LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: ESTADO DE LA CUESTIÓN

FREDERIC CHAUME

Universitat Jaume I

El crecimiento masivo de traducciones de textos audiovisuales durante estas últimas décadas no ha comportado, sin embargo, una atención especial por parte de los teóricos de la traducción hacia esta modalidad. Varios factores han contribuido, sin duda, a esta ausencia de literatura sobre dicha materia:

— el hecho de que los Estudios sobre Traducción sean relativamente recientes. Hasta prácticamente la mitad del siglo XX no se empieza a investigar a fondo esta disciplina;

— el hecho de que los estudios sobre los medios de comunicación *(Media Studies)* sean también relativamente recientes, dada su aparición y su abrumadora popularidad en este siglo, especialmente en el caso de cine y la televisión que ahora nos ocupa;

— el poco crédito con el que ha contado hasta nuestros días, en los ámbitos académicos, la labor del traductor e incluso la traducción como disciplina, incrementado sin lugar a dudas por el hecho de considerar la traducción audiovisual como hermana pobre o como manifestación de menor categoría dentro de los Estudios sobre Traducción. En efecto, si algún tipo de manifestación traductológica ha contado con mayor atención ésta ha sido la traducción literaria, respaldada por mucha más bibliografía que las otras modalidades, aunque, paradójicamente, sea el tipo de traducción menos solicitado en el mercado;

— la poca atención que ha merecido la traducción audiovisual dentro de su mismo sector, en donde la ausencia de reflexión académica, sumada a la rapidez con que se realiza el trabajo en esta modalidad, la necesidad de obtener beneficios económicos acelerando el proceso y la cantidad de personas, o más bien estamentos, que tienen acceso a modificar el texto traducido de manera impune, han convertido a la traducción audiovisual en un proceso de producción en masa, más que en una actividad artística o profesional basada en criterios científicos.

No obstante, es posible encontrar referencias, aunque breves, en la literatura teórica sobre este tipo de traducción. Y, realmente, ya en los años 90, han aparecido estudios de envergadura sobre la traducción audiovisual, como el de Whitman[1] o el de Ivarsson,[2] y en el panorama español compendios de artículos como el de Eguíluz y otros,[3] y tesis doctorales (aunque sin publicar) como la de Zabalbeascoa,[4] en donde la traducción audiovisual se trata a fondo.

---

[1]C. Whitman-Linsen: *Through the Dubbing Glass,* Fráncfort del Meno, Peter Lang, 1992.

[2]J. Ivarsson: *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art,* Estocolmo, Transedit, 1992.

[3]F. Eguíluz y otros (eds.): *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria, Univ. del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea, 1994.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...

Centro Virtual Cervantes

Nuestro propósito será, por tanto, revisar qué se ha dicho hasta ahora sobre traducción audiovisual siguiendo un orden temático. La revisión que se ofrece está basada en la consideración de la traducción audiovisual o bien como proceso o bien como producto, es decir, si esta modalidad de traducción se estudia en cuanto al *proceso* que conlleva la traslación de un texto audiovisual a otro, las estrategias empleadas, la configuración textual de cada uno de ellos, etc., o bien se estudia en cuanto al *producto*, es decir, el texto audiovisual ya traducido se estudia desde un punto de vista lingüístico-discursivo, o se compara como versión o adaptación de un posible texto literario anterior, o se estudia su influencia en la cultura meta como género nuevo, como introductor de ideología, etc.

En cuanto al estudio del proceso, las diferentes aportaciones se han centrado en dos campos:

1. estudios que atienden al texto audiovisual como género o tipo de texto susceptible de ser traducido, y

2. estudios que atienden a la especificidad del texto audiovisual según su modo del discurso (en terminología de Gregory y Carroll)[5] y su modo traductor (en terminología de Hurtado).[6]

En cuanto al estudio del producto, los autores suelen dedicar su atención a dos grandes ámbitos:

3. estudios que atienden al texto audiovisual como traducción de un texto literario anterior (restringidos, por tanto, al estudio de textos cinematográficos),

4. estudios que atienden al impacto cultural de la traducción de textos audiovisuales, la generación de nuevos tipos de textos en las culturas receptoras y las adaptaciones necesarias.

1. ESTUDIOS TEÓRICOS SOBRE EL TEXTO AUDIOVISUAL COMO GÉNERO O TIPO DE TEXTO SUSCEPTIBLE DE SER TRADUCIDO

La discusión sobre la diferencia entre géneros y tipos de texto merece un estudio específico más amplio que el presente. Para caracterizar los subgéneros o los diferentes tipos de texto dentro de la categoría de textos audiovisuales, podrían resultar de gran utilidad los postulados de la lingüística textual a partir de los años 80. Sin embargo, para la presente revisión de estudios teóricos sobre los textos audiovisuales, y dada la confusión terminológica entre ambos conceptos, baste ahora con repasar las diferentes aportaciones que han tratado sobre los textos audiovisuales desde el punto de vista de la traducción, sin importarnos de momento si éstos han recibido la denominación de géneros o la de tipos de texto.

