



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

TRADUCCIÓN PARA DOBLAJE
(FRANCÉS- ESPAÑOL) DEL PRIMER
CAPÍTULO DE *HOLLY WEED* (2017)

Presentado por Andrea Gil Alonso

Tutelado por Ana María Mallo Lapuerta

Soria, 2019

ÍNDICE

1.	JUSTIFICACIÓN.....	2
2.	OBJETIVOS	4
3.	METODOLOGÍA.....	4
4.	TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	6
4.1.	HISTORIA	6
4.2.	CARACTERÍSTICAS	9
4.3.	MODALIDADES	10
5.	EL DOBLAJE.....	13
5.1.	HISTORIA	13
5.2.	CARACTERÍSTICAS DEL DOBLAJE	15
5.3.	EL PROCESO DE DOBLAJE.....	15
5.4.	DIFICULTADES Y ESTRATEGIAS EN LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE.	17
6.	CASO PRÁCTICO: HOLLY WEED	20
6.1.	FICHA TÉCNICA.....	20
6.2.	EL HUMOR Y SU TRADUCCIÓN.....	21
6.3.	EL CASO DEL TRAFICANTE GALO-MEXICANO. EL TRATAMIENTO DE LOS ACENTOS.	23
7.	PROPUESTA DE TRADUCCIÓN	26
8.	CONCLUSIONES	30
9.	BIBLIOGRAFÍA	31

1. JUSTIFICACIÓN

El sector audiovisual ha ido en aumento desde los años noventa y, ahora más que nunca, se necesitan profesionales que puedan dar respuesta a las demandas de un mercado que está creciendo todavía más con la aparición de plataformas de vídeo a la carta (VOD por sus siglas en inglés). Estas plataformas no solo emiten contenido ajeno, sino que ya producen su propio contenido, particularmente en forma de serie. A todo esto hay que sumar las producciones que hacen las cadenas de televisión tradicionales cuyas licencias se venden de manera tradicional o, a veces, se añaden a la oferta de las plataformas VOD.

Dentro de este panorama, la figura del traductor audiovisual se hace cada vez más importante. Sin ellos, sería imposible que todo ese contenido llegara más allá de las fronteras lingüístico-culturales originales y afines de cada producción. Por ello, la oferta formativa para traductores audiovisuales también se ha visto ampliada: másteres, cursos de posgrado o ramas de especialización en los estudios de grado. El interés que suscita esta rama de traducción entre traductores y estudiantes (entre ellos la autora de este TFG), es fundamental a la hora de desarrollar la actividad profesional e investigadora en este campo.

Pasando ahora a las competencias generales y específicas¹ que se pueden atribuir a este documento son:

- Competencias generales:
 - G1: Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos

¹ Para consultar el documento oficial: https://www.facultadtraduccionsoria.com/wp-content/uploads/2017/05/traduccioninterpretacion_competencias.pdf (última visita: 07/06/2019)

aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.

- G2: Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio – Traducción e Interpretación–.
- G3: Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.
- G4: Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.
- Competencias específicas para el área de traducción e interpretación: E1, E2, E3, E4, E5, E8, E9, E10, E19, E22, E27, E30, E31, E33, E35, E37, E38, E49, E50, E51, E52.
- Competencias específicas de traducción audiovisual: dado que no se oferta la posibilidad de especialización en traducción audiovisual en los estudios de grado a modo de asignaturas optativas, no es posible añadirlas. Sí se debe tener en cuenta que la autora ha realizado varios cursos dentro del campo de la traducción audiovisual ofrecidos por la propia Universidad de Valladolid como son: curso de subtitulado, curso de localización de videojuegos (dentro de la jornadas de localización) y curso de Traducción audiovisual: Guion cinematográfico y doblaje.

2. OBJETIVOS

En base a las competencias generales y específicas (tanto en traducción e interpretación como en traducción audiovisual) antes mencionadas, se marca el objetivo principal del presente trabajo: producir una traducción original e inédita para doblaje del francés al español del primer capítulo de la primera temporada de *Holly Weed*.

Del mismo modo, se marcan unos objetivos secundarios y específicos de este trabajo que son los siguientes. El primero de ellos es conocer el campo de la traducción audiovisual y del doblaje. El segundo, trata de intentar respetar los tres tipos de sincronía que describe Chaume (2004b). El tercer objetivo secundario consiste en exponer un marco teórico sobre el humor y su traducción con la intención de aplicarlo a la traducción que tiene como objetivo principal este trabajo. Por último, se intentará exponer un segundo marco teórico sobre el tratamiento y la traducción de las variedades lingüísticas. La finalidad de estos dos últimos objetivos secundarios no es solo el poder aplicar ese conocimiento teórico al objetivo principal del trabajo, sino también conocer dos de las temáticas más problemáticas dentro de la traducción, tanto general como audiovisual.

3. METODOLOGÍA

En el siguiente apartado se procede a presentar la metodología y el plan de trabajo que se ha seguido para la elaboración de este documento.

Primero se comenzó con la elaboración de un esquema que, poco a poco se fue definiendo en la estructura que presenta este trabajo. Después se pasó a elegir una serie de acuerdo a los siguientes criterios:

- Idioma original de la serie: debía tratarse de una serie en francés (en cualquiera de sus variantes).
- Serie no disponible en español.

- Actualidad: debía de ser una serie actual, de no más de cinco años.
- Duración de los capítulos: esta debería ser ajustada, pero tampoco demasiado corta ni demasiado larga.
- Serie o temporada acabada.
- Aparición de alguna particularidad en la serie: la importancia de la aparición de un reto.

Así pues, se decidió elegir la serie francesa *Holly Weed*, de 2017, en cumplimiento de los criterios anteriores. La elección del primer capítulo de la primera temporada se debe a que es el capítulo que sienta las bases traductológicas para el resto de la serie.

Una vez la elección hecha, se comenzó a elaborar el marco teórico de naturaleza descriptiva sobre traducción audiovisual, doblaje, humor y tratamiento y traducción de la variedad lingüística. Todo ello con el fin de conocer el campo de estudio principal de este trabajo: la traducción audiovisual y el doblaje y conocer dos de las problemáticas más discutidas en traducción audiovisual. Para ello se ha realizado la lectura y el estudio de literatura disponible en sobre estos temas. Las publicaciones estudiadas y consultadas han sido realizadas por autores como Frederic Chaume, Amparo Hurtado Albir, Patrik Zabalbeascoa o Jorge Díaz Cintas, entre otros. Pero si bien es cierto que la naturaleza del marco teórico es descriptiva, subyace en dicho marco la intención de aplicarlo, en la medida de lo posible, para producir una traducción original e inédita.

