



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino
J. M. Santamaría
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itzaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Prototipismo textual, audiovisual y traductológico: una propuesta integradora¹

Patrick Zabalbeascoa
UPF

1. Introducción

Con este estudio se pretende abordar una cuestión complicada, a veces polémica, aunque hay quienes tienen las ideas tan claras que ni siquiera admiten que se entre en polémica por un asunto que les parece obvio, o nimio, como es el de la ubicación de la traductología respecto de otras disciplinas afines (el cognitivismo, la lingüística, la teoría de la comunicación, etc.) y la ubicación de la traducción de textos audiovisuales dentro de la traductología. El enfoque escogido es el de abordar el asunto desde una reflexión sobre lo que constituye lo prototípico en traductología, las ventajas que ofrece pensar en términos de prototipos, y las consecuencias derivadas de cada uno de los posibles prototipos.

Una primera pregunta se relaciona con la conveniencia de que haya diferentes modelos de prototipismo para ámbitos que están estrechamente relacionados entre sí. ¿Qué ventajas aporta que pueda haber un prototipo de texto general, otro prototipo de texto para los audiovisuales, y otro prototipo de texto para la traducción? ¿No podría establecerse un solo prototipo textual del que se derivaran implicaciones para la comunicación audiovisual, la intercultural, o de cualquier otro tipo? ¿Cómo se explica que la traducción audiovisual (TAV) hubiera llegado a considerarse no ya un caso marginal dentro de la traducción sino que incluso hayan existido propuestas en el sentido de colocarlo directamente fuera de la categoría de traducción?

Empecemos por considerar lo que podría constituir un texto «general» prototípico. Quizás algo muy similar al modo prototípico de comunicación, y en tal caso, ¿Cuál es ese modo de comunicación, el texto escrito o el oral (si es que cabe plantear la cuestión en esos términos)? Parece que ya ha llegado la hora de

¹ Aportación que se enmarca en el proyecto BFF2002-02188 «TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: FACTORES SEMIÓTICOS Y TÉCNICOS DEL TEXTO AUDIOVISUAL», I.P. Patrick Zabalbeascoa.

añadir una nueva categoría a este dilema dual, con la incorporación del texto audiovisual. Por lo que respecta al texto audiovisual prototípico cabe preguntar si realmente es como sostienen algunos «puristas» que debería ser: un texto totalmente no verbal, y por extensión de esta premisa, universal. Nos referimos, claro, a la utopía del cinematógrafo como lenguaje visual, no verbal, y por lo tanto no sujeto a barreras lingüísticas, ni de alfabetización. En tercer lugar, cabe preguntarse por lo que prototípicamente se entiende por traducción, y en este sentido podría ser lícito preguntarse si no es hora ya de romper con una tradición dentro de los estudios sobre la traducción ciega y sorda a fenómenos de comunicación de lo más corriente, como puedan ser el cine o la televisión.

2. ¿En qué consiste una traducción prototípica?

No son muchos autores los que se refieren explícitamente a traducciones prototípicas (Snell-Hornby, 1988:26), con lo que no nos ha de sorprender que haya cierta divergencia de criterios. De manera destacada se halla el cisma entre el prescriptivistas y descriptivistas (Toury, 1995:10-15). Para estos últimos, quizás no cabe hablar de traducción prototípica. En todo caso, correspondería con el tipo de traducción más frecuente. Si la frecuencia es un criterio a tener en cuenta de cara a construir una imagen de traducción prototípica, tendríamos que andar con muchísimo cuidado porque la TAV crece en volumen a pasos agigantados, por no decir que si sólo considerásemos el número de personas a la que llega, estaríamos ante el tipo de traducción más frecuente (desde el punto de vista de la recepción). Por otro lado, tampoco es ajena la TAV a supuestas tendencias más o menos universales de la traducción, como pueden ser la estandarización, la homogeneización, la naturalización o domesticación, la explicitación, etc. Así que por estos parámetros no cabe marginar la TAV en el campo teórico de estudio. En lo referente a la teoría de normas (Toury, 1980, 1995), es posible que la noción de traducción prototípica se quisiera relacionar con un tipo de traducción que cumpliera con las normas fuertes.

El enfoque prescriptivo, por su parte, varía tanto, lógicamente, como opiniones existen dentro de este enfoque, aunque el prescriptivismo más extremo, por ser lo que es, no suele referirse tanto a prototipo como a ideal o perfección de una traducción. Se trabaja según parámetros de traducciones buenas y malas, perfectas e imperfectas (infieles, desleales, manipuladoras, erróneas, subjetivas, etc.), y trabajos que no merecen ni el calificativo de traducción (impostoras, tramposas, impresentables, etc.). A veces, el doblaje y la subtitulación han tenido que cargar con etiquetas del tipo «traducción en sentido no estricto», o «versión/adaptación libre», porque se ha querido confundir o equiparar «traducción mala» a «no traducción», y no se puede negar que en las traducciones audiovisuales es fácil encontrar un sinnúmero de deficiencias y fenómenos difíciles de explicar o justificar. En todo caso, conceptos como fidelidad, lealtad y equivalencia casi siempre han tenido un papel central en el enfoque prescriptivo de la

traducción, tomándose como axiomático que toda traducción debe alcanzar altas cotas de fidelidad, lealtad y equivalencia. El prescriptivismo suele llevar al extremo una práctica que también se encuentra en el descriptivismo: juzgar o analizar las traducciones audiovisuales como si fueran traducciones escritas, lo que se podría resumir como aceptar mejor una traducción que funcione en su dimensión verbal lo más autónomamente (véase separabilidad, más abajo) posible de los demás signos semióticos que también constituyen parte integral del texto audiovisual.

