

TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL, TRADUCCIÓN SUBORDINADA, TRADUCCIÓN INTERCULTURAL

Roberto Mayoral

1. Concepto de traducción audiovisual

Productos audiovisuales son aquellos productos de comunicación que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje. La traducción audiovisual no incluye tan sólo productos cinematográficos sino también de vídeo y televisión. La traducción audiovisual incluye diferentes tipos de traducción:

doblaje

subtitulado

voice-over

narración

traducción simultánea

half-dubbing

para diferentes géneros audiovisuales: ficción, documentales, publicidad, telediaros, etc.

El subtitulado se puede presentar, además de en la forma habitual para las películas en cine y televisión, en display electrónico, continuo para telediaros, para sordos, o en productos multimedia (con *efecto karaoke*, subtitulado de transcripción, en lugares diferentes de la pantalla). El subtitulado, además, se puede generar electrónicamente, mediante ordenador. Asimismo, existe una forma de subtitulado para introducir las películas de cine en el mercado internacional, siempre en inglés, que reviste características algo diferentes a las del subtitulado por la proyección comercial.

Con posterioridad, se introdujo la denominación de *traducción para la pantalla* (*screen translation*), que pretendía ser más amplia que la de traducción audiovisual al incluir el monitor del ordenador en programas multimedia y permitir su extensión a la

localización (traducción) de productos informáticos en general. Esta denominación parece haberse desplazado en los últimos tiempos por la de *traducción multimedia*.

Uno de los grandes problemas de la traducción audiovisual puede ser la traducción del humor, que no sólo aparece ligado a juegos de palabras sino también a estereotipos culturales que pueden ser poco familiares o desconocidos para el espectador del producto traducido. Pero el problema no acaba aquí, es de todos sabido que diferentes culturas tienen sentidos del humor diferentes, se ríen ante diferentes situaciones. La solución no es fácil ni única. Ante el riesgo de que el humor de una obra no se entienda, en ocasiones se ha optado por la traducción incluso dentro de una misma lengua (inglés norteamericano y británico; francés de Francia o del Quebec). A la hora de la traducción podemos orientar la traducción tanto a la CO (testimonio cultural y pérdida del efecto humorístico) como a la CT (humor equivalente y pérdida de fidelidad a la cultura original). En el caso de los estereotipos, no cesan los problemas; por ejemplo, la forma en que un británico se ríe de sí mismo no es la misma manera en que los españoles se ríen de los británicos.

Respecto a lo específicamente cultural, los fondos culturales extranjeros, especialmente los norteamericanos, están perdiendo todo su exotismo para los espectadores españoles debido a su continua exposición a esta cultura, de modo que un espectador madrileño se puede sentir menos extraño en el Bronx de una película que en un pueblo alpujarreño en la realidad. Estos son los efectos de la globalización y de la penetración cultural norteamericana. En este sentido, cualquier consideración sobre los elementos culturales en la traducción audiovisual deberá tener presente los aspectos diacrónicos pues el espectador o consumidor de hoy en día tiene poco que ver a este respecto con el de hace unas décadas.

2. Perspectivas culturales en la traducción audiovisual

La traducción audiovisual se puede estudiar desde dos perspectivas:

- una perspectiva ideológica cultural en la que la traducción se entiende como un **producto** cultural fruto del contacto entre dos culturas, la original (CO) y la de la traducción (CT), que mantienen entre sí relaciones de dominación,

- una perspectiva en la que la traducción se entiende como un proceso, y que admite al menos dos puntos de vista diferentes:
 - la consideración del proceso de traducción de los elementos culturales presentes en la historia narrada
 - la consideración de los problemas de transmisión intercultural originados por la simultaneidad de sistemas de signos diferentes.

2.1. La traducción audiovisual como producto cultural

Los estudios de traducción han heredado de la crítica literaria una de las perspectivas de más resonancia hoy en día. Bajo diferentes denominaciones y enfoques ligeramente diferentes podemos incluir aquí estudios denominados como de la manipulación (Hermans: 1985), del polisistema (Even-Zohar: 1981), del postcolonialismo, de la visibilidad del traductor (Venuti: 1995), etc. Su denominador común es la aprehensión de la ideología y sus cambios.

