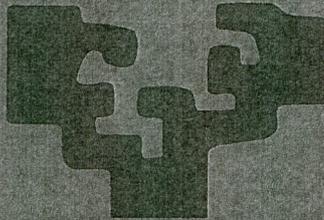


eman ta zabal zazu



universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**

TRANSVASES CULTURALES:

LITERATURA

CINE

TRADUCCIÓN

**Eds.: Federico Eguíluz
Raquel Merino
Vickie Olsen
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 139 - 1994
I.S.B.N. - 84-604-9520-5
Vitoria-Gasteiz 1994

EL CANAL DE COMUNICACIÓN EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Federico CHAUME

Universitat Jaume I

De las categorías que conforman un registro lingüístico es, sin duda, la del modo del discurso la menos estudiada. Tanto la noción de campo como la de tenor del discurso han sido ampliamente desarrolladas en todos los estudios de pragmática o de sociolingüística de la última década. La noción del modo, quizá porque es intrínsecamente ambigua, no ha tenido la misma fortuna. Así, Halliday en sus últimos escritos sobre tales categorías (Halliday & Hasan, 1976:22) pasa a calificar el modo del discurso como el canal retórico de la comunicación. Aquello que en principio él mismo había definido simplemente como el medio de la actividad lingüística, es decir, o lenguaje hablado o lenguaje escrito, luego adquiere el estatus de canal retórico, pudiendo por tanto hablar de un modo didáctico, expositivo, persuasivo, etc. Gregory & Carroll (1978) rechazan definitivamente esta postura y postulan que tal distinción está subsumida en la categoría de tenor funcional. En todo caso habremos de coincidir con Hatim & Mason (1990) en que el modo del discurso, especialmente en la traducción audiovisual "...is worthy of greater investigation than it has so far received."

No entraremos nosotros en tal discusión. A un traductor que trabaja con lenguajes audiovisuales, a un traductor de cine o de televisión, le interesa primordialmente categorizar el registro con el que está trabajando. ¿Por qué entonces tal incidencia sobre esta categoría en especial? Pensemos en qué tipo de material recibe un traductor de lenguajes audiovisuales. Puede recibir películas, series de televisión, documentales, boletines de noticias, reportajes, concursos..., todo aquello susceptible de ser proyectado en una televisión o cine. Se enfrenta a multitud de textos que pueden tratar de los asuntos más diversos: desde un documental sobre entomología hasta las noticias del tiempo, pasando por conversaciones cotidianas o gritos de guerra. Por tanto, el campo del discurso de tales textos puede ser cualquiera, tantos como temas posibles pueda tratar la humanidad. No es, por ello, el campo del discurso aquello que caracteriza y singulariza a los textos audiovisuales como registro.

En cuanto al tenor, es fácil imaginar que también un traductor de audiovisuales se puede enfrentar a situaciones de diversa índole con relaciones interpersonales de todo tipo. Podemos encontrar toda clase de tenores personales y funcionales en los textos audiovisuales. La relación de los personajes en la pantalla, la relación de los personajes con el telespectador/espectador, o el objetivo del programa o filmación, pueden ser bien diversos: desde un telediario formal, o el

mensaje del rey en Navidad, hasta un concurso muy informal (tenor personal), o programas didácticos, persuasivos, descriptivos, etc., (tenor funcional). Habremos de concluir, pues, que tampoco es el tenor aquello que marca el tipo de discurso que queremos analizar.

La misma nomenclatura que empleamos para caracterizar esta traducción, el nombre de traducción audiovisual, nos alerta ya de cuál es su especificidad. En efecto, el modo del discurso, el medio de transmisión del mensaje, es crucial para el traductor. Un texto audiovisual comunica dos tipos de información, según el medio por el que lo recibimos:

a) la verbal, todo lo que el espectador escucha o lee, en su mayoría lenguaje oral (pero también música, ruidos...), como el diálogo de una película o el monólogo de los informativos.

b) la visual, todo aquello que el espectador ve, y que supone un torrente de información, de al menos, las mismas proporciones que la vía anterior (escenarios, diversidad de planos, lenguaje mímico o gestual, acciones...).