---

[4]P. Zabalbeascoa: *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*, Tesis Doctoral, Univ. de Lérida, 1993.

[5]M. Gregory y S. Carroll: *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

[6]A. Hurtado: «Modalidades y tipos de traducción», *Vasos Comunicantes* (1995),4, Madrid, ACE, pp. 19-27.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

K. Reiß (1971, p. 33)[7] es, a nuestro modo de ver, quien propone primero una clasificación de tipos de texto con finalidades traductológicas. Elabora un diagrama cartesiano de relaciones según la función del discurso, la dimensión del discurso y el tipo de texto. Así, distingue:

Funktion der Sprache	*Darstellung*	*Ausdruck*	*Appell*
Dimension der Sprache	*logisch*	*ästhetisch*	*dialogisch*
Texttyp	*inhaltsbetont*	*formbetont*	*appellbetont*

En un cuarto apartado especial, sin embargo, hace referencia a los textos audiomediales (*Audio-mediale Texte*) como una cuarta categoría de textos específicos, y difíciles de clasificar. Advierte, ya entonces, de que se trata de textos cuyo análisis ha de exceder necesariamente el análisis exclusivamente lingüístico:

> *Audio-mediale Texte, so hieß es oben, leben nicht vom Sprachgeschehen allein, sondern sie sind lediglich mehr oder weniger wichtige Elemente eines größeren Ganzen. Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiessensein auf Aussersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. Erst im Verein mit ihnen ergibt sich das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform.*[8]

Es importante la reflexión de que estos textos dependen de formas de expresión extralingüísticas y no lingüísticas. Con todo, la clasificación propuesta no sigue criterios homogéneos. Las tres primeras clases de textos atienden a la función del lenguaje (expresiva, informativa, apelativa) mientras que la cuarta a su modo del discurso, al medio o canal por el que se transmiten. Porque, efectivamente, *los textos audiovisuales también pueden ser esencialmente informativos, expresivos o apelativos.* Quizá por esta razón, Reiß abandona esta cuarta categoría en estudios posteriores y no la revisa hasta 1984.

S. Bassnett[9] en la edición revisada de su ya clásico manual de 1980, divide el campo de los Estudios sobre Traducción en cuatro grandes apartados, que los clasifica según estén orientados hacia la consideración de la traducción como producto o como proceso. Así, distingue la Historia de la Traducción y la Traducción en la Cultura Meta, como dos ramas centradas en el producto de la traducción, la primera en sus aspectos históricos y la segunda en textos y autores concretos, traducidos en la cultura meta, y su influencia en cuanto a la ulterior generación de nuevos géneros, normas, etc.

Como tercera y cuarta categoría menciona Traducción y Lingüística y Traducción y Poética respectivamente. Ambas estarían centradas en el proceso de la traducción y mientras que en la primera se analizarían exclusivamente aspectos como los problemas lingüísticos de la traducción, textos de carácter general, traducción automática, equivalencia, intraducibilidad, etc., la segunda trataría directamente los textos literarios y es ahí donde Bassnett incluye la traducción fílmica:

---

[7] K. Reiß: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Múnich, Max Hueber, 1971.
[8] Id., p. 49.
[9] S. Bassnett-McGuire: *Translation Studies*, Londres, Methuen, 1991², pp. 7-8.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

> *Although Translation Studies covers such a wide field, it can be roughly divided into four general areas of interest, each with a degree of overlap. Two are* product-oriented, *in that the emphasis is on the functional aspects of the TL text in relation to the SL text, and two of them are* process-oriented, *in that the emphasis is on analysing what actually takes place during translation...*
>
> *The fourth category, loosely called* Translation and Poetics, *includes the whole area of literary translation, in theory and practice. Studies may be general or genre-specific, including investigation of particular problems of translating poetry, theatre texts or* libretti *and the affiliated problem of translation for the cinema, whether dubbing or sub-titling.*

Como Snell-Hornby más tarde, Bassnett considera la traducción para el cine como un tipo de traducción literaria. Dado el *status* de que goza una película, considerada casi siempre como una obra de arte, ambas autoras incluyen este tipo de traducción en el campo de la traducción literaria. Bassnett utiliza una nomenclatura más general, pero más peligrosa: traducción para el cine. Es manifiesta, entre líneas sin embargo, la intención de esta autora de referirse exclusivamente a las películas. Pero la traducción audiovisual va mucho más allá. Y entonces las preguntas que esta denominación plantea son: ¿dónde establecemos el límite de lo que consideramos obra de arte y lo que no consideramos obra de arte? ¿Son las series de televisión y los llamados culebrones obras de arte, por el hecho de ser ficción? ¿Y los *reality-shows*? E incluso el problema puede ir más lejos: ¿es el *status* de «obra de ficción» el criterio para considerar lo que es obra de arte y lo que no lo es? Si es así, películas y series son ficción (pero también los anuncios) y documentales y noticiarios no lo son. ¿O también lo son desde el momento en que aparecen por una pantalla y alguien decide cómo contárnoslos?