Así, se pueden producir estudios sobre el dominio del mercado mundial por parte de Hollywood y sus repercusiones político-ideológicas, la cuestión de la censura, los estereotipos sociales en los productos audiovisuales, las traducciones domesticadoras o domesticadas, el doblaje como sistema de censura política o de barrera al desarrollo de las lenguas minorizadas, etc. Son autores destacados en este tipo de estudios Jose Lambert y Dirk Delabastita y en nuestro país trabajan en ello otros como Ana Ballester, Alejandro Ávila, Marcos Rodríguez, Ovidi Carbonell, África Vidal y los grupos encabezados por Rosa Rabadán y Raquel Merino .

Nosotros no somos especialistas en este tipo de trabajo por lo que no nos vamos a extender más en su descripción. Sí, señalar que estos enfoques son los menos productivos cuando lo que nos proponemos es formar traductores audiovisuales profesionales o hacer este tipo de traducción, que son nuestros intereses principales.

Un tema relacionado con la traducción audiovisual como producto que aborda las cuestiones culturales desde una perspectiva relativamente alejada de la ideología es el de la universalidad/especificidad del producto audiovisual.

Una tendencia que ha acompañado al cine desde su nacimiento en el cine mudo es la de encontrar un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores. Al mismo tiempo se ha dado una tendencia contraria a dirigir los productos audiovisuales a grupos muy diferenciados de espectadores a fin de ajustarse lo más posible a sus peculiaridades y conseguir la mayor simpatía o identificación con el producto posible. Esta última tendencia conduce a la multiplicación de las traducciones para ajustarse a las necesidades y gustos de grupos específicos de hablantes (versiones austriaca, alemana y suiza, o catalana y valenciana para un mismo producto). No es exclusiva de los productos audiovisuales; en el caso de los productos multimedia, ha llevado esta tendencia al concepto de *localización*, o adaptación de la traducción a un grupo de clientes hasta el punto de que éstos perciban el producto como originado en su propia comunidad.

La máxima expresión de la intención de universalidad es el *neutro*. El neutro es una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos. El caso más notorio es del neutro en las películas dobladas en Argentina: se evitan los elementos del lunfardo, se evitan las aspiraciones del español porteño, se escogen los tiempos verbales y las formas en general utilizadas de forma más amplia por los hablantes de la lengua. Los actores de doblaje deben aprender a trabajar en neutro. En cierto modo, este neutro existe también en España, pues los locutores de los medios de comunicación y los actores de doblaje utilizan también un español neutro, que no corresponde a ninguna variedad regional concreta; todos comparten un registro coloquial culto y las diferencias fonéticas son mínimas. También se da el neutro en el campo de la localización donde, en estos momentos por ejemplo, se está buscando un neutro aceptable para los productos multimedia que permita vender una sola versión a todo el mundo hispanoparlante (se está barajando la idoneidad del español de Canarias).

La tendencia a la especificidad, a la adecuación al espectador, ha encontrado su materialización más característica en la comunicación audiovisual en las versiones cinematográficas multilingües. Estas versiones se produjeron a principios de los años 30 y eran películas diferentes con actores principales y directores diferentes para cada una de las lenguas. Estas versiones multilingües condujeron a efectos de sumo interés desde el punto de vista del estudio de lo cultural en la traducción audiovisual, pues dieron lugar a productos con sensibilidades y expresión diferentes de acuerdo con la especificidad de las diferentes culturas. Valga como ejemplo, el siguiente comentario de la estudiosa italiana Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (1994) a los diferentes carteles de la versión italiana y norteamericana de una misma película *The Big Trail*:

[TRANSPARENCIA]

