LA IMPORTANCIA DEL ANÁLISIS TEXTUAL EN LA TRADUCCIÓN DE PRODUCTOS AUDIOVISUALES

RAQUEL SEGOVIA

0. INTRODUCCIÓN

Mucho se ha enfatizado en los últimos tiempos y en relación con los estudios y la práctica de la traducción en el análisis textual. Sin embargo, este aspecto fundamental que sin duda ha repercutido enormemente en otras modalidades y tipos de traducción, no ha merecido igual atención en lo que se refiere a la *traducción audiovisual* (o a la *transferencia lingüística audiovisual,* como algunos estudiosos prefieren llamarla de manera más globalizadora), campo éste en el que todavía quedan bastantes aspectos por estudiar.

En lo que se refiere concretamente al aspecto teórico pero con vistas a una aplicación práctica y didáctica, adoptar un enfoque exclusivamente lingüístico a la hora de traducir un texto audiovisual no resulta completo ni satisfactorio, ya que se puede incurrir en graves errores y contradicciones. Es preciso adoptar pues, como bien indica Rosa Rabadán,[1] "una aproximación multilateral, pues el lenguaje fílmico es complejo y, por definición, interdisciplinar".

En este sentido, un análisis textual que englobe todos los aspectos resulta imprescindible y no son sólo a los traductores, sino también a todos los demás agentes que intervienen en el proceso de la transferencia lingüística audiovisual (director y actores de doblaje, ajustadores, subtituladores), que para realizar bien su labor han de conocer la naturaleza del material con el que trabajan y su funcionamiento.

Con esto estamos poniendo en relación la traducción audiovisual con los medios de comunicación, campo que centra su interés en la gramática, géneros, estilos y materiales tanto del cine como de la televisión, y con otra disciplina muy importante que conecta las dos anteriores: la semiótica o ciencia que estudia el significado de los signos.

1. SEMIÓTICA DE LOS TEXTOS AUDIOVISUALES

Tanto el cine como la televisión utilizan dos canales materiales: el *canal visual* y el *canal acústico*, y cada uno de estos canales está constituido a su vez por múltiples *códigos,*[2] los cuales funcionan dentro de un compleja estructura jerárquica que John Fiske resume con el siguiente cuadro en su libro *Television Culture:*

---

[1] Rosa Rabadán: *Equivalencia y traducción*, León, Univ. de León, 1991, p. 157.

[2] El término *código* es usado por la semiología o semiótica para describir el conjunto de reglas o convenciones que estructuran un determinado discurso. Tanto el cine como la televisión emplean un complejo sistema de códigos y sólo algunos son específicos de estos medios (por ejemplo, el montaje), mientras que

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

> An event to be televised is already encoded by *social codes* such as those of:
>
> Level one: REALITY
> appearance, dress, make-up, environment, speech, gesture, expression, sound, etc.
>
> ———
>
> these are encoded electronically by *technical codes* such as those of:
>
> Level two: REPRESENTATION
> camera, lighting, editing, music, sound.
>
> ———
>
> which transmit the *conventional representational codes*,
> which shape the representations of, for example:
> narrative, conflict, character, action, dialogue, setting, casting, etc.
>
> ———
>
> Level three: IDEOLOGY
> which are organized into coherence and social acceptability by the *ideological codes*, such as those of: individualism, patriarchy, race, class, materialism, capitalism, etc. [3]

Otra clasificación similar pero enfocada específicamente a la traducción audiovisual es la que hacen J. Lambert y D. Delabastita,[4] que también parten del hecho de que el cine y la televisión utilizan por regla general dos *canales*: el *visual* y el *acústico* (los cuales sirven de transmisores materiales del texto) y varios *códigos* o *sistemas semióticos* (que son los que conforman las estructuras y reglas generadoras de significado). Estos autores además dividen tales *códigos* en dos grupos: los *verbales* (lingüísticos, paralingüísticos) y los *no-verbales* (de vestuario, maquillaje, cinematográficos, iconográficos, etc.).

Por último, una clasificación algo diferente es la que hace Rosa Rabadán,[5] quien considera que los *códigos* son precisamente la imagen y el sonido y añade que éstos pueden a su vez descomponerse en elementos sucesivos. Aunque bajo mi punto de vista el término *código* debe utilizarse más bien en el sentido en que lo hacen Fiske y Lambert/Delabastita, esta división de Rabadán nos resulta muy útil para ver claramente el elemento sobre el que debemos operar cuando llevamos a cabo la traducción de un texto audiovisual a otro idioma:

> [...] así, la imagen consta de planos, ángulos, ritmo, color, etc.; mientras que la banda sonora está formada por tres pistas claramente diferenciadas: el ruido, la música y la palabra, que constituye el objeto de trabajo del traductor.

