

**ALGUNAS REFLEXIONES
EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)**

MABEL RICHART MARSET*

University of Virginia – HSP

Universitat de València

Resumen

Partiendo del supuesto de que el proceso traductor en cualquiera de sus vertientes, ya sea oral o escrita, es un campo válido para la enseñanza de E/LE, se propone en esta comunicación el estudio del campo de la traducción audiovisual (TAV), en la modalidad del doblaje para experimentar en esta dirección. Entendiendo el doblaje como una cadena de transformaciones y no simplemente como un mero trasvase de una lengua A (versión original) a una lengua B (versión doblada), el estudiante analizará a través de varios textos filmicos en lengua inglesa (*Anger Management*, *Scoop*, *Shrek III*, etc...) los mecanismos que han ido sucediéndose desde la traducción española hasta la versión doblada definitiva extrayendo las conclusiones pertinentes de cada agente transformador

Palabras clave

Traducción audiovisual, doblaje, series de transformaciones

* RICHART MARSET, Mabel. “Algunas reflexiones en torno a la traducción audiovisual”. En: *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente*. Onda: JMC, 2008. p. 295-310. ISBN: 978-84-612-6183-3.

Abstract

Starting from the assumption that the translation process in any of its sides, either oral or written, is a valid ground for teaching Spanish as a second language (L2), we suggest in this essay the study of audiovisual translation through one of its most widespread and best-known forms, dubbing, in order to experience in this direction.

Understanding dubbing as a *series of transformations* and not as a simple transfer from an A language to a B language, the student will analyze through a corpus of English film texts the processes developed from the Spanish translation to the definitive dubbed version drawing the appropriate conclusions from each transforming agent.

Keywords

Audiovisual translation, dubbing, series of transformations.

**ALGUNAS REFLEXIONES
EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)**

MABEL RICHART MARSET

University of Virginia – HSP

Universitat de València

1. Delimitación de los objetivos

Este ensayo recoge algunas de las ideas que he desarrollado en la investigación llevada a cabo en mi tesis doctoral. Para ilustrar lo que sigue recurriré a una analogía que toma como modelo lo ocurrido en los inicios de lo que se denominó psicología científica. Cuando esta disciplina, de la mano del conductismo, intentó convertirse en una ciencia en un sentido semejante al de las ciencias de la naturaleza, advirtió que era necesario partir de aquellos fenómenos del comportamiento que fueran observables, comprobables y falsables (como diría K. POPPER). Acusó directamente a la mayor parte de corrientes de la psicología, entre las que se encontraba el psicoanálisis, de estar indagando en un terreno que para nada era accesible a la percepción: el interior de la mente humana. Para Wundt y su escuela ese espacio íntimo de la mente constituía una *caja negra* cuyo estudio científico era imposible porque la experiencia no podía llegar ella.

Así, pues, su objeto de estudio quedó limitado a aquello que del sujeto puede ser visto: su conducta, su dimensión más superficial. No hace falta detenerse ahora en las consecuencias no demasiado halagüeñas de esta concepción de la psicología cuando se convirtió en la conocida *terapia de modificación de la conducta*. Y no hace falta por dos razones: por ser algo suficientemente conocido, y porque no resulta pertinente para el argumento que hemos comenzado a desarrollar.

Lo que verdaderamente interesa recuperar de ese episodio de la historia de la psicología como disciplina es el concepto de *caja negra*, la existencia de una dimensión inaccesible, imposible de alcanzar y de la que, en consecuencia, se prescinde a la hora de estudiar algo. Una caja negra representa, por definición, un interior secreto, oculto, del que se sabe que existe, pero del que no se tiene conocimiento de su identidad. En un diccionario se afirma que la caja negra es «any complex piece of equipment, typically a unit in an electronic system, with contents that are mysterious to the user.» (Collins, diccionario electrónico). Las cajas negras de los aviones, por ejemplo, sólo se abren en caso de problemas mayores y graves en busca de una información que de otro modo no se puede adquirir.