Todos estos interrogantes se plantean por dos motivos esencialmente:

a) *la traducción audiovisual engloba muchas más variedades de traducción que las películas* (Bassnett y Snell-Hornby, supuestamente y aunque no lo dicen de una manera clara, se refieren exclusivamente a la traducción de películas);

b) cualquier clasificación siempre se arriesga a no contemplar todos los factores en juego, y, en este caso, la clasificación de Bassnett se basa exclusivamente en la consideración de la traducción como proceso y la traducción como producto. A nuestro modo de ver, el debate se ha de establecer más en términos de géneros y tipos de texto que en aspectos concretos de los géneros y de los tipos de texto. Así, es imposible clasificar la traducción audiovisual como un todo, siguiendo criterios de campo del discurso o de estilo. La traducción audiovisual, como género, es específica para el traductor por su modo del discurso. Del mismo modo que nadie clasificaría la traducción de libros en un único apartado —se estudia de qué tratan los libros, su función, su grado de formalidad, su intencionalidad, su valor como signos dentro de un cultura determinada—, *es imposible clasificar la traducción audiovisual en un único apartado, a no ser que se atienda a su modo del discurso*, al canal de comunicación, al medio empleado para el acto de comunicación, puesto que esto es lo que une a todos los textos audiovisuales, su denominador común y, a nuestro modo de ver, el foco de atención para el traductor de este género de textos.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

Snell-Hornby[10] considera la traducción audiovisual como un tipo de traducción literaria. Distingue tres grandes prototipos de traducción según los tipos de texto: traducción literaria, traducción del lenguaje general y traducción de lenguajes específicos. Dentro de la traducción literaria, el prototipo consistiría en una tipología que abarcaría, por orden, desde la traducción bíblica *(Bible Translation)*, pasando por la traducción audiovisual y teatral *(Stage/Film Translation)*, la traducción de poesía lírica *(Lyric Poetry)*, hasta la traducción de literatura moderna *(Modern Literature)*. Los extremos del prototipo serían, por el lado de máxima literariedad, la traducción bíblica, y por el lado de mínima literariedad, la traducción de textos de literatura moderna, que se encuentran, según su propuesta, cercanos ya al inicio del prototipo que ella denomina traducción del lenguaje general. Su clasificación hay que entenderla como un *continuum*, en donde no hay tipos marcados, sino prototipos, cuyas fronteras se entremezclan con la siguiente categoría prototípica, puesto que los tipos de texto que pertenecen a la zona limítrofe de cada prototipo comparten características de ambos prototipos.

La propuesta de Snell-Hornby, sin embargo, es susceptible de dos objeciones, a nuestro modo de ver:

1. La clasificación de los tres grandes tipos de texto está basada casi exclusivamente en la categoría comunicativa de campo del discurso. Así, la diferencia fundamental entre traducción de textos generales y traducción de textos específicos obedece primordialmente a una diferencia de contenidos, de vocabulario, de léxico. No se tratan las otras dos categorías que componen un registro, o valores pragmáticos como el propósito retórico.

2. Especialmente es muy debatible el hecho de considerar la traducción fílmica y teatral como traducción literaria. A nuestro modo de ver, la traducción fílmica tiene mucho más en común con el resto de géneros y tipos de texto que integran la traducción audiovisual, que con la traducción literaria como tal. El lugar elegido para situar la traducción fílmica, junto a la traducción bíblica, que es el extremo izquierdo del prototipo, el lugar de máxima literariedad, no parece ser el más adecuado. De hecho, en el nivel E de su propuesta, esta misma autora propone cuáles son las disciplinas que cada tipo de texto y su traducción necesitan y considera que aquello que se necesita mayormente para la traducción literaria es la Historia de la Lengua y la Dialectología. Es evidente que no son estas las disciplinas primordiales para la traducción fílmica. Siguiendo exclusivamente los parámetros elegidos por Snell-Hornby para su clasificación, la traducción audiovisual se podría colocar en la frontera entre la traducción literaria y la traducción general cuando se trata de traducción de películas, pero se podría situar también en la frontera entre traducción general y traducción específica cuando se trata de la traducción de documentales, o en el centro de la traducción general cuando tratamos con informativos.

El problema es, pues, que una clasificación de los textos audiovisuales según el campo del discurso se torna decididamente insuficiente. Además, no es el campo del discurso lo que caracteriza a estos textos, o, dicho de otro modo, estos textos se carac-

[10]M. Snell-Hornby: *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988, p. 32.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

terizan porque en ellos se puede dar cualquier campo del discurso. Habrá que establecer otros parámetros para analizar nuestros textos con el propósito de elaborar buenas traducciones. Tal clasificación tendrá que seguir más bien la línea de la propuesta por Beaugrande y Dressler[11] para las novelas cuando afirman que éstas presentan un mundo alternativo con sus propias situaciones, convirtiéndose en un conglomerado de textos dentro de un texto.