La segunda parte de este trabajo consiste en un estudio de caso. De este modo, se presenta y comenta una traducción original e inédita para doblaje francés - español del capítulo antes mencionado. Para realizar la traducción se siguió el siguiente proceso. Primero se realizó un visionado del capítulo y, tras ello, se procedió a hacer una transcripción de los diálogos del capítulo, ya que no fue posible encontrar el guion. Después se realizó la traducción y, por último, dicha traducción pasó por un proceso de

revisión. Cabe destacar que durante todo el proceso se tuvo el vídeo como referencia visual.

4. TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

4.1. HISTORIA

La traducción audiovisual es una modalidad de traducción relativamente nueva y moderna, aunque bien es cierto que sus orígenes se remontan a los propios inicios del cine (Orrego Carmona, 2013). Se puede decir, pues, que la historia de la traducción audiovisual está ligada a la historia del cine y de los medios audiovisuales, así como a los avances de las tecnologías utilizadas en dichos medios.

Poco después de sus inicios en el año 1895, allá por 1900, se comenzó a utilizar en el cine intertítulos — fotogramas con texto escrito incrustados entre escena y escena — para poder describir la trama, los diálogos de la película o algunos efectos de sonido. Se trataba de elementos textuales que se traducían y sustituían (el original por el traducido) en la versión destinada a ser distribuida de manera internacional. Otro de los métodos que se utilizaba para poder traducir las películas era la traducción simultánea (Chaume Varela, 2004a). Este tipo de traducción la realizaba una persona en la propia sala de cine durante la proyección de la película. Pero la gran revolución del cine y con ello de la traducción audiovisual no llegó hasta 1927, con la llegada del cine sonoro. Con el cine sonoro se comenzó a implantar dentro de la película sonidos y diálogos, es decir, se desarrolló la banda sonora integrada (Orrego Carmona, 2013). El problema llegó entonces para traducir y distribuir estas películas internacionalmente y poder, de este modo, garantizar la estabilidad financiera de la industria del cine (Pérez-González, 2014). En un principio, se realizaban versiones multilingües de las cintas. Dicho proceso incluía la contratación de actores extranjeros y la grabación de la misma película con esos actores

extranjeros. Este método planteaba algunos problemas. El primero y principal es que era mucho más caro que los otros métodos de la época; el segundo, era que las versiones grabadas con actores extranjeros no tenían el mismo impacto económico ni repercusión que aquellas con el reparto original. Dicho de otro modo, el público prefería ver la versión con los actores originales. Así, la industria del cine se empezó a plantear otros métodos como el subtítulo y el doblaje para poder exportar sus productos al extranjero y llegar a más público. El subtítulo solo se alzó victorioso en algunos países como Suecia (Chuame, 2004a), ya que la gran mayoría de la población sabía leer. Por el contrario, en otros países como Francia, Alemania o España, dicho método no tuvo la misma suerte debido a que una gran parte de los espectadores era analfabeta y no sabía leer. De esta manera se decidió optar por el doblaje en aquellos países en los que no habían tenido éxito los subtítulos.

La segunda gran revolución en el medio audiovisual fue la televisión. Con ella, las personas tenían la oportunidad de disfrutar en sus propias casas de una gran variedad de productos audiovisuales. Especial hincapié merece la popularización y accesibilidad para el público general de la televisión, ya que fue este hecho el que realmente hizo que la demanda de productos audiovisuales aumentara y, por tanto, la demanda y necesidad de traductores y traducciones. En la década de los noventa, la oferta de productos audiovisuales era cada vez mayor y, además, los avances técnicos estaban consiguiendo ya que se pasara a la televisión digital. Del mismo modo, los sistemas de vídeo, DVD, Blu-ray y, actualmente, los sistemas de vídeo a la carta han hecho que dicha demanda sea todavía mayor.

De este modo, podemos ver cómo la traducción audiovisual ha ido evolucionando de la mano del cine y de la televisión, al igual que ha hecho su estudio, teorización y establecimiento como disciplina dentro de la traducción. Uno de los primeros estudios

teóricos sobre traducción audiovisual, según Díaz Cintas en su libro de 2009 *New trends in audiovisual translation*, es la obra *Le sous-titrage des films*, de Simon Laks, en 1957, en el que se da una panorámica sobre la práctica del subtitulado. Unos años después, ya en 1960, cabe destacar la publicación de dos artículos, publicados por Caillé y Cary respectivamente en la revista *Babel*, en los que hablan sobre la traducción cinematográfica (uno de los muchos nombres que ha recibido lo que hoy en día se conoce como traducción audiovisual). En la década de los ochenta destacan dos artículos, ambos de 1982, publicados por Marleau y por Titford respectivamente. El primero de ellos destaca por ofrecer consejos y un análisis de la ortotipografía y las dificultades que implican de los subtítulos. El segundo de esos artículos destaca por la afirmación que hace Titford en él de que «las dificultades que experimenta el traductor al subtitular derivan y están impuestas por el propio medio nativo de los subtítulos», es decir, el propio medio o canal (el audiovisual) por el que se difunden los productos es el que marca las restricciones y las dificultades a la hora de traducir.

Sin embargo, no fue hasta 1987, con la primera conferencia sobre doblaje a nivel europeo, cuando realmente se empezó a escribir sobre traducción audiovisual, haciendo que en la década de los noventa la traducción audiovisual viviera su época dorada. Fue precisamente en este periodo cuando comenzaron las investigaciones y publicaciones sobre TAV. Asimismo, se comenzaron a impartir módulos, másteres en las universidades y cursos de posgrado sobre esta disciplina de traducción, haciendo que la traducción audiovisual se constatará como una disciplina independiente fuera de la traducción literaria, dónde se había encasillado con anterioridad.

4.2. CARACTERÍSTICAS

A la hora de trabajar, al traductor audiovisual se le presenta un texto escrito que debe traducir. Bajo esta descripción no pareciera que la traducción audiovisual se diferenciara mucho de los otros tipos de traducción, pero lo cierto es que ese texto escrito que recibe el traductor tiene una particularidad que no se aprecia a simple vista: es un texto escrito que está destinado a *hablarse* y no a leerse. Es decir, el texto audiovisual tiene una eminente naturaleza oral; aunque bien es cierto que es un factor a tener muy en cuenta, no es el único que interviene. Otra de las características que tiene la TAV es que el medio por el que se difunde es dual.

Esta dualidad viene dada por los canales mediante los cuales se difunde la información del texto audiovisual, que son el canal auditivo y el canal visual. Dichos canales, además, están interconectados, pues la imagen (el canal visual) solo tendrá un significado completo gracias al canal auditivo (la banda sonora, en la que están incluidos los diálogos) y viceversa. De este modo, se puede decir que el mensaje que se quiere dar no sólo depende de los diálogos, sino también de la imagen que viene asociada a dichos diálogos y de la música que acompaña a ambos. Así, a la hora de traducir, debemos ser conscientes de esta interconexión entre los dos canales, tenerla en cuenta y adaptarnos a ella.