---

los demás son compartidos con otras formas del arte y la comunicación (por ejemplo, los códigos de iluminación y gestualidad con el teatro o los códigos narrativos con una novela o relato escrito).

[3] J. Fiske: *Television Culture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1987, p. 5.

[4] J. Lambert y D. Delabastita: "La traduction des textes audiovisuels: modes et enjeux culturels", en Gambier (ed.): *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, París, Presses Universitaires du Septemtrion, 1996, pp. 38-39.

[5] Rosa Rabadán, o. cit., p. 157.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

La palabra, los diálogos o el texto oral son por lo tanto el objeto de interés del traductor y también de las demás personas que colaboran en el proceso de *sustituir* (en el caso del doblaje, por ejemplo), *añadir* (en la subtitulación) o *superponer* (en las narraciones con voz en *off*) al texto original concebido en una determinada lengua, otro texto que pretende expresar lo mismo que el primero pero que ha sido formulado en una lengua diferente.

Pero si nos damos cuenta, realizar una operación así puede plantear serios problemas porque al llevarla a cabo estamos alterando el producto audiovisual tal y como fue concebido, y según explica Jean Yvane:

> *Le rapport simultané de l'image et du son fonde le synchronisme. De cette adéquation résultent la forme et le contenu du message. Toute intervention sur l'un des termes contribue à l'altération du sens. Le praticien, quel que soit le champ dans lequel il intervient, se voit partagé entre différentes nécessités contradictoires.*[6]

De la relación de dependencia que existe entre imagen y sonido pueden dar testimonio todos los practicantes de esta modalidad, que siempre se encuentran sujetos a los condicionamientos y "tiranías" del canal visual (por ejemplo, el movimiento de los labios a la hora de encajar el texto oral en el doblaje, o la velocidad con la que se suceden las imágenes en el caso de la subtitulación). Pero centrar el objeto de interés únicamente en la palabra puede conducir a veces a forzar y supeditar todos los demás códigos al lingüístico y a infravalorar, quizá por desconocimiento de su funcionamiento, la importancia que a nivel de significado tiene cada uno de ellos. Si esto sucede, se producen entonces interpretaciones erróneas e incoherencias textuales.

Fijémonos por ejemplo en el código musical, que al incluir dentro de él textos orales cantados, es uno de los que suelen resultar más afectados en el proceso de transferencia lingüística audiovisual debido a su relación directa con la palabra:

Lo primero que hemos de tener claro cuando escuchamos una canción en una película, pongamos por caso, es la función que desempeña en relación con el resto de los elementos: si su letra nos proporciona información relevante porque está directamente relacionada con algún personaje, con una acción concreta o con la trama en general; o si sólo sirve para crear ambiente. Esto nos ayudará a decidir con mayor coherencia si dicha canción ha de ser subtitulada, doblada (mediante una traducción literal, una adaptación e incluso una sustitución por otra canción en la lengua de llegada), o es mejor dejarla en su versión original.[7] Sólo de esta manera dejaremos de leer (por nombrar una de las múltiples inadecuaciones que se dan en este campo), innecesarias traducciones subtituladas de canciones "de fondo", que lo único que están produciendo es una interrupción de la acción principal y un desvío de la atención por parte del espectador.

Errores como el anterior se evitarían si se trabajara en la comprensión globalizadora del texto audiovisual, en la relación que existe entre el canal acústico y el visual, así

---

[6] J. Yvane: "Le doublage filmique: fondements et effets", en Gambier (ed.), o. cit., p. 138.

