

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE CIENCIAS LINGÜÍSTICAS



**ANÁLISIS DEL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE
GUIONES PARA DOBLAJES DE SERIES Y PROGRAMAS TELEVISIVOS**

MANUEL JOSÉ SANTA MARÍA ESCOBAR

**LICENCIATURA EN CIENCIAS LINGÜÍSTICAS CON ESPECIALIDAD EN
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

GUATEMALA, MARZO 2020

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE CIENCIAS LINGÜÍSTICAS



**ANÁLISIS DEL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE
GUIONES PARA DOBLAJES DE SERIES Y PROGRAMAS TELEVISIVOS**

Presentado Por

MANUEL JOSÉ SANTA MARÍA ESCOBAR

Al conferírsele el Título de

**LICENCIADO EN CIENCIAS LINGÜÍSTICAS CON ESPECIALIDAD EN
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

Asesorado por:

M.A. María Alejandra Muñoz

GUATEMALA, MARZO 2020

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE CIENCIAS LINGÜÍSTICAS



Rector:

Msc. Ing. Murphy Olympto Paiz Recinos

Consejo Directivo

Director:

M.A. Leonel Monterroso Torres

Secretaria académica:

Lcda. Claudia Renata Martínez Fuentes

Representante de los docentes:

Lc. Cristopher Alberto Pérez Soto

Representante de los docentes:

Lcda. Blanca Rosa Jiménez Rodas

Representante de los estudiantes:

Téc. Laura Violeta Batres Hernández

Representante de los estudiantes:

Bach. Carlos Estuardo Culajay García



Guatemala, 09 de marzo de 2020

TESIS TITULADA:

"ANÁLISIS DEL PROCESO DE
ADAPTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN
DE GUIONES PARA DOBLAJES DE
SERIES Y PROGRAMAS
TELEVISIVOS".

DESARROLLADO POR EL ESTUDIANTE:

MANUEL JOSÉ SANTA MARÍA
ESCOBAR

EVALUADO POR LAS PROFESIONALES:

Lcda. María Alejandra Muñoz Leiva
(Asesora)

Lcda. Johanna Vega Palacios

Arq. Zoila Elisa Dardón Contreras

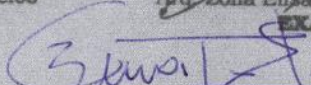
Las Autoridades y las examinadoras de la Licenciatura en Ciencias Lingüísticas con Especialidad en Traducción e Interpretación de la Escuela de Ciencias Lingüísticas, hacen constar que ha cumplido con las Normas y Reglamentos de la Escuela No Facultativa de Ciencias Lingüísticas de la Universidad de San Carlos de Guatemala.


Lcda. María Alejandra Muñoz Leiva
ASESORA / EXAMINADORA


Johanna Vega Palacios

Lcda. Johanna Vega Palacios
EXAMINADORA


Arq. Zoila Elisa Dardón Contreras
EXAMINADORA


Lcda. Claudia Renata Martínez Fuentes
SECRETARIA ACADÉMICA

IMPRÍMASE


M.A. Leonel Monterroso Torres
DIRECTOR

c.c. Departamento de Control Académico
LMT/CRMF*ader

DEDICATORIA

A Dios:

Nuestro Señor, que me ha dado la vida y los medios para llegar a estas instancias. A María Auxiliadora por ser mi madre, maestra y amiga. A san José por ser mi gran intercesor y a Don Bosco, por formar mi vida en el camino de la alegría y diligencia.

A mis padres:

Por brindarme su amor y apoyo incondicional en cada momento y situación de mi vida, y por haberme dado la mejor educación académica y moral.

A mi hermana:

Por ser mi persona favorita, sírvate esta tesis como inspiración para alcanzar tus metas y como testimonio de que el tiempo apremia.

A mi familia:

Específicamente a mi abuelito Maco por sembrar en mí el amor al idioma inglés. A mis tíos Terry y Claudia por brindarme la oportunidad de aprenderlo. Y a mi tía Verónica por guiarme en la elección de esta carrera.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de San Carlos
de Guatemala:

Mi Alma Mater, y a la Escuela de
Ciencias Lingüísticas por darme la
formación necesaria para mi
desarrollo profesional.

A la los catedráticos de la ECCLL:

Especialmente a la M.A. Alejandra
Muñoz, Arq. Zoila Dardón y Licda.
Johanna Vega, por su invaluable
apoyo y durante el desarrollo de este
trabajo de tesis.

A Sebastián Arias:

Por compartir su conocimiento y
peritaje en la materia.

ÍNDICE

Contenido	Pág.
RESUMEN.....	I
ABSTRACT	II
INTRODUCCIÓN.....	III
OBJETIVOS	IV
General.....	IV
Específicos	IV
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	V
JUSTIFICACIÓN.....	VII
METODOLOGÍA.....	VIII
CAPÍTULO I.....	10
1. INDUCCIÓN AL DOBLAJE	10
1.1. Definición	10
1.2. Historia del doblaje en Latinoamérica	11
CAPÍTULO II.....	17
ADAPTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE	17
2.1. Traducción	17
2.2. Adaptación	21
2.2.1. La adaptación como técnica de traducción	22
2.1. Diferencias entre traducción y adaptación	26
CAPÍTULO III.....	27
TIPOS DE DOBLAJE.....	27
3. Tipos de doblaje.....	27
3.1. Doblaje <i>Voice-Over</i>	28
3.2. Doblaje Sincronizado	31

3.3. Doblaje en el mismo idioma	36
3.4. ADR y doblaje a otras lenguas.....	37
3.5. El doblaje de dibujos animados.....	38
CAPÍTULO IV	39
4. Integración del proceso.....	39
4.1. Límites de la adaptación	39
4.2. El guion y los traductores guionistas.....	40
4.3. Ilustración del proceso traducción-adaptación	43
CONCLUSIONES.....	48
RECOMENDACIONES.....	49
Referencias	50
ANEXOS.....	52
Anexo A	52
Anexo B	53

RESUMEN

La presente investigación se desarrolla en cuatro capítulos. El primer capítulo presenta el concepto básico de qué es un doblaje, y se enmarca en la región de Latinoamérica por medio de la historia del doblaje en esta. El segundo capítulo muestra en principio las diferencias entre traducción y adaptación para que el lector comprenda estos conceptos, y distinga las intervenciones de los profesionales que intervienen en el proceso de doblaje como lo son los traductores, adaptadores, correctores, director de doblaje, actores, entre otros, al presentar el proceso del doblaje en sus partes más fundamentales. Al continuar con la investigación, en el tercer capítulo se desarrolla los principales tipos de doblaje a los cuales se recurre, y los factores que determinan la selección del tipo que más se adapte a lo buscado en la producción del mismo, mediante el detalle sobre cada tipo, características y requerimientos de cada uno de ellos. Finalmente, en el cuarto capítulo se proponen las limitantes que podrían presentar el traductor o adaptador durante el proceso de traducir y adaptar; y concluye con la ilustración de dicho proceso para ser propicio en un doblaje.

ABSTRACT

This current research is outlined in four chapters. Chapter one displays the basic concept of what dubbing is and frames it in the Latin America region by presenting the history of dubbing in said region. Chapter two describes by principle, the differences between translation and adaptation for the reader to understand the concept and, notice the interventions of the different professionals that intervene in the process of dubbing, such as translators, adaptors, correctors, dubbing directors, actors among others, in order to present the process of dubbing in its most fundamental parts. Continuing with the research, chapter three develops the main pursued types of dubbing and the factors that determine choosing the kind of dubbing that most adapts to what the producers of the same are looking for, comprehensively describing each type and the characteristics and requirements each of them present. Finally, chapter four presents the limitations that may arise for the translator or adaptor during the process; and it concludes with an illustration of the dubbing process for its proper delivery for dubbing.

INTRODUCCIÓN

El doblaje es un proceso técnico, a través del cual los diálogos y contenidos del material televisivo o cinematográfico son trasladados del idioma original hacia otro. La palabra doblar hace alusión a duplicar, pues replica nuevamente un mismo diálogo en otro idioma, o incluso en el mismo, de acuerdo con las necesidades de la producción.

El doblaje en Latinoamérica nace en 1940 en Argentina; y es el propio Walt Disney quien busca que sus producciones sean accesibles al público de habla hispana. Con el tiempo, la producción de doblajes se extiende a otros países tales como México, donde cobra aún más auge; y hoy es una industria altamente profesionalizada.

La realización de un doblaje conlleva un arduo proceso, en el cual primero, se realiza una traducción del contenido original, y segundo, se adapta dicha traducción al material audiovisual que se busca como meta. Así, este trabajo de tesis se enfoca en el proceso de adaptación de las traducciones para que sean propicias para un doblaje.

Existen diferentes tipos de doblaje, entre los más utilizados se encuentra el doblaje *voice-over*, el cual consiste en superponer las voces del doblaje sobre las voces originales, y ambas voces se presentan en el material audiovisual final. Asimismo, otro tipo es el doblaje sincronizado, en el cual todos los diálogos originales son removidos y reemplazados por nuevos diálogos, pero en otro idioma, estos se apegan a las métricas del original y transmiten el mismo sentido.

El proceso de adaptación en la traducción revela limitantes tanto para el traductor como el adaptador que deben buscar reducir y trabajar para presentar un producto adecuado en la pantalla.

La presente investigación ejemplifica detalladamente el proceso traducción-adaptación, para que el lector comprenda a cabalidad las funciones y sea esta una guía de referencia.

OBJETIVOS

General

- Analizar el proceso de adaptación de la traducción de guiones para doblajes de series y programas televisivos.

Específicos

- Conceptualizar desde la perspectiva histórica el proceso de realización de un doblaje, hasta ilustrar el mismo.
- Contrastar la traducción y adaptación, con el propósito de comprender que la adaptación es necesaria para un correcto doblaje.
- Considerar los tipos de doblaje más utilizados, a fin de precisar las clases de sincronismo, ritmos, pausas y terminología audiovisual para el logro de una adaptación integral del proceso-resultado.
- Mostrar la realización de un doblaje con la debida traducción, a través del desarrollo de la presente investigación.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La programación televisiva se desarrolla aceleradamente, la señal de cable y la disponibilidad de material televisivo a través de internet es cada vez más accesible. Así, en un mundo globalizado el contenido de los programas posibilita al usuario opciones de audio, las cuales, en ocasiones, no se encuentran en su lengua materna y, a la vez, proponen la opción de ver dicho contenido a través del doblaje de un audio en otro idioma.

El doblaje de programas televisivos es una necesidad latente para el público de lengua española, muchas personas prefieren ver los programas con el audio en su lengua materna, y de esta forma evitar la lectura de subtítulos.

