajuste como elemento de la traducción audiovisual que incorpora la mayor parte de los problemas a ser estudiados y el estudio de las grandes convenciones que se dan entre el producto audiovisual y su consumidor. En el presente artículo, nos centramos en la fase de ajuste, por ser, como señala el autor, la que incorpora la mayor parte de los problemas.

Sin lugar a dudas, el proceso de ajuste es una de las prioridades de la traducción para el doblaje y, si fuese el traductor el encargado de realizar ese ajuste, tendría en cuenta la coherencia del texto global y mantendría la unidad verbo-icónica sin desvirtuar el texto origen (Chaume Varela 2004). Estos parámetros no son los utilizados por el ajustador cuando responde a la figura del director/a de doblaje porque, entre otras, suele desconocer la lengua origen, así como cuestiones relacionadas con la cultura del TO.

Lejos quedaron los años en los que se les exigía el dominio de idiomas, poseer una cultura enciclopédica o dominar perfectamente la interpretación de la palabra. La moderna dirección de doblaje es un cargo de confianza que nombran las empresas para especialmente procurar un reparto idóneo de voces y una orientación artística adecuada en la etapa de sincronización (Ávila Bello 1997: 49-50).

Sin embargo, no todos los especialistas del ámbito son partidarios de esta idea y, de este modo, podemos encontrar voces como la de Couto Lorenzo (2009), que se

centra en la naturaleza oral de la fase de ajuste, y que defiende que sea el director de doblaje el que realice esta función, argumentando que el adaptador/ajustador ha de reproducir en voz alta todo el guion y comprobar hasta qué punto cuenta con las características orales necesarias para la interpretación de los actores y actrices de doblaje (Couto Lorenzo 2009: 55).

Nosotros sí somos partidarios de que sea el traductor el que realice el ajuste en este tipo de encargos, con el fin de que de evitar excesivas modificaciones y cambios innecesarios en el guion una vez entra el texto en el estudio de doblaje (Montero Domínguez 2015: 86). Si dejamos «[...] el peso de la creación artística del nuevo texto a una persona que no es conocedora del idioma original, con toda seguridad estamos facilitando los posibles equívocos de intención y sentido en el nuevo guion» (Martín Villa 1994: 327).

Al igual que sucede en el cine, la responsabilidad de todo el proceso de doblaje también recae en el director. Su figura es tan antigua como el propio doblaje y, al principio, «el director supervisaba directamente todo el proceso y era habitual que realizara labores de traducción, adaptación de diálogos, producción, así como la orientación artística de los actores y supervisión técnica» (Ávila Bello 1997: 49). En el caso de aquellas comunidades en las que el ajuste lo lleva a cabo el director de doblaje (como es el caso de Galicia), éste ha de ajustar el guion que le entrega el traductor. En el estudio de caso analizado, la encargada de llevar a cabo la fase de adaptación y ajuste es la directora de doblaje (Charo Pena Torres), conocedora de la lengua y cultura francesas. Esta profesional hace una diferenciación entre ajuste y adaptación de diálogos.

Por ajuste entendemos la búsqueda de aquellas sílabas, palabras o expresiones que tengan una correspondencia adecuada con los movimientos de los labios de un actor junto con cuanta expresividad acompañe su interpretación en la versión original de una obra. Por adaptación literaria audiovisual entendemos el proceso mediante el que se elige de entre todas las opciones que el propio ajuste permita, aquellas que mejor se acomodan a la narrativa audiovisual de un producto concreto (Pena Torres 2017: 94).

La pregunta que se nos formula es hasta dónde se pueden justificar o defender los cambios que realiza el adaptador o, en otras palabras, «cuál es la invariable traductora, dónde están sus límites o qué se entiende por fidelidad en traducción audiovisual [...]» (Chaume Varela 2004: 64).

La cuestión toma interés si se tiene en cuenta que la directora de doblaje que realizó el ajuste de la película analizada parte de dos lenguas que ella conoce (francés y gallego) y en las que, por lo tanto, tiene absoluta competencia, lo que puede acarrear cambios en el guion traducido que no respondan única y exclusivamente a especificidades técnicas del proceso de adaptación y ajuste; sino a cuestiones de traducción o, para ser exactos, de paratraducción (como cuestiones de estilo, por ejemplo), algo que, en principio, sería labor del traductor.