En 1959, Jakobson formula su famosa clasificación para la traducción, según la cual la traducción interlingüística se podría resumir como un mismo mensaje en dos lenguas distintas, la intralingüística supondría un mismo mensaje en una misma lengua, aunque formulado de dos maneras distintas, y por fin, la traducción intersemiótica se propone para los casos en los que un mensaje se ve expresado en dos sistemas de signos distintos. Su clasificación tiene una honda influencia en cómo muchos especialistas perciben la traducción prototípica como una operación interlingüística en la que sólo intervienen elementos verbales, pudiéndose preservar un mensaje de una lengua a otra sin entrar en consideraciones contextuales, comunicativas ni funcionales. Tampoco se tiene en cuenta, en principio, ni las variedades internas de cada lengua ni los diferentes tipos de parentesco que existen entre las lenguas del mundo, y podríamos añadir que se alimenta la idea de que los textos son fundamentalmente, cuando no necesariamente, monolingües.

La idea tradicional predominante de texto prototípico para la traducción, influido por propuestas como la de Jakobson (aunque no hay que echarle la culpa a él, que escribe su artículo pensando en la sinonimia y la semántica, no la práctica social de la traducción), supone un importante encorsetamiento teórico al tratar muchos factores como de valor único y no como variables. El modo prototípico para la traducción es tradicionalmente el escrito, con lo que se piensa principalmente en un solo modo y un canal. La fascinación por textos canónicos, por un lado, y denotativos, por otro, prima un valor de aceptación y una interpretación para la traducción prototípica. Los textos están prototípicamente escritos en una sola variedad lingüística y se difunden por un solo medio de difusión. Como el texto debe ser original e inviolable, se piensa en un texto irreplicable, único, y con un solo autor.

Entre las prioridades típicas (prototípicas) para la traducción casi siempre figuran éstas: mismo contenido, misma intención, mismas palabras, misma respuesta (y grado de aceptabilidad), mismo o máximo nivel de calidad, corrección y naturalidad de expresión.

Para el presente trabajo voy a realizar una propuesta para comenzar a esbozar lo que constituye una traducción «por excelencia» (véase más abajo la adaptación de la propuesta de Lakoff y Johnson), sin entrar a considerar todavía el modo de comunicación. Los factores del texto meta (TM, la traducción) prototípico, a grandes rasgos, serían: en primer lugar, un texto que tiene su par, un texto de partida (TP, del que se parte para realizar la traducción), con sus respecti-

vos destinatarios. El TM y el TP tienen el mismo contenido, intención, y función, y pertenecen al mismo género o tipo textual. Los destinatarios de la traducción tendrán básicamente la misma experiencia: es decir, el TP y la versión traducida tendrán la misma dificultad y producirán el mismo efecto, de manera que se pueda decir que el acto comunicativo es en esencia el mismo. El TP usa un conjunto de sistemas de signos (lenguajes), y su traducción otro (el trasvase interlingüístico y/o intersemiótico), más acorde con las características de una nueva audiencia y la finalidad misma del encargo de traducción. Se crea la ilusión de que o bien el TM no es en realidad una traducción, o bien que no se aparta en nada de lo que habría hecho el autor del TP si también hubiera elaborado el TM. Al considerar una traducción que cumpla con estas características como prototípica, «por excelencia», no se está negando que puedan existir otros tipos de traducciones, no prototípicas, que pueden ser perfectamente útiles y justificables para determinadas circunstancias y encargos (véase más abajo: «en sentido estricto», «no en sentido estricto», «en sentido técnico», réplicas, pseudo-traducciones), por lo que la teoría podría tener el deber epistemológico de relacionar el prototipo con los no-prototipos.

Problemática resulta la existencia en los estudios teóricos de tantos criterios divergentes e incompatibilidades, que aparecen frecuentemente formuladas como dicotomías, por ejemplo, si debe traducirse literal o libremente. El autor que mejor sintetiza las dicotomías paradójicas de la traductología es Savory (1957). Toury añade otra complicación con su formulación de la pseudotraducción, es decir aquel texto que de manera fraudulenta consigue pasar por traducción justamente porque cumple con casi todos los factores prototípicos de la traducción, salvo el detalle de no ser el reflejo de ningún texto real que pueda llamarse su par o texto de partida (véase más abajo, pistolas de imitación). Esta idea se puede complementar incluso con la de pseudo-original, que sería un texto que intentaría dar la apariencia de ser un texto foráneo no traducido, aunque en realidad resultara ser precisamente una traducción de la lengua materna hacia una lengua extranjera, con el fin de dar la impresión de ser una importación cuando en realidad no lo es (fenómeno que se da en la publicidad audiovisual).

Las complejidades de la realidad contradicen una visión del mundo estable, con lenguas equidistantes y de gran homogeneidad interna, sin historia ni tradiciones, etc. La verdad es que las lenguas entran en contacto de muy diversas maneras, como pueden ser, no sólo el comercio, sino también el turismo, las guerras, las invasiones, las colonizaciones, las peregrinaciones y las migraciones, todo lo cual conforma unas relaciones muy especiales para cada par de lenguas, a menudo difícil de representar con otro par, complicación que se va agrandando a medida que se suman más lenguas a la situación de traducción (por ejemplo, TPs con citas y pasajes en varias lenguas, películas donde distintos personajes hablan diferentes lenguas y dialectos, etc.). Además, hay que tener en cuenta el papel de lingua franca, los parentescos entre lenguas, la diacronía y las variedades lingüísticas. Otros factores de complejidad de la realidad incluyen el papel de la tradición oral (que tampoco está exento de otros elementos además de los audio-verbales),

y la progresiva evolución de las comunicaciones: la tecnología de la impresión, la transmisión, la recepción, la reproducción, la presentación, etc. Por último, en este apartado, hay que recordar la naturaleza misma de la comunicación humana, que es imperfecta, inacabada, incompleta, motivada, etc.

3. Los desfases de la evolución de la comunicación y del pensamiento traductológico

A partir del planteamiento inicial, y con la aparición y evolución de la tecnología y de los géneros, se van añadiendo sucesivamente otros modos y funciones textuales, nuevas modalidades de traducción, etc., aunque sin variar sustancialmente los postulados iniciales, ni la idea subyacente de prototipismo, ni la epistemología de la traducción. ¿Qué ocurriría si en vez de empezar por el pensamiento sobre las primeras traducciones de textos sagrados, jurídicos y canónicos, empezásemos por una reflexión sobre lo que constituye una comunicación humana ideal y/o prototípica?