“Sin embargo, la versión italiana sufrió algunas transformaciones típicas del proceso de traducción. Las dos imágenes, en efecto, hablan dos idiomas diferentes. John Wayne y Marguerite Churchill tienen un aire triunfante, muy seguros de sí mismos, dispuestos a desafiar cualquier peligro, típico del más estereotipado espíritu del mundo de los pioneros, con la mirada perdida en la contemplación de la naturaleza salvaje; parece que se pueda oír el ruido de los cascos de los caballos o el galope de los bisontes que imaginamos sobre el fondo, acompañados por la típica música de las películas del Oeste, que celebra el triunfo del hombre (y de la mujer) sobre la naturaleza. En el fotograma, los dos están en cierto modo abrazados, pero sin pasión ni participación; en un abrazo que nos transmite fuerza más que ternura o enamoramiento. La pareja italiana es completamente diferente. Más íntimos y apasionados, son los perfectos intérpretes; él tiene cogida la mano de la mujer; ella apoya la cabeza sobre el hombro de él, que le roza el cabello a la espera de un beso; las miradas lánguidas de los dos no tienen nada que ver con el valiente mundo de los pioneros que desafían el peligro.”

Un caso perfecto de domesticación de la cultura dominante, no en búsqueda en este caso de una liberación cultural sino en búsqueda de mayor éxito comercial.

2.2.La traducción de los elementos culturales de la trama

Este planteamiento haría abstracción del medio a través del cual se transmite la información y coincidiría en gran medida con el planteamiento general de la traducción de referencias culturales, que es el siguiente:

Según Nida y Reyburn (1981:14) “Mucho del significado referencial [relación de los símbolos verbales no entre sí sino con los rasgos del mundo no lingüístico] para los receptores de un mensaje depende los supuestos culturales de una sociedad en particular". Los supuestos son las suposiciones subyacentes, las creencias y las ideas que son compartidas generalmente por las personas y que casi nunca son descritas o definidas, sencillamente porque parecen tan básicas y obvias que no requieren una formulación verbal”.

2.2.1. El foco

La solución de los problemas que plantean los STO marcados culturalmente se puede abordar tomando como referencia el sistema de información de la cultura original o de la cultura de término. A este parámetro lo llamamos *foco*. Si tenemos que presentar a un profesor alemán en un aula española, tenemos al menos dos posibilidades:

- 1) presentarlo como “el profesor doctor X” (CO)
- 2) presentarlo como “ el profesor X” (CT)

En el caso de un profesor belga, las posibilidades serían:

- 1) “el señor X” (CO)
- 2) “el profesor X” (CT)

Y si se tratara de un conferenciante británico en los Estados Unidos cuyo rango académico fuera de los más bajos

- 1) “Mr. X” (CO)
- 2) “Prof. X” (CT)

FOCO EN LA CO

House of Representatives

Cámara de los Representantes

House of Representatives

tea [la comida]

té

tea

FOCO EN LA CT

1) Formulaciones funcionales

House of Representatives

el equivalente a nuestro Congreso de los Diputados

tea

merienda

2) Formulaciones conceptuales

House of Representatives

Cámara Baja norteamericana

tea

refrigerio inglés de media tarde

2.2.2. El énfasis

Un segundo parámetro a considerar, además del foco, es el *énfasis*, que es la necesidad del lector potencial del TT que se considera más importante satisfacer con la traducción. No se centra, como el foco, en las soluciones de traducción, sino en las necesidades del lector. Desde este punto de vista se pueden considerar los distintos grados de familiaridad con la LO y la CO, la necesidad o no de identificar la persona o entidad referida, la capacidad de comprensión de un segmento en lengua de término (STT), la importancia que se prevé le van a otorgar los lectores a la estética (estilo), etc. Todas estas consideraciones se combinan entre sí para conformar situaciones únicas:

IDENTIFICACIÓN

Foreign Office

Foreign Office

Dartmouth College

Dartmouth College

COMPRENSIÓN

Foreign Office

Ministerio de Asuntos Exteriores

Dartmouth College

Universidad de Dartmouth College

2.2.3. La eficacia

Las referencias culturales o segmentos de texto marcados culturalmente constituyen un apartado muy amplio que recoge diferentes tipos de formas: nombres geográficos, nombres institucionales, conceptos jurídicos y administrativos, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas, folclore, etc.

