

Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas

Jorge Díaz Cintas

University of Surrey Roehampton, Londres

Introducción

En su artículo de 1959, Roman Jakobson propone su famosa taxonomía de la traducción, en intralingüística, interlingüística e intersemiótica. De ellas, la interlingüística o *translation proper*, «an interpretation of verbal signs by means of some other language» (1959: 55), parece haber sido la única merecedora de análisis y estudio. A pesar del intento por parte de Jakobson de enclavar el acto traductor en un marco de trabajo semiótico, lo cierto es que, como Zabalbeascoa (1997) ha comentado de modo muy acertado, la mayoría de estudios en el campo de la traducción se ha centrado única y exclusivamente en los signos verbales y en cómo llevar a cabo su transferencia a otro código lingüístico olvidando, de este modo, otros elementos comunicativos que también contribuyen al flujo de información. Ciertas áreas de la lingüística como la morfología, la sintaxis y la semántica han recibido una mayor atención en los intercambios académicos, mientras que por el contrario «matters to do with suprasegmental features, language variation and the combination of verbal and nonverbal elements were either eliminated by definition or swept under the carpet» (ibid.: 328). Este artículo trata de hacer hincapié en esos otros parámetros de la traducción y poner de manifiesto el valor de la dimensión semiótica a la hora de subtítular situaciones cómicas. Para ello, considero tanto el lado negativo que suponen las limitaciones impuestas por la imagen y la pista sonora como también el lado positivo, a menudo olvidado, que tanto imagen como sonido tienen a la hora de decantarse por una u otra solución traductora.

El lenguaje cinematográfico

Los diferentes códigos comunicativos que operan en la realidad cinematográfica se ascriben a dos grupos fundamentales: códigos propios de la imagen

y códigos propios del sonido (palabras, música y ruido). Ambos, por sí mismos o en combinación, dan lugar a una serie de limitaciones que marca la entrega de cualquier producto audiovisual¹. Según Delabastita (1990: 101-102) se pueden distinguir cuatro tipos de signos fílmicos: «verbal signs transmitted acoustically (dialogue), non-verbal signs transmitted accoustically (noise, music), verbal signs transmitted visually (credits, letters, documents shown on the screen), non-verbal signs transmitted visually»². Aunque se podría debatir que entre estos signos los más relevantes para la traducción son los verbales, el traductor no puede ni debe olvidar las demás dimensiones que participan en la comunicación audiovisual.

Como apunta Rabadán (1991: 167-168) en las páginas que dedica a las concepciones humorísticas, diferentes sociedades conceptualizan el humor de modo distinto y encuentran lo cómico en situaciones dispares³ lo cual complica su transferencia a otras lenguas (y culturas) y justifica la afirmación de que «no es de extrañar que las obras literarias menos traducidas (en el supuesto de que lo hayan sido) sean las de carácter humorístico» (ibid.: 168). Ahora bien, si tenemos en cuenta el gran número de series cómicas y películas de humor que desfilan, dobladas o subtituladas, por las pequeñas y grandes pantallas de nuestro país, o el gran éxito mundial que han conocido y conocen las comedias de Pedro Almodóvar o Woody Allen, no parece legítimo asumir que el aserto de Rabadán sea extrapolable a la realidad audiovisual. Las razones de esta discrepancia han de ser forzosamente múltiples. Una de ellas es sin duda la gran aportación semiótica de la pista sonora y de la imagen, que en no pocas ocasiones está jerarquizada por encima de la palabra. Otro hecho que facilita el trasvase en el formato fílmico radica en que las diferencias culturales no son tan dispares como muchas veces se presupone⁴, mucho menos cuando el producto viene de culturas como la estadounidense con la que el público meta está relativa-

¹ Véase Mayoral et al. (1988) para un análisis más detallado de las múltiples limitaciones que operan en diversas prácticas traductorales.

² De una concepción similar parte Tomaszkiwicz (1997: 185) cuando recoge que «l'information au cinéma est transmise par cinq canaux: "l'image visuelle, les graphèmes et les mots imprimés, la parole, la musique, les bruits et autres effets sonores" (Monaco 81 p.179). Ainsi le poids informatif des paroles sera jugé dans toutes les interrelations qu'elles entretiennent avec ces cinq sources d'information, à cette condition près que toutes sont soumises à une certaine convention d'interprétation».

³ Idea también suscrita por Ladmiral (1983: 419) cuando afirma que «d'une communauté linguistique à l'autre on ne rit pas des mêmes choses».

⁴ En esta misma línea de pensamiento, si bien en el mundo de la interpretación, Viaggio (1996: 181-182) opina que uno de los factores que afecta el trasvase de elementos humorísticos estriba en el grado de interpenetración que existe entre las lenguas y culturas en juego.

mente muy familiarizado⁵. En cualquier caso, más investigación es necesaria en este campo si queremos llegar a alguna conclusión categórica y ofrecer una respuesta a la impresión general de que los productos audiovisuales que cuentan con una carga humorística, parecen integrarse sin muchas dificultades en la sociedad de acogida o, al menos, más fácilmente que las obras literarias de naturaleza cómica.

La codificación del humor

Newmark (1988: 217), en el breve apartado que dedica a la traducción de los elementos humorísticos, afirma que «the translation of puns is of marginal importance and of irresistible interest». Desde entonces, la marginalidad del asunto ha ido gradualmente desapareciendo a la luz del considerable número de publicaciones que sobre el tema han aparecido, enfatizando de este modo la irresistibilidad que su estudio ha supuesto para muchos investigadores⁶. En su codificación lingüística el humor es, sin duda, una de las instancias de recreación verbal que más pone a prueba las habilidades del traductor, empujándole a extremos que le obligan a activar soluciones imaginativas que, en ocasiones, se han de alejar del contenido del original si se quiere alcanzar un efecto similar.