Aquí entra un nuevo factor, el del agente ajustador que realiza cometidos de traducción o de paratraducción. Por esta razón, podemos decir que la paratraducción es una actividad traductora de la fase de ajuste, ya que, aunque no nos conste la existencia de un profesional denominado paratraductor, muchas veces los traductores leen, interpretan y trasladan paratextos compuestos por unidades de traducción no verbales (verbo-icónicas, por ejemplo) que se encuentran alrededor del texto. Pero la paratraducción no es un espacio reservado únicamente a traductores, sino que

aparecen otros agentes que, en general, tienen más poder para influir en el producto final de la suma traducción y paratraducción, como en el caso de la traducción para el doblaje. En definitiva, la perspectiva de la noción de paratraducción ayuda a delimitar bien las labores de estos dos profesionales, traductor y director de doblaje.

5. Análisis de la adaptación y ajuste de la película

El largometraje *Les grands esprits* cuenta la historia de un profesor de literatura, François Foucault, docente del prestigioso instituto parisino Henri IV. Debido a un mal entendido en una conversación, éste tiene que dejar su puesto de trabajo y trasladarse a un conflictivo instituto del extrarradio de la capital francesa. El argot utilizado por el alumnado, al igual que el lenguaje malsonante y su modo de actuar en clase, hacen que este profesor se plantee sus métodos de enseñanza en esta comedia fina.

Para realizar el análisis de la película y poder observar los cambios realizados en la fase de ajuste echaremos mano del modelo ofrecido por Agost Canós (1999: 70-72), en el que analizaremos los cambios relacionados con la isocronía y las modificaciones de estilo y estrategias del agente traductor.

En el cuadro 1 podremos observar los símbolos del doblaje con los que se trabaja en Galicia y que, por lo tanto, son los utilizados por el traductor de la película y por la directora de doblaje de la misma, encargada de realizar el ajuste y la adaptación del guion traducido.

CUADRO 1

(OFF)	El personaje no aparece en pantalla o, si aparece, no se le ve la boca.
(ON)	El personaje aparece en pantalla y se le ve la boca. Este símbolo sólo se utiliza en contraposición al símbolo (OFF); es decir, que únicamente lo utilizaremos si en la misma intervención el personaje aparece antes fuera de escena.
(DC)	El personaje está de espaldas [<i>de costas</i> , en gallego].
(CP)	Cambio de plano.
(AD LIB)	Texto de interpretación no escrito que emite el personaje con la ayuda de sus cuerdas vocales. En otras comunidades, como por ejemplo Madrid, se utiliza el símbolo paralingüístico G (gesto) para este fin.
(AMB)	Diálogos de ambiente que ha de recrear el traductor teniendo en cuenta el contexto. En otras comunidades se usa el símbolo (AD LIB) para la recreación de estos diálogos.
(MONT)	Significa que la intervención de un personaje empieza antes de que el otro haya acabado.
(RESP)	Respiración.
^	Marca una pausa muy corta, de menos de 3 segundos.
/	Indica una pausa en la intervención del personaje de 3 o 4 segundos.
//	Señala una pausa en la intervención del personaje de más de 4 segundos.

En la figura 2 podremos comprobar, a modo de ejemplo, algunos de los símbolos utilizados en la versión ajustada del guion (VT). Los números que aparecen entre paréntesis se corresponden con los segundos de las intervenciones en las que al personaje que aparece en pantalla no se le ve la boca y sirven de ayuda al actor de doblaje que tiene que interpretarlo.

FIGURA 2

00:01:27:22

TAKE

3

(01:34) (DC) Mañá tráenmo traducido...

(36) mirando de lle facer xustiza... ó gran poeta

(40) (ON) que foi Petronio. / (CP) (OFF) Voulles entregar...

as redaccións. (44) En consecuencia...

precipitámonos ós abismos (CP) da intelixencia humana,

00:01:49:09

En el cuadro 2 mostraremos las siglas utilizadas para llevar a cabo nuestro análisis:

CUADRO 2

TAKE	Unidad en la que se divide un guion que se va a doblar (toma). En este caso, la numeración coincide con el guion de atril (VA).
VO	Versión original.
VT	Versión traducida por el traductor.
VA	Versión ajustada y revisada (guion de atril) por la directora de doblaje.
VDG	Versión doblada en gallego.
VDE	Versión doblada en español.