Es precisamente esta dualidad de canales emisores (y receptores) la que hace que el texto audiovisual sea tan característico y diferente de otros. Es decir, no se diferencia de otros tipos de texto por el contenido (Chaume Valera, 2004a:18), sino por los dos tipos de mensaje (verbal y no verbal) que emite al mismo tiempo. Ambos códigos son independientes y, al mismo tiempo, interdependientes entre ellos. Esto es: cada mensaje verbal tiene un significado propio al igual que el no verbal tiene su propio significado. Sin embargo, ninguno de los dos mensajes antes mencionados está completo hasta que se

junta con el otro. Estos dos mensajes están formados, a su vez, por diferentes códigos.

Estos son:

- Código visual:
 - Imagen: aquí se incluyen todos los tipos de planos que existen.
 - Iluminación.
 - Código lingüístico escrito: rótulos, carteles, cartas, periódicos...
básicamente se refiere a todo texto escrito que aparece en pantalla.
- Código auditivo:
 - Banda sonora.
 - Efectos de sonido: aquí se incluyen también los diálogos de fondo, ya que estos están destinados a dar ambiente a la escena y no a dar información sobre el argumento.
 - Código lingüístico hablado (diálogos).

4.3. MODALIDADES

En traducción audiovisual podemos encontrar diferentes modalidades. Todos conocemos ya unas pocas, como son el subtítulo, el doblaje o la voz superpuesta. En este apartado se abordarán las modalidades de TAV que podemos encontrar.

Antes que nada, debemos diferenciar entre traducción interlingüística y traducción intralingüística (Rica Peromingo, 2016). Como sus propios nombres indican, se trata de un tipo de traducción de una lengua A a otra B y de una lengua A a otra A, respectivamente. De manera general (Pérez-González, 2014), las modalidades de la traducción audiovisual se pueden dividir en dos grandes grupos: el subtítulo y el *revoicing*.

El primero de ellos, el subtítulado, consiste en insertar líneas de texto en la imagen. Podemos encontrar que los subtítulos pueden ser intralingüísticos o interlingüísticos. Sea cual sea la modalidad de subtítulado que nos encontremos, debemos tener en cuenta que ambas se rigen por unas normas que delimitan su desarrollo en pantalla. Del mismo modo, es importante recordar que el subtítulado es una modalidad que transforma el código y canal oral en código y canal escrito (Rica Peromingo, 2016:26). Podemos asociar a esta modalidad las siguientes variedades:

- Subtitulado para oyentes: es la forma de subtítulado más conocida. Se trata de insertar unas pocas líneas de texto, entre una y tres, en la imagen con la traducción de los diálogos y, si es necesarios, de los elementos escritos que aparecen en pantalla. Tiene unas normas definidas que limitan, entre otros, el número de caracteres por línea de subtítulo, entre 28 y 42 dependiendo de qué producto se esté traduciendo. Asimismo, los subtítulos serán de color blanco o amarillo.
- Subtitulado para sordos: es una submodalidad de traducción accesible. Son subtítulos cuyas características son muy parecidas a los subtítulos para oyentes y, además, incluyen información complementaria. Esta última está formada por indicaciones de ruidos de ambiente, música, identificación del personaje mediante códigos de color, por ejemplo. Tanto oyentes como personas con dificultades auditivas pueden disfrutar de esta submodalidad en condición de igualdad (Jiménez Hurtado, 2007:42).
- Sobretitulado: es una submodalidad derivada del subtítulado tradicional y para ópera (Rica Peromingo, 2016:146). Se suele utilizar en obras de teatro, musicales y óperas. Consiste en insertar texto en una parte del escenario al mismo tiempo que se está representando la obra, el musical o

la ópera. Se trata de un subtítulo en directo en el que los subtítulos pasan de derecha a izquierda. La condición de directo hace que al subtitulador se le dé un poco más de tiempo para insertar los subtítulos, haciendo que la sincronización temporal no sea perfecta.

La segunda de las modalidades es el *revoicing*. Se puede definir como una modalidad de traducción audiovisual en la que el texto traducido insertado es en forma de voz y no de texto. Dentro del *revoicing* se encuentran el doblaje, la voz superpuesta o la audiodescripción. Asimismo, éste puede ser inter o intralingüístico, dependiendo de qué variedad se use. De este modo, las variedades de *revoicing* que podemos encontrar son:

- **Voz superpuesta o *voice-over*:** es una submodalidad de TAV que consiste en insertar el audio traducido a los pocos segundos de empezar el audio original. Este último, el audio original, se mantiene pero a un volumen más bajo. De este modo tanto la versión traducida como la versión original son audibles al mismo tiempo, si bien prevalece la traducida. A nivel de sincronía labial, ésta no es importante, pero sí lo es la duración de la versión traducida que debe ser la misma que la duración de la versión original (Rica Peromingo, 2016: 143).
- **Narración:** Se trata de una submodalidad muy parecida a la voz superpuesta, con la diferencia de que la narración no se ajusta a la duración de los audios, es decir, la sincronía temporal no importa. Esta submodalidad está pensada para que la traducción sea más completa y fiel al original (Matkivska, 2014), lo que se puede cumplir con la eliminación de la sincronía temporal.

- Comentario: es una submodalidad de traducción audiovisual que consiste en la adaptación del contenido sin prestar atención a la sincronía bocal. Se suelen cometer omisiones, adiciones, comentarios y clarificaciones (Gambier, 2003 en Pérez-González, 2014). Además, la traducción fiel del contenido pierde parte de su importancia.
- Interpretación simultánea: es una submodalidad de traducción audiovisual en la cual un intérprete presente en la sala traduce de manera simultánea los diálogos de la película. Se suele recurrir a esta submodalidad cuando no es posible recurrir a otro tipo de *revoicing* (Pérez-González, 2014:20).
- Audiodescripción: en esta submodalidad de TAV se inserta una narración que se inserta en los espacios en los que el texto audiovisual no presenta elementos acústicos y que describe aquello que se ve, lo que está pasando en pantalla (Jimenez Hurtado, 2007:55). Se trata de una submodalidad de traducción accesible en la que la información pasa de ser visual a acústica.
- Doblaje: es la forma más conocida de *revoicing*. Se hablará de ello en el apartado 5.

5. EL DOBLAJE

5.1. HISTORIA

Si la traducción audiovisual está ligada desde sus orígenes al cine, el doblaje recorre el mismo camino. En este caso, tenemos que retroceder hasta la invención del cine sonoro.