En Guatemala, el campo del doblaje aún no ha sido explotado, y esto presenta una oportunidad para las personas que posean el potencial de aportar sus conocimientos y peritaje en la materia para poder introducirse en dicha industria.

Los profesionales en la licenciatura en Ciencias Lingüísticas con especialidad en Traducción e Interpretación tienen la capacidad necesaria para esta materia; y debido a que Guatemala es considerado un país con un español neutral y un acento imperceptible o de fácil adaptación, el campo del doblaje puede demandar expertos en lingüística y traductores profesionales para la traducción y adaptación de los guiones traducidos.

La carrera de la Licenciatura en Ciencias Lingüísticas con especialidad en Traducción e Interpretación abarca en su pensum los campos que preparan al egresado para dicha labor; sin embargo, ningún curso abarca en específico el aspecto del doblaje.

El presente trabajo de tesis pretende en concreto exponer y examinar el proceso que involucra la realización de una adaptación de la traducción de un

guion para un doblaje, para que sea un apoyo para las personas que necesiten tener un mejor y apropiado conocimiento al respecto de la adaptación de las traducciones al campo del doblaje.

La delimitación geográfica de la investigación se realizara en la ciudad de Guatemala, del departamento de Guatemala.

Se pretende como objetivo, responder a la siguiente interrogante:

¿Cuál es el proceso de adaptación de la traducción de guiones para doblajes de series y programas de televisión?

JUSTIFICACIÓN

Con la elaboración de la presente tesis, los lectores tendrán un fundamento claro y conciso que beneficiará a las personas interesadas en incursionar en el ámbito del doblaje, y a la vez podrá ser utilizado como material de apoyo para varias de las cátedras impartidas durante la carrera de la licenciatura.

Asimismo, esta investigación es importante para que exista un documento fehaciente que proporcione lineamientos fundamentados, los cuales permitan a futuros traductores o adaptadores conocer a detalle los procesos convenientes y necesarios para este tipo de industrias.

Además, esta investigación permite conocer un área laboral que posiblemente ha sido “obviada” y, con la elaboración de esta, adquirir el suficiente interés por parte de los estudiantes y docentes para poder indagarla y desarrollarse dentro del currículo de los cursos.

En Guatemala no existe un campo amplio en la traducción de un guion para su doblaje, sin embargo existen profesionales que puede realizar este que hacer ayudando a que empresas transnacionales vengan a Guatemala para poder realizar estas actividades, ya que en la actualidad no se realiza.

La información proporcionada aporta conocimientos adquiridos de profesionales que se dedican a esta labor; y podrá ser utilizada internamente por los estudiantes de las carreras de Ciencias Lingüísticas que deseen investigar en las ramificaciones para su futuro laboral. Asimismo, quedará disponible para el público en general, y brindará contenido relevante y útil para carreras afines al campo del mundo audiovisual y de comunicaciones.

METODOLOGÍA

La presente investigación en función del propósito que pretende es de tipo aplicado, al no limitarse a presentar teoría, sino abarcar tanto el material teórico recabado, como el peritaje con el cual dispone todo egresado de la Escuela de Ciencias Lingüísticas, y los conocimientos adquiridos durante el desarrollo de la misma. Por último, se propone un caso el cual comprende el proceso de traducción-adaptación.

Asimismo, este trabajo, dado el nivel de profundidad, es de tipo descriptivo, con base en la teoría obtenida y lo recabado de la experiencia de profesionales dedicados a este campo, se desarrolla a cabalidad el proceso correcto que conlleva entregar un producto apto para ser utilizado en material televisivo para el cual se requiera un doblaje dentro de su producción.

Además, esta investigación se propone desde un enfoque cualitativo y carácter participativo, porque además de lo investigado, se incluye el desarrollo de un caso a manera de ejemplo para ser una referencia en el lector, y comprenda de una mejor manera el tema planteado.

El trabajo se desarrolló de conformidad con datos recabados, los cuales fueron obtenidos y debidamente documentados para presentarse en una forma práctica y fácil de asimilar para el lector.

El autor de la presente, además, de haber completado a cabalidad el pensum de la carrera de la Licenciatura en Ciencias Lingüísticas con especialidad en Traducción e Interpretación, también participó en un curso específico para traductores en materia de adaptación de traducciones para doblajes, y una charla sobre exigencias de la traducción para el doblaje, ambos impartidos por expertos en la materia.

A partir del párrafo anterior, con un método específico de experiencia, debido al tipo de inferencia, y dado el tiempo en el que la investigación se efectuó, esta es de tipo sincrónica, al realizarse en tiempo real, con materia actual y tendencias demandadas por el mercado televisivo, el cual incluye en su producción la opción denominada sonido doblado.

CAPÍTULO I

1. INDUCCIÓN AL DOBLAJE

1.1. Definición

El doblaje es un proceso técnico mediante el cual las voces de una película, serie o material televisivo son transportadas del idioma original a otro idioma. Cabe mencionar que, en raras ocasiones, podría realizarse un doblaje sobre material previamente ya doblado.

A partir del desarrollo de esta materia e inicio del proceso de doblaje, es necesario definir qué es un doblaje, las razones del por qué es necesario, y conocer los orígenes de este enmarcado a la región latinoamericana.

Además, como señala Najjar (2008), citado por Moreno (2008):

En el aspecto sonoro vocal de esas producciones audiovisuales, la palabra doblaje señala, más bien, el proceso de hacer que unos hablantes o actores profesionales, sincrónicamente, repitan lo dicho por distintos hablantes o actores profesionales, en otro idioma o en el mismo. Igualmente, se aceptan como versiones de ese proceso, las labores vocales de canto y las de sonorización para imágenes de animación, animales, muñecos o cosas (p. 2)

Asimismo, la palabra doblar hace referencia a duplicar los diálogos de alguna producción audiovisual para presentarlo en una forma más digerible o de mejor comprensión para el receptor, el cual por distintas razones que se amplían más adelante, prefiere escuchar el audio en un idioma distinto al original.

El Autor Cantú (2003) dice que:

El doblaje es la técnica que consiste en reemplazar el diálogo original generado en una producción audiovisual, por otro nuevo, de manera que

resulte perfectamente sincronizado tanto en tiempo como en mímica fonética al diálogo original. La adaptación de diálogos a otras lenguas es lo más frecuente, pero también se realizan doblajes al mismo idioma. El traductor es se encarga de adaptar el diálogo original al español neutro, ajustando las palabras, de acuerdo con los intervalos de tiempo, a los movimientos de los labios de los personajes (p. 7).

Siempre sobre el tema de doblaje Cantú (2003) en el tema de doblaje indica que:

En el doblaje, las personas se convierten en actores, personificando a quienes doblan, que deben transmitir las emociones, manteniendo profesionalismo, adaptándola de acuerdo con los personajes que interpretan y dándole la inflexión y el énfasis necesario para conservar la intención del diálogo original. Para lograr la sincronización de la voz del actor con la imagen, se trabaja con segmentos cortos de diálogo (*takes*) los cuales son repetidos una y otra vez en forma cíclica (*loop*) en un monitor; el actor debe leer el parlamento que debe decir mientras escucha a través de audífonos el diálogo original y así poder sincronizar su voz con el movimiento labial del personaje. Cuando el actor ya ha logrado una buena interpretación y sincronización de labios (*Lipsync*) se graba la toma. Esta técnica conocida como ADR. *looping* o *Word Fit* (en USA.) y es la de mayor utilización (p. 7).

1.2. Historia del doblaje en Latinoamérica

Los inicios de la industria del doblaje en Latinoamérica se remontan al siglo pasado, en el año 1940, y específicamente en Argentina.

A partir de ese año, Walt Disney, quien apreciaba la labor actoral de la época de oro del cine argentino, visitó el país sudamericano e hizo llegar las primeras películas a ser dobladas al idioma español por actores reconocidos en aquellos tiempos. Así, entre las primeras películas de Disney que fueron dobladas al español

se encuentran: Pinocho, Dumbo y Bambi; realizadas en Argentina y dirigidas por el director de televisión, Luis César Amadori.

De la misma manera, años después, las labores de doblaje del cine en idiomas distintos al español, tendieron a reubicarse en la República Mexicana, en la cual Walt Disney eligió continuar con los doblajes de sus películas, presumiblemente por la cercanía con Estados Unidos, y porque los actores argentinos se encontraban saturados con producciones locales, y perdieron interés en continuar con la labor de doblaje.

A partir del párrafo anterior, sobre el ejemplo de Disney, muchas otras productoras de cine, televisión y animación, decidieron llevar a cabo el doblaje de su material también en el país mexicano.

Además, ya en la época de 1980, algunas productoras y estudios argentinos se dedicaron a la tarea de captar clientes con necesidad de doblajes en el extranjero, y así la industria en dicho país tuvo un repunte, pues para ese entonces contaban ya con mejores habilidades de procesamientos de *film*, sonido en vivo, montajes y demás. Así, lograron reconvertir y diversificar la industria del doblaje en ese país.

Según lo anterior, se logró demostrar a través de los años, que en Argentina se dispone de un excelente nivel técnico y profesional en materia sonora y del cine, y de competitividad en precios.

El inicio del doblaje comenzó en Barcelona en el año de 1900 con la figura llamada el explicador, que se encontraba en el pie de la pantalla, era quien explicaba que era lo que pasaba, leía en voz alta los rótulos que se encontraban en la pantalla.

Posteriormente se encontraba uno o varios explicadores, para buscar sincronizar el diálogo, entre varios explicadores.

Moreno (2008) señala que: "hoy en día, México ostenta el primer lugar en el nivel de importancia para la realización de doblajes, seguido por Argentina en el segundo lugar, y luego se encuentran otros países los cuales poseen un campo en la industria, como, por ejemplo: Venezuela, Chile y Puerto Rico" (p. 5).

Pero, en todo caso, lo que se pretende principalmente, es la neutralidad del español latinoamericano, Guatemala podría abrirse un campo fuerte en esta industria por tener un español neutral.

Asimismo, Arce (2015) señala que "La década de los años 30 significó para el doblaje su cimentación en el mundo y generalización como recurso y práctica desarrollándose la infraestructura adecuada" (p. 8).

En el año de 1929 las grandes productoras estadounidenses como, por ejemplo, MGM, Paramount Pictures y Fox comenzaron a doblar sus películas, ya que quienes intentaban realizar estos doblajes fracasaban por su mala calidad y poca sincronización con el movimiento de labios de los actores en la película. En Europa se realizaron por primera vez doblajes en los estudios Réservoirs, propiedad de la Paramount.