Hurtado[12] ya menciona este problema y reivindica una clasificación más global, que atienda a otros parámetros que el meramente conceptual, por ejemplo, el que se fija en el campo del discurso o la materia tratada, o el evaluativo, es decir traducción literal y libre, comunicativa y semántica, o el del grado de traducibilidad, es decir traducción relativa, parcial, *overt* y *covert* en terminología de House,[13] etc. Hurtado propondrá el modo traductor como un parámetro o categoría dominante para clasificar la traducción.

Autores como Hurtado, Hochel,[14] Zabalbeascoa, Gambier[15] o Nord[16] coinciden en incluir la Semiótica como ciencia clave en el estudio de la traducción audiovisual —en cuanto al estudio paralelo de la imagen— y en la consideración de esto textos como géneros específicos y diferentes de otros ya consagrados como la traducción literaria.

2. ESTUDIOS QUE ATIENDEN A LA ESPECIFICIDAD DEL TEXTO AUDIOVISUAL SEGÚN SU MODO DEL DISCURSO

E. Nida avisa ya de la peculiaridad del medio de comunicación en la traducción audiovisual. Aunque no la trata de manera más extensa, valga aquí su aportación para comenzar este apartado:

> *If the translator of poetry or songs is hemmed in by the communication medium, the translator of motion pictures is subject to restrictions sometimes even more severe.*[17]

Desde nuestro punto de vista, la aportación fundamental de K. Reiß[18] se centra en la consideración especial de este tipo de textos. Así, cuando trata de manera específica los textos cinematográficos —puesto que en la categoría de audiomediales incluye los textos musicales, la ópera, etc.— señala que el texto verbal es necesariamente subsidiario:

---

[11]R. de Beaugrande y W. Dressler: *Introduction to Textlinguistics*, Londres, Longman, 1981, cit. por Snell-Hornby, o. cit., p. 113.

[12]O. cit., pp. 19-27.

[13]J. House: *A Model for Translation Quality Assessment*, Tubinga, Narr, 1976.

[14]B. Hochel: «Communicative Aspects of Translations for TV», *Nouvelles de la FIT/FIT Newsletters* (1986), 3, pp. 151-157.

[15]Y. Gambier y E. Suomela-Salmi: «Subtitling: A Type of Transfer», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit., 1994.

[16]Ch. Nord: *Text Analysis in Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

[17]E. Nida: *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964, p. 177.

[18]K. Reiß, o. cit. p. 52.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

> *Bei der Filmsynchronisation geht die Berücksichtigung dieses Kriteriums bisweilen sogar so weit, daß die Übersetzung lediglich subsidiären Charakter annimmt: sie wird in diesem Grenzfall zur bloßen Vorlage für die endgültige Synchronisierung.*

Este carácter subsidiario convierte a este tipo de textos en textos especiales, sujetos a algo más que el texto verbal. La denominación de Reiß de *Grenzfall* (literalmente, caso fronterizo, *border-line case*) es filológicamente significativa y avisa de la especificidad de estos textos, pero a su vez los deja en un cajón de sastre difícil de clasificar.

Todos los autores que citamos a continuación advierten del carácter subsidiario de este tipo de textos. Por ejemplo, Reiß y Vermeer[19] revisan la nomenclatura de estos textos y pasan a denominarlos textos multimediales (*Multi-mediale Texte*), puesto que consisten en algo más que la simple recepción auditiva.

Titford prefiere hablar de traducción restringida:

> *The problems encountered in sub-titling derive essentially from the constraints imposed on the translator by the medium itself, constraints which necessitate a «pragmatic approach» to the language used in sub-titles.*[20]

Su queja se dirige esencialmente a la poca literatura que existe sobre la materia, especialmente sobre la capacidad de lectura de los subtítulos y la comprensión semiótica de lo que ocurre en pantalla, así como de la interferencia entre ambas:

> *Although the hardware is available to do this, I know of no studies which have in fact tested which of these two types of information is «favoured» at particular times by the viewer's eye as he scans the screen to take in what is going on.*

R. Mayoral, D. Kelly y N. Gallardo toman de Titford el concepto de traducción restringida, pero en vez de limitar su estudio a los subtítulos van más allá e incluyen todos los tipos de traducción en donde interviene más de un canal de comunicación: anuncios, cómics, canciones, subtítulos, doblaje, etc. Se trata de una aportación altamente innovadora en cuanto a la aplicación de aspectos comunicativos a la traducción restringida, por lo que merece que resaltemos algunas ideas que hoy ya son básicas en el análisis de cualquier texto audiovisual:

a) La consideración de que la lingüística se torna insuficiente para explicar el proceso de traducción y el análisis de los textos audiovisuales, puesto que existen más medios que el puramente verbal en la comunicación de estos textos:

> *Traditionally, translation has been studied as a branch of applied linguistics; from this perspective, the major problem of translation consists of finding words in a target language which render the meanings stated in the source language.*
>
> *This unilateral linguistic focus prevents us from taking into account aspects of the translation process beyond this limited scope, those aspects which are characteristic of*

[19] K. Reiß y H. J. Vermeer: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tubinga, Niemeyer, 1984.