Los avances técnicos permitieron grabar películas que tenían una banda sonora integrada. Al principio, esta banda sonora consistía en sonidos de ambiente y efectos de sonido y no fue hasta 1927 cuando se pudo escuchar hablar a los personajes de una

película por primera vez. Se trata de la película *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*, 1927). Si bien es cierto que *El cantor de jazz* se considera la primera película hablada de la historia del cine, debemos añadir que no todos los diálogos de la película están sonorizados y la gran mayoría siguen representándose con intertítulos. A estas primeras películas sonoras y con pocas líneas de diálogo sonora se las llama *part-talkies*. De este modo se diferenciaban de las posteriores *talkies*, películas en las que todos los diálogos eran sonoros. Fue entonces cuando la industria del cine empezó a buscar nuevos métodos para exportar sus películas (véase apartado 4.1).

Por otro lado y al mismo tiempo, Hollywood empezó a trabajar en nuevas tecnologías para poder mejorar la sonorización de las películas habladas, las *talkies*. De este modo se acabó desarrollando lo que se conoce como *doubling* (Ďurovičová, 2003 en Pérez-González, 2014), una técnica que, como ya se ha dicho, se utilizaba para mejorar las grabaciones de sonido y los diálogos que no tenían buena calidad, así como para introducir la música en la banda sonora (Withman-Linse, 1992 y Chaves García, 2000 en Pérez-González, 2014). La industria del cine pronto vio el potencial de esta tecnología para sustituir los diálogos originales por otros traducidos a otros idiomas; lo que, con el tiempo y la mejora de la tecnología y la técnica, daría paso al doblaje tal y como lo conocemos hoy. Cabe destacar la película *Blackmail* (1929) de Alfred Hitchcock. Según apunta López Sánchez en la lección introductoria del curso que ofrece en su plataforma Traduversia², en *Blackmail*, Hitchcock decidió que la película fuera sonora a mitad del rodaje. Esto supuso un problema ya que la actriz principal, Anny Ondra, tenía un marcado acento checo-polaco que no encajaba con su papel de joven londinense que tenía que interpretar (si bien su imagen sí encajaba). La solución a la que recurrió Hitchcock fue

² Enlace disponible: <https://traduversia.com/unit/1-introduccion-historica-sobre-la-traduccion-audiovisual/?id=2870> [última visita: 03/04/2019].

contratar a Joan Barry para que le pusiera voz. Así, mientras Ondra interpretaba su papel y movía los labios, Barry interpretaba los diálogos al mismo tiempo. Esta experiencia se considera una de las primeras precursoras del doblaje actual.

5.2. CARACTERÍSTICAS DEL DOBLAJE

El doblaje es una submodalidad de traducción audiovisual que pertenece a la modalidad de *revoicing*. A nivel técnico, podemos definir el doblaje como la sustitución de parte de la banda sonora original de un producto audiovisual por su versión traducida. Los elementos que se van a sustituir corresponden a los diálogos.

Una de las características que diferencia al doblaje de otras submodalidades de *revoicing* es que en ella se requiere una alta sincronía. Dicha sincronía se desglosa en los siguientes tipos según Chaume (2004b):

- Labial o fonética: consiste en adaptar la traducción a los movimientos articulatorios de los personajes que aparecen en pantalla poniendo especial atención en respetar las vocales abiertas y las consonantes bilabiales y labiodentales (Rica Peromingo, 2016).
- Isocronía: consiste en ajustar la duración de los diálogos traducidos a la duración de las intervenciones de cada personaje en la versión original (Chaume, 2004b).
- Cinésica o quinésica: consiste en adecuar la traducción a los movimientos corporales de los personajes en pantalla (Chaume, 2004b).

5.3. EL PROCESO DE DOBLAJE

El proceso de doblaje consta de varias fases y agentes. El proceso comienza con la recepción del producto por parte de la distribuidora y la selección de un estudio de doblaje. En el estudio de doblaje se elegirá al director de doblaje, al adaptador, al

traductor, a los técnicos de sonido y a los actores de doblaje que pondrán voz a los personajes. De este modo, el proceso continúa de la siguiente manera:

1. El ingeniero de sonido hace copias de los materiales enviados por la distribuidora.
2. Traducción: tras seleccionar al traductor, se le envía a este último una de las copias, a veces acompañado de un guion, para que pueda trabajar con ellas. Una vez recibidas, el traductor procederá a un visionado del producto en versión original y, tras este, podrá pasar a la traducción del guion.
3. Ajuste: el director de doblaje y ajustador (pues suelen ser la misma persona) realizan el ajuste para lograr la mayor sincronía posible. En especial, cobran importancia la sincronía labial y la isocronía.
4. Pautado: el encargado del montaje divide la cinta en *takes* o tomas para facilitar el trabajo. Cada *take* estará identificado con un número y unos códigos de tiempo que marcan el principio y final del *take*. Gracias a esta división, se puede organizar la convocatoria de los actores de voz para realizar la grabación, ya que en cada *take* están marcados todos los personajes que intervienen.
5. Grabación de los diálogos.
6. Mezcla: tras la grabación de los diálogos, el técnico de sonido se encarga de mezclar las grabaciones para que coincidan con la imagen.
7. Entrega: una vez finalizado el producto, este se entrega al cliente.

Tras la entrega al cliente, solo queda emitir el producto final. Cabe destacar que antes de la entrega final, se realiza un visionado con el cliente para comprobar que todo esté correcto y, en caso de que sea necesario, corregir los posibles fallos.

5.4. DIFICULTADES Y ESTRATEGIAS EN LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE.

Como toda forma de traducción, la traducción para el doblaje no está exenta de problemas. Además de los problemas terminológicos que nos podemos encontrar (como en cualquier otra modalidad de traducción), en la traducción para doblaje existen otro tipo de problemas.

- La oralidad del lenguaje. Aunque la mayor parte del tiempo en doblaje se trabaja con un texto escrito, no debemos olvidar que al final ese texto va a *hablarse* y a *escucharse*. Dicho de otro modo, la naturaleza del texto para doblaje es puramente oral y por ello no debemos dejarnos llevar por la escritura a la hora de traducir y adaptar. Recordemos que hablamos y escribimos de manera diferente. Además, otro factor a tener en cuenta es que durante la fase de grabación, ese texto que hemos traducido no se va a *leer*, sino que se va a *interpretar*.
- La sincronía: ya se ha dicho que la sincronía es un requisito indispensable para el doblaje. Que una línea de diálogo dure más tiempo del que el personaje vocaliza, que las consonantes bilabiales y las vocales muy abiertas coincidan con sonidos que se articulan de manera completamente diferente o que mientras un personaje está negando con la cabeza, su boca diga «sí»... todos estos fallos pueden hacer que el doblaje de una película o serie sea un auténtico fracaso.
- Adecuación al contexto y al personaje. Es importante que, a la hora de traducir y adaptar, se tenga en cuenta la época en la que se enmarca el producto, la situación comunicativa, el contexto de los personajes (si un

personaje es de clase alta hablará de una manera diferente a la de alguien de clase baja, por ejemplo).