Se pueden encontrar diversas situaciones desde el punto de vista de la correspondencia cultural entre estas referencias:

STO	STT	Correspondencia
Judge	juez	fuerte (tradicional)
Jury	jurado	fuerte (nueva)
Pizza	pizza	fuerte (de local a universal)
Magistrate	juez de paz	Parcial
Notary public	juez de paz	Parcial
Solicitor	notario	Mínima

Una correspondencia nula no implica necesariamente el desconocimiento del concepto en la lengua de la traducción. de hecho, un concepto puede ser conocido pero no contar con una formulación claramente establecida en la lengua de la traducción:

	STO	STT
Conocidos, con STT establecidos o convencionales	Moaziz	los notables
	gendarme	gendarme
	Tsar	Zar
Conocidos, sin STT claramente establecidos ni convencionales	fatwa	<i>fatwa</i>
	yakuza	<i>yakuza</i>
Desconocidos	Hamantashn	∅
	Iddat	∅

Los recursos expresivos (o “procedimientos de traducción”) más habituales para la transmisión de información marcada culturalmente son los siguientes:

Formulación establecida (Yom Kippur ⇒ Día de la Expiación)

Uso del STT que viene designando al STO o a su referente. Se trata de la traducción por defecto. Puede adoptar diferentes formas, cualquiera de las otras soluciones, pero ya sancionadas por el uso.

Formulación funcional (SAT ⇒ Selectividad)

Uso de un STT que evoca una función o remite a una entidad o produce un efecto similar en la CT.

Préstamo (Bachelor of Arts ⇒ *Bachelor of Arts*)

Uso en el TT del mismo segmento textual que en el TO

Paráfrasis (también **traducción explicativa** o **exegética**) (Bachelor of Arts ⇒ título correspondiente a estudios universitarios de primer ciclo de 4 años de duración)

Uso de definiciones, explicaciones, comentarios, alusiones, etc., que clarifican el STO.

Cuando se amplía o explicita información hay que decidir cuánta información ampliar, qué tipo de información ampliar y dónde hacer la ampliación.

Combinación (Bachelor of Arts ⇒ Bachelor of Arts [título correspondiente a estudios universitarios de primer ciclo de 4 años de duración])

Uso simultáneo de varios recursos.

Omisión

Desestimación de alguna información del TO que no se llega a reflejar en el TT

Creación

Incluye recursos como los calcos, los cognados y las nuevas creaciones.

Calco (First Class ⇒ Primera Clase, en el sistema británico de calificaciones)

Uso de un STT que se corresponde con los significados inmediatos en la LT de sus componentes.

Cognado (también traducción morfológica) (Affirmative Action ⇒ Acción Afirmativa)

Uso de un STT que imita formalmente al STO

Nueva creación (Affirmative Action ⇒ Acción Positiva)

Formulación (ex novo) de un STT hasta entonces inexistente en la CT o LT ya sea porque no existan los elementos léxicos implicados o porque, existiendo previamente, se les asigne un significado normalmente no asociado con ellos.

Las condiciones de eficacia (máximas) en la comunicación de STOs marcados culturalmente.

El objetivo principal de toda traducción es la eficacia en la comunicación y, como todo acto comunicativo, traducir se rige por el principio de cooperación de Grice y sus máximas conversacionales (Grice: 1968). En la siguiente tabla se proponen las relaciones entre las máximas de Grice y los objetivos al traducir STO marcados culturalmente:

Cooperación	Eficacia
Máxima de calidad (veracidad, fundamento)	Evitar cognados engañosos (falsos amigos) Mantener el nivel de figuración del original en la medida de lo posible Mantener tanto color local como sea posible sin perjudicar la comprensión
Máxima de cantidad (economía)	Adecuar la cantidad y el tipo de información a la pertinente en razón del intercambio Reducir al mínimo la redundancia en la información ya conocida Mantener solamente las distinciones culturales relevantes en la CT