La siguiente década fue de pioneros mexicanos en el doblaje, quienes viajaron a Nueva York para aprender y hacer doblaje, convocados para trabajar en la Metro Goldwyn Mayer en filmes que serían exhibidos en México y Latinoamérica (Arce, 2015, p. 7).

México domina el campo del doblaje desde sus inicios hasta en la actualidad, movimiento que inicio en Walt Disney y a partir de ese punto se han creado diversas empresas que se dedican a esa.

En el inicio del doblaje en México, Arce (2015) describe que:

En las instalaciones de la agencia publicitaria, Grant Advertising, se hicieron las pruebas de voz a casi 50 actrices y actores de la XEW, bajo la supervisión de Luis de Llano Palmer, encargado del área de radiofónica en dicha agencia. esa temporada, no fue bien visto por los exhibidores y gente de cine de nuestro país y fue prohibido antes de nacer oficialmente. Pero al llegar los años 50 un nuevo medio se abría paso: la televisión. Con requerimiento de programación para el público mexicano, ésta sirvió de apoyo necesario para que se fundaran salas de doblajes iniciales y trascendentes para México, las cuales contaron con los mejores actores y actrices de la época, buenos, no sólo en radio sino en teatro, cine y más tarde en televisión (p. 7).

La empresa “Fono-Mex” fue fundada por el periodo de 1943 a 1952 fue la primera empresa de doblaje cinematográfico, su fundador fue Adolfo de la Riva en conjunto con Carlos Jiménez. Como personajes destacados en el cine que se encontraron dentro de la empresa se encuentra el director artístico Luis Cortés.

El Estudio Rivatón de América, apoyaba a la empresa Panamerican Films, esta empresa tuvo un realce en doblar al mismo tiempo que la Destacó por doblar, al mismo tiempo que Metro Goldwyn Mayer en Nueva York, la primera película extranjera doblada en México, fue Bernardette, y en Argentina fue por Walt Disney, Pinocho.

Según Arce (2015) en su inicio en la década del 50 se daba diverso tipos de trabajo, siendo:

Las salas originarias de doblaje mexicano son el Estudio Rivatón de América (1949-77), que doblaba noticiarios para cine y las primeras series televisivas; los Estudios Churubusco (1947); R. K. Thompkins y Asociados (1954- 64), ubicada en el centro de la Ciudad; Dibujos Animados S.A.(1955) que hacía

todo lo de Disney; Servicios Internacionales de Sonido S.A. SISSA, mejor conocida como Películas Candiani (1955) que aún subsiste; Cinematográfica Interamericana, CIMSA, (1958) a quien se debe el doblaje de programas televisivos como Mi Bella Genio, El Súper Agente 86 y Los Intocables, competían lealmente por hacer el mejor doblaje entre los 60 y 70; Grabaciones y Doblajes S.A., mejor conocida como “Estrellita” (1959), en donde se han doblado Los Simpson; Sonomex (1968), que pudo competir con las originarias y ha logrado formar el Grupo Macías con filiales en Brasil y EUA; otra muy importante fue Audiomaster 3000, que ahora es FUTURA, doblaba series para TELEVISIA. Otras más que aún funcionan son la Cooperativa; DATT, Cuarto de Máquinas, Suite Sync, GRADOCA, entre otras. Algunas desaparecidas son Made, Intertrack, Sub & Dob y Mistyc Sound, que han cambiado de dueño, de razón social o bien se integraron a estudios más grandes e internacionales, como es el caso de Prime Dub integrándose a SDI Media México” (p. 8).

La organización de los artistas que trabajan en el doblaje ha sido importante, ya que de ello han surgido dos sindicatos ANDA y SITATYR. Pero actualmente ya hay quienes trabajan independientemente. Y desde las empresas originarias, México ha logrado ganarse el respeto y admiración, cariño y, sobre todo, reconocimiento por hacer buen doblaje, esto es debido a la calidad de doblaje, ya que las series y dibujos animado se ven con muy alta realidad, pudiendo estar seguros que las voces pertenecen realmente a los actores o que hasta las series animadas tienen una voz real.

Los actores de doblaje tenían que pertenecer a dos sindicatos los cuales eran Asociación Nacional de Actores que funge desde 1934 y el Sindicato Industrial de Trabajadores y Artistas de Televisión y Radio este sindicato fue el primero en funcionar para los trabajadores de la televisión, radio, doblaje, videos, casetes en México.

Tal como indica Arce (2015) los doblajes han elevado tanto su calidad y se ha logrado encajar tan bien las voces con los personajes e incluso las series animadas que hasta se puede considerar una mejora a la producción:

Y no es lo mismo escucharlo en su voz original porque ésta suena rara o pierde vida. Este es el caso de Cojac (Víctor Alcocer), el Agente 86, Benito, Cucho de Don Gato y su pandilla (Jorge Arvizu “el Tata”), Gargamel (Esteban Siller), Pitufina (Diana Santos), Tim Allen (Martin Soto), Lois –Malcom el de en medio– (Magda Giner), Sheena la Guerrera (Ilia Gil)” (p. 9).

Se han dado diversos casos en donde se ha encajado de tal cuenta las voces que luego en posteriores producciones se sigue utilizando las mismas voces en otras producciones, teniéndose como por ejemplo: a Bruce Willis lo dobla Mario Castañeda; a Natalie Porman, Cristina Hernández; a Hugh Jackman, Gerardo Reyero; a Nicole Kidman y a Cameron Diaz, Dulce Guerrero; a Sandra Bullock, Carola Vázquez; entre otros. En la actualidad, se vuelve a dar que vienen productoras (además de la Walt Disney y Pixar, Dreamworks, FOX, entre otras.) a buscar voces para cine infantil, quedándose con base legal la exclusividad para realizar su doblaje.

En los casos de doblaje se dan diversas situaciones, en donde se busca que las películas actuadas y principalmente en películas animadas se utilice a personas reconocidas en el medio artístico, como locutores, artistas, o conductores sean llamados para hacer la voz de un personaje principal, y de esta manera servir como publicidad para la película en el ámbito latino, teniendo como condición también que se debe acoplar la producción del doblaje a los tiempos de trabajo de los artistas y hasta sufrir sus caprichos y problemas. Se tiene el ejemplo de Eugenio Derbez, quien ha doblado diversos personajes principales de películas animadas, pero que gracias a su profesionalismo se han tenido muy buenos resultados.

El sector del doblaje como cualquier otro tipo de trabajo o industria se ve afectado por los altos y bajos en el trabajo, en donde se ve que se abren nuevas salas de doblaje, así como se cierran las ya establecidas, picos de trabajo en determinadas temporadas del año y temporadas muy bajas, además de ello es la influencia de la tecnología, la cual ayuda a realizar mejor el trabajo y disminuye los requerimientos de personas, existiendo quienes que no han considerado el doblaje como un verdadero trabajo y que no entrega lo mejor de sí.

CAPÍTULO II

ADAPTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE

2.1. Traducción

Safar (2018) Establece que el material original se encuentra en un idioma distinto al español, dependiendo de la complejidad e interés del productor, puede que se cuente con un guion por escrito y que el emisor del mismo sea quien lo provea y busque que su material sea doblado. Como ejemplo de esto podemos tomar a Disney Latino, quien de su casa matriz recibe series de televisión en inglés para niños, y quien busca que las mismas sean dobladas al español para ser transmitidas en Latinoamérica, proveyendo desde el origen el material por escrito (p. 12)

Sin embargo, en muchas ocasiones, el material que pretende ser doblado no dispone con un guion original por escrito, y depende del traductor escuchar el material audiovisual, y de este, recuperar, a manera de dictado, los diálogos, conversaciones, expresiones y demás para proceder con la traducción.

El traductor, entonces, se da a la tarea de adaptar el contenido de la traducción al tipo de doblaje a realizar o, en conjunto, entrega el material al adaptador para que proceda con la misma labor, y poder así disponer con un producto adecuado para emplearse en el estudio de grabación.

La traducción audiovisual es un mundo aparte, cuenta con unas características y unas dificultades únicas y específicas. No se trata simplemente de traducir un texto, sino que hay que jugar con otros aspectos; se trabaja con dos canales (el visual y el auditivo), por lo que tenemos que adecuar nuestra traducción a la imagen, al sonido y, por lo tanto, a unos tiempos exactos (Alsina & Herreros, 2015, p. 14).

Sobre el concepto de traducción audiovisual, se puede encontrar distintas definiciones, términos y teorías dependiendo del autor; esta investigación se centra más en apartados prácticos y específicos del doblaje y la subtitulación. Por eso, los conceptos que aparecen a continuación son los más generales y unificadores. Teniendo en cuenta que este campo parte de la práctica profesional y no de una teoría clara, no se profundiza exhaustivamente en este tema. También se puede constatar que este tipo de no está en concordancia con el mundo laboral, de hecho las primeras teorizaciones no se empezaron a hacer hasta que el cine cumpliera los cien años aproximadamente.

La traducción audiovisual es una modalidad de traducción que se efectúa a través de dos canales que emiten información de forma simultánea: el canal visual y el canal acústico; esta relación se denomina texto audiovisual. La complejidad de estos textos recae en el hecho de que se comunican varios tipos de información (visual, sonora, icónica, musical...) al mismo tiempo y todos entrelazados entre sí (Orero, 2004, p. 5).

En el proceso de doblaje, existen seis fases según Chaume (2004):

1. Adquisición del texto audiovisual

El traductor debe tener en cuenta por qué la empresa ha decidido comprar ese producto, qué pretende con su emisión, a qué hora va a emitirse, etc.

2. El estudio de doblaje (fase de producción)

El estudio de doblaje decide quién va a realizar la traducción, quién va a ser el director de doblaje, cuáles van a ser los actores o actrices del doblaje, etc.

3. El encargo de traducción

Esta es la fase en la que el traductor es el máximo protagonista. Recibe el producto en su lengua de partida y debe entregarlo en la lengua meta después de haber utilizado todas las técnicas y recursos necesarios.

4. La fase del ajuste o adaptación

En esta fase el ajustador tiene el encargo de ajustar el diálogo traducido con los movimientos de la boca de los personajes, los movimientos corporales y la duración de las frases de los personajes.

5. La dramatización o doblaje de voces

En esta fase los actores de doblaje realizan la grabación de los diálogos. Muchas veces, tal y como sucede en Madagascar, se recurre a personajes famosos del mundo del cine o la televisión para realizar estos doblajes.

6. La fase de mezclas

En esta fase, el técnico de sonido unifica todas las pistas grabadas y varía el tono y el timbre de las voces dependiendo de las imágenes (p. 12).