[20] C. Titford: «Subtitling - Constrained Translation», *Lebende Sprachen* (1982), XXVII, 3, p. 113.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

translation as a communication process and also those which depend on the relation of the linguistic message to other messages conveyed by non-linguistic systems.[21]

b) La descripción y explicación del proceso de comunicación que tiene lugar en este tipo de traducción.

c) La inclusión y el papel que el «ruido», entendido en términos comunicativos, juega en este tipo de traducciones: el ruido producido por la duplicación de información en la interpretación simultánea o en los subtítulos, el ruido producido por la convergencia de dos sistemas culturales, el producido por falta de sincronía, etc.

d) El realce de los sistemas de comunicación diferentes al verbal y, por tanto la sincronía de contenido, en su terminología, que debe existir entre la traducción del texto verbal y los otros componentes del mensaje, como la imagen, la música, etc. Esta sincronía de contenido se puede definir en téminos de cohesión y coherencia entre el subtexto verbal y el subtexto visual —como ya había hecho Titford. La aportación de estos autores en este terreno abre las puertas a futuras investigaciones sobre la confluencia de todos los sistemas de comunicación presentes en la traducción audiovisual:

When the message is composed of other systems in addition to the linguistic one, the translated text should maintain content synchrony with the other message components, whether these may be image, music or any other. By this we do not suggest that the different parts of the message should mean the same but rather that they should not contradict one another unless this has been the intention of the original; in the same way the level of redundancy for the text as a whole, as a result of adequate cultural adaptation, must allow the same facility of decoding as for the message in the SL.[22]

f) La tipificación de los diferentes grados de restricciones que se encuentran en cada una de las variedades de traducción en donde el modo del discurso es complejo, es decir, en donde el texto verbal viene acompañado de otros textos (visual, musical, etc.). Por ejemplo, para el doblaje pueden existir restricciones de contenido de tipo musical, de imagen, de sincronía temporal (isocronía), de sincronía fonética (ajuste labial) y del lenguaje hablado.

Las reflexiones de estos autores dejan abierto un panorama de estudio muy amplio: desde la traducción de anuncios publicitarios hasta la traducción de *graffitti*, desde la traducción de la ópera hasta la traducción de comics. Todas ellas requieren un estudio específico y atención académica.

Bassnett no trata específicamente la traducción de textos audiovisuales. Ella misma lo reconoce como asignatura pendiente:

In writing the conclusion to this book I am constantly aware of the vast amount of material left undiscussed... The complex problems of translating cinematic texts, where the translation process also involves a kinetic-visual component as audiences focus on the lip

[21]R. Mayoral, D. Kelly, y N. Gallardo: «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation», *Meta* (1988), XXXIII, 3, p. 356.

[22]Ib., p. 363.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

movements of the actors, and the related question of subtitling, where reading speed, paraphrase and summary are integral elements, has not been dealt with at all.[23]

Señala también que la traducción audiovisual encierra componentes cinético-visuales, pero no va más allá. Sin embargo, su aportación en este terreno puede ser significativa. S. Bassnett dedica un apartado entero del capítulo tercero de su libro a la traducción teatral. Muchos de los factores que integran el texto teatral, así como sus estrategias de traducción, son similares a los factores y estrategias de traducción del texto audiovisual. Afirmaciones como la siguiente podrían ser aplicadas íntegramente a la traducción de textos audiovisuales:

With theatre translation, the problems of translating literary texts take on a new dimension of complexity, for the text is only one element in the totality of theatre discourse. The language in which the play text is written serves as a sign in the network of what Thadeus Kowzan calls auditive *and* visual *signs. And since the play text is written for voices, the literary text contains also a set of* paralinguistic *systems, where pitch, intonation, speed of delivery, accent, etc. are all signifiers. In addition, the play text contains within it the undertext or what we have called the* gestural text *that determines the movements of an actor speaking that text can make. So it is not only the context but also the coded gestural patterning within the language itself that contributes to the actor's work, and the translator who ignores all systems outside the purely literary is running serious risks.*[24]

O la siguiente, igualmente significativa para el traductor de textos audiovisuales:

A notion of theatre that does not see written text and performance as indissolubly linked, then, will inevitably lead to discrimination against anyone who appears to offend against the purity of the written text.[25]

En la misma línea, Hewson y Martin advierten de la dualidad de los textos dramáticos y de la importancia de los elementos no verbales en ellos. Señalan que las restricciones de estos textos se producirán cuando el traductor tenga en cuenta y valore el texto verbal junto con su posterior representación:

A dramatic text is by nature incomplete. It is limited to the strict linguistic content of the character's expresions. The totality of the surrounding context is left unreferenced or rather given over to the actualizing function of the staging team –actor and director prominent among them. The play's text is sometimes accompanied by 'stage directions' providing hints as to contextualization, but the rest of the text is usually left in various degrees of decontextualization. The difficulty facing the translator consists, according to the specific convention of the play's performance, in determining the respective values of text (written text and stage directions) and performance. Certain effects will be more linguistically enforced according to LC2 conventions or on the contrary will call for specific types of acting and explanatory stage directions. Besides, the translator must make the characters' expressions

[23] O. cit., 133.
[24] Ib., p. 132.
[25] Ib., p. 121.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

compatible with speech patterns, inflections, and idiomatic idiosyncrasies more or less identifiable in keeping with potential audiences.[26]

Hochel[27] distingue tres niveles en el análisis de un film y advierte de la necesidad de estudiar conjuntamente todos los sublenguajes y subtextos que se hallan allí incluidos:

...the language of film has not yet been satisfactorily described. That is why film language is often crumbled into more sublanguages *and the text of the film into more* subtexts.
To simplify the problem we may distinguish three levels of film (6):
1. picture level (PL);
2. word level (WL);
3. sound level (including music) (SL)

Acaba reflexionando sobre uno de los problemas específicos del traductor de textos audiovisuales: la confrontación y las contradicciones que pueden darse entre lo que se dice en el nivel de la palabra y lo que se dice en el nivel de la imagen y del sonido.[28] En eso se basa, en nuestra opinión, la especificidad de la tarea del traductor de textos audiovisuales, puesto que el resto de problemas a los que se enfrenta son similares a aquellos con los que se enfrentan el resto de traductores.

Aunque Ivarsson[29] no trata específicamente el problema del modo del discurso en la traducción audiovisual —su estudio versa más bien sobre cuestiones técnicas y de edición de subtítulos—, sí incide en el proceso de traducción y dedica dos apartados al problema de la sincronización entre el subtítulo y la imagen y el subtítulo y el sonido. En cuanto al primer tipo de sincronización hace hincapié en intentar colocar el subtítulo debajo de la persona que habla, para que el espectador no se confunda de personaje, lo cual se torna más complicado cuando en la narración visual hay un intercambio rápido de imágenes, especialmente en una discusión o en una conversación telefónica rápida. Asimismo en el caso de las deixis exofóricas, recomienda al traductor mencionar el objeto señalado en la pantalla, aunque el texto verbal diga otra cosa. Respecto a la sincronización con el sonido, Ivarsson se refiere al sonido del texto original, ya que cada vez más el público conoce lenguas extranjeras. El acercamiento, por tanto, a las palabras dichas en original cuando sea posible, se menciona como otra estrategia.

El estudio de Whitman sí trata con mayor profundidad los problemas que se derivan de este complejo canal de comunicación, con todos los tipos de ajuste y un apartado especial al humor con base visual *(visual linked humor)*.

Zabalbeascoa resalta el carácter semiótico de nuestros tipos de texto:

...we must say that the translation (a process performed only on the verbal signs) is only one part of the dubbing process (which should take into account verbal and nonverbal signs); the words are just part of the final product. This fact calls the division of intralin-

---

[26]L. Hewson y J. Martin: *Redifining Translation. The Variational Approach*, Londres, Routledge, 1991, p. 187..
[27]O. cit., p. 152.
[28]Ib., p. 154.
[29]O. cit., p. 48.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

> *guistic, interlinguistic and intersemiotic types of translation into question. It is probably more accurate to consider all translation semiotic, much of which involves principally verbal (language) signs of different languages. In other words, the translating processes (of the script) is, in turn, only one of the Factors of the dubbing process.*[30]

Hurtado intenta una clasificación de las modalidades y tipos de traducción según el medio del original, el modo del original y lo que ella denomina el modo traductor. El medio del original puede ser escrito, oral, audiovisual, icónico-gráfico, musical, etc. El modo del original consiste en la variación de la lengua según el medio. Así, los modos serán simples o complejos, según intervenga un único medio o más de un medio respectivamente. La aportación fundamental es la consideración de la tercera categoría de análisis, la denominada modo traductor. El modo traductor se fija en el proceso de la traducción —no en el modo del original— y puede ser simple, complejo o subordinado, según se mantenga el modo del original —modo traductor simple, en el caso de la interpretación simultánea—, se cambie de modo respecto al original —por ejemplo en la traducción a la vista, de escrito pasa a oral— o ya exista una mezcla de medios en el original, con lo cual la traducción se verá restringida o subordinada a las restricciones que impongan los diferentes medios —el caso de la traducción audiovisual.

Otra de las aportaciones a tener en cuenta para la clasificación de los textos audiovisuales es la consideración de la traducción audiovisual como unidad dinámica, evitando así la concepción monolítica de autoras como Snell-Hornby o S. Bassnett, que equiparaban la traducción audiovisual a la traducción literaria, como si se tratara de un tipo de texto unívoco. Hurtado lo explica de la siguiente manera:

> A su vez la «traducción cinematográfica» no es una unidad estática: se traducen (en la modalidad de doblaje o subtitulación) clásicos de la literatura, culebrones, *spots* publicitarios, dibujos animados, documentales...