Propongo a continuación los factores de la comunicación humana prototípica. En primer lugar, es oral, aunque la expresión oral juega con el apoyo de elementos visuales, de la misma manera que los sonidos orales de este tipo de texto incluyen, además de los fonológico-verbales, otros de tipo paralingüístico y no verbal. En segundo lugar, la comunicación ideal requiere la presencia de todos los interlocutores para que puedan ser vistos con claridad, e incluso puedan entrar otros sentidos como el olfato y el tacto. También el grupo de intervinientes debe ser relativamente reducido, desde dos o tres interlocutores hasta un máximo de unas pocas decenas. Por último, la comunicación debe ser interactiva, con una participación bastante activa por parte de todos, siendo ejemplos de este tipo de comunicación: la conversación, el diálogo, el coloquio, la reunión, las recitaciones y representaciones de «tribu» (término prestado de Mallafré, 1991), es decir de pequeñas reuniones sociales.

Vemos que precisamente es la comunicación audiovisual la que mejor recoge algunos de estos factores (por ejemplo, la oralidad), mientras que en otros (por ejemplo, la intimidad propia del grupo reducido) sólo se consigue de manera ilusoria, lo cual no quiere decir que no se persiga, justamente porque se percibe como ideal. La comunicación audiovisual se puede realizar a través de una pantalla (TV, PC, DVD, cine), y, según como la entendamos, también sin pantalla (teatro, ritos, liturgias, etc.) e incluso situaciones que combinen la pantalla con la comunicación de interlocutores presentes, en un escenario o en otro tipo de representación (p.e. grandes conciertos). El modo audiovisual puede ser más o menos interactivo; más o menos verbal (oral y escrito) y no verbal. Parece más preciso hablar del carácter semiótico de la comunicación, y por extensión, la traducción también se puede situar en un plano semiótico, con lo que no cabe hablar de traducción interlingüística e intersemiótica como si fueran fenómenos que no tuvieran nada que ver entre sí. En los textos audiovisuales para la panta-

lla intervienen factores como los medios de grabación, transmisión, recepción y almacenamiento; su presencia y grado de evolución tecnológica. Tampoco debemos olvidar que en la comunicación audiovisual sin pantalla también juega un papel la evolución tecnológica, y un ejemplo muy claro lo encontramos en la traducción simultánea.

Conviene precisar en este punto que el audiovisual es un modo («multimodo», Remael, 2001:15) de presentación textual, como pueda serlo el modo escrito, y no multi-media en un sentido estricto de la explotación combinada de diversos medios de transmisión y difusión. Es decir, que los modos textuales son el escrito, el oral y el audiovisual, mientras que el multimedia sería la combinación de dos o más medios (como la radio, la televisión, el cine, el teléfono, internet, el papel, etc.).

Un brevísimo repaso a la evolución de los modos y maneras de comunicarse podría estructurarse en cuatro grandes etapas, siendo la primera la de la prehistoria. En ella encontramos la comunicación humana, primitiva, en su estado natural: se trata de hablar, mirarse, tocarse, incluso olerse (es decir, la utilización de un mínimo de cuatro de los cinco sentidos). Se establecen las bases de una tradición oral directa, de las artes plásticas y de la música. Al no existir medios de grabación adquieren gran importancia técnicas compensatorias como la memoria, la repetición y el ritual, que permiten, de alguna manera, grabar lo que interesa en la cabeza y en la memoria colectiva. En esta etapa la práctica de la traducción ya existe, tanto la interpretación como la «traducción intersemiótica».

La segunda etapa, siguiendo nuestra particular estructura narrativa, es la de la escritura. La comunicación y tradición oral directa, las artes plásticas y la música no quedan sustituidas por la escritura, sino que el invento cumple unas funciones que la comunicación oral directa no puede cumplir: invariabilidad, durabilidad, difusión, etc. El modo escrito adquiere una significación por sí misma (es decir, que el mero hecho de que se escriba un mensaje influye en su significado y efecto pragmático, y lo mismo podría decirse del sistema de escritura escogido) y, con el tiempo, y desde diferentes partes del mundo, evoluciona su tecnología. La reflexión sobre la traducción coincide con la aparición de la escritura y la traducción escrita, lo cual ayuda a entender precisamente cómo se empieza a enfocar esta reflexión.

La tercera etapa, dando un gran salto en el tiempo, y obviando modos más tradicionales de dividir la historia, comienza con la llegada de la cinematografía y las telecomunicaciones. La llegada de la tecnología audiovisual permitiría prácticamente prescindir de la escritura si sólo consideramos su razón de ser inicial: durabilidad, invariabilidad, difusión, etc. Sin embargo, el peso de la historia hace previsible que la escritura todavía tardará muchos años en desaparecer, pero podría verse reducido su presencia en algunos ámbitos. Esta dinámica ya muestra algunos síntomas en la competencia existente entre el libro y otras formas de recibir información, formación, y entretenimiento, como son la televisión y el ordenador. Incluso las librerías y las bibliotecas, por no hablar de ins-

tuciones educativas, van cediendo cada vez más espacio y recursos a los productos audiovisuales y multimedia. Sin embargo, durante décadas se sigue reflexionando sobre la traducción escrita como caso único y universal, o por lo menos como el punto de partida básico y central.