2.1.1. Ejemplo de traducción de guion para subtitulado

Este libreto fue proporcionado por cortesía del Estudio de Doblaje Centauro Comunicaciones de Bogotá, Colombia; y fue traducido por Jennifer Hómez, traductora/subtituladora colombiana de reconocida trayectoria. El material audiovisual es un documental llamado “*Inside Japan’s Nuclear Meltdown*” (Al Interior del Accidente Nuclear de Japón), escrito, producido y dirigido por Dan Edge (periodista investigador norteamericano) y distribuido por *Public Broadcasting Service* (PBS, por

sus siglas en inglés) que difunde videos de diferente temática a través de su portal (León de, 2012, p. 16).

En Internet se encuentran tutoriales muy útiles para que el traductor pueda familiarizarse con las técnicas de subtítulo. Para esto existe software de descarga gratuita. A continuación se presenta el fragmento de un guion traducido para mostrar su estructura y explicar los códigos que lo conforman. Este guion fue recibido en un archivo de Word, pero para efectos de mejor visualización, se incluyó el contenido dentro de un cuadro de texto (León de, 2012, p. 16).

FRONTLINE FL3008K1 "Inside Japan's Nuclear Meltdown"
Air date: February 28, 2012

Inside Japan's Nuclear Meltdown

WRITTEN, PRODUCED AND DIRECTED BY

Dan Edge

ANNOUNCER: Tonight on *FRONTLINE*, inside the worst nuclear disaster of the century. One year later, men who risked their lives to save the Fukushima nuclear plant reveal what really happened.

FIREFIGHTER:*[through interpreter]* We never imagined we'd be sent there. I was praying.

ANNOUNCER: The life and death decisions.

NAOTO KAN, Prime Minister, 2010-11:*[through interpreter]* This would affect not just Japan but the world.

ANNOUNCER:The lives upended by radioactive fallout.

NORIO KIMURA, Fukushima Farmer:*[through interpreter]* I had one daughter left. I had to protect her.

ANNOUNCER: And the courage.

1st Lt. YOSHIYUKI YAMAOKA, Helicopter Pilot:*[through interpreter]* We did it. We did it for everyone.

ANNOUNCER: Tonight on *FRONTLINE*, the story of those tense days *Inside Japan's Nuclear Meltdown*.

March 11, 2011

Figura 1. Guion original para subtítular

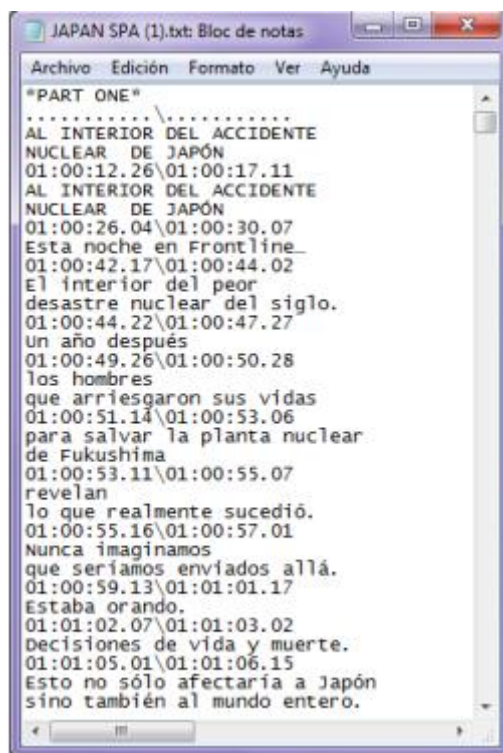


Figura 2. Guion Traducido al español en bloc de notas

A diferencia del guion original, se puede observar que la traducción está escrita en un bloc de notas y contiene un *timecode* o código de tiempo, que consiste en una cadena de ocho números como: 01:01:02.07, y su significado es muy sencillo: 1 hora, 1 minuto, 2 segundos y 7 cuadros. Esta codificación aparece automáticamente en los programas de subtulado.

El traductor es un escritor que tiene que someterse a la disciplina de escribir en una lengua, lo que ya ha sido dicho en otra (León de, 2012, p. 17).

2.2. Adaptación

Las relaciones entre cine y literatura han permitido la existencia de adaptaciones cinematográficas, filmes que se basan en novelas u obras teatrales y cuya fidelidad con el texto original siempre supone un debate. El análisis de libros y películas que han sufrido dicho proceso es fundamental para esclarecer qué tipo de

cambios realizan los directores, así como las explicaciones o causas directas de estas diferencias (Marrero, 2017, p. 22).

Según Marrero (2017) un proceso de adaptación resulta complicado en tanto que participan dos imágenes:

La del escritor y la del cineasta. Dichas mentalidades tienden a ser diferentes, por lo que el producto final no siempre resulta similar al original. Aunque los lectores prefieran una visión más cercana al texto literario, hay que tener en cuenta que no se podrá satisfacer a todo el público, dado que la imaginación de cada persona acerca de la historia nunca será la misma. A pesar de esta problemática, muchos directores modifican elementos esenciales y se ven obligados a alterar el argumento, como cuando se cambia la etnia de un personaje. Muchas de estas decisiones suelen estar envueltas en polémica tanto por los medios de comunicación como por los segmentos más fanáticos de la audiencia (p. 23).

2.2.1. La adaptación como técnica de traducción

Para la aplicación de las técnicas de traducción se debe de iniciar hablando de la Traducción Audiovisual o por sus siglas TAV que se utilizan como un método para poder transmitir un mensaje o pensamiento, a partir de un medio visual auditivo ya que se utilizan las dos formas.

Según Trujillo (2014) ya en 1991, Nord dejaba patente el conflicto que se establece entre la función de la traducción, la función del texto original y el concepto de lealtad. Así, partiendo de la óptica funcionalista, dentro del proceso traductor también debe considerarse el aspecto comunicativo de la traducción, pues, como afirmaba Nord:

(...) en nuestra cultura, la traducción requiere no sólo la funcionalidad del texto meta, sino también la lealtad hacia el emisor y su intención (...). En cuanto a la equivalencia entre el texto original (TO) y el texto meta (TM), House piensa que la equivalencia en traducción no puede ser tomada en el sentido estricto de “idéntico”, pues un texto original puede tener numerosas traducciones que pueden, por tanto, considerarse como “equivalentes” de dicho texto en distintas modalidades. Todo ello dependerá de cuánta similitud haya con el mensaje y de la interpretación que se haga de la función de éste. Como señala igualmente House, el traductor siempre decide entre numerosas posibilidades para otorgarle al texto un significado determinado, en función de un contexto de uso e incluso, en ocasiones, en función de algún tipo de compromiso (p. 4).

Existen varios métodos para la traducción de guiones para doblarlos al español, uno de los más objetivos es el comunicativo funcional, que es aplicado para esta área de audio visuales y es la actividad en el que se da una enseñanza de idiomas de máxima importancia a la interacción como medio y como objetivo final en el aprendizaje de una lengua.

En ese orden de ideas, Trujillo (2014) indica que:

El modelo comunicativo-funcional de Lvóskaya da prioridad al sentido y a la equivalencia comunicativa y, a su vez, distingue entre la actividad bilingüe equivalente, es decir, la traducción, y la actividad bilingüe heterovalente, esto es, la adaptación. Para esta autora, el sentido del texto viene determinado por tres componentes, uno lingüístico y dos extralingüísticos: el semántico (lingüístico), el pragmático y la situación comunicativa; cada uno de los cuales contiene, asimismo, su propia subestructura” (p. 4).

Trujillo (2014) menciona a Lvóskaya, quien comenta el significado de los textos no asegura que vaya a ser la misma que las acciones dentro de la expresión

corporal, para tal acto se deben de ver dos puntos o requisitos que deben de observarse como señala:

La equivalencia semántica de dos textos no garantiza su equivalencia comunicativa. Dicha equivalencia comunicativa debe cumplir con dos requisitos que no son fruto de la arbitrariedad del traductor: 1) la máxima fidelidad al programa conceptual del autor y 2) la aceptabilidad del texto meta la cultura de llegada. Según esta autora, los planteamientos de la escuela de Tel-Aviv encierran el doble peligro de que la traducción vuelva a disolverse en teoría de la literatura (p. 4).

Para Trujillo (2014) este doble peligro se refiere a:

1. Analizar como fenómenos homogéneos la traducción y la adaptación.
2. Hacer desaparecer la diferencia entre el concepto de adaptación dentro de la técnica de la traducción, en la que no se infringe el programa conceptual del autor, es decir, la adaptación comprendida como una técnica de traducción, y la adaptación como actividad bilingüe heterovalente, donde sí se llevan a cabo cambios en el programa conceptual del autor (lo que Hurtado Albir ha denominado como método de adaptación) (p. 5).

Trujillo (2014) de acuerdo con la postura de Hurtado Albir:

La adaptación en traductología debe ser entendida como una técnica de traducción y, como tal, debe obedecer a criterios traductológicos. Al tratarse de una técnica, existen diferentes maneras de llevarla a cabo y, por tanto, del acierto en la elección de la forma en la que llevamos a término la adaptación dependerá, en gran medida, el éxito de ésta.

Tal como indica Pascua Febles citada por Trujillo (2014) distingue entre dos tipos de adaptaciones:

1. La adaptación como tipo de actividad bilingüe heterovalente.
2. La adaptación como resultado del empleo de técnicas traductológicas dentro de la actividad bilingüe equivalente que se utiliza para hacer el texto meta aceptable en la cultura meta (p. 5).

Se puede definir la traductología como aquella disciplina que es la encargada de analizar la teoría, la aplicación y descripción del proceso de traducción e interpretación. Existe la participación de un sujeto llamado traductólogo que se encarga de brindar servicios de traducción. Analiza varias disciplinas lo que le lleva a una investigación sobre la tarea de la traducción.

En el proceso de traducción dependerá de la experiencia de la persona que la realiza, ya que es posible la utilización de la técnica de adaptación, y esto puede darse como una necesidad de la intertextualidad cultural, debiéndose hacer apto para un nuevo público, tal como indica Trujillo (2014).

Así, los diferentes elementos que conforman la intertextualidad cultural serían:

La falta de conocimientos presupositivo-culturales, la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal y no verbal, y de las convenciones textuales. Mientras que los dos primeros elementos se pueden dar en la adaptación de la traducción de cualquier tipo de texto, el tercero - la no coincidencia de las convenciones textuales (p. 5).

La traducción es otra ciencia completamente distinta la cual se puede definir como la disciplina que busca la expresión y transmisión de forma escrita de un mensaje de un idioma a otro.