Pues bien, esta investigación surgió, entre otras cosas, a partir de la comprobación de que en el estudio del doblaje audiovisual existe también una caja negra, apenas mencionada en los estudios, a veces entrevista y, desde luego, muy pocas veces exhibida. La diferencia con respecto a la caja negra de la mente humana es que en el caso del doblaje dicha caja tiene una existencia documental, textual, testimonial, que por razones de política empresarial, u otras, se oculta, se guarda bajo secreto y se impide el acceso democrático. Dicho de otro modo: *la caja negra* del doblaje es un archivo oculto a la mirada del especialista y del público en general.

La ocultación de ese archivo tiene una consecuencia inmediata: convierte a la mayor parte de los estudios sobre el doblaje en insuficientes ya que sólo han podido tomar como objeto de análisis las superficies textuales más accesibles. Si, como suele ser el caso, al analizar el doblaje de un film se establece una comparación entre el texto de partida y el texto meta, y todas las conclusiones se derivan de ese foco, el resultado será inevitablemente parcial y limitado. ¿Por qué? Porque entre el texto de partida y el texto meta ha habido una cadena de textos cuyo análisis se soslaya. Para llegar hasta la solución *definitiva* que el espectador ve en el cine o en su casa, ha sido necesario que una cadena de agentes produjera un conjunto de textos hasta llegar a la versión que vemos.

En general, las aproximaciones al fenómeno del doblaje ponen de relieve que en la producción del texto meta ha participado una cadena de agentes que han ido modificando en mayor o menor medida el texto doblado hasta llegar al resultado final, e

incluso hay muchos estudios que han llevado a cabo una descripción minuciosa del papel y de los actos realizados por dichos agentes, así como de las fases por las que atraviesa la elaboración del doblaje. Sin embargo, en pocos se menciona que tales acciones poseen una forma textual perteneciente a la modalidad de los documentos de trabajo, y prácticamente en ninguno se declara que para el estudio del doblaje resulta necesario el estudio de tales documentos.

Podría argumentarse con toda razón que ello obedece a la imposibilidad material de acceder a tal documentación. E insistamos: se estaría en lo cierto. Ahora bien, sería necesario que la toma de conciencia de esa imposibilidad adoptara la forma de un reconocimiento. El siguiente: lo que se presenta como doblaje audiovisual se refiere únicamente a los resultados finales o superficies textuales. Pero no es así: el doblaje audiovisual se estudia como una forma de traducción más, como si en última instancia no hubiera demasiada distancia entre esta operación *traductológica* y la que tiene lugar en la traducción literaria, en la interpretación simultánea o en la traducción de una obra científica. Más aún, en algunos estudios se asegura que el estudio del doblaje está prácticamente agotado. Es el caso de Chaume Varela, quien escribe:

Todas las tesis doctorales sobre traducción audiovisual incluyen un capítulo que de manera más o menos detallada describen el proceso de doblaje o de subtitulación y recogen las modalidades de traducción audiovisual más populares en Occidente. Considero que este tipo de estudios están ya agotados porque no pueden aportar nada nuevo a lo ya escrito. (F. CHAUME VARELA 2004: 147)

Tiene razón en lo que a las diferentes fases del doblaje se refiere, pero sólo en cuanto al análisis de las fases de que consta. De hecho tal crítica deja fuera la investigación de la documentación textual. Por eso pensamos que las vías indicadas por este autor respecto al futuro de los estudios sobre el doblaje (en concreto, analizar las relaciones entre psicología, sociología y traducción; indagar en el fenómeno de la subtitulación para sordos; localizar productos multimedia; estudiar las normas de traducción; aproximar los postulados del lenguaje cinematográfico y los de la teoría de la traducción (F. CHAUME VARELA, 2004: 147-153)), con todo y con ser importantes -y de eso no nos cabe ninguna duda- no pueden obviar el hecho de que para el estudio profundo del

doblaje sería necesario el examen detallado de la documentación, que normalmente queda oculta por razones que se encuentran más allá de la voluntad del investigador.

En este sentido, el objetivo de la investigación realizada en mi tesis doctoral consiste en la contribución al estudio de lo que hasta ahora constituye lo que hemos denominado la caja negra del doblaje (y más concreto, del doblaje de films), es decir, el estudio de la producción textual realizada a lo largo de las diferentes fases por las que atraviesa el proceso de doblaje. A lo largo de las páginas de la investigación allí realizada, se lleva a cabo un *análisis genético* que descubre toda la textualidad que subyace y conduce a las superficies discursivas que el espectador percibe en el momento del visionado del material audiovisual. Se propone, pues, hacer la *anamnesis* de un proceso de escritura, sacar a la luz toda la documentación posible que habitualmente no alcanza el rango de texto, esa documentación manoseada, llena en algunos casos de tachaduras, reescrita varias veces, rota incluso, marginal, oculta. Intenta sacarla a la luz y estudiarla, describirla y extraer consecuencias de ello respecto al doblaje.