La cuarta etapa sería la de la digitalización del video y la simulación de la realidad. El cine y el video consiguen grabar, difundir, etc. dos de los sentidos de la comunicación humana prehistórica: la vista y el oído. Se han realizado intentos por introducir en las salas de cine olores o vibraciones, etc. aunque con escaso éxito. La evolución de la informática tiene como un objetivo prioritario la simulación de situaciones que estimulan todos nuestros sentidos, creando la ilusión de estar en lugares y contextos «virtuales». En los estudios sobre la traducción sólo se han introducido, tímidamente, propuestas como la traducción subordinada (Mayoral, 1988), y algunas defensas de que la adaptación no tiene por qué verse sólo como una aberración o deslealtad hacia el original, etc. La gran popularidad de la expresión «localización» para describir fenómenos que cabrían perfectamente bajo el concepto de traducción es sintomática de que la traductología ha sido lenta de reflejos a la hora de asumir sin complejos ciertos fenómenos de la comunicación interlingüística e intercultural. Además, esta lentitud puede haber tenido un efecto negativo en la percepción social de las posibilidades de la traducción, creándose la (falsa, a mi entender) impresión de que la traducción es demasiado limitada para según qué casos de la sociedad actual y hace falta inventarse cosas como la localización de textos, por ejemplo.

4. Cerrando el círculo: la evolución hacia la comunicación primitiva (pero digitalizada)

Existen hoy en día un sinnúmero de síntomas que apuntalan la creencia de que el modo ideal y prototípico de comunicación es el audiovisual. El teléfono siempre había sido, junto con la radio, el máximo exponente de una comunicación oral que prescindía totalmente del canal visual. Sin embargo, vemos hoy en día como la telefonía móvil ha logrado incorporar por fin el anhelado elemento visual, e incluso musical, y multimedia. Este anhelo se ve en muchas películas y series televisivas antiguas de ciencia ficción donde la videoconferencia es un elemento prácticamente ineludible para un producto de este género. Los porteros electrónicos, como parte del sistema de seguridad de los edificios, han pasado de tener sólo el canal audio a presumir también de video. El correo electrónico de primera generación sólo admitía «texto», es decir, letras del alfabeto que se introducían desde el teclado, sin ninguna posibilidad de cambiar el formato ni la presentación; hoy en día se ha conseguido que se pueda enviar cualquier documento o archivo que no ocupe excesiva memoria, lo cual incluye música, videos, presentaciones multimedia, etc. La televisión, primero pasó de blanco y negro a color, luego ha ido buscando con gran empeño ser cada vez más interactivo, primero con apartados de correo para los espectadores, luego con lí-

neas abiertas de teléfono, y por fin, con internet y la televisión digital, toda una gama de posibilidades de comunicarse con un programa o solicitar servicios de todo tipo. Y esto nos lleva a otro avance de gran importancia si nos interesa proponer o criticar tipologías textuales y comunicativas: la convergencia de los diversos medios (de masas y entre particulares), el PC, la TV, la telefonía, e internet. Parte esencial de esta convergencia ha sido la digitalización de la imagen y del sonido, lo cual ha posibilitado la creación de aparatos integrados de fotografía, video, sonido, comunicaciones, ofimática básica, etc. Además, la escritura también se ha visto afectada con la creciente sofisticación y simplificación de los sistemas de autoedición y auto-publicación.

Otro indicio de que existe una fuerte intuición de lo que supone la comunicación prototípica lo podemos encontrar en el fracaso o caducidad de modos y medios que son manifiestamente «defectuosos» y sustituibles por nuevas tecnologías que buscan acercarse más a la comunicación ideal: el telegrama, el Morse, y el telex, todos han caído en progresivo desuso por la sencilla razón de que no permitían una explotación natural de los sentidos y sistemas semióticos, reduciendo el lenguaje a elementos verbales solamente o a una abstracción de la expresión lingüística, pero excluyendo casi por completo rasgos paralingüísticos y totalmente los no verbales. En la misma línea se encuentra el debate abierto sobre la supervivencia o condena de los libros escritos. Cada vez cuesta más dedicar un tiempo y un esfuerzo a leer cuando existen las tentaciones del audiolibro, del video, de la consulta por internet, de simuladores de distintos aspectos de la realidad, de la televisión y el cine, etc. Así, no extraña la diversificación de librerías y bibliotecas para incorporar productos audiovisuales como elementos culturales. Aunque la televisión vive de guiones y guionistas; parece haber entrado en una dinámica de «desverbalización» (cada vez menos rico verbalmente) por explotar más y mejor el medio audiovisual de manera integral, dando más valor a la imagen y a los efectos sonoros.

5. Modos textuales «defectuosos»

Si la comunicación ideal es como la que hemos presentado (oral, en presencia, interactiva, etc.), podremos plantear que otras formas de comunicación son, si se permite el atrevimiento, defectuosas, por lo menos en algún aspecto. ¿Y por qué íbamos a querer formas de comunicación defectuosas, si ya existe una ideal? Pues, por la sencilla razón de que cada forma defectuosa de comunicación nace como consecuencia de una necesidad concreta en la que la comunicación ideal no es, por una razón u otra, factible. La comunicación oral directa todavía hoy es muchas veces efímera e irrepetible al 100%. Sólo hay que pensar que dos representaciones de una misma producción teatral nunca pueden ser tan parecidos como dos visionados de un DVD. La rima, el ritmo, y la repetición son algunos de los recursos de la oralidad para paliar algunos de sus defectos relacionados con la reproducibilidad.

La escritura nació por la imposibilidad de grabar, distribuir y estudiar la comunicación oral. Presentó la gran ventaja de su durabilidad, pero también ofreció otras ventajas a los lectores, como el de la posibilidad de poseer un texto, disfrutar de su relectura, de tener un instrumento de aprendizaje, y, con la aplicación de materiales ligeros, se convirtió en algo transportable y del que se podían hacer tantas copias como hicieran falta, difusor por tanto, de ideas y culturas. Parecía muy poco precio que pagar por tantas ventajas que el modo escrito pudiera resultar poco vivo, descontextualizado, o que requiriera el adiestramiento de su manejo mediante la alfabetización. Al contrario, siempre se ha dado, y con razón, un alto valor de prestigio social al dominio de la lectura y la escritura. El peligro reside en caer en el desprecio hacia culturas o colectivos que no recurren, por la razón que sea, a la escritura. El otro peligro ha sido no darse cuenta de que la palabra escrita, un invento que ha ido progresando con nuevas incorporaciones tecnológicas, podría acabar encontrando una feroz competencia precisamente en forma de novedades tecnológicas que permiten a los usuarios prescindir de ella en gran medida.