5.1 Cambios relacionados con la isocronía

De acuerdo con Agost Canós (1999: 70) son los cambios que el agente ajustador realiza con mayor frecuencia. En el siguiente ejemplo, la directora de doblaje, sin alterar la coherencia del texto, ajusta los diálogos desde el punto de vista isocrónico, al tiempo que realiza un ajuste labial en la primera intervención de Marvin, «xustamente» [justamente] (*justement*), con el fin de que coincida con la VO. Sin embargo, la VT y la VDE no llevan a cabo dicho ajuste.

EJEMPLO 14

TAKE	189	
VO	FRANÇOIS	Et Marvin., Marvin aussi ... hein, il tutoie les sommets: 18 également!
	MARVIN	Ah merci monsieur! En plus c'était pas facile hein!
	FRANÇOIS	Ben oui, justement , vous avez d'autant plus de mérite!
	MARVIN	Merci monsieur, merci!
VT	FRANÇOIS	E Marvin... Marvin tamén... acariña a perfección: outro 18.
	MARVIN	Grazas, profesor, non lle foi fácil.
	FRANÇOIS	Xa. Por iso. Teñen moito mérito.
	MARVIN	Moitas grazas. Grazas.
VA	FRANÇOIS	E Marvin... Marvin tamén... acariña a perfección: 18 para vostede.
	MARVIN	Grazas, profesor, non pense que foi fácil.
	FRANÇOIS	Xa. (ON) Xustamente . Teñen moito mérito.
	MARVIN	Moitas grazas...

VDG	FRANÇOIS MARVIN FRANÇOIS MARVIN	E Marvin... Marvin tamén... acariña a perfección: 18 para vostede. Grazas, profesor, non pense que foi fácil. Xa. Xustamente . Teñen moito mérito. Agradézollo.
VDE	FRANÇOIS MARVIN FRANÇOIS MARVIN	Y Marvin... Marvin también está alcanzando las estrellas: outro 18. Gracias, señor. No ha sido nada fácil. Sí. Por eso. Tiene mucho más mérito. Gracias, señor.

En otras ocasiones, el ajuste isocrónico sí altera el texto, como sucede en el ejemplo siguiente. De todas formas, tanto en la VT como en la VA, posiblemente con la intención de facilitar la comprensión del espectador, se puede observar cierto paternalismo por parte del traductor y de la ajustadora al obviar la cantidad que recibe un docente (1800 euros) y traducirla por «catro pesos» [cuatro duros]. Sin embargo, la VDE sí mantiene esta cifra.

EJEMPLO 2

TAKE	81	
VO	GASPARD	[...] La France, ça va merci!! Bosser comme des cons pour 1800 balles par mois avec des crétins qui connaissent pas leur table de 2.
VT	GASPARD	Si... Aburiño, Francia! Enchinme de traballar por catro pesos con xente que nin sabe a Táboa do Dous. (AD LIB)
VA	GASPARD	Si... Aburiño, Francia! (ON) Enchinme de traballar por catro pesos con xente que nin sumar sabe. (AD LIB)
VDG	GASPARD	Si... Aburiño, Francia! Enchinme de traballar por catro pesos con xente que nin sumar sabe. (AD LIB)
VDE	GASPARD	Sí, estamos hartos de Francia! Currar por 1800 euros con idiotas que no sabes ni sumar. (G)

5.2 Modificaciones relacionadas con el estilo

En el tercer ejemplo, y con el fin de facilitar la comprensión del espectador, la ajustadora manipula la VT ofrecida por el traductor. De este modo, paratraduce la puntuación «cero sobre veinte» [cero sobre veinte] que ofrece el traductor –y que es la propia del sistema educativo francés– por «cero nun exame» [cero en un examen]. En la VDE sí se mantiene la puntuación de la VO. Agost Canós (1999: 72) señala que el paternalismo es unos de los grandes males de los traductores; pero en este caso concreto, lo es de la ajustadora.