El objetivo fundamental al que nos acabamos de referir dará lugar, en el transcurso de su desarrollo, a una serie de tesis parciales surgidas precisamente del examen del material de *la caja negra*. Se comprueba a lo largo del estudio que los documentos analizados pertenecen a cuatro tipos:

- 1) El documento producido por la empresa propietaria del film con vistas al doblaje (el guión o lista de diálogos);
- 2) El texto de la traducción interlingüística llevada a cabo por el agente traductor;
- 3) El texto resultante de la reescritura que realiza el agente ajustador-adaptador en su intento de lograr una buena sincronía;
- 4) El documento que se consigue cuando el director de doblaje, los actores y los diferentes técnicos, consiguen la versión *definitiva* destinada al público.

Las tesis parciales son las que se derivan del estudio de cada uno de esos textos, y están referidas a las características que cada uno posee y la forma en que se reflejan en el doblaje como acción global.

2. Origen y trayectoria de esta investigación

Para comprender de una manera adecuada lo que estamos exponiendo es necesario referir, si quiera brevemente, el origen y recorrido de esta investigación. Desde el primer momento el objetivo de análisis estaba constituido por la traducción-doblaje de las unidades fraseológicas o fraseologismos del inglés al español. Era un objetivo que forma parte habitual de las investigaciones en torno al mecanismo de traducción de una serie de unidades que, por decirlo rápidamente, presentan una notable resistencia a la traducción.

Las preguntas a las que tratábamos de responder eran las siguientes: ¿qué significa exactamente *traducir* para el doblaje una unidad fraseológica de una lengua a otra? ¿Qué estrategias y qué desplazamientos de sentido tienen lugar en ese proceso? ¿Permite ese acto de traducción para el doblaje llegar a la conclusión de que existen, como han propuesto algunos autores, unos universales fraseológicos? El medio audiovisual resulta ideal para esa clase de análisis ya que presenta situaciones de enunciación total, una trama dentro de la que unos personajes, movidos por una serie de resortes psicológicos, emplean en un contexto muy concreto las unidades fraseológicas.

Ahora bien, la indagación en el fenómeno del doblaje, así como el material al que tuvimos acceso después de una ardua pesquisa, nos puso ante los ojos el siguiente hecho: si a la hora de estudiar la traducción-doblaje de los fraseologismos únicamente teníamos en cuenta el texto inglés de partida, tal y como aparece en el mismo film, y el texto español meta, tal y como se encuentra también en el film, estábamos escamoteando una parte esencial de esa labor, que corresponde a los pasos que llevan de un lugar a otro. Representándolo gráficamente, digamos que:

TEXTO DE PARTIDA () TEXTO META

entre el texto de partida y el texto meta había un silencio, un blanco, un paréntesis, un anacoluto, que no nos iba a dejar dar cuenta en profundidad de lo que había ocurrido en el movimiento que lleva desde un punto a otro punto. Nos dimos cuenta, además, de que

ese había sido el proceder en la mayor parte de los estudios sobre el doblaje audiovisual, de que a pesar de su indudable valía en el plano de los estudios descriptivos de la traducción, en las propuestas de metodología de análisis, en la concretización de las normas que están en la base de esa clase de traducción, en tales casos la caja negra seguía sin abrirse, sin ser estudiada, y ello comportaba indudables deficiencias en la aproximación al fenómeno del doblaje.