Con relación a los distintos tipos de adaptaciones como técnica de traducción, Pascua Febles citada por Trujillo (2014) señala lo que sigue:

Comprendemos por adaptación cualquier cambio de la estructura semántica del TM respecto al TO, que sea justificado (...). La evaluación de las traducciones al español de cuentos ingleses de animales, demostró que las adaptaciones pueden ser clasificadas, desde cierta óptica, de la siguiente manera: necesarias/obligatorias, las admisibles y las inadmisibles. Las adaptaciones dentro de la traducción se realizan mediante el empleo de tres técnicas traductológicas que grosso modo pueden ser reducidas a todo tipo de sustituciones, ampliaciones y omisiones (p. 6).

2.1. Diferencias entre traducción y adaptación

Las personas ajenas al campo mediático del doblaje, tanto aficionados como traductores profesionales, deben observar que el resultado de un doblaje rara vez será similar a la traducción de un guion.

Asimismo, la diferencia consiste en que una traducción será la rendición exacta y textual de la lengua original a otra lengua, como si se tratase de un documento o texto. Así, es importante resaltar esta como paso inicial, la cual proporciona el origen del contenido deseado para plasmar en un doblaje; sin embargo, sin minimizarla, dicha traducción será nada más una referencia para la adaptación de la misma al contenido del doblaje.

Además, es común que el traductor deba primero transcribir el material a ser traducido, por no disponer siempre con un guion original, y también debe escuchar un audio y del mismo obtener las palabras e ir formando su propio *script* para la posterior traducción.

En el campo del doblaje participan distintos profesionales, como el adaptador, quien recibe el material ya traducido, y en menor escala, se abordará primero la traducción y luego la adaptación, las cuales pueden ser realizadas por una misma persona, o un equipo de traductor y adaptador. A partir de lo anterior, en la adaptación, es cuando realmente se necesita atención al detalle, y un amplio conocimiento del idioma al cual se pretende doblar.

Más adelante, en el desarrollo de esta investigación, se detalla la adaptación específica para cada tipo de doblaje, pero tal como su nombre lo indica, la adaptación es el proceso mediante el cual el adaptador indaga de la mejor manera tanto la sintaxis y la semántica para permitir utilizar las palabras adecuadas en la traducción, reemplazarlas por sinónimos, eliminar o agregar contenido o reubicarlas en un orden distinto, con el fin de obtener un resultado el cual acierte con el tipo de doblaje que se pretende.

CAPÍTULO III

TIPOS DE DOBLAJE

3. Tipos de doblaje

La industria del doblaje en Latinoamérica se encuentra enriquecida por los recursos que posee y al mercado al cual se dirige. En este capítulo se desarrollan los principales tipos de doblaje utilizados con más frecuencia, se diferencian los distintos factores los cuales influyen en su realización, y se determina qué tipo de doblaje encaja mejor en el producto final.

Así, distintos factores influyen en la determinación del doblaje apropiado para cada material, desde: el contenido del material original, el tiempo disponible, el interés del creador del contenido, el presupuesto establecido, y las distintas limitantes que cada uno podría presentar.

A continuación, se desarrollan los tipos de doblaje más comunes en la región Latinoamericana, según Arias (2012) y Díaz (2008).

3.1. Doblaje *Voice-Over*

La autora Górska (2015) indica que:

A efectos estrictamente desambiguadores, cabe decir en primer lugar que el *voice-over* no debe ser confundido con el *voice-off*. Mientras que este último se refiere a la situación en la que, por conveniencia del guion, se puede oír la voz de un personaje del *film* que se encuentra fuera de plano, el *voice-over* se refiere a la modalidad de traducción audiovisual en la que a la pista de audio original se superpone una voz que no pertenece a la obra, y que lee la traducción de los diálogos originales. Es por ello que el *voice-over* ha sido considerado como una «*disembodied voice*», ya que precisamente esa voz superpuesta no pertenece a ninguno de los personajes de la película (p. 64).

Según Górska (2015) Las raíces del *voice-over*:

Hay que buscarlas en la desaparecida URSS, en la llamada «traducción Gavrilov», que consistía en la interpretación de películas extranjeras para los comités estatales de cinematografía o incluso para festivales de cine. Al principio esas interpretaciones se realizaban en vivo, pero con la aparición de la tecnología de reproducción de vídeo VHS empezaron a ser grabadas. El nombre proviene de Andrey Gavrilov, uno de los intérpretes más famosos de esa época, que acabó dando nombre a esa modalidad (p. 65).

Por otro lado, como sucede también con otros muchos fenómenos del campo de los estudios en traducción, según Górska (2015):

No existe todavía un consenso terminológico para referirse al fenómeno del *voice-over*. Así, por ejemplo, Glaser emplea el término *reading*, mientras que en polaco se suele emplear la expresión versión del lector, enfatizando de esta manera que la propia naturaleza del *voice-over* radica precisamente en la lectura de las traducciones *ad hoc* de los diálogos de las obras, cuya grabación acaba quedando superpuesta a la pista de audio original. Garcarz señala, además, que, entre los profesionales polacos dedicados a leer esas traducciones, en adelante los «lectores», esta modalidad suele llamarse «susurrado», término que también denota la «interpretación simultánea que se efectúa en voz baja al oído del destinatario». Algunos autores, como Barzdevics, proponen el término «voz superpuesta», que podría considerarse una buena alternativa en lengua española. En el presente trabajo, no obstante, se ha optado por utilizar el vocablo inglés *voice-over*, para no dilatar este debate terminológico (p. 65).

Dice Górska (2015) sobre la característica principal del *voice-over*:

Es la superposición de una voz a la pista audio de la obra original, que lee el texto de la traducción por encima de las voces de los actores de la película. Por ello no se da, como en el doblaje, sincronía labial, lo que en muchas ocasiones evita la introducción de cambios en la traducción solo para que las palabras «encajen» en la boca de los personajes. En cambio, el *voice-over* sí permite la «*kinetic/action synchrony*» y, sobre todo, la isocronía. Aunque la voz del «lector» entre un par de segundos más tarde que el parlamento original, suele tener la misma duración o incluso acabarse antes para permitir al espectador disfrutar de las voces originales, aunque sea por un mínimo lapso de tiempo. En cambio, en lo que refiere al tipo vocal idiosincrásico, este no es siempre tenido en cuenta en las versiones *voice-over*, lo que muchas veces ha sido utilizado como uno de los argumentos en contra de esta modalidad, como ejemplifica el provocativo título del artículo de Glaser (p. 65).

Este tipo de doblaje, el cual en español puede comprenderse como “Sobre voz” o “Voz al fondo”, es muy común en la región, y su utilidad principal es en el contenido de *realities*, entrevistas o documentales. Este es ampliamente difundido debido a las características que se detallan a continuación:

Matamala (2006), citada por Díaz (2008), señala:

Se puede encontrar muy pocas referencias respecto a la enseñanza del *voice-over*, no hay más que la descripción de actividades cortas dentro de los cursos generales de la traducción audiovisual, en los cuales la traducción de documentales se considera el primer paso (p. 115).

Asimismo, como su nombre lo describe, este es un tipo de doblaje en el cual el contenido original en otro idioma no es eliminado del producto final y se ubica en el fondo, sobre este se graba el diálogo traducido y adaptado al español, es decir, ambos diálogos se escuchan simultáneamente, doblaje sobre diálogo original.

Además, se mencionaba anteriormente que su utilidad principal es para contenidos de *realities*, entrevistas y documentales porque la naturaleza de los mismos es proporcionar contenido no ficticio, informativo y verídico.

Así, en el fondo se escucha el idioma original el cual transmite un sentido de veracidad, al presentarse en el producto final un desfase intencional de uno o dos segundos al inicio y al final del doblaje, y se superpone el diálogo original al fondo para que el público final constate el doblaje y que el español no era el contenido original.

Entre las razones del porqué se recurre a este tipo de doblaje, también supone que no necesita crear una ilusión óptica-auditiva de precisión entre el original y el doblaje, la traducción de los diálogos requiere de menos tiempo de adaptación y la misma puede ser hasta más literal. Asimismo, en analogía, podría compararse el

doblaje *voice-over* con una interpretación simultánea. También al realizarse una traducción sencilla y requerir menor tiempo de adaptación, los costos y recursos invertidos en su realización son menores.

Respecto a la adaptación de la traducción para el doblaje, el adaptador debe enfocarse más en los tiempos y ritmos, y no en el contenido en sí del producto final, pues, como se ha mencionado, debe considerar que el doblaje dará inicio dos segundos después del original, y debe haber finalizado dos segundos antes del término del original.

Finalmente, el reto para el adaptador es lograr encajar la traducción dentro de esos rangos, debido a la necesidad de considerar recortes, parafraseo, sinónimos; e incluso, si el original lo requiere, alargar el doblaje para evitar espacios muertos mientras el producto audiovisual se encuentre en desarrollo en pantalla, se escuche el audio original en el fondo y no exista el audio doblado, ya que genera una impresión de que la información está incompleta o es imprecisa.

3.2. Doblaje Sincronizado

El segundo tipo de doblaje propuesto en este trabajo de tesis es el doblaje sincronizado, en el cual, y contrario al *voice-over*, el audio original es totalmente removido del producto final, y cada diálogo es reemplazado por uno nuevo en el idioma que se pretende alcanzar.

Arias (2012) indica que en el doblaje sincronizado, y como la jerga lo llama "en sincro", el audio original desaparece, y todas las voces son reemplazadas en sincronía por otras en el nuevo idioma. La música y los efectos se "suman" a esas voces, y se propone un producto audiovisual de similares características al original pero en otro idioma.

Asimismo, existen dos variantes del doblaje sincronizado que se desarrollan a continuación:

3.2.1. Isocronía

Según Almeida (1997)

La regularidad temporal con que se producen en el habla determinadas unidades del lenguaje: sílaba, pie acentual (constituido por el conjunto de sonidos comprendidos entre la primera sílaba tónica, incluida ésta, y el conjunto de sílabas átonas siguientes hasta la pretónica más próxima), grupo de acento (lo conforman una unidad léxica itónica] y las unidades gramaticales relacionadas con ella), etc. Junto al principio de alternancia, constituye uno de los determinantes principales en la estructura rítmica de las lenguas (p. 29).

Sobre el modo en que se logra la isocronía, señala Almeida (1997) que las lenguas han sido catalogadas, básicamente, como:

Stress-timed y *syllable-timed*, esto es, de ritmo acentual y de ritmo silábico. En las lenguas de ritmo acentual el acento tiende a aparecer a intervalos de tiempo regulares, lo que supone, entre otras cosas, que los períodos intertónicos más largos tenderán a abreviarse por medio del debilitamiento o elisión de algunos sonidos: En estas lenguas los contrastes temporales entre las sílabas tienden a registrar una mayor dispersión en sus valores. En las lenguas de ritmo silábico, en cambio, ocurriría justo lo contrario: una tendencia a la ecualización de las sílabas y a la distinta duración de los períodos entre acentos. La isocronía en el nivel del pie ha sido considerada una característica de las lenguas germánicas, mientras que la isocronía en el nivel de la sílaba aparece ligada a las lenguas románicas (p. 29).