EJEMPLO 3

TAKE	73	
VO	GASPARD	Ouais, plutôt ouais! En sixième, elle a fait croire à sa mère que 0/20 ça voulait dire qu'elle avait fait zéro faute!
VT	GASPARD	E logo! En Sexto, cooulle á nai que un cero sobre vinte era que tiña “ cero erros ”.
VA	GASPARD	E logo! En Sexto, cooulle á mai que un cero nun exame era que tiña “cero erros”.
VDG	GASPARD	Claro que sei! En Sexto, convenceu a mai de que un cero nun exame era que tiña “cero erros”.
VDE	GASPARD	¡Ya lo creo! Le hizo creer a su madre que 0/20 significaba cero faltas.

En el ejemplo que sigue, la ajustadora realiza varias modificaciones que cambian el estilo del texto entregado por el traductor. En el primero de ellos sustituye «cando queira» [cuando quiera] por «cando lle veña mellor» [cuando le venga mejor]. Este cambio puede estar justificado por una cuestión de isocronía; aunque si observamos la VDE comprobamos que se mantiene «cuando quiera». En el segundo caso, no existe justificación alguna para realizar la modificación de «no caso de que vostede queira...» [en el caso de que usted quiera...] por «se vostede está de acordo, naturalmente...» [si usted está de acuerdo, naturalmente...], pues casi contamos con el mismo número de sílabas. Es más, si examinamos la VDG, podemos observar que en el ajuste fino de sala se opta, finalmente, por reducir el número de sílabas con el objetivo de ajustarlas a los movimientos articulatorios del personaje en pantalla.

EJEMPLO 4

TAKE	27
VO	RUBIN PAI Et donc je me disais qu'il pourrait peut-être refaire sa dictée... Il pourrait revenir euh ... n'importe quand? ... Un soir... un dimanche... Enfin, quand vous voulez... Il vous adore vous savez, lui donner une seconde chance, ce sera vraiment euh... Si si vous êtes d'accord bien entendu hein!
VT	RUBIN PAI Daquela, quizá podería repetirlle a proba. (AD LIB) El pódelle vir... tanto dá... unha tarde, un domingo, cando queira! (AD LIB) Tenlle moita estima... (DC) Se lle me dese un voto de confianza... (ON) No caso de que vostede queira...
VA	RUBIN PAI Entón, quizá, podería repetirlle a proba. Ah... El pódelle vir... cando queira... unha tarde, un domingo, cando lle veña mellor! (AD LIB) Tenlle moita estima... (DC) Se lle me dese un voto de confianza... (ON) Se está de acordo, naturalmente...
VDG	RUBIN PAI Entón, quizais, podería repetirlle a proba. Ah... El pódelle vir... cando queira... unha tarde, un domingo, cando lle veña mellor! (AD LIB) Tenlle moita estima... Se lle me dese un voto de confianza... Se vostede está de acordo, claro.
VDE	RUBIN PADRE Igual podría volver a hacer el trabajo. Podría, no sé, volver en cualquier momento. Una tarde, un domingo... cuando quiera. (G) Le tiene mucho aprecio... Darle otra oportunidad sería, de verdad, si usted está de acuerdo, claro.

5.3 Modificaciones que alteran las estrategias del traductor

En la siguiente toma vemos un claro ejemplo de paratraducción realizado en la fase de ajuste. La ajustadora modifica la manera de dirigirse el estudiante al profesor y lo trata de usted, alterando la estrategia del traductor. De este modo, la ajustadora manipula la VT y cambia «vaina rañar!» [¡vete a cascarla!] por «vaia rañala» [váyase a cascarla]. Sin embargo, en la VDG se vuelve a modificar el texto –en el denominado *ajuste fino de sala*– y el estudiante acaba tuteando al profesor: «vai rañala» [¡vete a cascarla!].

EJEMPLO 5

TAKE	90
VO	SEYDOU FRANÇOIS Vas-y lâche-moi! Ça va pas, non!? Vous ne me parlez pas comme ça vous ne me tutoyez pas! Bon alors, Seydou Ndombele Wampasi!!! Allez dehors! SORTEZ immédiatement!!!! Sortez!!