- Referencias culturales: en muchas ocasiones aparecen en series o películas referencias a actores, productos y demás elementos pertenecientes a la cultura origen. Dichos elementos no van a ser los mismos en la cultura meta. Ante una situación así, podemos actuar de dos formas. La primera de ellas consiste en adaptar la referencia y cambiarla por una referencia equivalente en la cultura meta (naturalización). La segunda acción que podemos llevar a cabo es dejar la referencia original (extranjerización). Esto podría no tener consecuencias a la hora de la recepción si el referente es conocido; aunque también podría provocar una sensación de extrañeza en el público meta al no saber este de qué trata. Podemos ver un ejemplo del tratamiento de referencias culturales en el caso de «*petit matin*» que se explica en el apartado 7 de este trabajo.
- Juegos de palabras: ya son un reto en sí mismos, pero a la hora de traducirlos dentro del campo de la TAV se vuelven incluso más complicados.
- El humor.
- La aparición acentos o de más de un idioma en el mismo filme.

Las dos últimas problemáticas se analizarán en profundidad en los apartados 6.2 y 6.3 respectivamente.

Del mismo modo que existen problemas, también existen estrategias para solucionarlos. Aunque algunas de ellas ya se han comentado, se ofrecen a continuación otras estrategias para la traducción para doblaje.

- **Compensación:** proceso cognitivo que conduce a la situación de un efecto comunicativo por otro, en otro lugar del texto meta, que produzca una reacción similar en los destinatarios de la lengua meta. Así, si la adaptación no es posible en el mismo lugar del texto meta, el traductor puede utilizar la compensación en otro lugar del texto meta que considere necesario (Chaume Varela, 2008).
- **Calco:** consiste en traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero tanto a nivel léxico como sintáctico (Rica Peromingo, 2016).
- **Particularización:** esta técnica de traducción consiste en utilizar un término más exacto en la traducción que el que se utiliza en el texto original.
- **Ampliación:** consiste en añadir elementos que no están en el texto original pero que tampoco tienen información relevante.
- **Generalización:** es lo contrario a la particularización. De este modo, la generalización consiste en usar un término más general en la traducción que en el texto original. Un ejemplo que podemos ver en este mismo trabajo es el cambio que se hace de «francos» en la V.O. por «euros» en la versión traducida.
- **Equivalente acuñado:** consiste en utilizar un término ya reconocido en la lengua meta como equivalente de un término de la lengua original.
- **Amplificación:** consiste en introducir precisiones o información no formulada en el texto origen, que cumplen funciones metalingüísticas (Rica Peromingo, 2016).

- **Modulación:** implica efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen. Este cambio puede ser léxico o estructural (Rica Peromingo, 2016).
- **Variación:** esta técnica consiste en cambiar los elementos lingüísticos o paralingüísticos originales que acaban afectando a la variación lingüística del texto (Hurtado Albir, 2002) como, por ejemplo, el dialecto o el tono.
- **Adaptación:** consiste en sustituir un elemento de la cultura origen por otro equivalente de la cultura meta (Rica Peromingo, 2016). Estos elementos pueden ser medidas de longitud, divisas o formas de hablar.
- **Creación discursiva:** implica establecer una equivalencia efímera y totalmente imprevisible y fuera de contexto (Rica Peromingo, 2016). Dicha equivalencia sólo será válida para el contexto concreto en el que usa (Hurtado Albir, 2002).
- **Descripción:** como su propio nombre indica, consiste en insertar una descripción de la forma o función del referente original.

6. CASO PRÁCTICO: HOLLY WEED

6.1. FICHA TÉCNICA

Título: Holly Weed

Año: 2017

País: Francia

Género: comedia

Episodios: 1 temporada de 12 episodios de 26 minutos cada uno aproximadamente.

Dirección: Laurent de Vismes

Reparto: Arthur Benzaquen, Philippe Vieux, Bruno Lochet, Judith Siboni, Laurent Bateau, François Bureloup, Marie Petiot, Pierre Lottin, Claudia Tagbo, Afif Ben Badra, Laure Calamy, Olivier Broche, Sylvain Quimene, Manu Payet.

Argumento³: 25 toneladas de resina de cannabis llegan a la playa de una pequeña isla asolada por el paro y el desempleo situada al sur de la costa atlántica francesa. ¿Qué hará el pueblo en esta situación? La supervivencia del pueblo reside en que todos los habitantes aprovechen este golpe de suerte, estén de acuerdo o no y revolucionando su vida diaria y sus convicciones morales.

Enlace a la web: http://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=21948.html

6.2. EL HUMOR Y SU TRADUCCIÓN

El humor es una de las cosas más difíciles de traducir. El objetivo último del humor no siempre es hacer reír pues, en muchas ocasiones, el humor y la risa son los medios para conseguir otro objetivo como, por ejemplo, la crítica. Es por ello que el traductor debe saber identificar la función y el objetivo del humor en los textos con los que trabaja. En la mayoría de las ocasiones, se suele recurrir a traducir únicamente las palabras y a esperar a que el efecto humorístico salga solo. Pero para traducir humor se necesita algo más que una traducción literal (al menos en la mayoría de las ocasiones). A la hora de traducir humor, debemos tener en cuenta algunos factores como son la lengua y la cultura de partida y de llegada, los factores del texto original (el público meta, la finalidad, el medio, el tipo de texto, etc.), los factores del texto meta y, en especial, se debe tener en cuenta la voluntad del cliente para el que traducimos.

Por otro lado, es importante prestar atención a la importancia relativa del humor en los diferentes contextos (Zabalbeascoa, 2005) que puede ofrecer el texto. Es decir, las diferentes situaciones que nos presenta y la importancia que el humor tiene en cada una de ellas ya que en algunos casos sería posible llegar a sacrificar el efecto humorístico en beneficio de otros elementos que en ese momento son más importantes.

Podemos encontrar diferentes mecanismos para producir el efecto humorístico:

³ El argumento aquí expuesto es una traducción de la sinopsis de la serie disponible en la web francesa AlloCiné cuyo enlace está disponible en la bibliografía de este documento.