En efecto, a nuestro entender, considerado el texto audiovisual como un gran género de textos, que contiene diferentes subgéneros y diferentes tipos de texto, la traducción audiovisual (no empleamos la terminología de cinematográfica, puesto que existen muchos textos audiovisuales cuya intención no es exhibirlos por la pantalla grande) no es clasificable mediante los mismos parámetros que se clasifica la traducción literaria o la técnica, ya que, en estos casos, la discriminación se centra en categorías como el campo del discurso o el uso de la lengua, y en nuestro caso en el medio o canal, el modo del discurso de original y el modo traductor.

3. ESTUDIOS QUE ATIENDEN AL TEXTO AUDIOVISUAL COMO TRADUCCIÓN DE UN TEXTO LITERARIO ANTERIOR

Especialmente en el caso de las películas, y en ocasiones las series televisivas, existen diversos estudios que analizan el proceso de traducción audiovisual en cuanto a

[30] O. cit., pp. 222-223.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

adaptación de un texto literario anterior. Estos estudios no se fijan en aspectos técnicos, en análisis textuales de la narración verbal o en la dimensión semiótica de la narración verbal (parámetros que caracterizan especialmente a la traducción audiovisual), sino más bien en estudiar las adaptaciones fílmicas de textos literarios de manera sistemática.

Cattrysse es un buen ejemplo de esta corriente. En primer lugar reivindica ampliar el concepto de traducción para la adaptación fílmica de obras literarias y no restringirlo a los transvases interlingüísticos:

> *I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relantionships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.*[31]

Cattrysse propone la teoría del polisistema[32] como marco de análisis para este tipo de traducción y avanza los cuatro campos en que se pueden basar estos estudios:

a) cuál ha sido la política de selección de los textos literarios escogidos para su adaptación cinematográfica, es decir, cuáles han sido las razones por las que ciertos textos literarios se adaptan al cine, pero también cuáles son y han sido las razones por las que otros textos literarios no se adaptan cinematográficamente, así como los subgéneros elegidos, porcentajes, etc.;

b) cuál es la política de adaptación de los textos seleccionados, cómo se han de adaptar (relevancia narrativa frente a redundancia narrativa, más propia de los textos literarios), si existen normas en cada cultura o en cada época, etc.;

c) el modo en que las adaptaciones fílmicas, en cuanto a textos que son, funcionan en el marco del contexto cinematográfico, es decir, la consideración discursiva e incluso política de estos textos adaptados o traducidos como *productos* (cómo los recibe el público, qué se menciona en los títulos de crédito, qué dice la crítica, etc.);

d) las relaciones que se producen entre, por una parte, las políticas de selección y adaptación y, por otra, la función o posición del texto adaptado en el contexto cinematográfico.

Cattrysse avanza nuevos campos de estudio como las distintas influencias en la confección de la adaptación fílmica —basada no sólo en el texto literario, sino también en las corrientes fotográficas del momento, las corrientes de moda en cuanto a trajes y vestidos, etc.—, el estudio de la intertextualidad en el texto adaptado —no sólo en el original literario—, o el estudio complejo de los *remakes*. La conclusión para este autor es que esta nueva perspectiva de estudiar los textos fílmicos concede a la confección de una nueva teoría cinematográfica que estudie todos los films como traducciones/adaptaciones de un texto escrito o fílmico.

---

[31]R. Cattrysse: «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target* (1992), 4 (1), p. 54.

[32]G. Toury: *In Search of a Theory of Translation*,Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

En esta corriente se sitúan todos los trabajos de la escuela belga-holandesa de estudios descriptivos (Cattrysse, Delabastita, Lambert, etc.),[33] los estudios basados en la llamada Teoría de la Recepción (por ejemplo, Saalbach),[34] y trabajos recientes como el de Arbona, Beja, Bluestone, Bussi Parmiggiani, Fra López, Gimferrer, Gómez Mesa, Gurpegui, Latorre, Montes Granado, Peña-Ardid, Quesada, Richardson, etc.[35]

4. ESTUDIOS QUE ATIENDEN AL IMPACTO CULTURAL DE LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS AUDIOVISUALES

Aunque paralelos a los anteriores, estos estudios se centran especialmente en qué supone para la cultura receptora la lectura/visión de nuevas formas de textos, de nuevos géneros y de nuevos tipos de texto. Aquí el teórico se habrá de preguntar cuestiones como las siguientes:

a) cuál es la posición de la cultura receptora en el contexto internacional, en términos sociales, políticos económicos, etc.;

b) qué relaciones culturales mantiene con la cultura origen;

c) qué restricciones culturales impone la cultura meta al traductor;

d) qué intenciones tiene la cultura meta con respecto al texto traducido (lugar y horario de emisión, por ejemplo)

e) qué tradición tiene la cultura meta en cuanto a tipos de texto e intertextualidad;

f) que grado de apertura existe en la cultura meta;

g) cuál es la política lingüística existente en la cultura meta;

---

[33]D. Delabastita: «Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics», *Babel* (1989), 35, 4, pp. 193-218; y «Translation and the Mass Media», en S. Bassnett y A. Lefevere (eds.): *Translation, History and Language,* Londres-Nueva York, Pinter, 1990. J. Lambert: «Le sous-titrage et la question des traductions: Rapport sur une enquête», en R. Arntz y G. Thome (eds.): *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag,* Tubinga, Narr, 1990, pp. 228-238.