Y es precisamente el medio empleado para transmitir el mensaje el que origina nuestro peculiar modo del discurso. Este doble modo del discurso es la categoría que caracteriza a los textos audiovisuales y el que los marca como registro lingüístico, el que los hace diferentes a otros textos.

Tal afirmación se basa en las siguientes constataciones:

a) el emisor o emisores utilizan dos medios para comunicar la información al receptor o receptores, el medio visual y el auditivo, lo que da lugar a un modo complejo del discurso, mezcla del lenguaje verbal y el lenguaje icónico, que todo traductor habrá de respetar en el texto meta (en forma, en contenido o en función).

b) la utilización de ambos medios hace que la información que se transmite esté cohesionada entre sí, que sea coherente el discurso visual con el verbal, y que a la vez se complementen. Es, por ejemplo, el caso del uso de deícticos o de elipsis, tan típicas en los textos audiovisuales, gracias a que el soporte visual complementa o explica el discurso verbal. También encontramos el caso contrario, aquél en que una imagen no logra transmitir todo el significado potencial que contiene, y el receptor necesita del discurso verbal para decodificar o actualizar el mensaje visual.

Como ejemplos podríamos dar la explicación visual de la frase hecha inglesa *that is a horse of a different color* (*esto es harina de otro costal*), pronunciada por un personaje bromista de la serie de dibujos animados americana *The Comic Strip*, cuando ve que un caballo comprado por unas amigas suyas cambia de color al ver a unos monstruos. La implicatura de la frase hecha no produciría gracia en el espectador a menos que esta información se complementara con la información transmitida por el discurso visual en donde vemos cómo el caballo, muerto de miedo, cambia de color (significado literal y metafórico a la vez). El ejemplo inverso, aquél en que el discurso visual es necesario para entender el

mensaje verbal, se da en cualquier documental especializado, cuando se necesita una explicación para entender una imagen. De todos modos, ambos se complementan siempre y son necesarios para la comprensión del mensaje.

c) hablamos de doble modo del discurso y no de triple como hace R. Rabadán (1991) puesto que la combinación real se da entre discurso verbal y no verbal, es decir, entre palabra e imagen. Rabadán (1991) basa su afirmación en que los textos audiovisuales mezclan lenguaje escrito, lenguaje oral y lenguaje icónico. A nuestro entender, esta tripartición podría ser reducida a dos términos, ya que tal clasificación está categorizada en distintos niveles: el lenguaje escrito y el oral son los dos modos del lenguaje verbal, manifestado con símbolos gráficos o con sonidos respectivamente, ambos consensuados en una comunidad de hablantes. Asimismo, el lenguaje icónico se puede categorizar (vid. Figura 2), pero quizás no poner al mismo nivel del lenguaje hablado y escrito. El lenguaje icónico, el no verbal, toda transmisión de información que no utilice el lenguaje escrito o hablado, se opone como categoría, o complementa al lenguaje verbal, y sus posibles subcategorizaciones tendrían el mismo rango que la subcategorización entre hablado y escrito. Proponemos una modalización doble y no triple, sin por ello afirmar que dicho discurso es menos complejo.

Sea como fuere, habremos de coincidir en que lo que tipifica y caracteriza a los textos audiovisuales es su modo del discurso. La mezcla de ambos modos, visual y auditivo, impone unas restricciones (modales en este caso) que condicionarán la ulterior traducción, como hemos señalado en otras ocasiones.

Por todo ello, habremos de categorizar los dos modos del discurso de manera que, una vez reconocidos, podamos situar este tipo de textos, comprobar qué restricciones imponen y ver cuáles son las prioridades que el traductor ha de respetar.