Bajo ningún concepto se pone en tela de juicio que el estudio del doblaje audiovisual sea competencia de la teoría de la traducción, en ningún momento se defiende que el doblaje no sea una forma de traducción. Los avances en esta dirección son notables y los consideramos un fondo epistemológico que asimilamos y prolongamos en la medida de nuestras posibilidades. Sin embargo, la investigación que he desarrollado en torno a los documentos que forman la base del proceso de doblaje ha mostrado que este fenómeno no puede ser correctamente explicado sólo desde la traductología. La investigación ha puesto en evidencia que el doblaje es algo más que una traducción, que entre los pasos que son necesarios para su realización hay acciones que no consisten en llevar a cabo trasvases entre dos lenguas, sino en formas de reescritura a las que hemos dado el nombre de *moldeamiento*. La mayoría de estudios sobre el doblaje se muestran conscientes de que son varios los agentes que intervienen en el proceso de doblaje. Observan que la labor del agente ajustador consiste en *adaptar* el texto de la traducción a los movimientos buco-labiales de los actores y a la duración de las frases dichas por éstos, pero en contados casos se atisba que la sincronización requiere una actividad que ya no es interlingüística, sino como mínimo intersemiótica, y que ello obliga al ajustador a reescribir el texto las más de las veces a expensas del sentido. Y lo que vale para el ajustador vale igualmente para la influencia ejercida por el director de doblaje y los actores.

La deficiencia a la que nos referíamos unas líneas más arriba en relación al estudio del doblaje surge de lo que se acaba de exponer. Si, por poner un ejemplo, un investigador se encuentra ante la tesitura de analizar el doblaje de un film como *Shrek* (2001), y llega a una secuencia en la que la princesa Fiona lanza un eructo, semejante al que acaba de lanzar el personaje del ogro, ¿cómo explicará que el comentario del asno «She's as nasty as you are» haya sido *traducido* en la versión española por un «ahora vas y lo cascás» absolutamente ajeno al sentido de la oración inglesa?

Hará bien en hablar de la tendencia del doblaje español a introducir latiguillos propios de los humoristas encargados del doblaje, será acertado tratar ese «ahora vas y lo cascás» como la traducción de «She's as nasty as you are». Pero al actuar de ese modo, cometerá un error en cuanto a lo que el doblaje de esa oración ha sido en realidad. Si ese investigador hubiera podido estudiar la documentación manejada durante el proceso de doblaje, se habría dado cuenta de que la traducción propiamente dicha, la realizada por el agente traductor, decía «ella es tan cochina como tú», traducción que pretendía ser lo más cercana posible al «She's as nasty as you are». Se habría dado cuenta, asimismo, de que el «ahora vas y lo cascás» se introdujo en la versión definitiva por la influencia ejercida por los actores encargados del doblaje (el dúo de humoristas *Cruz y Raya*), por el marketing y por la concesión del director de doblaje, Gonzalo Abril. Habría llegado posiblemente a la conclusión de que el proceso es algo más complejo si cabe que un acto de traducción.

3. Nuestra definición de doblaje

Por tanto, ofrecemos una definición del doblaje que si bien se pliega a las definiciones corrientes, se diferencia de ella por llevar el doblaje más allá de los límites de la traducción. Hela aquí: «el doblaje es un proceso de expansión cultural y comercial consistente en la traducción, moldeamiento y transformación de la dimensión verbal de un film en sincronía con los labios de los actores y actrices, la dramatización, el tiempo de los discursos y la trama, y en cuya realización intervienen diferentes agentes». Esta definición nos permite indagar en la caja negra del doblaje considerándolo como un sistema de transformaciones no iniciadas en el texto de partida y que desembocan en el texto *definitivo*. Quiere decirse con ello que aunque la *fidelidad* al texto de partida sea el horizonte con el que trabajan los agentes del doblaje, así confesado por muchos de ellos, las transformaciones mencionadas conducen de forma inevitable a desplazamientos y modificaciones, no sólo del sentido del texto de partida, sino también incluso de la visión del mundo de ese texto.

Hacia donde apunta el concepto de *transformación* que se maneja en este estudio es hacia la problemática de la *ideología* en el sentido que a esta palabra le ha dado la

tradición marxista (desde Bajtín y Althusser hasta Jameson y Eagleton). Es por ello que recuperamos una noción introducida a finales de los años sesenta por la teórica búlgara Julia Kristeva. Nos referimos al *ideologema*. Este concepto posee varias ventajas: por una parte, entiende que la ideología no es algo abstracto, sino que está inscrita en los textos, hecho éste que obliga a moverse en el mismo texto y no en un plano de elucubraciones temáticas o de contenido; por otra parte, se produce en el instante en que un texto absorbe otro texto y lo modifica en un cierto modo, lo cual lo vuelve extremadamente útil en el análisis de la traducción; por último, desde el momento en que hace de esa modificación el gesto ideológico por excelencia, permite dar un paso más allá de los estudios descriptivos de traducción, puesto que en última instancia siempre tratará de responder a la pregunta «¿a quién sirve esta o aquella transformación?»