[34]M. Saalbach: «La literatura en versión cinematográfica: Posibilidades y límites de la transposición», en F. Eguíluz y otros (ed.), o. cit., 1994.

[35]P. Arbona: «El serial clásico de la BBC: La adaptación literaria al servicio público» en F. Eguíluz y otros (eds.):o. cit.; M. Beja: *Film and Literature. An Introduction,* Nueva York, Longman, 1979; G. Bluestone: *Novels into Film,* Los Ángeles, John Hopkins, 1973; E. Bussi Parmiggiani: «*A Passage to India*: From novel to film. Some problems of *translation*», en F. Eguíluz y otros (eds.): o. cit.; P. Fra López: «Literary Heroes and Cinematographic Heroes: Hemingway's *To Have and Have Not*, Curtiz's *The Breaking*, and Hawks's *To Have and Have Not*», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit.; P. Gimferrer: *Cine y literatura,* Barcelona, Planeta, 1985; L. Gómez Mesa: *La literatura española en el cine nacional,* Madrid, Filmoteca Nacional, 1978; J. A. Gurpegui: «Versiones cinematográficas de las novelas de John Steinbeck», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit.; J. M. Latorre: *Los sueños de la palabra,* Barcelona, Laertes, 1994; C. Montes Granado: «*Of Mice and Men* and *De Ratones y Hombres*: Cultural Transfer of Substandard Characters from Literary Discourse to Film Discourse», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit.; C. Peña-Ardid: *Literatura y cine,* Madrid, Cátedra, 1992; L. Quesada: *La novela española y el cine,* Madrid, JC, 1986; R. Richardson: *Literature and Film,* Bloomington, Indiana UP, 1972.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes

h) y especialmente si existe el género de la cultura origen en la cultura meta, así como los valores allí expresados, la argumentación retórica utilizada, los diferentes modelos lingüísticos, estilísticos, culturales, fílmicos, los grados de intertextualidad, etc.

Entre los teóricos que se han centrado en estas cuestiones merece la pena resaltar a Dirk Delabastita, Olivier Goris, Lambert, Gautier, Deleyto, etc.[36]

Estos estudios, así como los del apartado anterior entran dentro del campo de la Teoría de la Literatura, y de manera especial, en las Teorías de la Recepción. La investigación de cada uno de estos aspectos y las conclusiones a las que se pueda llegar merecen un estudio diferente al presente, que esté basado en otro tipo de literatura y con otros fines. El presente trabajo se ha centrado mayormente en las dos líneas basadas en la consideración del texto audiovisual como género independiente y en el estudio sistemático del doble modo del discurso del texto audiovisual, la configuración específica de estos textos, sus restricciones propias, etc., factores todos que los diferencian del resto de tipos de textos.

BIBLIOGRAFÍA

CATFORD, J. C.: *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, OUP, 1965.

CATTRYSSE, R.: *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992.

CHAUME, F.: «El canal de comunicación en la traducción audiovisual», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit.

CRYSTAL, D. y D. Davy: *Investigating English Style*, Londres: Longman, 1969

FODOR, I.: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Helmut Buske, 1976.

GALIMBERTI JARMAN, B. y R. Rusell: *The Oxford Spanish Dictionary*, Oxford-Nueva York-Madrid: OUP, 1984

HALLIDAY, M. A. K., A. MCINTOSH y P. STREVENS: *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, Londres, Longman, 1964.

HALLIDAY, M. A. K. y R. HASAN: *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.

HATIM, B. y I. Mason: *Discourse and the Translator*, Londres, Longman, 1990.

POMMIER, C.: *Doublage et postsyncronisation*, París, Dujarric, 1988.

[36] D. Delabastita, arts. cit.; O. Goris: «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target* (1993), 5:2, pp. 169-190; J. Lambert, art. cit.; G. L. Gautier: «La traduction au cinéma: nécessité et trahison», *La revue du cinéma* (1981), 363, pp. 101-118; C. Deleyto: «Monstruous Women: The Frankenstein Myth and the Role of the Mother in Víctor Erice's *El Espíritu de la Colmena*», en F. Eguíluz y otros (eds.), o. cit.

La Palabra Vertida. CHAUME VÁRELA, Frederic. La traducción audiovisual: estado d...
Centro Virtual Cervantes