Máxima de relación (pertinencia)	Asegurarse la identificación de los STOs cuando sea pertinente
Modo (claridad, orden, exactitud)	Facilitar al máximo la comprensión de información nueva Expresarse con concisión Evitar la incoherencia cultural al mezclar elementos de la CO y la CT

Para la adopción de decisiones de traducción a nivel puntual se consideran las siguientes circunstancias o condicionantes previos:

- El mayor grado de eficacia comunicativa (máximas de Grice); uso de recursos convencionales; coherencia en el uso de los recursos; la referencia; el destino de la traducción, el cliente, el destinatario final, el evaluador, todo lo cual determina el skopos (Reiss y Vermeer: 1984), y, además, el estilo del autor; la fluidez de lectura, el género, la coherencia (Halliday y Hasan), el estilo del traductor, las exigencias del traductor.

Se pueden desarrollar modelos de estrategias de traducción para aspectos concretos, por ejemplo para la traducción de nombres propios marcados culturalmente y utilizados como imágenes.

Así, en la película *Class Act*, nos encontramos el siguiente diálogo entre el protagonista (que se siente injustamente encerrado en un calabozo) y el enorme, obeso, guardia negro que lo custodia:

DUNCAN: Look, I´ve been framed.

POLICEMAN: And I´m Pee Wee Herman.

Pee Wee Herman constituye un STO marcado culturalmente, norteamericano y opaco para la inmensa mayoría de los espectadores españoles. El traductor se plantearía este problema de traducción (si lo hiciera de forma puntual e independientemente de estrategias generales y condicionamientos previos) con la siguiente jerarquía de soluciones:

- 1) préstamo léxico (Pee Wee Herman); poco aconsejable, el espectador no lo comprendería;
- 2) formulación funcional (Torrebruno); poco aconsejable, no sería verosímil con el trasfondo cultural de la película;
- 3) otro ST marcado culturalmente y norteamericano diferente que sí es familiar para el espectador (Madonna), sí funciona;
- 4) un ST marcado culturalmente neutral o internacional que sí es familiar para el espectador (Blancanieves); sí funciona;
- 5) cambio de sistema de figuración (Ya, cuando las ranas críen pelo); sí funciona;
- 6) pérdida de valor figurativo (Y que yo me lo voy a creer); en caso de que no nos satisfagan los anteriores, sí funciona pero produce una pérdida estilística importante.

Las características especiales de la comunicación audiovisual modifican los anteriores procedimientos generales de las siguientes maneras:

- No son posibles los recursos expresivos parafrásticos y de combinación por no poder alargar la duración de la narración.
- En doblaje sólo es posible el recurso a la omisión cuando el personaje se encuentra fuera de boca. En subtulado, los espectadores familiarizados con la LO pueden advertir las omisiones.
- Cuando el producto original está marcado culturalmente, sólo suele ser posible una estrategia general de formulación funcional en determinados géneros, como las comedias muy disparatadas.
- Las imágenes proporcionan a los diálogos y a la narración un enorme volumen de información complementaria, contextual y explicativa (de alguna forma, podríamos considerarlo como un recurso expresivo combinado).

Las condiciones de eficacia máxima de la comunicación (Máximas de Grice) anteriormente expuestas están pensadas para procesos comunicativos en los que el objetivo principal es la transmisión de información. En el caso de la comunicación audiovisual, en una buena parte de los géneros (comedia, drama) lo que se transmite principalmente no es información sino efectos o situaciones y la información tiene un

papel predominantemente funcional. En otros casos de comunicación audiovisual, sí se transmite primordialmente información (documentales) pero el medio audiovisual mediante el que se transmite marca el mensaje en todos los casos de una forma especial, como mensaje artístico. Sucede así porque en la comunicación audiovisual se sigue un lenguaje, una gramática especial, compuesta de distorsiones del tiempo real, de acciones interrumpidas en su continuidad y de toda una serie de ficciones de las que el espectador es cómplice y que suspenden la sensación de verosimilitud que la comunicación no audiovisual requiere. Así, la formulación anterior de las máximas de eficacia en la comunicación no sirve para la comunicación audiovisual. Cuando René Magritte pinta y escribe el cuadro “Esto no es una pipa”, intenta denunciar la *falsedad* de la representación. En cine, por el contrario, sólo la suspensión de la verosimilitud lo hace aceptable, como subraya el cine de Andy Warhol, que congela la cámara en un plano fijo de un hombre durmiendo durante varias horas. El caso opuesto es el de los spots publicitarios, ejemplo de concentración y economía de medios.