[7] Esta decisión dependerá además del tipo de medio del que se trate (cine o televisión) y del género o programa en cuestión. Por ejemplo, las canciones acompañadas de música que pueden escucharse en una teleserie de dibujos animados para niños, normalmente irán dobladas y adaptadas, descartándose la subtitulación por razones obvias de imposibilidad de lectura.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

como en la correcta interpretación, a nivel de significado, de todos y cada uno de los códigos que los conforman.[8] Y no debe ser de otra manera porque, como afirma M. Cebrián:

> Considerar lo audiovisual como un sistema de signos es incidir semióticamente en su dimensión global abarcadora de todos los subsistemas que lo integran y las combinaciones formantes de códigos. Un sistema comporta el análisis de las relaciones, funcionamiento, solidaridad y coherencia de los signos. El cambio, sustitución o modificación de uno de los componentes repercute en el conjunto. Los subsistemas pierden su autonomía para integrarse en el conjunto, según la funcionalidad para la que estén destinados.[9]

Sin embargo, conocer el funcionamiento de los códigos audiovisuales no es tarea fácil, y si bien mucha gente es capaz de reconocer que no conoce un idioma, pocos son los que admiten que no saben "leer" imágenes. Por eso, esta materia debería también formar parte del currículum de todos los que trabajan —o van a hacerlo en un futuro— en el complejo proceso de la transferencia lingüística.

2. EL TEXTO ESCRITO O GUIÓN

Como ya se sabe, el texto con el que trabaja el traductor (aparte de disponer de un vídeo con la película o programa que tenga que traducir) es un guión escrito en la lengua de partida.

Dentro de las diversas modalidades que existen de guiones, el formato ideal no es precisamente el que concibió en su momento el guionista o guionistas, sino el que se conoce como *continuidad dialogada* o *guión de postproducción*, que "representa la fase más elaborada del guión propiamente dicho, en el que las réplicas —ahora en estilo directo— y las acciones están completamente detalladas, aunque no lleven indicaciones técnicas".[10]

A fin de poder construir diálogos efectivos, el traductor ha de poseer también en este campo una serie de conocimientos relacionados con la estructura dramática de la historia (que incluye cuestiones como: hacer avanzar la acción, identificar el conflicto, respetar los momentos de tensión, ser consciente de cuándo se produce una ocultacion de información al espectador o de cuándo llega el momento de la resolución, etc.) y también ha de estar familiarizado con los códigos técnicos de los que nos hablaba Fiske

---

[8] Un cineasta como J. Renoir (*Ma vie et mes films*, París, Flammarion, 1987, p. 95) ya destacó la importancia significativa que pueden tener todos los códigos cuando se refirió concretamente a los ruidos, que para él tenían tanta importancia como el código lingüístico: "*Les gens se figurent que dans un film parlant seul le dialogue compte. Je crois au dialogue mais il n'est qu'une partie du son. Pour moi, un soupir, le grincement d'une porte, des pas sur le pavé, peuvent être aussi éloquents qu'un dialogue*".

[9] M. Cebrián Herreros: *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual I*, Madrid, Mezquita, 1983, p. 139.

[10] M. Chion: *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 101.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

en su cuadro referido (movimiento y posición de la cámara, sonido, montaje...), así como de sus respectivas abreviaturas.[11]

Veamos a este respecto un ejemplo extraído del guión original de *Henry V* (*Post Production Script*, 1989: Reel 3:14):

> M.S. HENRY V WITH NOBLES
> BEHIND HIM.
>
> SCROOP TO HENRY V: No doubt my liege if each man do his best.
> HENRY V TO SCROOP: I doubt no that;
>
> C.S. CAMBRIDGE
>
> CAMBRIDGE TO HENRY V: Never monarch better feared and loved than is Your Majesty.

A la hora de traducir este fragmento el traductor ha de saber que M.S. es la forma de abreviar un *Medium Shot* o plano medio (que suele enmarcar al personaje/s de la cintura para arriba) y C.S. corresponde a un *Close Shot* o primer plano (utilizado cuando la imagen sólo nos muestra el rostro).

3. UNIDAD DE TRADUCCIÓN TEXTUAL: LA SECUENCIA

Al igual que ha hecho la lingüística en los últimos tiempos buscando unidades de análisis diferentes a la de la palabra o la frase aislada a cambio de unidades mayores como los textos, el dominio de la traducción audiovisual también ha de tender hacia un enfoque pragmático que trabaje con unidades de traducción diferentes a los diálogos. A este respecto, nos dicen Georg-Michael Luyken y otros:

> *What could be called a pragmatic plot-oriented translation approach would contribute greatly to achieving higher text quality. The principle is to translate scene by scene rather than sentence by sentence, to identify the plot-carrying elements and conveying the general tone of the scene. The freedom gained to such an approach can not only be used to increase the amount of lip and nucleus-sync, but also —and this is very important— to achieve a dialogue which is consistent in style and much more natural than dialogue based on the sentence for sentence approach.*[12]

Sin embargo, desde mi punto de vista y teniendo en consideración todos los demás códigos o sistemas semióticos, más que *escenas* lo que se hay que traducir son *secuencias*, pues si bien los límites que existen entre ambos conceptos no están demasiado claros, la *escena* debe tomarse como una unidad funcional inferior a la *secuencia*, que

[11] Uno de los pocos diccionarios bilingües de terminología audiovisual que existen es el de A. García Fernández Balbuena: *Diccionario de cine y video/Film and Video Dictionary*, Madrid, Tayo, 1988.