Algunos autores han comprobado que las lenguas isoacentuales se caracterizan, además, por un fenómeno de compresión silábica (o vocálica): cuanto más grande sea el número de sílabas (o sonidos) átonas que sigan o precedan a la tónica, más reduce ésta su duración.

Estos procesos se hallarían ausentes en las lenguas isosilábicas.

Este modo de caracterizar el ritmo de las lenguas, aunque ha recibido diferentes apoyos, ha recibido, también, objeciones de todo tipo. Estas son algunas de ellas. En primer lugar, ciertas características que se creían exclusivas de las lenguas de ritmo silábico han sido registradas en lenguas clasificadas en principio como de ritmo acentual, y a la inversa. Partiendo de estas evidencias, las propuestas más sólidas han ido dirigidas a aceptar las categorías *stress- / syllable-timed*, pero más bien como patrones universales del ritmo que como rasgos específicos de las lenguas. Se acepta, así, que las lenguas pueden compartir ciertas características rítmicas, que se van a manifestar con distinta intensidad en unas y otras dependiendo de sus particulares características fónicas. En segundo lugar, la comprobación de que la regularidad temporal absoluta no existe ni en la sílaba ni en el pie acentual ha llevado a algunos autores a rechazar sin más la idea de isocronía en la producción o bien a aceptarla bajo ciertas precauciones. Ciertos investigadores, incluso, no han dudado en situar la isocronía en el plano perceptivo (Almeida, 1997, p. 30).

Para la mayor parte del material presentado específicamente en la televisión, como por ejemplo los *realities*, y a excepción de los *voice-over* y las series de ficción, se recurre a la variante conocida como isocronía.

En la isocronía, el doblaje está sincronizado con el movimiento de la boca de los interlocutores desde el inicio hasta el final, se respetan las pausas internas dentro de su enunciación, y se pretende que exista correspondencia métrica entre la cantidad de sílabas de ambos idiomas; sin embargo, en esta variante no existirá correspondencia de labiales.

A partir del párrafo anterior, la razón principal es bastante simple, el tamaño de la pantalla interviene a favor del proceso, pues las bocas se observarán con menor

detalle, y el espectador, en general, enfoca su atención y le da prioridad a otros aspectos. Un ejemplo claro podrían ser los anuncios o avisos proyectados en una agencia bancaria, los cuales poseen imagen y sonido; sin embargo, no se espera que los espectadores estén atentos a cada detalle, sino más bien a la recepción de la información que se desea transmitir.

3.2.2. Sincronía labial

La sincronía labial es la otra variante del doblaje sincronizado, en la cual, como puede inferirse por el nombre, el resultado final no solo incluye correspondencia métrica y sonora con la boca de los interlocutores, sino que también, las consonantes y vocales deben adaptarse hasta coincidir lo más posible con los labios y su apertura.

Entre los aficionados o las personas no familiarizadas con el medio, es común confundir el doblaje sincronizado y generalizarlo bajo el término *lipsync*, o sus variantes *lip sync* y *lipsynch*; sin embargo, debe aclararse que el doblaje sincronizado y su variante de sincronía labial son un tipo de doblaje, mientras que el *lipsync* es una técnica.

Asimismo, este tipo de doblaje es el que se pretende, y se utiliza principalmente para producciones cinematográficas de gran presupuesto y series televisivas, pero no en *realities*, debido a que se espera una percepción en la audiencia como si se tratase del audio original, al dar la ilusión en la pantalla como si los interlocutores estuvieran hablando en español.

También, en este tipo de doblaje el traductor posee un papel muy importante, y debe enfocar su atención en adaptar la traducción correctamente, puesto que ahora debe considerar las consonantes bilabiales b, m y p; tanto en el audiovisual original, como en su adaptación para su posible coincidencia.

Además, para esta variante de doblaje se permite, hasta cierto alcance, la libertad al traductor y adaptador de recurrir a herramientas las cuales faciliten la coincidencia entre el audiovisual y lo que el actor de doblaje debe pronunciar, y ajustar la traducción a la métrica necesaria.

Entre las herramientas indicadas en el párrafo anterior pueden mencionarse las siguientes:

- Repetición: consiste en mantener el mismo orden que contiene el texto original.
- Transformación: intercambiar la estructura gramatical o invertir oraciones.
- Sustitución: recurrir al uso de sinónimos o antónimos y parafrasear la idea.
- Omisión o adición: agregar o eliminar información, que sea irrelevante o no posea importancia, por ser desarrollada o transmitida en otras partes del doblaje.

A continuación, se presenta una gráfica a manera de ilustración, y puede observarse la similitud de la posición labial en las consonantes previamente mencionadas:

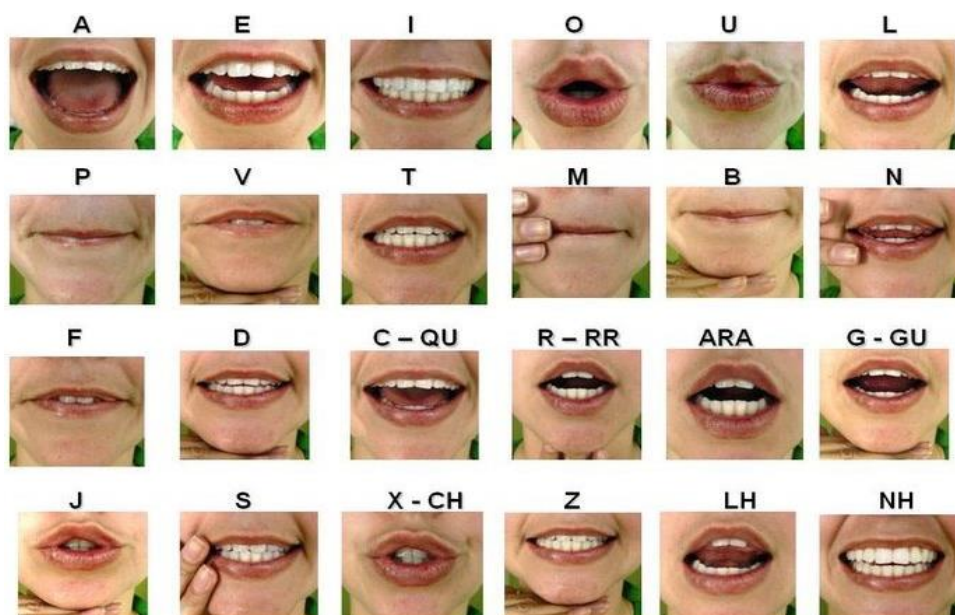


Figura 3. Habla, fonemas y punto de articulación

Asimismo, estas consonantes bilabiales son intercambiables, es decir que sin problema si en el original es una p, en el doblaje puede ser una m.

3.3. Doblaje en el mismo idioma

Estos doblajes son utilizados en spots publicitarios, por el tiempo del video es corto, se realiza posterior de la grabación ya que al momento de grabarse no se utilizan equipos de audio, y al momento de realizar la edición del video se agregan sonidos en el ambiente, como el desarrollo del dialogo, quienes realizan este doblaje pueden ser los mismos actores, o bien otros actores que se dediquen en la materia como adaptadores o correctores.

Cantú (2003) menciona que este tipo de doblaje se da:

Cuando se filma una película, muchas veces no se ocupa el diálogo grabado en escena, sino que se graba el diálogo en post producción y se crea una pista de música y efectos para recrear todos los sonidos que deben aparecer en la escena que se filmó. En este caso son los mismos actores que aparecen en la filmación los que ponen su voz en el doblaje. Se habla de '*looping*' ya que el actor escucha varias veces las líneas antes del *lipsync*. En la filmación de *spots* publicitarios generalmente se contratan modelos para la actuación y luego se dobla la voz con un actor o locutor profesional. Si el comercial será transmitido en varios países, en cada uno de ellos se realizará un doblaje o locución diferente (p.11).

Cuando se utilizan otros actores al momento de realizar el doblaje de guion en el mismo idioma se debe de tomar en cuenta los diversas variantes del español, se hace necesario el cambio del acento local por ejemplo el acento de una producción venezolana se cambia y es doblada en base al guion modificando el mismo para agregarle modismos más neutrales como lo expresa Cantú (2003):

El doblaje se da dentro del mismo idioma, sobre todo cuando culturalmente es difícil introducirlo en otro mercado, debido a la diferencia de acento, modismos o incluso palabras populares o coloquiales que no tienen el mismo significado en otros medios, como en el caso de América Latina del sur y el centro. Por ejemplo hay producciones argentinas y españolas que deben ser dobladas en México para la transmisión por televisión en ese país. Esto también ocurre en otras partes del mundo ya que, por ejemplo, el inglés de Estados Unidos es distinto al del Reino Unido y al de Australia, el portugués de Brasil es distinto al de Portugal, etc. El doblaje latinoamericano es hecho sólo para la distribución en Latinoamérica debido a que en España realizan sus propios doblajes, por lo dicho anteriormente. Para una producción de mayor aceptabilidad es necesario que las emisoras de televisión abierta también doblen sus programas (p. 11).

3.4. ADR y doblaje a otras lenguas

Este medio conocido como *Additional Dialog Recording* traducido al español como grabación adicional de dialogo, es aquel acto que se realiza en un estudio para cambiar los audios que se realizaron en un rodaje por estos nuevos.

Tal como indica Cantú (2003)

En la actualidad el doblaje se realiza con mayor facilidad porque la mayoría de las producciones audiovisuales son hechas pensando en que posteriormente serán dobladas a muchos idiomas, por esto se elaboran las versiones internacionales, que tienen la característica de estar "limpias" de créditos y subtítulos, además de tener varias pistas de audio independientes, una de ellas contiene solamente los diálogos v o locuciones originales, la cual es reemplazada por el diálogo doblado conservando las pistas de música y efectos originales (M&E). Esta técnica es el llamado ADR o reemplazo automático de diálogos (p. 11).

Este se utiliza por distintas causas cuando el sonido de algún efecto, o de un diálogo no se escuche de forma limpia es necesario la intervención de este tipo de doblaje para que la escena no pierda su esencia.

En producciones que no son necesariamente audiovisuales como en el caso de pista de música y efectos. Se refiere a la música de incidental o de fondo, y al ambiente sonoro respectivamente. El ambiente sonoro son todos los sonidos que provienen de la escena, los que pertenecen a ella, sean naturales o artificiales, en este último caso está el *foley*, que es la creación de sonidos y ruidos en estudio. En el caso de las películas y series de televisión se elabora la pista o banda internacional, la cual consiste en una pista con los diálogos, una con los efectos y otra con la música de fondo (*background music*). Debiéndose tener una diferencia en la producción teniéndose por aparte diversos sonidos (M&E).