VT	SEYDOU FRANÇOIS	Vaina rañar! (ou: Déixame en paz!) Acabaremos! ¿Pero que maneiras son esas de me falar?! (ou: ¿Como se atreve vostede a atuarme?) (RESP) Veña, Seydou Ndombele Wampasi. Veña. Fóra! Saia agora mesmo! Que saia!
VA	SEYDOU FRANÇOIS	Vaia rañala. Que me dixo? Como se atreve vostede a falarme dese xeito? / (RESP) Veña, Seydou Ndombele Wampasi. Veña! / Fóra!
VDG	SEYDOU FRANÇOIS	Vai rañala. Que me dixo? Como se atreve vostede a falarme dese xeito? / (RESP) Moi ben, Seydou Ndombele Wampasi. Veña! Fóra! Saia agora mesmo! Que saia!
VDE	SEYDOU FRANÇOIS	¡Déjame en paz! ¡Está loco! ¡No me hable así y no me tutee! Bueno, Seydou Ndombele Wampasi. ¡Fuera! ¡Salga inmediatamente! ¡Fuera!

En el último ejemplo del análisis, la ajustadora modifica la estrategia del traductor. De este modo, cambia «que ma coma!» [que me la coma] por «a tomar polo cu!» [a tomar por el culo], realizando una manipulación sin motivo aparente. De igual manera, introduce una breve modificación en la intervención de Marvin, al modificar «apura, non me tóque-lo nabo!» [apura, no me toques la polla] por «non me tóque-lo nabo e apura!» [no me toques la polla y apura].

EJEMPLO 6

TAKE	182	
VO	SEYDOU MARVIN	Mais putain pourquoi il a fait autant de dictées ce con là , il casse les couilles! On s'en bat les couilles, on s'en bat les couilles prends tout!
VT	SEYDOU MARVIN	Por que nos quere facer un puto ditado? Que ma coma! Non me tóque-lo nabo! Apura, non me tóque-lo nabo!
VA	SEYDOU MARVIN	(OFF) Por que nos quere facer un puto ditado? A tomar polo cu! (OFF) Que lento es! (ON) Non me tóque-lo nabo e apura!
VDG	SEYDOU MARVIN	Por que nos quere facer un puto ditado? A tomar polo cu! Moi lento es! Non me tóque-lo nabo e apura!
VDE	SEYDOU MARVIN	¿Por qué hace tantos dictados ese gilipollas? ¡Me toca los cojones! ¡Me la suda! ¡Venga, date prisa!

6. Conclusiones

El presente artículo tenía como fin poner de relieve que las fases de adaptación y ajuste son las más importantes de todo el proceso de traducción para el doblaje, al igual que demostrar que cuando éstas las realiza un agente diferente al traductor sufren modificaciones que no siempre responden a criterios técnicos de modalidad dobladora. Por esta razón, resultaba de vital importancia acceder al texto modificado por el agente ajustador (VT); pues muchas investigaciones realizadas en el ámbito de la traducción para el doblaje, basadas únicamente en la versión original y final del producto traducido, sin tener en cuenta las manipulaciones que sufre el guion de atril, imputaban al agente traductor errores que no había cometido.

En el apartado 4 de nuestra investigación nos referíamos a la ideología y a la traducción e indicábamos que nuestro concepto de *ideología* no se centraba única y exclusivamente en la ideología política, sino que el objetivo era emplearla para llegar

a una estrategia de análisis que está presente en la teoría y en la práctica de la traducción. Como podemos comprobar en la figura 1, quien firma la traducción es el máximo responsable del texto; pero no del paratexto traducido, ya que éste responde a los agentes modificadores del primero (directora y ajustadora de doblaje). En este punto, debemos indicar la diferencia entre el mediador –persona física que realiza la traducción del texto para ser doblado– y los demás agentes que intervienen en ese texto, una vez que el traductor lo envía al estudio de doblaje; es decir, la directora de doblaje que, en nuestro caso, realiza las funciones de ajustadora del texto traducido. Por lo tanto, y centrándonos en nuestro ámbito, podemos decir que el traductor (Manuel Arca Castro) es el responsable de la traducción, mientras que la directora de doblaje (Charo Pena Torres) es la responsable de la paratraducción.