En cuanto a la categorización de la parte verbal de este discurso, es decir, en cuanto a la descripción del canal de comunicación por lo que respecta a la relación lingüística que establece el usuario con la situación, la propuesta de Gregory & Carroll (1978), que aquí reproducimos (vid. Figura 1), es altamente satisfactoria para categorizar modalmente los textos audiovisuales. Como ellos mismos postulan, y por lo que se refiere a la faceta lingüística de este tipo de textos, un texto audiovisual como una película sería obviamente un texto escrito (el guión original), para ser hablado o contado (mediante la interpretación de los actores), como si tal texto no fuera o estuviera escrito (es sumamente importante dar sensación de verosimilitud al receptor, de manera que se le involucre, que se crea la película). La clasificación de Gregory & Carroll (1978) es posiblemente susceptible de ser ampliada, pero en líneas generales, es suficiente para describir la relación del usuario con el medio en términos lingüísticos.

Sin embargo, para nuestros textos nos hace falta un marco teórico que categorice la faceta visual de este discurso, la faceta no verbal, que, como la otra

cara de la misma moneda, complementa de manera necesaria la vertiente lingüística. Habríamos de recurrir a la Semiótica, como ciencia que engloba todo tipo de comunicación, verbal y no verbal, para aproximarnos al doble modo de estos textos. Tendríamos también que categorizar cuántos tipos de comunicación no verbal existen. Pero, sobre todo, tendremos que categorizar la parte visual del discurso. Siguiendo las coordenadas de estos mismos autores para la subcategorización del modo del discurso en el lenguaje verbal, proponemos la clasificación de la *Figura 2* para el lenguaje no verbal, haciendo especial incidencia en los mensajes susceptibles de ser vistos, en la comunicación visual, dejando para otros estudios los otros tipos de comunicación.

Un mensaje susceptible de ser visto estaría al mismo nivel de otro mensaje no verbal susceptible de ser comunicado mediante otros sentidos. La comunicación visual, como la comunicación táctil, o la olfativa, puede ser espontánea o no espontánea, al igual que el lenguaje hablado puede ser espontáneo o no.

La comunicación visual será espontánea cuando no haya premeditación en visualizar algo y se produzca de manera inintencionada. La comunicación visual no espontánea aparece en la visión de una foto, una película, o una serie de televisión. Aquí precisamente lo que importa es que el (tele)espectador crea que las situaciones son verosímiles, y que el mensaje visual que recibe no está preparado. Es comunicación visual no espontánea puesto que el emisor o productor de esas imágenes las manda crear para emitir las posteriormente de manera intencionada y el receptor o espectador no visualiza una película de manera espontánea, decide por una razón u otra ver esa película. Como afirma R. Rabadán (1991:103) en los textos cinematográficos “como en el teatro se crea la ilusión de *lengua espontánea real* en la interacción entre los distintos personajes, pero no es así. El guión manifiesta características típicas de la lengua coloquial, tales como elipsis, repeticiones, etc.; pero presenta un acabado, una redondez lingüística, que no se da en los textos orales inmediatos. En cierto modo, una película es un pedazo de vida recreado y condensado, ningún espectador soportaría hora y media de conversaciones aparentemente inconexas.”

Esta afirmación, hecha desde el punto de vista del lenguaje verbal, la podemos aplicar también al lenguaje no verbal, en nuestro caso, a la comunicación visual. De este modo, en los textos audiovisuales también se crea la ilusión de una visión espontánea real, tanto en la interacción entre los mismos personajes como en la interacción con el usuario de dicho texto. También el texto original visual presenta características típicas de la espontaneidad -emula al mundo real, por ejemplo, un plano interior de un comedor suele tener mesas, sillas, un reloj, etc.- pero también muestra la “redondez visual” que presenta en su faceta verbal y que no se da en la comunicación visual espontánea. Todo aquello que vemos está articulado de manera que el usuario del texto reciba toda la información visual necesaria también con principio y fin. Ningún espectador soportaría hora y media de ver todo lo que en la realidad verían los personajes de la pantalla,

visiones inconexas, espontáneas e intranscendentes para la finalidad de la película, etc. Hasta aquellas que nos pueden parecer inconexas e intranscendentes, no lo son, forman parte de la redondez de la que hablábamos antes. La elipsis visual, la repetición visual, los llamados *non sequiturs*, etc, juegan el mismo papel que la elipsis lingüística, la repetición lingüística o los *non sequiturs* tan característicos del lenguaje oral: crear en el usuario la impresión de que se enfrenta a un texto real, verosímil.