3.5. El doblaje de dibujos animados

Los actores de doblaje en dibujos animados realizan una labor compleja ya que deben de sincronizar su habla con el movimiento de labios del dibujo que interpretan, teniendo que agregar características para que el personaje se distinga del resto teniendo que forzar las cuerdas bucales para lograr que el personaje tenga su propia esencia y así capturar la atención del televidente.

En el caso especial de los dibujos animados el doblaje de voz Cantú (2003), indica que corresponde a la grabación de los diálogos sometiéndose a *lip-sync*, es decir, al movimiento de la boca de los dibujos animados, lo cual disminuye un poco la libertad de actuación ya que las líneas deben de coincidir con la animación ya creada, distinto al trabajo previo de creación de voces. Los dibujos animados deben ser doblados a distintos idiomas, pero siempre tratando de mantener la esencia de la voz original. Si es un personaje que no requiere tanto apego al original, ese es el gran trabajo que sólo los actores de doblaje pueden realizar genialmente (p. 12).

CAPÍTULO IV

4. Integración del proceso

En este capítulo final de la presente investigación, se abarcan los límites que puede presentar una adaptación, ya la ilustración del proceso de la traducción-adaptación, al integrar cada uno de los componentes abarcados en esta tesis.

4.1. Límites de la adaptación

Como se ha mencionado anteriormente, dependerá del interés del creador del contenido en su versión original, de la cadena televisiva o de la necesidad en la que un contenido se disponga en español para la realización de algún doblaje, sea en *voice-over* o sincronizado, en el cual cada uno reflejará distinto nivel de dificultad, y oportunamente, límites que impidan al traductor o adaptador presentar un contenido exacto para el doblaje.

Entre las limitantes anteriores se pueden indicar, y sucede en muchos casos, el no disponer con un guion el cual, se pretende traducir, y exprese exactamente lo que los diálogos enuncian, en cuyo caso el traductor se coloca como transcriptor, al estar escuchando y transcribiendo el material en su idioma original, para luego proceder con la traducción y posterior adaptación.

La otra limitante importante aplica para el doblaje sincrónico en su variante de sincronía labial, y es aquella en la cual la parte visual no permita que la traducción se adapte con exactitud a los labios del interlocutor, especialmente con las consonantes bilabiales, y se deba, entonces, entregar una adaptación en la cual en algunas partes el interlocutor posea los labios juntos y el audio doblado esté pronunciando vocales abiertas.

En cualquier interpretación o traducción, existen limitantes sin precedentes en las cuales se presenta un reto al traductor o adaptador, y deben recurrir al ingenio, como se propone con los traductores guionistas.

4.2. El guion y los traductores guionistas

La definición de guion que brinda Aldana indica que “es el borrador o la guía de una película, es un relato o narración escrita de todo lo que va a suceder en ella” (2011). Tiene la estructura de un cuento o una novela cuenta con un inicio de la historia, un desarrollo o trama y un final. Sin embargo, en el guion se incluyen escenas, diálogos, secuencias y una descripción detallada de lo que los actores deben hacer en cada escena.

Un relato es tanto lo que explicita de la historia como lo que omite, de ahí que se diga que se silencia del relato lo que no tiene ningún interés o lo que tiene demasiado (León de, 2012 p. 133).

4.2.1. Traducción del guion

El primer paso que se realiza para traducir el guion, consiste en el visionado de la película, esto permite que el traductor tenga una idea general de: el género al que pertenece, el argumento, los personajes, el mensaje o mensajes, las frases o modismos, las referencias culturales y los desafíos que enfrentará a lo largo de la traducción. Además, esto también permite la toma de decisiones en cuanto a los métodos que utilizará para enfrentar el texto de origen. En este caso, se utilizó el método interpretativo-comunicativo, pues se intentó conservar la comprensión y re-expresión del texto original, se mantuvo su función a fin de obtener la misma respuesta del público que obtuvo la versión original (León de, 2012, p. 133).

Para ejemplificar las actividades que realiza el traductor en un proyecto de traducción audiovisual, se elaboró el siguiente cuadro cronológico (León de, 2012, p. 134).

Desafíos en la traducción

A pesar de contar con suficiente experiencia en el campo de la traducción, se encontraron ciertos aspectos de forma, no de fondo, en cuanto a la traducción de este tipo de material. Por ejemplo:

- a) El guion original puede marcar pautas que no se deben seguir, especialmente en el formato.
- b) El guion original tiene todos los diálogos en mayúscula. Los diálogos en el guion en español llevan mayúscula únicamente después de punto, según indicaciones del productor de doblaje.
- c) En el guion original aparecen los diálogos agrupados, como por escenas, sin embargo, cuando el guion está en manos del director de doblaje, esto le puede ocasionar confusión al buscar los diálogos de los personajes. Deben llevar suficiente espacio entre los diálogos.
- d) Menos es más. En la traducción de guiones se debe optar por sintetizar los diálogos, de manera natural. Al mismo tiempo, se deben de elegir frases con el mismo número de sílabas que contienen las frases originales y que produzcan un movimiento similar en los labios.
- e) Expresiones idiomáticas difíciles de trasladar a la lengua meta, como: “*Guess she’s got her fake press-ons in deeper than I thought*”, que se tradujo como: “Creo que lo tiene clavado con las uñas más falsas y afiladas de lo que pensé”. Términos como *press-ons*, pueden resultar un verdadero reto para el traductor, la falta del término “*nail/uña*” obstaculiza esta tarea, sin embargo es una de las dificultades que el traductor TAV tiene que enfrentar y resolver ingeniosamente.
- f) Acrónimos como “B.T.W.” = *By the way*. Que deben buscarse conforme el contexto y dentro de una larga lista de acrónimos.
- g) Referencias culturales que deben internacionalizarse, como por ejemplo, nombres de personajes reconocidos, diseñadores de moda y actores famosos. En este caso, en una escena, se hace referencia al nombre de la marca de ropa y accesorios de moda Burberry y de la diseñadora de carteras Stella McCartney. Se optó por mantener las referencias con el nombre completo tanto de la diseñadora Stella McCartney, como el nombre de la marca Burberry, por ser nombres reconocidos a nivel internacional. En el caso de actores famosos, en una escena aparece el comentario: “*There you go, Oh, wait. Perfect, so Jude Law*”. = “Aquí tienes.

Oh espera. Perfecto, muy chic". Se sustituye el nombre del actor por la palabra "chic", préstamo admitido por el DRAE, que indica: distinción y elegancia.

- h) Referencias geográficas como: *Upper East Side* = Barrio en el distrito metropolitano de Manhattan, Nueva York. Este es uno de los barrios de mayor prestigio de la ciudad de Nueva York. Esta traducción debía de hacer referencia a las personas más ricas del país, el guion original indicaba: "*By the size of my last credit card bill, I'd assume you've been dressing all of the upper east side*". Por lo que se optó por traducirlo de la siguiente manera: "Por el gran tamaño de la última factura de mi tarjeta de crédito, puedo asumir que has estado vistiendo a todo Manhattan (León de, 2012 p.134).

Los límites de la adaptación generan que los traductores se conviertan más que en adaptadores o guionistas. A continuación, se presentan dos particularidades:

- **Inaudibles:** puede presentarse la necesidad de realizar un doblaje en el cual no se disponga del audio original, es poco probable, pero es una situación que ocurre en la industria. En la jerga del medio se conoce coloquialmente como boquear

Sin embargo, los inaudibles más comunes son aquellos en los cuales el traductor o bien el adaptador deben "llenar" espacios vacíos o crear diálogos en aquellas escenas en las que es difícil o imposible escuchar el original, generalmente por ser un audio procesado en una radio, se percibe el habla de alguien, pero no es lo suficientemente clara, o se observa que los personajes mueven sus bocas sin escuchárseles nada.

Las situaciones presentes en un inaudible fuerzan al traductor y adaptador a utilizar su imaginación y competir con lo que la imagen en pantalla les brinda, sin olvidar, por ejemplo, el doblaje sincronizado, en el cual es importante la métrica y los movimientos de boca observados.

- **Background Voices:** mejor conocido en el medio como *walla*, el cual se refiere a la interacción al mismo tiempo o en el fondo de una o varias voces, y no se entiende con exactitud lo que dicen, o no se cuenta con el guion para saber exactamente su diálogo; sin embargo, en la adaptación de una traducción se debe incluir para así, en el doblaje, introducir estas voces superpuestas y se consiga el mismo efecto del original.

El párrafo anterior revela que es una limitante respecto a la traducción, pero el traductor puede darse la libertad de asignar diálogos según su creatividad, al considerar siempre que deben permanecer dentro del contexto y la temática del resto del material audiovisual.

4.3. Ilustración del proceso traducción-adaptación

Como punto final en esta investigación, se presenta a manera de ilustración el proceso íntegro de la traducción y adaptación de una escena de la película *Guardianes de la Galaxia 2*, para un doblaje sincronizado y con sincronía labial. Dicha escena, no dispone del guion original, por lo que el diálogo se obtuvo escuchando el audio original, y transcribiéndolo para su posterior traducción y adaptación.

Se presenta además, en el formato utilizado en la sala de doblaje, el cual el traductor debe mantener para que el actor de doblaje pueda referirse, con ritmos y pausas.

Safar (2018) Establece que “ritmo” se refiere a una pausa breve dentro del diálogo y que usualmente tendrá la misma duración que la señalada por un punto y coma en un texto, y que dentro del formato de diálogo será identificado con una diagonal (/). A la vez, establece que “pausa”, tal como su nombre lo indica, será un espacio de tiempo un tanto más prolongado dentro del diálogo y esta será indicado por dos diagonales (//) dando la pauta al actor de que debe espaciar las palabras.

Dicho formato consta de tres columnas, sin tabla visible; la primera, indica los tiempos en los cuales aparece la escena, con hora, minutos y segundos, esto en el medio se conoce como *timecode*. La segunda, indica el nombre del personaje o interlocutor ubicado en escena. Y la tercera, contiene la traducción ya adaptada, con indicadores de ritmos y pausas.

La escena a ilustrar la propone GlobalWahrman (2017), la cual es de dominio público, y para efectos de esta investigación, se enfoca en el interlocutor número dos, a través de pasos enumerados:

Paso 1

El traductor se ubica en la escena y la observa detalladamente, en esta el audio se escucha con nitidez y el vídeo se observa con claridad.