[12] G. M. Luyken y otros: *Overcoming Language Barriers in Television (Dubbing and Subtitling for the European Audience)*, Manchester, The European Institute for the Media, 1991, p. 163.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

es susceptible de dividirse en unidades más pequeñas y está formada por un grupo unificado por afinidad de *fotogramas*, *planos* y *escenas*.

Una *secuencia*, en términos generales, podría definirse entonces como *una unidad funcional o segmento del enunciado cuya cohesión de signos es tal que no debe ser traducida por separado*. En este sentido, toda *secuencia* consta de tres momentos: principio o preparación, clímax o momento álgido y desenlace, y constituye una especie de capítulo autónomo dentro del conjunto textual, que guarda, sin embargo, cohesión en el eje sintagmático con la(s) secuencia(s) a la(s) que sigue y a la(s) que precede.

4. TIPOS DE TEXTOS: LOS GÉNEROS

Como ya ha observado J. García Jiménez en su libro *Narrativa audiovisual*,[13] en el terreno audiovisual los géneros constituyen un criterio de clasificación que puede ser muy útil al traductor, porque a pesar de que también en este caso los límites entre ellos a veces no están claros, los géneros ofrecen un repertorio de regularidades específicas y observables (personajes-tipo, acciones-tipo, escenarios-tipo).

Los géneros sirven como modelo de ver el mundo y de acuerdo con el citado autor desempeñan las siguientes funciones:

a) Cognitiva: Los géneros actúan como sistemas de reconocimiento y ayudan a la identificación de los relatos audiovisuales.

b) Taxonómica: Permiten distinguir y clasificar conjuntos de relatos.

c) Iconológica: Subrayan el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada.

d) Poética: Contribuyen a la creación narrativa, proporcionando referencias acerca de los elementos-tipo del contenido de la historia que adquieren valor antonomásico en cada género (acciones, escenarios, personajes, etc., en el cine de terror, en el cine fantástico, en el *western*, etc.). Una vez identificado el género, esos elementos-tipo se convierten en criterios constructivos.

e) Sistémica: Las regularidades del género hacen previsible el sistema narrativo.

f) Pragmática: Los géneros hacen más legible al texto porque contribuyen a reconducir el conjunto de expectativas de los destinatarios.

g) Hermenéutica: Hacen al texto narrativo más legible y comprensible en la medida en que se ven validadas las expectativas del lector.

h) Estética: permiten establecer una verosimilitud propia de un género particular. Existe un "efecto-género" que actúa diacrónicamente (de relato a relato) por la permanencia de un mismo referente diegético y por la recurrencia de escenas "típicas". En el *western*, por ejemplo, el código del honor del héroe o el modo de actuar de los indios aparecen como verosímiles por un doble motivo: se han mantenido fijos durante un periodo y han sido respetados y reconducidos de filme en filme de una manera ritual.

i) Ideológica: Cada género es el indicio de una particular "visión del mundo" y, en cuanto tal, aparece cargado de determinados valores. El género ejerce su función ideológica por ser un constructo cultural, que tiene una doble dimensión: histórica y

[13] J. García Jiménez: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 66-70.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

antropológica. El *western* representa el modelo de desarrollo expansionista y colonialista de los EE UU.

Todas estas funciones atribuibles a los géneros contribuyen a ver la coherencia y la cohesión del discurso global y su alto grado de predictabilidad en lo que respecta concretamente al código lingüístico, resulta de gran ayuda a la hora de traducir un texto. Así, en una *comedia* lo que esperaremos encontrarnos son juegos de palabras, malos entendidos, chistes o *gags* verbales y múltiples registros y dialectos, mientras que en una película de *terror* abundarán los elementos de suspense y las incógnitas.[14]

Pero también las convenciones genéricas pueden ser alteradas y manipuladas por la traducción y para ejemplificar la manera en que esto se produce he elegido una secuencia de la popular película *Bram Stoker's Dracula.*

Se trata de la secuencia inmediatamente posterior a la de la llegada del profesor Van Helsing a casa de una joven llamada Lucy, adonde ha ido por petición de su amigo y ex-alumno Jack, el cual está muy preocupado por la extraña enfermedad que sufre su paciente (preparación). Al oír los gritos provenientes de la habitación de Lucy, a la que Drácula está chupando la sangre, los hombres han subido corriendo (clímax) y Van Helsing, que ha visto enseguida las fatídicas marcas en su cuello, le ha inyectado urgentemente a la moribunda la sangre de su prometido Arthur (desenlace).