Los mensajes escritos de los teléfonos móviles presentan bastantes complicaciones a la hora de producirlos, y no son fáciles de leer, pero son muy populares por el ahorro que suponen respecto de llamadas de voz. Está claro que esta modalidad de comunicación entrará en decadencia cuando los mensajes fotográficos, los audiovisuales y la videoconferencia bajen considerablemente sus costes para los consumidores. La fotografía se considera sumamente expresiva y detallista, y puede llegar a cotas de realización artística, pero su desventaja más evidente es que está limitada a captar únicamente instantáneas y resulta un medio muy estático para muchas necesidades comunicativas. La telefonía tradicional y la radio, son formas eficacísimas de comunicación a distancia, pero les falta el componente visual, y aunque la televisión no ha logrado que la radio se extinguiera sí ha demostrado la ventaja que supone poder complementar el sonido con la imagen. El audiovisual de las salas de cine comparte con otros medios el carácter efímero de la sesión de proyección, y es menos interactivo que el teatro, pero a diferencia de ésta es reproducible al 100%. El DVD es transportable, duradero, audiovisual, multilingüe, y constituye un objeto de propiedad personal. Como complicaciones, requiere reproductor, grabador, etc. y no es precisamente interactivo. Descontando la comunicación directa, lo más parecido que hay a la comunicación audiovisual interactiva (precisamente porque así se ha buscado que fuera) son los juegos y actividades de la informática que intentan simular la realidad, por un lado, o crear la ilusión de estar viviendo una fantasía, como si fuera una realidad alternativa, por otro, lo que popularmente se conoce como realidad virtual. Una desventaja que se podría apuntar es que los personajes no son reales y por lo tanto la comunicación también es virtual, lo que equivale a decir que son situaciones en las que en realidad no nos estamos comunicando con nadie, y si esto se lleva a cabo a gran escala, ya sea personal o social, puede comportar que las personas se aíslen y no interactúen hu-

mana y socialmente de verdad entre ellas, precisamente la función básica de la comunicación.

6. El prototipo y sus alternativas, a partir de Lakoff y Johnson

Un autor que inspira las posibilidades teóricas de los prototipos es Lakoff, quien, junto a Johnson (1980:120-125), propone, además, categorías complementarias a la de prototipo. Empieza hablando de la relación que se puede establecer entre una pistola auténtica y una imitación, o réplica. Podríamos aprovechar esto para entender la relación que hay entre un determinado concepto de traducción prototípica y las pseudotraducciones (imitaciones o réplicas). Para estos autores, el valor de imitación de una pistola que en realidad no lo es en sentido estricto radica en que, aún no siéndolo, conserva sus propiedades perceptivas, de manejo, e intencionales (por lo menos algunos, como la de amenazar). Por el hecho de ser de imitación se le niegan: propiedades funcionales (no dispara balas) y la historia de su función (intención de su fabricación). Proponen seguidamente una serie de clasificaciones de otros tipos para complementar el de falsedad o réplica. El tipo «por excelencia» selecciona los miembros prototípicos de una categoría. Por ejemplo, un canario podría considerarse un ave «por excelencia», por su tamaño, movilidad, anatomía, y comportamiento. Conviene añadir la precisión que el canario u otra especie prototípica cualquiera de ave no lo es por su número. Cabe pensar que en algunos casos (más allá del de las aves o la biología) haya muy pocos ejemplares prototípicos, o ninguno. Si aplicáramos este planteamiento al caso de la traducción, los prototipos serían las traducciones de textos informativos y denotativos, sin referencias metalingüísticas, ni ambigüedades con respecto a su valor proposicional y referencial, con escasas diferencias culturales, y, sobre todo visto desde un enfoque tradicional, un papel muy marginal o nulo para la dimensión paralingüística, y ni hablar de elementos no verbales. Ejemplares de la traducción «por excelencia», así definida, serían la traducción de partes meteorológicos, boletines informativos, etc.

«En sentido estricto» selecciona, según Lakoff y Johnson, casos no prototípicos que suelen aceptarse comúnmente en la categoría (por ejemplo, los pingüinos como aves). Una traducción no prototípica pero que tuviera claramente un texto de partida sometido a un proceso de trasvase lingüístico sería traducción en «sentido estricto»; por ejemplo, la traducción literal (a pesar de la opacidad y falta de naturalidad que pudiera ocasionar), la interpretación simultánea (a pesar de las numerosas omisiones). Un tipo pensado para casos a menudo excluidos de la categoría por la falta de alguna propiedad central, aunque comparte suficientes propiedades para que en algunos casos tenga sentido considerarlos como miembros de la categoría, es el de «en sentido no estricto» (ballenas como peces, ciclomotores como motos, etc.). Probablemente algunos vean la traducción libre, y las adaptaciones (culturales, históricas, de función) como casos de traducción «en sentido no estricto», así como la traducción refractada (la

que comporta un cambio de género, o de modo o canal de comunicación). «En sentido técnico» circunscribe un tipo según un propósito técnico, por ejemplo, muerte cerebral como muerte en sentido técnico. Aplicado este tipo a la traducción podríamos proponer la traducción intralingüística o paráfrasis, y la traducción intersemiótica, por ejemplo, la interpretación para sordos, aunque hay que recordar que la interpretación para sordos podría conllevar, además, un trasvase intercultural. De momento, no es tan importante fijar de manera definitiva las diversas modalidades de traducción sino presentar la utilidad potencial del esquema de Lakoff y Johnson para la traductología.