La categorización de la comunicación visual que proponemos (vid. Figura 2) sigue la misma distribución empleada por Gregory & Carroll (1978) para subcategorizar el lenguaje oral, es decir, se trata de categorizar la variación situacional en cuanto a la relación entre el medio y el usuario. El lenguaje no verbal puede ser transmitido mediante diferentes medios, al igual que el verbal, y estos medios físicos (de recepción visual, de recepción táctil) originan los diferentes modos de la comunicación, o modelos creados a partir del cuerpo físico del medio. De la misma manera que el lenguaje verbal, el no-verbal en sus diferentes manifestaciones, puede ser o no espontáneo según la situación, y ambos pueden ser utilizados con diferentes fines.

Hemos intentado proponer una categorización de la parte visual de los textos audiovisuales, siguiendo un criterio situacional y desde el punto de vista del usuario. ¿Qué conclusiones ha de extraer el traductor una vez analizados ambos modos del discurso?

Verbalmente, hemos definido los textos cinematográficos como textos escritos (y, por tanto, no espontáneos) para ser hablados como si no estuvieran escritos. Visualmente como textos emitidos no espontáneamente para ser vistos como si no estuvieran preparados. La categorización es homogénea: en efecto, nos encontramos ante un discurso compacto, redondo, contenido en sí mismo. Es un discurso totalmente planeado (verbal y visualmente) con comportamientos situacionales preparados, que crea su propia situación, con principio y final, pero cuya mayor finalidad es dar sensación de espontaneidad. El traductor habrá de contemplar ambos modos de una manera unificada y observar que una traducción del discurso verbal puede ser insuficiente si no es complementaria al discurso visual.

Pero, además de este hecho, no siempre contemplado en el mundo de la profesión, el traductor habrá de ser consciente de que:

a) el discurso verbal es complementario al discurso visual en los textos audiovisuales. La traducción verbal, por tanto, también ha de ser complementaria al discurso visual, y homogénea, teniendo en cuenta que la complementariedad ha de ir siempre en la misma dirección, es decir, acoplar el discurso verbal al visual, puesto que el traductor no puede cambiar el mensaje visual, sólo el verbal. Esta es la primera restricción, y la más grave, que impone este tipo de traducciones. En toda traducción hay que cumplir unas restricciones. Aquí la primera restricción es de tipo formal y consiste en que la traducción verbal ha de

tener la misma duración que el texto verbal original, para acoplarse a la *duración visual* del personaje que está en pantalla. Es el llamado ajuste.

b) el discurso verbal también ha de ser complementario al visual en términos de contenido, como ocurre en el texto original. Esto impone otro tipo de restricciones. Véamoslo con un ejemplo, señalado ya en otra ocasión. En la serie norteamericana de *The Comic Strip*, un personaje llamado *Lagoon*, que vive en un lago, como sugiere su nombre, *escribe en la pantalla* el acrónimo YUC, para calificarse a sí mismo. Él explica al resto de los personajes, y de hecho, al receptor, que YUC significa *Young Underwater Creature*, o *Joven Criatura Submarina*, ya que tal acrónimo no está sancionado en inglés, no significa nada, es una invención que pretende causar gracia o provocar la risa del espectador.

El traductor debería encontrar una serie de palabras en lengua meta, que conteniendo tales iniciales, transmitieran la función del acrónimo inglés. Las restricciones en este caso son tremendas: el espectador oye la explicación al mismo tiempo que visualiza el acrónimo. En una lengua como, por ejemplo, el catalán, en donde no existe la grafía «Y», o bien violamos la norma, y cometemos una falta de ortografía para que ambos textos, el visual y el verbal, sean coherentes, o bien lo traducimos con otras palabras que no se correspondan con tales iniciales.