- Referencias culturales y referencias a tabúes. Para el primero de los casos, se recomienda recurrir al apartado 5.4, donde se da una idea de qué son y cómo se suelen tratar. En el segundo caso, podemos desglosar lo tabúes en dos líneas generales: cuando el humor es tabú en una situación determinada y, por otro lado, cuando el humor trata temas tabú para una sociedad o grupo en concreto (Zabalbeascoa, 2005). En lo que concierne al traductor, este debe considerar si vale la pena mantener esas referencias o ese humor que se hace con los tabúes ya que ambos elementos cambian en función de la cultura.
- Juegos de palabras: Se presentan de varias formas, desde rimas hasta chistes lingüísticos. Están basados en la manipulación consciente del lenguaje para producir un efecto cómico, como puede ser la polisemia de las palabras, la homonimia, la homofonía o la cacofonía, entre otros muchos.
- Chistes visuales: Se trata de un tipo de humor basado en la imagen que es difícil de cambiar por parte del traductor, pues viene en la propia imagen del producto.
- Chistes sonoros: son aquellos que se basan en elementos como la entonación del personaje, la música o los acentos (Cuéllar y García-Falces, 2004).
- Chistes compuestos: según Cuéllar y García-Falces (2004), son chistes compuestos todos aquellos que combinan varios de los elementos anteriores, es decir, lo visual, lo sonoro y lo lingüístico.

Por otro lado, podemos encontrarnos con que el humor tiene una función específica.

- Hacer reír: es la función más básica del humor.
- Hacer crítica:
- Crear simpatía hacia un personaje
- Evitar que se cree empatía hacia un personaje: es lo contrario a lo anterior. En este caso se utiliza el humor para hacer que un personaje nos caiga mal o nos parezca que no merece nuestra simpatía.

Con respecto a las técnicas de traducción aplicadas en el tratamiento del humor, se remite al apartado 5.4.

6.3. EL CASO DEL TRAFICANTE GALO-MEXICANO. EL TRATAMIENTO DE LOS ACENTOS.

Por norma general, se suele entender que, en traducción, el trasvase lingüístico se realiza entre dos lenguas diferentes, una lengua A y una lengua B. El problema viene cuando en el texto origen aparecen terceras lenguas (es decir, una lengua C) u otras clases de variedades dialectales. En el primero de los casos, la traducción se hará desde las lenguas A y C > lengua B; aunque se puede dar el caso de que esa tercera lengua que aparece en el texto origen sea la misma lengua que aquella a la que estamos traduciendo, de este modo, el esquema nos queda la siguiente forma: Lengua A y lengua B > lengua B. Esas lenguas, B o C, o dialectos que aparecen suelen tener una función específica dentro del producto en el que aparecen. Algunas de esas funciones son:

- Efecto humorístico: como ya se ha apuntado en el apartado anterior, una de las formas de hacer humor son los chistes sonoros. En este caso en concreto, se utiliza un acento o dialecto concretos para convertir a un personaje concreto en gracioso.
- Como parte del contexto general: se puede dar el caso de que el texto origen se desarrolle en una región «extranjera» y que, por tanto, muchos de los personajes o ruidos de fondo tengan acentos o directamente hablen en otras lenguas.
- Como parte del contexto de un personaje: es posible que alguno del os personajes provenga de un alguna región con un habla concreta o de un

país extranjero. Esto se puede representar en el texto original mediante el uso de otros idiomas (si procede) o dialectos.

Algunas estrategias que se usan para traducir suelen ser:

- Neutralizarlo: consiste en hacer que desaparezcan los acentos, dialectos o idiomas que aparecen.
- Utilizar un dialecto «equivalente» en la cultura meta en caso de haber un dialecto en el texto origen. Un ejemplo de esta estrategia sería si en el texto origen en el que se habla inglés norteamericano nos aparece un personaje con un marcado acento tejano y, a la hora de traducirlo al español, decidiéramos utilizar un acento del sur como, por ejemplo el andaluz.
- En caso de aparecer una lengua C en el texto origen, se podría optar por hacer que en la versión doblada, dicho personaje tuviera el acento de esa lengua C.
- Cuando en el texto original aparece la Lengua B, podemos recurrir al uso de un dialecto o variedad de dicha lengua para marcar la diferencia.

De este modo, el esquema que hemos realizado al principio de este apartado queda de las siguientes formas:

SUPUESTO	CARACTERÍSTICAS	ESTRATEGIAS
Lengua A > Lengua B	Sin acentos, ni dialectos.	Traducción normal
Lengua A y Lengua C > Lengua B + Lengua B con acento C	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua mayoritaria texto origen: lengua A • Lengua minoritaria pero con función: Lengua C 	<ul style="list-style-type: none"> • Acento Lengua C en versión doblada en lengua B • Neutralización
Lengua A y Lengua B > Lengua B + Lengua B ₁ /Lengua C	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua mayoritaria texto origen: lengua A • Lengua minoritaria pero con función: Lengua B 	<ul style="list-style-type: none"> • Neutralización • Uso de Lengua B₁ o C para traducción de lengua B (original)

Lengua A y Lengua A₁ > Lengua B + Lengua B₁	<ul style="list-style-type: none"> • Lengua mayoritaria texto origen: lengua A • Lengua minoritaria pero con función: Lengua A₁ 	<ul style="list-style-type: none"> • Neutralización • Lengua B₁ (dialecto o variante de la lengua B)
---	--	---

Tabla 1: cuadro resumen de elaboración propia.

Asimismo, debemos recordar que existen desventajas al usar estos métodos. Con la neutralización se pierde una parte de la información que sí da el texto origen y, en caso de recurrir a otras lenguas (Lengua C) o variedades dialectales (Lengua B₁), cabe la posibilidad de que el grupo de usuarios de esa lengua C o variedad dialectal se sienta ofendido. Cabe remarcar que en el supuesto tres del cuadro resumen, utilizar una lengua C para traducir la Lengua B (original) sería una estrategia arriesgada para el traductor.

En el caso que nos ocupa, los acentos en *Holly Weed* no están muy presentes, pero sí cabe destacar el caso de Clemenza. Clemenza es un traficante de droga que secuestra a Henri y Jeannot y los interroga para saber qué ha pasado con la droga. La particularidad de este personaje reside en que es de orígenes mixtos: su padre es mexicano y su madre, francesa; concretamente de París. En cierto momento durante el interrogatorio, Henri y Jeannot destacan el acento parisino que tiene Clemenza. A la hora de traducir para doblaje esta serie, deberemos tener en cuenta que ese acento parisino desaparecerá ya que en español no existe un acento parisino, sino uno francés general. Una de las soluciones que se proponen es convertir el acento parisino original en un ligero acento mexicano en la versión para doblaje para España o introducir el uso de mejicanismos en el habla de Clemenza. De esto modo, conseguimos que la escena siga teniendo sentido aprovechando el contexto hispanohablante que se comparte en la versión doblada y no en la versión original. Se añade, además, que esta relación de Lengua A y Lengua A₁ es parecida a la que se propone, que es Lengua B y Lengua B₁.

7. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Este apartado está dedicado a la traducción original que se ha producido para este trabajo. Por motivos de espacio, no es posible mostrar la traducción entera en este documento, pero sí es posible consultar la traducción de manera online en el siguiente enlace:

https://www.dropbox.com/s/el3jw2ur4en3gei/TRADUCCION_TFG_ANDREA_GIL.pdf?dl=0

De este modo, se comentarán en este apartado los casos más interesantes o llamativos que se dan en la traducción. El primero y más llamativo de los casos que se pueden encontrar es el acento mexicano que se le atribuye al personaje de Clemenza en la versión traducida para doblaje. No nos detendremos en los detalles que han llevado a tomar esa decisión, pues ya se explica en el apartado 6.3. Lo que sí cabe destacar en este caso son los cambios que conllevan la decisión anterior en la versión traducida con respecto a la original y que podemos ver en la siguiente escena.

CLEMENZA	FERME-LÀ ! [ENFADADO] Je viens déjà d'une île au Mexique. Et je vous fais le rachat d'un an.	¡SILENCIO! [ENFADADO] ¡Vine desde una isla de México! ¡Les recompré por valor de un año!
HENRI	Marrant, parce que vous avez un petit accent parisien.	Me parecía que tenía un ligero acento mexicano.
JEANNOT	Oui	Sí.
CLEMENZA	Ça, c'est ma mère qui est française. Je suis moitié français et moitié mexicain.	Mi padre, que es mexicano. Soy mitad francés, mitad mexicano.
JEANNOT	J'en étais sûre. Ça s'entend	Lo sabía. Se nota.

Como podemos observar, el término «madre» se ha tenido que cambiar por el de «padre» para poder mantener el acento mexicano de Clemenza sin tener que cambiar el contexto del personaje ya que simplemente se le da vuelta. Como se puede ver, este no es el único cambio que genera esta decisión. La línea de diálogo de Henri se ve modificada en su mayoría. Se puede considerar obvio que si ya hemos decidido que Clemenza tendrá acento mexicano, no podemos dejar en el diálogo el término «*accent parisien*». Por otro

lado, podemos observar que, aunque el adjetivo «*marrant*» ha desaparecido en la versión traducida, ésta conserva la sincronía labial ya que en el vídeo se puede ver cómo el actor articula una bilabial claramente.

El siguiente caso trata sobre la sincronía labial y temporal. Es una escena en la que Henri y Jeannot, se dan cuenta de que, tras contarle todo a Clemenza, pueden ser liberados o morir. Siendo esta última opción la más probable, deciden hablar muy lento y vocalizando más de lo normal. La escena es la siguiente.

HENRI	[DESPACIO] On a fait-- <u>tout</u> -- le village -pour la retrouver.	[DESPACIO] Buscamos --en <u>todo</u> -- el pueblo- para encontrarla.
JEANNOT	Oui	Sí.
	[TODAVÍA MÁS DESPACIO] On a fait-- <u>tout</u> - le village-- pour -la retrouver.	[TODAVÍA MÁS DESPACIO] Buscamos-- en <u>todo</u> - el pueblo-- para- encontrarla.
HENRI	[DESPACIO] C'était lou—rd.	[DESPACIO] Fue durí—simo.

Podemos ver que los guiones marcan las «pausas» (un guion para una pausa corta y dos guiones para una pausa larga) que hacen los personajes al hablar en esta escena y, en caso de la última línea de diálogo, podemos ver que hay un alargamiento consciente de la palabra (indicado con rayas). En el primero de los casos, las marcas de pausa se pueden aplicar de la misma manera en español y en francés. Si prestamos atención a la frase de Jeannot (que básicamente es la repetición de la frase anterior pero dicha de una manera todavía más lenta), podemos observar que las pausas son más numerosas. Además, cabe destacar que estas pausas hechas a la hora de hablar hacen que en la versión original la palabra «*tout*» lleve toda la carga de entonación y el acento principal de la frase. En el caso del alargamiento de «*lourd*», podemos ver que el adjetivo «duro» en modo superlativo, lo que hace que se añada un acento en la letra «i», hace que sea más fácil alargar esa palabra a la hora de decirla.

Si pasamos al apartado del humor y des referencias culturales, podemos encontrar varios momentos a lo largo del capítulo en los que aparecen.

CLEMEZA	C'est ça. Tu me prends pour un con ? Vous êtes improvisé trafic de drogue en petit matin ?	Eso es. Me toman por tonto. ¿Se aburrían una mañana y decidieron dedicarse al narcotráfico?
HENRI	Oui	Sí.
JEANNOT	Non. Pas en petit matin, il était...quoi, treize heures ?	No. Por la mañana no. Eran... ¿qué, la una?

Un ejemplo de ello es la mención, al principio del capítulo del concepto de «*petit matin*», que en francés hace referencia a un momento específico de la mañana, el alba. En español no tenemos ese concepto, si no que nos referimos a él simplemente como «el alba» o el «amanecer». Si nos fijamos en la traducción de ese fragmento, podemos ver que no hay rastro de los conceptos antes mencionados ya que en español queda más natural el concepto de «mañana» que de «amanecer». La otra opción que se barajó para la traducción de este momento fue la siguiente:

CLEMEZA	C'est ça. Tu me prends pour un con ? Vous êtes improvisé trafic de drogue en petit matin ?	Eso es. Me toman por tonto. ¿Se levantaron un día y decidieron dedicarse al narcotráfico?
HENRI	Oui	Sí.
JEANNOT	Non. Pas en petit matin, il était...quoi, treize heures ?	No. Levantarnos no. Eran... ¿qué, la una?

Tabla 2: Alternativa de traducción

Esta traducción, aunque válida, planteaba más problemas a la hora de la sincronización que aquella que se ha elegido como definitiva.

Otra referencia cultural que merece mención es la siguiente:

HENRI	Et le Bac. Vous vous souvenez qu'il y avait deux rotations par jour ?	Y el bachiller, ¿recordáis que había dos turnos al día?
TODOS	Oui	Sí.
JEANNOT	[DE FONDO] On payait en francs	No estaba ni el euro.

En esta escena, la nostalgia invade por un momento a algunos de los personajes al recordar tiempos pasados en los que todavía no estaba implantada la moneda común, el euro, y el franco francés circulaba como moneda nacional en Francia. Para este momento se barajaron tres opciones a la hora de traducir. La primera de ellas es la que se puede ver en la propuesta. La segunda sería realizar una traducción literal, pues Francia y España son países cercanos. La tercera opción consistía en poner un equivalente de la cultura

meta, es decir, substituir «francos» por «pesetas». Esta última de las opciones es un caso claro de naturalización al español y a la cultura española. No obstante, estas dos opciones no parecen las más adecuadas, ya que la primera de ellas tiene un factor extranjerizante (aunque no demasiado) y la segunda haría que la versión traducida desentonara con el resto de la serie, pues en caso de adaptar pesetas, habría que adaptar también, por ejemplo, los nombres de algunos personajes. Finalmente, se ha optado por una generalización, ya que tanto la peseta como el franco son monedas anteriores al euro, que actualmente se usa en Francia y en España como moneda.