Queda en el aire, pues, la ubicación de la traducción audiovisual. Está claro que si seguimos la evolución histórica del pensamiento sobre la traducción, en un principio no está ni siquiera contemplada la presencia de la TAV. Se asoma poco a poco en los márgenes de la disciplina a medida que el volumen de traducciones de esta modalidad (sobre todo el cine y la televisión) hace prácticamente imposible negar su existencia por más tiempo, y los rasgos comunes que comparte con otras formas de comunicación entre culturas. Dependiendo del momento y del autor, aparece como «en un sentido no estricto», «en sentido estricto» o «en sentido técnico», aunque no con esta nomenclatura, claro está. Se suele usar una terminología más tradicional que incluye expresiones como traducción libre, adaptación, recreación, traducción resumen, etc. El enfoque tradicional a menudo impide que los estudios generales de traducción puedan beneficiarse de descubrimientos hechos en la investigación realizada sobre la TAV (del mismo modo que la actitud tradicional hacia la traductología por parte de muchos lingüistas ha impedido que la lingüística se beneficiara más de descubrimientos de fenómenos lingüísticos hechos desde estudios sobre la traducción, o desde la práctica misma de la traducción). Además suele imponer un marco de análisis para la traducción audiovisual pensado para la modalidad escrita entendida como prototípica y «traducción por excelencia». Un ejemplo lo encontramos en Snell-Hornby (1988: 29-36), una obra que defiende la utilidad de un enfoque según prototipos, citando además a Lakoff (1982), pero que luego no encuentra mejor ubicación para la traducción de películas que colocarlo entre la Biblia y la traducción lírica, y esto se debe, al menos en parte, a que clasifica las obras cinematográficas como tipos textuales (no modo textual, como defiende aquí), y aunque aparece en su diagrama no recibe ni una línea de comentario ni explicación. A pesar de publicar su primera edición en 1988, la televisión brilla por su ausencia en el estudio de Snell-Hornby. Una propuesta contemporánea (Mayoral, 1988) de la traducción para el doblaje y la subtitulación como pertenecientes a la categoría de traducción subordinada también es sumamente ilustrativa de los complejos y los miedos de reivindicar la traducción audiovisual como algo más que un caso marginal y subordinado, no sólo en el sentido explícitamente expuesto por los autores, sino la implicación de que por extensión debería estar subordinada también su reflexión teórica a los dictados de lo que diga la teoría para la traducción acerca de los textos escritos (¡y

sin ilustraciones!), ya que resulta incómodo incorporarla de manera integrada sin tocar otras piezas de la teoría.

Quizás la TAV sea pseudotraducción, no por carecer de texto de partida en el sentido touriano (Toury, 1995) de la expresión, sino por ser pretendida traducción, una infiltrada, una usurpadora, un quiero y no puedo. Por el contrario, quizás la TAV, entendida como la traducción de textos audiovisuales, es la traducción de la forma más prototípica e ideal de comunicación humana, tal como lo hemos esbozado más arriba. ¿Si esto fuera el caso, no merecería algo más de respeto, por no decir atención e interés, el estudio de la traducción audiovisual? ¿Y por qué el estudio de la traducción del modo más prototípico de comunicación humana no puede ocupar un lugar más central en la disciplina de la traductología? Para ayudar a resolver esta cuestión definiendo la necesidad de cartografiar los textos según la proporción e importancia de los elementos verbales y no verbales, en el eje de los sistemas de signos, y de los elementos sonoros y visuales según el modo de percepción de los signos.

	Audio	Visual
Verbal	palabras que se oyen	palabras que se leen
No verbal	música y efectos especiales	la imagen la fotografía

más la dimensión temporal

Figura 1: Los cuatro componentes básicos del texto audiovisual.

La *figura 1* establece los cuatro elementos básicos que componen un texto audiovisual, aunque dos son suficientes si son de sistemas y canales distintos. Si la figura tuviera un diseño tridimensional se podría reflejar, además, la dimensión temporal inherente a cualquier texto sonoro y/o con fotogramas concatenadas y sincronizadas que crean la ilusión de imágenes en movimiento, textos audiovisuales primitivos en los que el movimiento es real. A partir de aquí se puede dibujar un mapa para todos los textos y modos textuales que tenga como ejes el audio-visual, el eje horizontal, que sitúa la relevancia de cada uno de los dos canales, y el vertical, el que mide la importancia y proporción de elementos verbales, quedando los elementos de todos los demás sistemas semióticos agrupados bajo el epígrafe «no-verbal». Esto queda representado en la *figura 2*.

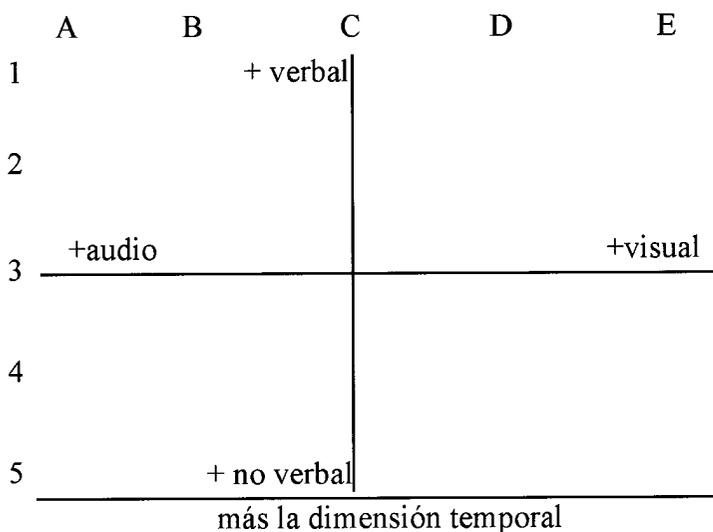


Figura 2: El doble eje audiovisual de canales y sistemas de signos.

Clave para las posiciones 1-5 del eje vertical, y A-E del eje horizontal.