En el apartado 4.1. apuntábamos que la fase de ajuste/adaptación es una de las prioridades de la traducción para el doblaje y que, si fuese el agente traductor el que realizase ese ajuste, tendría en cuenta la coherencia del texto global y mantendría la unidad verbo-icónica sin desvirtuar el texto origen (TO). Esos parámetros, normalmente, no los sigue el agente que ajusta el texto porque, por regla general, desconoce la lengua origen (LO), así como cuestiones referentes a la cultura del TO; aunque no sea así en este caso. De hecho, al conocer la LO, la ajustadora manipula el texto entregado por el traductor con sus propios criterios de estilo, tal y como se puede observar en los ejemplos analizados en el apartado 5. Una de las grandes carencias de la industria del doblaje en Galicia, que provoca alteraciones en el producto final, es que el agente traductor y el agente ajustador no son la misma persona. Lo ideal sería que el primero realizase el ajuste y adaptación del guion, entregando un único producto final adaptado a la duración prosódica de los enunciados de los actores y actrices originales y con la necesaria sincronización labial. Esto resultaría relativamente fácil, pues este traductor (Manuel Arca Castro), en ocasiones, realiza las funciones de adaptación y ajuste de otros productos audiovisuales. Sin embargo, esto no sucede habitualmente en los productos encargados por el ente público televisivo (Televisión de Galicia) y, de este modo, la fase de adaptación y ajuste la lleva a cabo el agente que dirige el doblaje de la película que, en nuestro caso concreto, coincide con la directora de doblaje (Charo Pena Torres).

Por todo lo anteriormente expuesto hemos incluido en nuestra investigación la noción de *paratraducción* dentro de la actividad traductora para argumentar que ésta no es un espacio reservado únicamente a traductores, ya que existen otros agentes que, por regla general, tienen más poder a la hora de influir en el producto final de la suma traducción y paratraducción, como, por ejemplo, la intervención de la directora de doblaje, ajustadora del texto entregado por el traductor. Así pues, la perspectiva teórica de la noción de *paratraducción* nos ha ayudado a delimitar algo mejor las tareas de estos dos profesionales (agente traductor y agente director de doblaje). Para todas las funciones que realiza el primero (traducción para el doblaje) utilizamos el término *traducción* y, para aquellas que realiza el segundo –referentes a la fase de ajuste/adaptación y que sobrepasan las especificidades propias de esta técnica, como, por ejemplo, cuestiones relativas al estilo– utilizamos el término *paratraducción* y, por lo tanto, denominamos *paratraductor* al agente que realiza las funciones paratraductivas.

Nos gustaría terminar esta conclusión indicando que, aunque hayamos realizado el análisis de la traducción para el doblaje de una película traducida de francés a

gallego, este proceso de traducción y de paratraducción es extensible a cualquier encargo de traducción para este ámbito –y en cualquier combinación lingüística– en aquellas comunidades autónomas en las que el agente traductor, normalmente, no es el responsable de realizar la fase de adaptación y ajuste del producto audiovisual.

NOTAS

- * Profesor del Departamento de Traducción y Lingüística de la Universidade de Vigo y miembro del grupo de investigación Traducción & Paratraducción (T&P); <<http://paratraduccion.com/doctorado/grupo-de-investigacion-tp/>>; (ORCID 0000-0002-0805-7912).
- 1. AYACHE-VIDAL, Olivier (2017): *Les grands esprits (O bo mestre, en gallego y El buen maestro, en español)*. Sombrero Films.
- 2. Nos gustaría destacar que Manuel Arca Castro es traductor y adaptador/ajustador de películas para el doblaje en gallego y español. Creemos necesaria esta puntualización, pues consideramos que cuando este profesional realiza un encargo de traducción para este ámbito lo lleva a cabo teniendo en cuenta los diferentes tipos de sincronismo propios de la traducción para el doblaje.
- 3. Charo Pena Torres es adaptadora/ajustadora de textos audiovisuales, actriz y directora de doblaje desde el año 1985. Está considerada como una de las profesionales de mayor prestigio en el sector del doblaje en Galicia y es la voz habitual en gallego de Vivien Leigh, Meryl Streep, Sharon Stone, Emma Thomson, Frances McDormand, Julie Andrews o Glenn Close.
- 4. Las negritas utilizadas en todos los ejemplos, con el fin de facilitar la lectura y comprensión del texto, son nuestras.