Es la razón por la que la definición de doblaje que acabamos de dar empieza con una alusión a la expansión cultural y comercial. Eligiendo como marco de referencia la teoría de los sistemas sociales de N. Luhmann (en la que se inspiró la teoría empírica de la literatura) y la teoría de los polisistemas de I. E. Zohar, comprendemos el doblaje como una acción social que forma parte de una acción más amplia como es la realización de un film o de otro material audiovisual (una serie de televisión, por ejemplo). En este sentido, el doblaje más que una acción es una sub-acción.

El examen de la lista de diálogos muestra que buena parte de los films provenientes de EEUU entienden que el doblaje forma parte de la estrategia comercial que permitirá la venta de su producto más allá de las fronteras nacionales. Al mismo tiempo, esa expansión comercial comporta una expansión y un conocimiento culturales sin el que mucha gente no tendría acceso a determinadas obras filmicas por ignorancia del idioma. Desde esta óptica, una pregunta esencial que tiene en cuenta tanto esa expansividad comercial y cultural, como lo referido al ideologema, es cuál resulta ser la actitud del doblaje en relación al objeto doblado, ¿continuidad? ¿discontinuidad? ¿afirmación? ¿negación? ¿negación parcial? ¿negación total? Son unas preguntas de gran interés debido a que permiten afrontar el problema de la censura voluntaria o involuntaria, y todos aquellos fenómenos vinculados a los desplazamientos semánticos, sintácticos, fónicos, pragmáticos, etc.

Aunque comprendemos el doblaje como una acción que forma parte de una acción más amplia, eso no nos impide aislar hasta cierto punto las acciones y los agentes de ese proceso y seguir con ello el proceder de los estudios sobre este tema. Sin embargo, con el ánimo de mostrar cómo ni el texto de *partida* es realmente un texto original, ni en realidad la transformación que llamamos doblaje comienza en el momento en que una empresa lleva a cabo la tarea de doblar un film, nuestra manera de abordarlo se inicia un paso antes de lo que suele constituir el punto de arranque de los estudios sobre esta cuestión. Lo que hemos denominado *análisis genético* comienza en el film doblado mismo, con el fin de hacer ver que ese film es el resultado de una transformación textual e intersemiótica, y que el doblaje es otro paso más en la cadena de transformaciones. Y hay una razón más por la que el análisis genético amplía el radio de acción de su estudio: tener acceso a la conformación ideológica del film, porque ¿cómo sería posible afrontar el doblaje como ideograma si no tuviéramos claro de antemano cuál es la posición ideológica de ese film?

Otra de las aportaciones de la investigación a la que me refiero tiene que ver con la metodología del análisis del doblaje. El análisis genético comporta, en función de su propia lógica, una forma de aproximación a los doblajes concretos de productos audiovisuales concretos. Y lo primero que pone en evidencia es que los métodos propuestos por determinados estudios adolecen de proyectar sobre un mismo plano lo que se encuentra en realidad en planos diferentes. Los métodos centrados en las superficies textuales del texto de partida y del texto meta se ven obligados a hacer concurrir en esas superficies desde los problemas generales de toda traducción a los problemas particulares de la traducción audiovisual, pasando por los referidos a factores externos y los que afectan a la sincronía y otros aspectos técnicos.

El modo genético de análisis estratifica, atomiza y distingue todos esos niveles y los remite a aquellas fases textuales en las que tienen lugar. Asume, por ejemplo, que los problemas generales y particulares de la traducción, que llamamos doblaje, tiene sentido plantearlos a propósito del agente que lleva a cabo la traducción, porque de hecho es quien traduce. Asume, también, que sólo tiene sentido examinar las cuestiones derivadas del moldeamiento sincrónico en el marco de la actividad del agente ajustador. Dicho de una manera sintética: el modelo de análisis que hemos presentado reivindica la necesidad de dividir el estudio del doblaje audiovisual en cuatro fases, subdividir cada

fase en los problemas que le son específicos, y designar las disciplinas adecuadas en cada caso.