En la siguiente secuencia, que es la que nos interesa, Jack, Arthur y su amigo Morris han bajado al nebuloso jardín. Es de noche y están hablando de lo extraño que es todo (preparación). Entonces aparece inesperadamente Van Helsing, que les habla de ciencias ocultas y del poder de la mente, y les hace una demostración desapareciendo en un momento determinado como por arte de magia (clímax), para volver a reaparecer a cierta distancia de ellos haciéndoles ver así que lo irracional y las fuerzas sobrenaturales también tienen cabida en este mundo (desenlace).

Éste es el diálogo original —extraído de pantalla— que escuchamos en esta secuencia, y a su derecha he colocado la traducción que se hizo en castellano para la versión doblada:

(*Jack, Arthur and Morris in the garden*)	
A: But Jack, that poor creature has had the blood of two men put into her already.	Pero Jack, a esa pobre criatura se le ha introducido ya la sangre de dos hombres.
M.: Man alive! Her whole body couldn't hold that much blood!... *What* took it out?	¡Por todos los santos! Su cuerpo no podría soportar tanta sangre... ¿*Qué* se la quitó?
(*Van Helsing appears suddenly*)	
V.H.: That's a good question, Mr. Morris.	Buena pregunta, señor Morris.
J: Those marks on her throat... no trituration. I'm sure the blood loss occured there.	No desease. Esas marcas en su cuello... Ninguna enfermedad, ninguna hemorragia. Estoy seguro de que ahí se dio la pérdida de sangre.
VH: Oh, where did the blood go? You were once a careful student, Jack. Use your brain! Where did the blood go? Tell me!	¿Adónde fue la sangre? Hace tiempo fuiste un alumno esmerado. ¿Adónde fue la sangre?
J: The bed-clothes would be covered in	

[14] De todos los géneros cinematográficos y televisivos, quizá sean las telenovelas las que mayor grado de predictabilidad presentan dada su gran redundancia tanto en los códigos del canal visual como del acústico. Esto se debe sobre todo a su reducido cambio de escenarios (que se suele limitar a tres o cuatro normalmente) y a que los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos a menudo se presentan estereotipados.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

blood.

VH: Exactly. *You do not let* your eyes see nor your ears hear *that* which you cannot account for.

J: *Something* just went up there, sucked it out of her and then flew away, I suppose.

(*Morris laughs*)

VH: *Ja*, why not? *Ja*,

A: That's brilliant! That's absolutely brilliant! Will one of you, earned doctors or whatever you are kindly tell me what's going in with my Lucy?

VH: Jack, you are a scientist. Do you not Jack, think that there are things in this universe you cannot understand and which are true? Mesmerism, hypnotism...

J: You and Charcot proved hypnotism...

VH: ... electromagnetic fields, materialization, astral bodies...

(*Van Helsing disappears mysteriously*)

J: Professor?

A: Where the hell did he go?

(*Van Helsing reappears and talks to them from a distance*)

VH: You see?

J: I feel like a blundering novice.

VH: Gentlemen, we're not fighting some disease here. Those marks on your dear Miss Lucy's neck were made by *something unspeakable* out there. Dead but not dead.

It stalks us for some dread purpose I do not yet comprehend. To live, *it* feeds on Lucy's precious blood. *It is a beast! A monster!*

(*Close up of Dracula*).

¡Dime! ¡Usa tu cerebro!

La cama estaría cubierta de sangre.

Exacto. No *dejes* que tus ojos vean ni tus oídos oigan *aquello* de lo que no puedes dar cuenta.

Alguien subió allí, le chupó la sangre y salió volando, supongo.

Ja, ¿por qué no?

Es brillante, absolutamente brillante. ¿Alguno de ustedes, eruditos doctores o lo que sean, es capaz de decirme qué le pasa a mi Lucy?