REFERENCIAS

- AGOST CANÓS, Rosa (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- ALTHUSSER, Louis (1970/1975): *Escritos 1968-1970*. (Traducido del francés por Albert ROIES) Barcelona: Editorial Laia.
- ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto (2001): *Estilística comparada da traducción. Proposta metodolóxica e aplicación práctica ó estudio do corpus TECTRA de traducións do inglés ó galego* [Estilística comparada de la traducción. Propuesta metodológica y aplicación práctica al estudio del corpus TECTRA de traducciones del inglés al gallego]. Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidade de Vigo.
- ÁVILA BELLO, Alejandro (1997): *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- BALLESTER CASADO, Ana (2001): *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.
- CHAUME VARELA, Frederic (2003): El ajuste en la traducción para el doblaje. In: Miguel Ángel GARCÍA PEINADO y Emilio ORTEGA ARJONILLA, eds. *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación, Vol. II*. Granada: Atrio, 253-267.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- COUTO LORENZO, Xerardo (2009): *Arredor da dobraxe: algunhas cuestións básicas* [Alrededor del doblaje: algunas cuestiones básicas]. A Coruña: Deputación da Coruña.
- FODOR, István (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2003-2004): Texto e paratexto. Tradución e paratradución [Texto y paratexto. Traducción y paratraducción]. *Viceversa. Revista galega de traducción*. 9-10:31-39.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2010): A paratradución, entre a ideoloxía e a tradución [La paratraducción, entre la ideología y la traducción]. In: Burghard BALTRUSCH, Gabriel PÉREZ DURÁN y Kathrin SARTINGEN, eds. *Soldando Sal, Galician Studies in Translation & Paratranslation*. Múnich: Martin Meidenbauer, 93-106.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2011): The paratranslation of the works of Primo Levi. In: Federico M. FEDERICI, ed. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Berna: Peter Lang, 65-88.

- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2012): Análisis de la traducción/paratraducción de *Se questo è un uomo* de Primo Levi al castellano. In: Assumpta CAMPS, ed. *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 379-392.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. París: Seuil.
- GILABERT, Anna, LEDESMA, Iolanda y TRIFOL, Alberto (2001): La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos. In: Miguel DURO MORENO, ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 325-330.
- GORIS, Olivier (1993): The Question of French Dubbing. Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*. 5(2):169-190.
- HATIM, Basil y MASON, Ian (1990): *Discourse and the Translator*. Londres/Nueva York: Longman.
- KATZ, David (1945/1967): *Psicología de la forma (gestaltpsychologie)*. (Traducido del alemán por José M. SACRISTÁN) Madrid: Espasa-Calpe.
- LAMBERT, José y DELABASTITA, Dirk (1996): La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. In: Yves GAMBIER, ed. *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 33-58.
- MARTÍN VILLA, Laurentino (1994): Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. In: Federico EGUÍLUZ ORTÍZ, Raquel MERINO ÁLVAREZ, Vickie OLSEN, Eterio PAJARES INFANTE y José Miguel SANTAMARÍA LÓPEZ, eds. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Gasteiz: Euskal Herriko Unibertsitatea, 323-331.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (2005): Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. In: Patrick ZABALBEASCOA TERRAN, Laura SANTAMARIA GUINOT y Frederic CHAUME VARELA, eds. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 3-8.
- MAYORAL, Roberto, KELLY, Dorothy y GALLARDO, Natividad (1988): Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta*. 33(3):356-367.
- MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (2015): *La traducción de proyectos cinematográficos. Modelo de análisis para los largometrajes de ficción gallegos*. Frankfurt: Peter Lang.
- MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (2022): Funciones paratraductivas del intérprete explicador de películas. In: José YUSTE FRÍAS y Xoán Manuel GARRIDO VILARIÑO, eds. *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Berlín: Peter Lang, 147-158.
- PENA TORRES, Charo (2017): Dirección de doblaje y adaptación de textos audiovisuales: parámetros profesionales. In: Xoán MONTERO DOMÍNGUEZ, ed. *El doblaje. Nuevas vías de investigación*. Granada: Comares, 93-106.
- RICHART MARSET, Mabel (2012): *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VAN DIJK, Teun A. (2003): *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África (1995): *Traducción, Manipulación, Deconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang.
- YUSTE FRÍAS, José (2022): Teoría de la paratraducción. In: José YUSTE FRÍAS y Xoán Manuel GARRIDO VILARIÑO, ed. *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Berlín: Peter Lang, 29-64.
- ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick (2001): La traducción del humor en textos audiovisuales. In: Miguel DURO MORENO, ed. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 251-263.