En español habría que buscar una solución parecida. Pensemos que casi todos los adjetivos o sustantivos que comienzan con «Y» son préstamos, mayoritariamente hispanoamericanos, y con una frecuencia de uso bastante baja. Si repasamos las posibles entradas en un diccionario, efectivamente llegaremos a la conclusión de que hay que violar la norma también en español. Nos ayudaría el hecho de que se trata de un personaje caracterizado por su torpeza lingüística, así como la solidez normativa del español: no se puede hablar de que se induce a los jóvenes telespectadores a cometer faltas de ortografía. Habría que buscar alternativas como «yoven» por «joven», «ubmarino» o «ubacuático» por «subacuático» o una fórmula diferente acorde con el campo del discurso y la función del acrónimo, del tipo *Joven Usuario de Corrientes*, por ejemplo, en cuanto que es un animal que vive en el agua, etc.

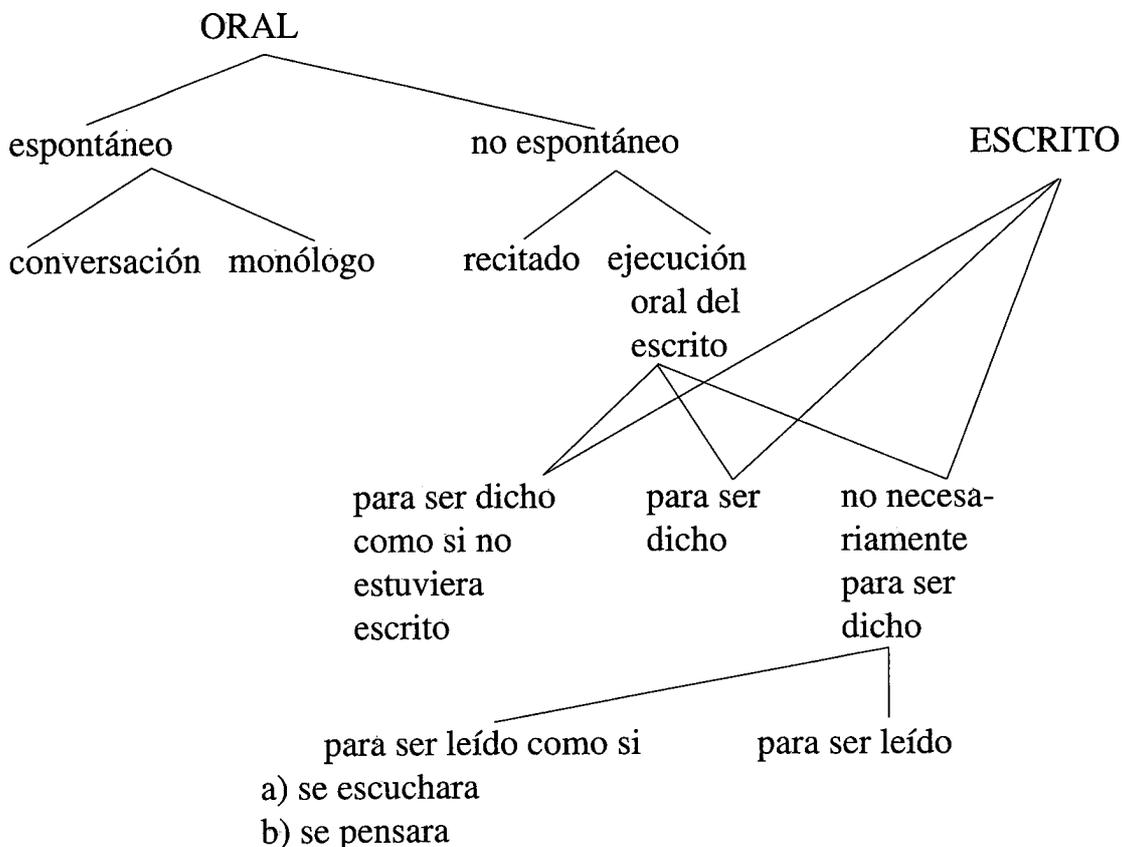
c) la complementariedad de ambos discursos, el hecho de que un segmento verbal se corresponda o tenga un referente visual, viene a menudo ayudado por el uso de mecanismos discursivos textuales como los deícticos, con valor anafórico, catafórico o exofórico, característicos del lenguaje oral. El traductor puede hacer uso de tales deícticos no sólo cuando aparezcan en original, sino que también los podrá usar cuando las restricciones antes mencionadas, especialmente la del ajuste o sincronización, le obliguen a sintetizar la traducción. Cuando hemos de traducir del inglés a una lengua románica, nos damos cuenta de inmediato de que la lengua inglesa es más breve, y que el mismo mensaje tiene mayor duración en nuestras lenguas. Por tanto, el ajuste en una lengua románica siempre ha de tender hacia la reducción. La traducción inglesa de películas españolas -si se