Algunas de las ficciones o convenciones asumidas por el espectador tras un proceso de exposición a las mismas y de interiorización son propias tan sólo del proceso de traducción audiovisual y no se suelen presentar en los productos no traducidos. Así, para el doblaje, asumimos que actores extranjeros hablen nuestra lengua; asumimos la parte correspondiente de asincronismo entre movimiento de labios y sonidos; asumimos el asincronismo cultural; asumimos la coexistencia de lenguas y culturas diferentes en la banda de diálogos y en la de música y efectos; asumimos el neutro de los actores de doblaje, admitimos que se escuchen acentos hispanoamericanos inverosímiles. Se admite el absurdo de la pregunta “¿Habla usted mi idioma?” .

Para el subtítulo, asumimos recibir el mismo mensaje en dos sistemas distintos oral y escrito y en dos lenguas diferentes; asumimos la ocultación de pantalla que produce el subtítulo; asumimos el uso irregular de la puntuación y de los espacios mecanográficos, el uso irregular de formas abreviadas; asumimos que los subtítulos transmitan la información verbal y que la información no verbal y la interpretación y la entonación la transmitan las palabras en la lengua original; asumimos la significación de signos gráficos como los guiones de introducción de parlamentos de personajes diferentes, la letra cursiva de los personajes que están fuera de pantalla, los puntos suspensivos que indican diálogo interrumpido, las mayúsculas que indican títulos

narrativos. En el voice-over, aceptamos oír el mismo mensaje en dos lenguas diferentes y reconocemos que los comienzos en la lengua original tan sólo son una marca de veracidad. Aceptamos que en una película aparezcan textos escritos en la lengua de la traducción (inglés en una situación rusa en *Ciudadano Z*) o escritos en la lengua original junto con lengua oral en la lengua de la traducción; que algunas veces se traduzcan canciones y otras veces no, etc.

De esta manera, la suspensión de la verosimilitud se da no sólo en razón del contenido en algunos géneros artísticos, sino que se da también en géneros supuestamente informativos (como los documentales o los telediarios subtitolados), pues todos ellos participan de la condición de mensajes transmitidos mediante medios audiovisuales. De hecho, entre los informativos hay una tendencia creciente a adoptar recursos propios del cine de ficción.

La traducción audiovisual permite incluso la infidelidad no sólo al significado de las palabras del original sino incluso al efecto. En la película *Class Act*, un chico entrega a otro su ropa, incluido un par de zapatos. Al entregarle los zapatos, dice “Don’t forget about the penny”, indicándole que no deje de ponerles una moneda de acuerdo con la moda. La traducción española de la versión doblada fue “Tienen que ser de piel especial”. La referencia cultural original era intraducible en condiciones de sincronismo y simplemente se tradujo por cualquier cosa que no chocara con la situación y las imágenes. Lo mismo ocurrió con una escena en la que uno de los protagonistas utiliza un juego de palabras intraducible “You’re not deaf!” (No estás sordo/No eres un tío guay); en la versión doblada española se tradujo por “¡Eh! ¿Por qué me pegas?” dado que la imagen en esos momentos mostraba al otro personaje dándole un golpe. De hecho, un ejercicio que pueden realizar los que se están formando como traductores para doblaje es redactar diálogos encajados en las imágenes que hablen de cualquier cosa pero que sean verosímiles con las correspondientes imágenes.

2.3.La traducción de la cultura en la coexistencia de sistemas de signos diferentes: la traducción subordinada

Otra cuestión a considerar es que las condiciones de sincronismo (ajuste) van a impedir en muchas ocasiones la adopción de soluciones de traducción para las referencias culturales que parecen idóneas cuando tan sólo se tienen en cuenta las palabras.