Otro ejemplo de referencia cultural que encontramos en la versión original es el siguiente:

FRANTZ	J'ai appelé Lagachette	He llamado a Lagachette.
HENRI	C'était pas un vernis, Lagachette ?	¿No es Lagachette un barniz?
FRANTZ	Non, vernis c'est Latramblotte	No, el barniz es Latramblotte.
HENRI	On s'en fou. Appelle, allez, appelle.	Bueno, da igual. Llama, venga, llama.

Encontramos arriba un ejemplo de traducción literal ya que la referencia cultural que supone la marca del barniz se explica en el propio texto origen y tanto el espectador francés como español son capaces de identificar la situación sin problema.

Para acabar este apartado, me gustaría comentar el siguiente caso:

FRANTZ	Ah, il est mort ?	Ah, ¿está muerto?
	Depuis quand ?	¿Desde cuándo?
	15 ans ? Non !	¿15 años? ¡No!
	Ohlalala... C'est terrible. Du coup, toutes mes condoléances.	Ohlalala...Es terrible. Te doy mi pésame.
	Comment il est mort ?	¿Cómo murió?
	Un camion réfrigéré	Un camión frigorífico.
	C'est idiot... [POR LO BAJINIS]	Qué idiota...[POR LO BAJINIS]
	No, nonono. J'ai dit « cet idiot »	No, nonono. He dicho pobre idiota
	[RÍE] Ont marqué le côté réfrigéré pour un mort.	[RÍE] Al menos el cuerpo se conservaría bien.

Marcado en negrita podemos ver el chiste que hace Frantz sobre la muerte del camello por el que está preguntando. Se puede ver claramente que el chiste hace

referencia a los elementos camión frigorífico (es decir, el modo en el que murió), frío (elemento de conservación y relación con el modo de la muerte) y muerto/cadáver (el elemento a conservar). Así, se ha optado por hacer lo mismo en la versión española pero lo construimos de otro modo. Aprovechamos esa relación para hacer el chiste en español.

8. CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo, se presenta en este apartado las conclusiones del mismo.

Con respecto a los objetivos marcados al principio de este trabajo, debemos decir que el principal, es decir, la realización y producción de una traducción original para doblaje del francés al español del primer capítulo de la primera temporada de la serie francesa *Holly Weed* se ha cumplido satisfactoriamente, ya que dicha traducción se ha conseguido producir con éxito. Además, los tres tipos de sincronía se han mantenido en la medida de lo posible, poniendo especial interés en la sincronía labial y en la isocronía. Esta tarea se ha visto facilitada en ocasiones por el hecho de que el actor o actriz que decía la línea de diálogo estaba de espaldas a cámara o lejos de ella, es decir, en escenas en las que la boca estaba fuera o lejos de cámara y, por tanto, su visibilidad era nula o poco apreciable. Un ejemplo claro de esto último es la primera escena y la primera aparición de Clemenza. En ambas ocasiones la boca de los actores no es visible o no está en escena.

Por otro lado, las ocasiones humorísticas que se han encontrado a lo largo del capítulo han sido casi en su totalidad de humor de situación como, por ejemplo, la repetición de la misma situación y las primeras mismas líneas de diálogo por parte de Théo, el niño que da el primer aviso sobre la llegada de la droga. Si hablamos de humor

lingüístico, nos encontramos con un solo caso en todo el capítulo. Se trata del chiste que hace Frantz sobre la muerte de uno de los camellos con los que contacta.

A la hora de traducir las diferentes referencias culturales que han aparecido a lo largo del capítulo, se han ido resolviendo caso por caso pero sin perder de vista el panorama general. De este modo, la estrategia de traducción más aplicada ha sido la generalización y, después, la traducción literal.

Finalmente, a raíz de este trabajo se abren dos posibles líneas de investigación. La primera de ellas trataría sobre el humor y su traducción a lo largo de la serie y, la segunda, sobre el tratamiento y traducción del lenguaje coloquial en la misma serie.

9. BIBLIOGRAFÍA

AlloCiné. (s.f.). *Holy Weed*. Recuperado el 22 de febrero de 2019, de AlloCiné:

http://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=21948.html

Chaume Varela, F. (2004a). *Cine y traducción*. Funelabrada, Madrid: Ediciones Cátedra.

Chaume Varela, F. (2004b). Synchronization in dubbing: A translational approach. En P.

Orero, *Topics in Audiovisual Translation* (págs. 35-52). Ámsterdam: John Benjamins B.V.

Chaume Varela, F. (2008). La compensación en traducción audiovisual. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, XIII*, 71-84.

Cuéllar, J., & García-Falces, A. (2004). Cultura y humor: traductores al borde de un ataque de nervios. *Linguax. Revista de lenguas aplicadas*, 3-31.

del Águila, M. E., & Rodero Antón, E. (2005). *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Servicio de publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Díaz Cintas, J. (2009). introduction— Audiovisual translation: an overview. En J. Díaz Cintas, *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters.

- France.fr. (16 de Enero de 2018). *Los números de urgencias en Francia*. Recuperado el 29 de Mayo de 2019, de es.france.fr: <https://es.france.fr/es/preparate/numeros-urgencia-litigio-agresion-en-francia>
- Freijo, E., & Torre, I. (s.f.). *El proceso de doblaje*. Recuperado el 28 de Marzo de 2019, de www.eldoblaje.com: <http://www.eldoblaje.com/varios/proceso.asp>
- Hurtado Albir, A., & Molina, L. (2002). Translating Techniques Revisited: A Dynamic And Functionalist Approach. *Métra*, 47(4), 498-512.
- Jiménez, C. (2007). Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. En C. Jiménez Hurtado, *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual* (págs. 55-80). Frankfurt am Main: Internationale Verlag der Wissenschafte.
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual translation: Conceptions, Types, Character's Speech and Translation Strategies Applied. *Kalby Studijos/Studies About Languages*.
- Meizoso Vázquez, L. (5 de Marzo de 2013). *Listado de teléfonos útiles y de emergencias en España*. Recuperado el 29 de Mayo de 2019, de www.alartec.com: <http://www.alartec.com/2013/03/listado-de-telefonos-utiles-y-de-emergencias-en-espana/>
- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6, 297-320.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, Methods and Issues*. Abingdon: Routledge.
- Rica Peromingo, J. P. (2016). *Apectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual*. Berna: Peter Lang AG Internation Academic Publishers.

Tercedor Sánchez, M. I., Lara Burgos, P., Herrador Molina, D., Márquez Linares, I., & Márquez Alhambra, L. (2007). Parámetros de análisis en la subtitulación accesible. En C. Jiménez Hurtado, *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual*. (págs. 42-51). Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Vismes, L. d. (Dirección). (2017). *Holly Weed* [Película].

Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation- an interdiscipline. *Humor*, 18(2), 185-207.