Jack, tú eres un científico. ¿No crees que hay cosas en este universo que no puedes comprender y que son ciertas? El mesmerismo, el hipnotismo.:.

Ud. y Charcot demostraron el hipnotismo.

...los campos electromagnéticos, las materializaciones, los cuerpos astrales...

¿Profesor?

¿Adónde diablos ha ido?

¿Lo ves?

Me siento como un torpe principiante.

Caballeros, no estamos combatiendo ninguna enfermedad. Esas marcas en el cuello de su querida Lucy fueron hechas por *algo innominable* que hay ahí fuera, muerto pero no muerto. *Él* nos acecha con algún remoto propósito que todavía no comprendo. Para vivir se alimenta de la preciosa sangre de Lucy. ¡Es una bestia! ¡Un monstruo!

Al comparar el texto original y su correspondiente traducción al castellano podemos observar que mientras la versión inglesa se refiere a la causa de todo este mal, Drácula —al que no se nombra en ningún momento porque se desconoce todavía su identidad— con términos neutros (*what-that-something unspekeable-it-it-it is a beast-a monster*), la traducción española presenta una fluctuación entre el neutro y el masculino (qué, aquello, alguien, algo innominable, él, [él] es una bestia, [él es] un monstruo). Este error de equivalencias que en un principio puede parecer insignificante, resulta, sin embargo, crucial pues al protagonista en la versión original se le están atribuyendo las cualidades que sólo puede marcar el género neutro, de algo "innominable" que está vivo y muerto a la vez, y que es considerado una "bestia" o "monstruo" porque es capaz (tal y como vemos en la secuencia anterior) de metamorfosearse en un lobo o de esfumarse convertido en una sombra.

Por eso, al traducir *something* e *it* por "alguien" y "él", combinándolo con los términos "aquello" y "algo", lo que ha hecho el traductor de la versión española es:

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

— Primero, incurrir en una incoherencia textual (algo que también sucede en la frase "*You do not let your eyes see nor your ears hear that which you cannot account for*", que ha sido traducida por un imperativo: "No dejes que tus ojos vean ni tus oídos oigan aquello de lo que no puedes dar cuenta" en lugar de un presente de indicativo: "Tú no dejas que tus ojos vean y tus oídos oigan...").

— Segundo, eliminar parcialmente la incógnita sobre la polivalente identidad de Drácula que, excepto Van Helsing, los personajes de la historia todavía no conocen.

— Y en última instancia, lo que este pequeño "fallo" está poniendo de manifiesto es el desconocimiento o la no respetabilidad a una de las convenciones más importantes del género de terror, que es la de mantener la intriga, el suspense o la incógnita. Este hecho además se presenta directamente relacionado con la cuestión ideológica (recordar los códigos del cuadro de Fiske o a las funciones de los géneros de García Jiménez), que en la película se deja ver a través de tres discursos fundamentales originados alrededor de la enigmática figura de Drácula: el religioso, el sexual y el científico (la incógnita de la muerte y la resurrección, la exploración de las enfermedades venéreas, el estudio de las ciencias ocultas, la transfusión de sangre como nuevo experimento médico, etc.).

5. CONCLUSIONES

Es verdad que existen todavía muchos aspectos por estudiar en el campo de la transferencia lingüística audiovisual, como bien advierte Georg-Michael Luyken:

> *There exists only very limited theoretical and scholarly knowledge about the specific linguistic implications of the Language Transfer process in the audiovisual media. There is no theory of Language transfer, no literature on its aesthetics nor even any universally accepted modus operandi. There are very few precise descriptions of what Language Transfer should and should not do, how it could be improved, or what its scopes or limitations are. The lack of scholarly concern and interest in Language Transfer appears to be matched —with a few exceptions— by the lack of interest of practitioners and their employers in any theoretical preoccupation with their craft.*[15]

Sin embargo, espero que todo lo expuesto en este trabajo contribuya a hacer ver la necesidad de incluir, dentro de los estudios y la práctica de la transferencia lingüística audiovisual, determinadas materias de "apoyo" que ayuden a todas las personas implicadas en este proceso a realizar bien esta labor (me refiero en concreto a asignaturas como semiótica del sonido y de la imagen, naturaleza del guión cinematográfico y televisivo, aprendizaje de vocabulario técnico e incluso historia del cine y la televisión).

[15] O. cit., p. 165.

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes

Lengua y Cultura. SEGOVIA, Raquel. La importancia del análisis textual en la tra...
Centro Virtual Cervantes