El generativismo adoptó en los sesenta los análisis matemáticos sobre la comunicación, sobre la transmisión de información. Así, se adoptaron las propuestas de Shannon y Weaver (1948) en *The Mathematical Theory of Communication*, propuestas que fueron incorporadas a los estudios de traducción por Nida (1964) en *Toward a Science of Translating*. Este tipo de análisis de la traducción como un proceso de comunicación ha resultado uno de los más fértiles (aunque no agote las posibilidades de estudio), especialmente en el campo de la traducción audiovisual. Se incorporan a este enfoque diferentes conceptos como *canal, medio, ruido, redundancia, emisor, receptor*, etc., aunque quizás el producto más fértil de esta cosecha sea para los estudios de traducción el del estudio del *sincronismo (ajuste* en la jerga profesional) entre los diferentes tipos de señales que constituyen en mensaje audiovisual. Se han ocupado de este tema autores como Lucien Marleau (1982); Titford (1982), que introduce el concepto de *traducción subordinada* para el subtítulo, y Roberto Mayoral, Dorothy Kelly y Natividad Gallardo, que en 1986 amplían y desarrollan el concepto de traducción subordinada para otros tipos de traducción como el doblaje, la traducción simultánea de películas, los cómics, los textos publicitarios, etc. Traducción subordinada será la que se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música. En 1993, Roberto Mayoral desarrolla el tema en el estudio del subtítulo, y lo amplía a otras formas de traducción audiovisual, a las restricciones informáticas y a la traducción de productos multimedia en 1997.

La utilización de representaciones esquemáticas originales de Nida para los diferentes procesos de traducción subordinada da lugar a lo siguiente:

[TRANSPARENCIAS]

Respecto a la traducción como sistema intercultural, Nida señala que el que se den dos lenguas diferentes no es más que una manifestación, eso sí la más destacada,

del hecho de que la comunicación en la traducción tiene lugar entre dos culturas diferentes. Esto implica que el ruido producido en el acto comunicativo de la traducción proceda no solamente del uso de dos lenguas diferentes sino también de las diferencias culturales existentes entre el emisor y el receptor, lo cual a su vez obliga a una explicitación o adaptación del mensaje original por parte del traductor (en el mensaje original el mensaje se construye para ajustarse al canal del descodificador; en la traducción literal, que intenta incluir la misma cantidad de información en básicamente la misma duración del mensaje, las peculiaridades lingüísticas de las formas incrementan la carga comunicativa del mensaje y el canal del descodificador es más estrecho al faltarle muchos de los datos culturales que tenía el descodificador de la lengua original, el mensaje es más ancho y el canal más estrecho; en la traducción dinámicamente equivalente, el mensaje equivalente se ajusta al canal del descodificador, es necesario estirar el mensaje introduciéndole la redundancia necesaria para que sea significativo de forma equivalente, como queda ilustrado con el esquema siguiente (Nida: 1964: 130-132):

[TRANSPARENCIA]

Según hemos visto en los esquemas anteriores de traducción subordinada, un motivo de ruido (asincronismo cultural) en las diferentes formas de traducción audiovisual es que en tanto sí traducimos los mensajes verbales, las imágenes se escapan al ámbito de actuación del traductor (también en buena parte la música y los efectos), encontrándonos así en el producto traducido con elementos pertenecientes a la cultura original junto con elementos (verbales) pertenecientes a la cultura de la traducción. Así, en el doblaje tenemos CO + LT; en el subtulado CO+ LO oral + LT escrita; en el voice-over tenemos CO + LO oral +LT oral; en el half-dubbing CO + LO oral + LT oral, etc.

Así el espectador podrá comprobar no sólo la existencia de un fondo cultural material extraño a las palabras traducidas sino también la existencia de gestos extraños, un tipo de gesticulación distinto, una velocidad de dicción diferente...