Eje vertical

1: sobre todo verbal

2: más verbal que no verbal

3: verbal y no verbal a partes iguales

4: menos verbal que no verbal

5: sólo no verbal

Eje horizontal

A: sólo audio

B: más audio que visual

C: audio y visual a partes iguales

D: menos audio que visual

E: sólo visual

Ahora queda por proponer, como alternativa a la idea de la traducción subordinada, qué tipo de relaciones se pueden establecer según las diversas agrupaciones de elementos de todo tipo que ayudan a construir un texto audiovisual y su textualidad, basado en parte en de Beaugrande y Dressler (1981). Aquí se van a exponer seis relaciones potenciales entre signos de ambos canales y todos los códigos de un mismo texto, propuestas en otro estudio (Zabalbeascoa, 2003).

1. Complementariedad: diversos elementos (verbales, no verbales; audio y visuales combinadas de la manera que sea) se interpretan de manera conjunta y combinada.
2. Redundancia: repeticiones (totales o parciales) de cualquier combinación de elementos constituyentes del texto que se consideren superfluas o prescindibles.
3. Contradicción (o incongruencia): expectativas incumplidas, algún tipo de combinación sorprendente de los elementos para producir ironía, parodia, sátira, humor, simbolismo, etc.

4. Incoherencia: incapacidad aparente, al combinar ciertos elementos, para crear sentido o transmitir intenciones (ya sean las del texto de partida o del encargo de traducción) debido a deficiencias del guión, de la dirección, de la labor del traductor, de aspectos técnicos del doblaje o la subtitulación, etc.
5. Separabilidad: Propiedad de algunos elementos del texto que permite que funcionen (mejor o peor) separados de otros elementos con los que también se complementan, cambiándose, una vez realizada la separación, su valor comunicativo y expresivo. La inseparabilidad se puede considerar la total incapacidad de las palabras (o las imágenes, etc.) de funcionar independientemente del resto del texto audiovisual. Por otro lado, podría entenderse que no disminuye la propiedad de separabilidad sino que conlleva un cambio sustancial del sentido de los elementos una vez separados.
6. Valor estético: cualidad justificativa de la combinación de ciertos elementos, p.e. literario, musical, interpretativo, plástico, fotográfico, cinematográfico.

7. Moverse por el mapa en busca del texto audiovisual prototípico

Según el mapa de canales y códigos de la *figura 2*, el texto escrito prototípico (sin ilustraciones, nula importancia de la presentación formal, etc.) se encontraría en el rincón 1E, mientras que en el 1A encontraríamos el texto oral «puro» (p.e. hablar por la radio), puro en el sentido de que el oyente no puede ver a su interlocutor, con todo lo que eso conlleva. Así que una comunicación oral más próxima al ideal primitivo se apartaría del rincón 1A para acercarse un poco hacia posiciones más centrales; es decir, incorporando los elementos visuales del lenguaje corporal y los gestos faciales, así como algún sonido no verbal contextual. La comunicación audiovisual «plena» está en la coordenada central 3C: el área del mapa donde se combinan de manera complementaria, y textual (para conseguir coherencia, cohesión, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, intertextualidad y situacionalidad) elementos (signos) verbales y no verbales, sonoros y visuales. Se habla de mapa y no de categorías para no crear compartimentos estancos, impermeables, ni lógica binaria. Este enfoque no prevé situar un producto audiovisual en un punto determinado del mapa de manera constante para todos y cada uno de sus planos, sino que hay dos posibilidades de aplicación. O bien se clasifica un texto, ya sea audiovisual, escrito u oral, según un determinado punto o área de las coordenadas (2E, 4B, etc.) que resume, de alguna manera, la característica dominante del texto, o bien se van marcando las coordenadas plano a plano, escena por escena, o según vaya apareciendo cada nuevo caso que suponga un problema específico de traducción, discriminando de esta manera la distribución audiovisual y el grado de comunicación verbal para cada punto del texto audiovisual. Con este mapa podemos

cartografiar, por ejemplo, que la adaptación de la narrativa escrita (p.e. novelas) a la gran pantalla supone un viaje que va desde una zona próxima al 1E hasta zonas más centrales. Asimismo, el paso del cine mudo al cine sonoro supone una evolución desde los márgenes del 4E y 5E también hasta posiciones más centrales. Una película que pasa a ser subtitulada, obviamente adquiere una proporción mayor de verbal visual (escrito), y en consonancia se movería más hacia arriba y hacia la derecha. Una cuestión muy interesante que plantea este mapa, en referencia precisamente a versiones extranjeras subtituladas es la duda de hasta qué punto se puede considerar «verbal», para el espectador, palabras de lenguas desconocidas que oye pero que ni entiende ni distingue, ni es capaz de aislar unas de otras.

A continuación proponemos tres rasgos que definirían el texto audiovisual prototípico, tanto si es un TP como un TM, y aquí radica parte de la presente reivindicación, que el TM no sea diferente en lo sustancial a cualquier otro texto audiovisual (véase más arriba las seis relaciones propuestas para crear textualidad audiovisual). En primer lugar, una combinación (sincronizada) de elementos verbales, no verbales, audio, y visuales, equilibrados en cuanto a su importancia y proporción. Es decir, que se define en lo sustancial por situarse en el centro de las coordenadas (en las proximidades del 3C según la *figura 2*). Se tendrá en cuenta también el factor tiempo, cuidando la necesaria sincronización de los elementos, así como el ritmo y la duración total más conveniente para cada comunicación textual audiovisual. En segundo lugar, esta combinación debe crear relaciones de complementariedad, sobre todo, pero también de otro tipo (véase arriba la lista de posibles relaciones entre signos textuales), siendo importante la inseparabilidad, en cuanto que implica que la combinación concreta de elementos de diferentes códigos de signos y modos de percepción se ha pensado específicamente para el modo audiovisual. En tercer lugar, destacan, prototípicamente, las tres etapas principales (cada una de las cuales con diferentes combinaciones de fases internas propias) de producción: el pre-rodaje y/o planificación, el rodaje, y el post-rodaje. No pretendemos que la traducción verbal esté subordinada de manera constante a las imágenes, por ejemplo, o a la sincronía labial, sino que las palabras escogidas para la traducción busquen establecer la relación con los demás elementos del texto audiovisual que más convenga a cada caso para dar el sentido textual pretendido según el encargo. Lo cual conlleva que las palabras de un texto así concebido no deben analizarse ni evaluarse como si los demás elementos sólo tuvieran una función decorativa y contextualizadora.