4. El modelo de análisis

Antes de abordar las distintas etapas o pasos que conforman nuestra propuesta de modelo de análisis, creemos conveniente llamar la atención sobre cuatro aspectos fundamentales para su comprensión.

El primero tiene que ver con la siguiente reivindicación: la falta del archivo del doblaje constituye un problema epistemológico, que ha causado, y muy probablemente seguirá causando, deficiencias estructurales en el estudio de ese fenómeno. Somos conscientes tanto de la necesidad de estudio de ese archivo, de su apertura por tanto, como de las dificultades legales y no legales que ello comporta. Buena parte de los defectos y de las virtudes que la investigación llevada a cabo en mi tesis doctoral podría tener mantienen una deuda muy fuerte con un trabajo *de campo* (llamémoslo así) que nos permitió llegar hasta documentos no demasiado accesibles. Ello es un indicio de la dificultad a la que se enfrenta la investigación en torno a la caja negra del doblaje.

El segundo está relacionado con la exigencia de un acercamiento al fenómeno del doblaje en el que se tengan en cuenta varias perspectivas. Quiere decirse que al tratar de definirlo es necesario tener en cuenta el punto de vista desde el que se está dando esa definición. Por ello, se ha optado por una definición general que, de inmediato, da lugar a unos matices diferenciales según la definición se haga desde el punto de vista del emisor, del receptor o de la función *comunicativa* que ahí se cumple. El que adoptemos esta perspectiva global tiene la ventaja en nuestra opinión de que, al distinguir diferentes niveles, englobemos las definiciones que se han venido dando y las ubiquemos dentro de un nuevo paradigma o un nuevo marco que hagan avanzar la investigación en este campo.

El tercero afecta a la forma en que la escisión del sujeto de la enunciación del doblaje en varios agentes que se reescriben los unos a los otros incide en la función *comunicativa* de ese tipo de mensaje. El sujeto colectivo causa, por ejemplo, la inviabilidad de

aquellos modelos traductológicos que descansan en el concepto de *intencionalidad* del emisor como elemento susceptible de ser trasvasado de una lengua a otra, y señala la conveniencia de las propuestas manipulativas, deconstructivas y feministas, en el estudio del doblaje. La descripción de los agentes del doblaje en esta dirección deja ver que la enunciación del doblaje es el resultado de una relación dialéctica entre los textos y documentos que van pasando de las manos de un agente a otro agente. Y ello deja suspendida en el aire una pregunta bastante irreverente: ¿a qué hay que ser fiel cuando se habla del doblaje como traducción si ese *qué* se diluye en una multiplicidad de quehaceres que no siempre apuntan en la misma dirección?

El cuarto aspecto tiene que ver con nuestra propuesta de modelo de análisis de los textos del doblaje que toma como objetivo no las superficies lingüísticas y semióticas finales, sino la ristra de textos que modificándose y transformándose los unos a los otros, y no necesariamente siguiendo una línea progresiva, han hecho posible llegar hasta tales superficies. En nuestra opinión, la ventaja que se desprende de este planteamiento, es que enriquece el número de disciplinas a las que es necesario recurrir en el estudio del doblaje. Por ejemplo, si se pretende analizar el texto producido por el agente ajustador, ¿cómo se va a poder llevar a cabo tal análisis sin contar con la ayuda de la fonética y la fonología? En muchos estudios es un tópico ya hablar de los movimientos buco-labiales de los personajes como hecho que hay que resolver de algún modo, pero en muy pocos concurren la fonética y la fonología como disciplinas determinantes.

Llama la atención que I. FODOR (1976), uno de los pioneros en el estudio del doblaje, sea de los pocos que incidieran de una manera intensa, más allá de la simple alusión al problema de las bilabiales y oclusivas, en el papel de la fonética como instrumento de descripción de aquellos aspectos del doblaje que afectan a las cuestiones de la sincronización. Otro ejemplo: en el análisis del texto de partida ¿cómo sería posible desarrollarlo sin recurrir a los instrumentos proporcionados por la lingüística del texto, la semiótica y la gramatología?