La ficción de realidad en estos mensajes traducidos, la aceptación del asincronismo cultural, se puede asumir en grados diferentes dependiendo de la capacidad de percepción de este asincronismo por el espectador (familiaridad con la

cultura extranjera, integración en la cultura audiovisual) y dependiendo del género (más o menos disparatado, más o menos informativo).

El espectador no percibe incongruencia cultural o de otro tipo en el producto traducido cuando ha interiorizado todas las convenciones (ficciones) necesarias. Cualquier alteración en esas convenciones, cualquier novedad, va a provocar en él o ella una reacción de rechazo. Cuando los espectadores españoles se habían acostumbrado a escuchar a los actores de Hollywood hablando un español extraño, extranjero, norteamericano, y de pronto sus voces fueron dobladas por actores españoles, rechazaron estas nuevas voces hasta que asumieron el cambio; para ellos la incongruencia cultural consistía en que actores norteamericanos hablaran un español perfecto. Para el espectador español contemporáneo resultaría inaceptable que los nuevos personajes de las películas dobladas hablaran con acento extranjero. Para los espectadores españoles acostumbrados a un español neutro en los actores de doblaje, lo extraño sería que oyera a personajes extranjeros hablando con marcas regionales. Aunque hoy la televisión ha contribuido a mejorar la imagen social de algunos dialectos, como el venezolano, en general sigue produciendo hilaridad incluso imaginar la combinación de Drácula hablando en mejicano o de Batman con acento de Murcia.

El traductor ha de tener muy en cuenta por consiguiente ante diferentes posibilidades de traducción de los elementos culturales tanto al espectador, como el género (series de negros en televisión, *Las locas aventuras de Robin Hood*, *La vida de Bryan*), como el contenido del producto audiovisual.

La existencia de las imágenes marcadas según la cultura original puede causar extrañeza en el espectador pero, al mismo tiempo, tiene un efecto comunicativo muy poderoso de ayuda a la comprensión de las referencias culturales contenidas en el diálogo y la narración. Suple con creces en muchas ocasiones la imposibilidad de utilizar recursos exegéticos o combinados en la traducción verbal. Los elementos verbales a su vez pueden ser utilizados para la aclaración de claves culturales incomprensibles tan sólo con las imágenes para espectadores poco familiarizados con la cultura.

3. Conclusiones

Resulta tremendamente ambiguo hablar de doblaje y cultura como un problema aislado, pues por *cultura* podemos entender conceptos muy diferentes, desde las referencias culturales incluidas en los diálogos, al transfondo marcado por las imágenes, el humor, los dialectos regionales o el contacto entre un original dirigido a un tipo de espectadores y una traducción dirigida a otro tipo distinto. Además, resulta muy difícil separar problemas culturales y problemas lingüísticos dado que los elementos lingüísticos forman parte también de las culturas correspondientes. Parece más bien que la cultura sea un concepto omnipresente en cualquier discusión de cualquier problema de la traducción audiovisual.

Por otro lado, la discusión de los problemas culturales como de cualquier otro problema de traducción audiovisual no debería aislarse jamás de la consideración del producto audiovisual no como algo puramente creativo y artístico sino como lo que es, un producto industrial que se compra, que se vende, que produce beneficios y que da de comer a muchas personas. Los enfoques puramente académicos suelen conducir a percepciones muy alejadas de la realidad. Así, por ejemplo, la alternativa de universalidad/especificidad, la alternativa de la traducción orientada hacia la cultura original o hacia la cultura de la traducción, la alternativa sobre el doblaje o el subtítulo, no se pueden entender exclusivamente desde la perspectiva de la eficacia de la comunicación sino que hay que añadirle de forma prioritaria la perspectiva del mercado.

La revolución que en estos momentos se está produciendo en la comunicación audiovisual (DVD, plataformas digitales, cable, satélite, soportes y tratamientos informáticos) abre nuevas fronteras al conocimiento y el estudio de la traducción. La reflexión académica sobre estos temas está en mantillas, tremendamente retrasada, respecto a los problemas que la industria se está planteando y está resolviendo. Todos nosotros estamos invitados a hacer frente a este reto.