hiciera- tendría que tender hacia la ampliación. Los mecanismos de reducción que respeten esta restricción visual pueden ser el empleo de deícticos en el texto meta cuando en original se nos describa el referente completo, el empleo de elipsis cuando en original se describa el referente o la acción completa, o cualquier solución en que la información del texto visual pueda suplir aquella que no podemos poner en el texto verbal.

Por todo ello, el traductor tendría que buscar un sólo texto meta, un texto meta que contemplara todas las restricciones y prioridades establecidas por el modo del discurso en que le llega el texto original. La búsqueda de textos separados, una primera traducción del guión y una segunda con ajuste para el doblaje, sólo se debe hacer con propósitos metodológicos. El procedimiento real ha de ser paralelo, la búsqueda de un texto meta a partir de un texto original cuya restricción modal establecerá las jerarquías de equivalencia en tal texto meta. El traductor se ha de preguntar para qué medio se hace la traducción antes de empezar a hacerla. Además, el hecho de que estos textos estén especialmente marcados por el modo del discurso no los hace diferentes, en cuanto a la búsqueda de un único texto meta, de otros textos con modo complejo del discurso (como canciones, comics, etc.).

d) Por último, habría que tratar la noción de código y decodificación cultural. El usuario de un texto meta ha de decodificar toda la información que le llega y entenderla en su contexto cultural. Esto sería objeto de otro estudio. Anotemos aquí simplemente que el traductor tendrá que ser muy consciente de que la información cultural del texto original también le vendrá transmitida por los dos modos del discurso, y que tendrá que buscar soluciones (siempre verbales, puesto que no puede alterar el mensaje visual del original), que subsanen la pérdida de información cultural transmitida visualmente en estos textos. Por ejemplo, el dominio abrumador del color blanco en una película china dramática, en donde se cierne la muerte del personaje principal, será también objeto de estudio por parte del traductor. El espectador chino entiende el mensaje visual (el color blanco es allí el color del duelo, del luto); el espectador occidental, no. La relación entre el texto visual y el verbal es estrechísima. El traductor ha de tenerlo bien presente para dar su solución.

VARIACIÓN SITUACIONAL DEL LENGUAJE VERBAL
 CATEGORIZADO EN CUANTO A LA RELACIÓN DEL MODO DEL
 DISCURSO CON EL USUARIO.



(Figura 1)
 Gregory & Carroll (1978)

VARIACIÓN SITUACIONAL DEL LENGUAJE NO VERBAL
 CATEGORIZADO EN CUANTO A LA RELACION DEL MODO DEL
 DISCURSO CON EL USUARIO.

LENGUAJE NO VERBAL.



(Figura 2)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

GREGORY, M. & S. CARROLL (1978), *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. London: Routledge & Kegan Paul.

HALLIDAY, M.A.K. & R. HASAN (1976), *Cohesion in English*. London: Longman.

HATIM, B. & I. MASON (1990), *Discourse and the Translator*. London: Longman.

RABADAN, R. (1991), *Equivalencia y Traducción*. Zamora: Universidad de León.