Naturalmente, en la exposición del modelo que pasamos a detallar a continuación, hay que señalar que cada uno de los pasos puede constituir por sí mismo toda una línea de investigación. Este modelo consta de *cuatro pasos* que resumimos a continuación:

1. En relación a los diferentes documentos que forman el texto de partida se proponen los siguientes niveles de análisis: identificación de los textos asimilados y modificados por el film objeto de estudio; descripción comparativa de los personajes en sus diferentes aspectos externos e internos; análisis comparativo de la construcción de la narración; estudio de la política de selección del film y características de la lista de diálogos en tanto *texto-glosa* que trata de establecer un control hermenéutico.

2. El segundo paso se centra en el texto de la traducción producido por el agente traductor, y se propone estudiar las características lingüísticas de lo que más adelante se denominará *proto-traducción* o *texto precario*; prestar una especial atención a los elementos más resistentes a la traducción (por ejemplo, los fraseologismos, el argot o las alusiones a elementos de la cultura propia que no existen en aquella a la que se está traduciendo); analizar las diferentes opciones que supone el *texto-lexicón*; poner de relieve aquellas zonas del texto en las que el agente traductor se dirige expresamente al agente ajustador; y, por último, detectar los indicios que indiquen que la traducción ha estado determinada por la imagen.

3. El tercer paso toma en consideración el texto que ha producido el agente ajustador, y trata de responder a las siguientes cuestiones: alteraciones introducidas por el agente ajustador en el texto de la traducción con especial atención a los puntos de resistencia a la traducción; análisis de esas mismas alteraciones en función de la imagen, atendiendo a los siguientes aspectos:

- a) sincronía buco-labial.
- b) isocronía de las frases.
- c) Pantomima del actor o actriz.
- d) Tipo de plano y visibilidad del aparato fonador.
- e) Sincronía de la coherencia narrativa.

Y, por último, las alternativas y opciones lingüísticas señaladas por el agente ajustador.

4. El cuarto y último paso tiene que ver con el conjunto de textos que dan lugar a lo que hemos denominado *texto definitivo*. A este respecto, trata de estudiarse: las nuevas alteraciones provocadas por el director de doblaje en conjunción con los actores y quién sabe si otros técnicos; la fuente de los motivos de esas alteraciones; y, por último, se

procede al análisis global final atendiendo a tres aspectos: a) El punto de vista semiótico, lingüístico y audiovisual, b) El contraste estético, c) El análisis ideológico en el plano de la función comunicativa.

En la tesis se aplica de manera rigurosa este modelo genético de análisis a un corpus de cinco films. Se extrae una lista de conclusiones bastante nutrida de las cuales transcribimos aquí las más relevantes:

- 1) La demostración de la inexistencia de un texto original a través de la *myse en abyme* de las referencias intertextuales e ideologemáticas de un film, y la consecuente constatación de la semiosis ilimitada dentro de la que se halla inserto todo texto;
- 2) El descubrimiento de que el agente traductor no produce tanto un texto o una traducción, como un *proto-texto*, un *texto precario*, una *proto-traducción*, una *traducción-lexicón*;
- 3) La plasmación de que el trabajo del agente ajustador mira más hacia los problemas de la sincronía y de la verosimilitud que a la traducción propiamente dicha, hasta el punto de que, como un copista medieval, llega a cubrir huecos con un discurso que previamente no estaba en el texto de partida;
- 4) y de una manera muy especial la demostración de hasta qué punto las transformaciones operadas por el doblaje suponen no sólo un cambio de sentido, sino también de alteración en la manera como se percibe el mundo fenoménico.

Bibliografía

AGOST, R. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel (Ariel Practicum), 1999.

AGOST, R. y CHAUME, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2001.

ÁGUILA, M^a. E. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones de la universidad Pontificia, 2005.

ÁVILA, A. *El doblaje*. Madrid: Cátedra-col. Signo e Imagen., 1997.

CHAUME VARELA, F. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra- col. Signo e Imagen, 2004.

DE LAURETIS, T. *Alice Doesn't: Feminism, semiotics, Cinema*. London: Macmillan, 1984.

FODOR, I. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*. Hamburg: Buske, 1976.

KRISTEVA, J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literatura and Art*. Oxford: Blackwell, 1968.

POPPER, K. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1982 [1961]