Paso 2

El traductor transcribe el diálogo del interlocutor, en este caso el interlocutor número dos, el cual se denomina Nébula en la película. A continuación, se presenta la transcripción de dicho diálogo:

“As a child my father would have Gamora and me battle one another in ‘training.’ Every time my sister prevailed my father would replace a piece of me with machinery, claiming he wanted me to be her equal. But she won, again and again and again. Never once refraining. So after I murder my sister, I will buy a warship with every conceivable instrument of death. I will hunt my father like a dog and I will tear him apart slowly, piece by piece, until he knows some semblance of the profound and unceasing pain I know every single day.”

Paso 3

El traductor procede a traducir el diálogo. Se presenta a continuación la traducción:

“Cuando éramos niñas, mi padre hacía que Gamora y yo batalláramos una contra otra como ‘entrenamiento’. Cada vez que mi hermana predominaba, mi padre reemplazaba alguna parte mía con maquinaria, alegando que quería que fuese igual a ella. Pero ella ganó una y otra vez. Nunca se abstuvo. Entonces después de que asesine a mi hermana, compraré una nave de guerra con cada arma letal posible. Perseguiré a mi padre como a un perro y lo desmembraré lentamente, parte por parte, hasta que conozca algo semejante al profundo e interminable dolor que sufrí cada día.”

Paso 4

Según la cantidad de recursos con los cuales se disponga, el traductor entrega la traducción al adaptador, o bien, continúa con su labor de realizar la adaptación. Así, se deben considerar la métrica de las sílabas, las pausas y los ritmos, y las consonantes bilabiales, para esto se ayuda de signos de puntuación que marcan ritmos y pausas.

A partir del párrafo anterior, el traductor debe observar el material audiovisual y, a la vez leer la traducción para encontrar el sentido que se busca transmitir, pero principalmente, percibir dónde se deben emplear las herramientas de adaptación y la coincidencia de los labios lo más exacto posible.

A continuación, se presenta la adaptación de la traducción, la cual fue adaptada en varios aspectos, con pausas marcadas, y coincidencia de consonantes bilabiales:

Antes, de niña, mi padre con Gamora nos hacía ‘entrenar’ batallando.// Cada vez que ella me ganaba/ mi padre reemplazaba alguna parte mía con maquinaria,/ decía que me quería ver/ igual de fuerte.// Pero ella ganó/ vez, tras vez, tras vez. Ni una vez/ se contuvo.// Cuando yo la elimine,/ he de conseguir una nave con cualquier número de armas letales.// Buscaré a mi padre y cual perro lo desarmaré en

sufrimiento,/ pieza a pieza, hasta que sienta algo semejante al brutal e interminable martirio que sufrí cada triste día. (p.16).

Se deben distinguir, a partir de la cita anterior, cuántas modificaciones ocurrieron en la traducción para adaptarse a lo aparecido en pantalla y, así coincidan con todos los elementos que se deben considerar.

El traductor-adaptador debe colocar en el formato establecido la adaptación de la traducción, para que el director y actor de doblaje, posean referencia de los momentos de interacción. A continuación, se presenta la adaptación de la traducción en el formato que debe entregarse el doblaje a la producción:

0:01	Kraglin	(...)
0:12	Nébula	Antes, de niña, mi padre con Gamora nos hacía 'entrenar' batallando.//
0:17	Nébula	Cada vez que ella me ganaba/ mi padre reemplazaba alguna parte mía con maquinaria,/ decía que me quería ver/ igual de fuerte.//
0:26	Nébula	Pero ella ganó/ vez, tras vez, tras vez. Ni una vez/ se contuvo.//
0:35	Nébula	Cuando yo la elimine,/ he de conseguir una nave con cualquier número de armas letales.//
0:40	Nébula	Buscaré a mi padre y cual perro lo desarmaré en

		sufrimiento,/ pieza a pieza, hasta que sienta algo semejante al brutal e interminable martirio que sufrí cada triste día.
0:55	Kraglin	(...)

Finalmente, se puede observar entonces cómo se integra cada paso, desde la transcripción del audio original, su posterior traducción, seguida de la adaptación y, por último, la ubicación del *timecode*, personajes y diálogos con indicadores de pausas.

Asimismo, la realización de la anterior ilustración engloba una escena de una película, la cual, en tiempo real, transcurre en un lapso de 1:11 minutos, y a manera de referencia, el proceso de visualización, transcripción, traducción, adaptación y colocación en el formato, se elaboró en tres horas aproximadamente, según su autor.

CONCLUSIONES

El doblaje es un proceso técnico en el cual las voces de un material audiovisual son trasladadas de un idioma a otro. El doblaje, en Latinoamérica, surge tras la iniciativa de Walt Disney, quien se encargó de doblar sus películas para alcanzar una mayor audiencia. Asimismo, la palabra doblar hace referencia a duplicar, por replicar un mismo concepto bajo un idioma distinto.

Se debe aclarar que una traducción no es suficiente para la realización de un doblaje y debe ser adaptada para encajar de la mejor manera en el marco de un material audiovisual. Además, esta la elabora únicamente un traductor, o este en conjunto con un adaptador.

Existen varios tipos de doblaje, y entre los más comunes se ubica primero, el doblaje *voice-over*, en el cual ambos idiomas permanecen en el material audiovisual final y se escuchan simultáneamente y, segundo, el doblaje sincronizado, con sus variantes de isocronía y sincronía labial, el cual es un tipo de doblaje que sustituye completamente el audio original y lo reemplaza a otro idioma.

El integrar un proceso de traducción-adaptación requiere enfrentar limitantes para ser superadas por el traductor y adaptador, los cuales disponen con cierta libertad para adecuar los contenidos sin perder el sentido que se pretende. El proceso en su totalidad requiere de una elevada atención al detalle, y debe presentarse en un formato estandarizado cuando es entregado a la producción del doblaje.

Todo egresado de la Escuela de Ciencias Lingüísticas de la Universidad de San Carlos de Guatemala está capacitado tanto para la traducción de guiones, para el doblaje de los mismos, pues su peritaje en lingüística en inglés y español, le permiten desarrollarse en el medio, al disponer con un conocimiento profesional que lo habilita para tal labor.

RECOMENDACIONES

El traductor-adaptador siempre debe conocer el material audiovisual y familiarizarse con el mismo antes de aceptar realizar la traducción, al no ser suficiente disponer con el guion pues por el tipo de doblaje a realizar, puede llevar un trabajo de adaptación el cual debe ser considerado previo a la elaboración, y generar percances como la falta de sincronía en el lip-sync en consecuencia, contratiempos.

Para familiarizarse con el medio del doblaje, su concepto, y crear una mejor idea y perspectiva, pueden indagarse varios materiales doblados. Así, si se dispone de acceso a alguna plataforma de *streaming*, puede configurarse para que el programa televisivo o película contenga el audio doblado y subtítulos, observar cuáles elementos posee el doblaje o si carece de subtítulos y viceversa, y revelar los lugares dónde ha ocurrido la adaptación.

Se debe de aplicar los conocimientos e irlos aumentando para enriquecer el vocabulario en ambos idiomas como en cualquiera que se requiera, como en el caso en el que se enmarca la presente investigación, el inglés y español, al ser lenguajes vivos y en constante cambio.

Referencias

- Aldana, C. (2011). *Detrás de una buena película hay un buen guión*. Guatemala: Producción Cinematográfica.
- Almeida, M. (1997). Organización temporal del español: El principio de isocronía. *Revista de Filología Románica*, 29-40.
- Alsina, F., & Herreros, C. (2015). *La traducción audio visual en una serie de humor*. (Guía de interpretación) Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Traducción e Interpretación Barcelona, España.
- Arce, J. (2015). El doblaje en México. *Revista Rúbrica de Radio UNAM*, 73.
- Arias, S. (2012). *¿Lipsynch? ¿Lipsync? ¿Labiales? ¿Sincro? PARTE 1*. Recuperado de <http://doblajeenargentina.blogspot.com/2012/08/lipsynch-lipsync-labiales-sincro.html>
- Cantú, F. (2003). *Negocio de doblajes de voz*. México. Editorial Educativa:
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Díaz, J. (2008). *The didactics of audiovisual translation*. Estados Unidos: Editorial John Benjamins North America.
- GlobalWahrman. (2017). *Nebula Explains*. Recuperado el 8 de julio del 2018. de <https://www.youtube.com/watch?v=PYIrtPEq3Xs>
- Górska, K. (2015). Ni doblaje ni subtitulación. el gran éxito del voice-over en la televisión polaca. *Revista Quaderns*, 63-72.
- Habla, fonemas y punto de articulación*. (2016). Recuperado de <http://fonacustica.com/noticias/habla-fonemas-y-punto-de-articulacion/>
- León de, T. (2012). *Desempeño del traductor en la traducción especializada* (Tesis de licenciatura). Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Ciencias Lingüísticas, Guatemala.
- Marrero, L. (2017). *Adaptaciones cinematográficas: Estudio y análisis comparativo de obras literarias llevadas al cine*. Tenerife, España: Editorial Siglo 21.
- Moreno, G. (2008). *Doblaje*. Argentina: Editorial Cátedra.
- Orero, P. (2004). *Topics in audiovisual translation*. Philadelphia, Estados Unidos: John Benjamins.

Safar, P. (2018). *Exigencias de la traducción para el doblaje*. Recuperado de <https://youtu.be/WRXrvGSxy34>

Trujillo, V. (2014). *La adaptación como técnica de traducción. taxonomía y estudio de sus funciones aplicada a la traducción lexicográfica*. Rumania: Editorial Editura Academiei.

ANEXOS

Anexo A



AATI
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
TRADUCTORES E INTÉRPRETES
Puente de puentes

Certificado de asistencia otorgado a

Manuel José Santa María Escobar

por su participación en el taller a distancia

Adaptación de traducciones para doblaje

dictado por **Sebastián Arias**

Duración: cuatro semanas

Junio de 2018


Marita Propato
Presidenta AATI


Estela Consigli
Vicepresidenta AATI

Anexo B



AATI
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
TRADUCTORES E INTÉRPRETES
Puente de puentes

ASESORAMIENTO PROFESIONAL
Y CAPACITACIÓN CONTINUA PARA
TRADUCTORES E INTÉRPRETES

CREANDO
PUENTES
DESDE
1982

info@aati.org.ar | 15 5003 8151 | www.aati.org.ar

in t w f d

Certificado de asistencia otorgado a

MANUEL JOSÉ SANTA MARÍA ESCOBAR

.....

por su participación en las

II Jornadas Virtuales AATI

organizadas por la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes

Duración: ocho horas y media

23 de junio de 2018



Marita Propato
Presidenta AATI



Estela Consigli
Vicepresidenta AATI