8. Últimas consideraciones y una propuesta alternativa a binomios y dicotomías

¿Por qué la TAV no puede tomar una posición más central en la reflexión teórica sobre la traducción si la comunicación audiovisual (oral + soportes visuales y/o musicales) parece ser más prototípica (natural, sin pantalla), y es más in-

fluyente sobre la población (con pantallas de TV, DVD, PC, cine, teléfono, ciclo-estáticas, «visualización» de la música en el ordenador, etc.)?

La reflexión que aquí se ha querido plantear es la de cuestionar algunos mitos desde las lecciones que nos enseña la traducción audiovisual. Estos mitos suelen partir de supuestos que se toman como axiomáticos en el sentido de que la traducción supone una serie de relaciones uno a uno, y los problemas se plantean como dicotomías. Tenemos que entre el original y su traducción se establece una relación de uno a uno (un TP que lleva a un TM), se traduce de una lengua a otra (hay una L1 para el TP y una L2 para el TM), hay un autor y un traductor (autoría uno a uno), hay un medio y modo textual uno a uno (p.e. el TP es un libro y el TM es un libro). Y dentro de esta lógica se presenta la opción de traducir de manera literal o libre, de traducir o adaptar, de omitir o añadir, de compensar o copiar, etc. Digamos, simplemente, que todos estos binomios y dicotomías son simplificaciones excesivas que impiden una reflexión más productiva sobre los fenómenos relacionados con la traducción. No hay, por poner un ejemplo, un solo autor, muchas veces, sino un equipo de guionistas, que a su vez trabajan con el director. Una versión doblada también se produce gracias al trabajo coordinado (más o menos) del traductor, con el sincronizador, el corrector, el director de doblaje, e incluso el técnico de sonido. La TAV nos enseña que la relación entre las traducciones y sus textos de partida no es, a menudo, uno a uno, en ningún nivel, y esto sí es extrapolable en gran medida a muchas otras modalidades de traducción.

Veamos un breve resumen de las relaciones multilaterales (no uno a uno) que se pueden dar en la TAV, fijándonos solamente en la cultura de partida y meta, y en el texto de partida y meta. Algunos de los factores múltiples de la cultura de partida: sus tradiciones literarias y sus influencias foráneas, la cultura de sus guiones y guionaje; sus tradiciones cinematográficas y audiovisuales en general, sus convenciones, estilos, y géneros; otras referencias que puedan influir en el polisistema literario y cinematográfico; los factores de su sociedad e historia. Los factores de la cultura de meta, son, obviamente, de la misma diversidad que en cualquier otra cultura, aunque potencialmente singular en muchos de los aspectos concretos, donde las tradiciones, y normas de traducción específicamente serán de especial importancia por la consideración de esta cultura como meta. Al ir a buscar el supuesto TP (assumed source text, Toury 1995:33), nos podríamos encontrar, en muchos casos, que las fuentes son varias si realmente nos dedicamos a tirar del hilillo. Las posibilidades comienzan con el TP1, que podría ser un libro que sirve de inspiración al texto audiovisual, o que se adapta para el argumento. El TP2 es el guión (o los guiones) de pre-producción. El TP3 es el texto audiovisual en versión original: a lo que nos solemos referir cuando hablamos del TP para el doblaje o la subtitulación. El TP4 es el guión de postproducción. El TP5, otras versiones o remakes del mismo argumento. Los textos meta (las versiones traducidas) incluyen: el TM1 que es la traducción del TP1, la base para lo que podría convertirse en TP'2, TP'3, y TP'4, es decir, para el caso en que se produzca una película (no una TAV) a partir de la traducción

de una obra escrita, y por otra parte, el TM1 podría influir también en el TM3 para un caso de TAV. El TM2 es el resultado de la labor del traductor para el doblaje: el guión en L2, ajustado y sincronizado. El TM3 es el texto audiovisual traducido, el resultado de todo un proceso de doblaje o subtitulación, etc. El TM4 es la transcripción del TM3, por ejemplo, para su estudio académico o publicación impresa. El TM5 son las versiones y remakes realizadas a partir del TM3 y/o del TP3.

9. Bibliografía

- BEAUGRANDE, R. de; W. Dressler (1981) *Introduction to Text Linguistics*. Londres: Longman.
- DELABASTITA, D. (1989) «Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics». *Babel* 35:4, FIT 193-218.
- HALLIDAY, M. (1985) *Spoken and Written Language*. Victoria, Australia: Deakin University Production Unit.
- HATIM, B.; I. Mason (1990) *Discourse and the Translator*. Harlow: Longman.
- JAKOBSON, R. (1959) «On Linguistic Aspects of Translation» in: Brower, (ed.), *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- LAKOFF, G. (1982) *Categories and Cognitive Models*. Trier: LATU.
- LAKOFF, G; M. Johnson (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MALLAFRÉ, J. (1991) *Llengua de tribu i llengua de polis: Bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MAYORAL, R. (1994) «La Traducción cinematográfica: el subtulado». *Sendebars*, 4, 45-68.
- MAYORAL, R.; et al. (1988) «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of Translation». *Meta*, 33:3, 356-67.
- PALMER, J. (1987) *The Logic of the Absurd*. Londres: BFI books.
- REMAEL, Aline (2001) «Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation» en: Gambier, Y. et al. (eds.) *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- ROWE, T. (1960) «The English Dubbing Text» *Babel* 6:3, 116-120.
- SAVORY, T. (1957) *The Art of Translation*. Londres: Cape.
- SNELL-HORNBY, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins.
- TOURY, G. (1980) *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

- TOURY, G. (1995) *Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- ZABALBEASCOA, P. (2003) «Translating Audiovisual Screen Irony» en: Luis Pérez González (ed.), *Speaking in Tongues: Languages across Contexts and Users*. Universitat de València.