Hasta ahora, muchos estudios sobre la traducción del humor se han limitado a analizarlo únicamente en sus combinaciones lingüísticas, olvidando las demás dimensiones semióticas que configuran el producto audiovisual. Cuando vemos una película, «nos enfrentamos simultáneamente a imágenes acústicas, visuales y verbales que provocan una lectura plurisintáctica y remiten a códigos diferentes en su conjunto [,] están dirigidas a producir una comprensión con el menor esfuerzo posible» (Martínez 1990: 174, *apud* Cómitre Narváez 1997: 91). En la recepción de la película por la audiencia original, lejos de anularse o entrar en conflicto, los códigos interaccionan entre sí y favorecen la comprensión del mensaje fílmico. En el lado positivo, el subtitulador cuenta con muchos elementos no verbales, tanto acústicos como visuales, que no necesita transferir y que aun estando en su versión original ayudarán a la audiencia

⁵ La familiarización con la cultura origen permite el reconocimiento de los referentes y la activación del mensaje connotativo de modo más rápido y eficaz. Es en este terreno donde se puede empezar a hablar de colonización cultural. Muchos jóvenes españoles (aunque el ejemplo es extensible a muchas otras geografías) saben más de la conquista del Oeste o la guerra de Vietnam que de la Guerra de Independencia española, o nuestra más reciente Guerra Civil.

⁶ Muestra de este interés son las dos obras editadas por Delabastita en 1996 y 1997 y en las que el tema central de debate es el humor y su transferencia.

meta a complementar la información canalizada a través de los subtítulos y obtener así una recepción más completa del mensaje. El aspecto negativo surge cuando en algún momento en la transferencia de información se produce una ruptura en esa simbiosis de códigos que se daba de modo fluido en el producto origen, es decir, cuando el producto traducido da lugar a un indeseado enfrentamiento entre elementos del canal acústico y elementos del canal visual que no existe en el producto origen.

Antes de pasar a analizar ejemplos concretos, pasemos a proponer una tipología que sirva para catalogar nuestro corpus. Raphaelson-West (1989) propone una taxonomía tripartita de los chistes, dividiéndolos en lingüísticos, culturales y universales pero su funcionalidad parece sólo operativa en el mundo de los libros pues no tiene en cuenta ni el valor de lo visual ni el de lo acústico. Por su parte, Zabalbeascoa (1996: 251-255) propone otra hipotiposis basada en esencia en los mismos conceptos, pero incorporando la dimensión visual, por lo que resulta mucho más apropiada para su aplicación a los productos audiovisuales. De los seis tipos de chistes que distingue, los cuatro primeros (international o binational jokes, national-culture-and-institutions jokes, national-sense-of-humour jokes and language-dependent jokes) están basados en el código lingüístico y en sus connotaciones y/o referencias culturales. Sólo los dos últimos tienen en cuenta la dimensión visual y son los que más nos interesan en estas páginas: *visual* y *complex jokes*.

Visual jokes son aquellos que descargan toda su fuerza comunicativa en la imagen, como puede ser el caso de la actuación exagerada de algún personaje o la típica situación de enredo físico en el que el espectador puede ver más que alguno de los personajes en pantalla. Unas buenas dotes de mimo garantizan resultados cómicos que saltan con facilidad las fronteras internacionales. La categoría de *complex jokes* es una especie de red de seguridad que da cabida a aquellos chistes que combinan dos o más de los tipos mencionados con anterioridad. Sin embargo, a esta tipología se podría añadir otro grupo que daría cabida a los chistes basados en otra de las dimensiones que configuran el texto fílmico, a saber, el ruido, entendiendo bajo este concepto no sólo el ruido como tal sino también la información suprasegmental y paralingüística que acompaña a los asertos de los actores, como la entonación o el deje dialectal.

Limitaciones a la hora de subtítular situaciones cómicas

Si aplicamos el modelo de prioridades y restricciones propuesto por Zabalbeascoa para el doblaje de series cómicas televisivas al campo de la subtitulación podemos afirmar que el traductor (o la persona que encarga la traducción) tendrá que establecer una escala de prioridades que subyacerá al proceso traductor y, dependiendo de esa jerarquía de prioridades, el subtítulador se mantendrá lo más

fiel posible a la codificación lingüística del original, en detrimento, quizá, del impacto humorístico o, por el contrario, se distanciará de la formulación lingüística en la búsqueda de una solución humorística capaz de conseguir que la audiencia meta se ría. Según el propio Zabalbeascoa (1997: 332):

it would seem that there is often a need to strike a balance between a search for comic effect by making the translated jokes as funny as possible, on the one hand, and, on the other, finding solutions that will not put the viewer off because [...] the plot, the structure and the coherence of the text are weakened for the sake of certain witty one-liners.

Autores como Chiaro (1992: 85, *apud* Lung 1998: 99) han comentado «the translator's reluctance to go beyond the text and to replace an untranslatable joke with another one which is completely different from the original, but would be effective and communicative». Esta actitud parece depender de la naturaleza del producto, y así nos encontramos con series televisivas como *El príncipe de Bel Air* en las que el traductor no duda en acercar los referentes culturales al entorno cognitivo del público meta. Este tipo de estrategias traductorales opera con mayor frecuencia en el caso del doblaje donde la pista sonora original se pierde y la naturaleza oral de la entrega parece permitir el deslice de este tipo de referencias con mayor facilidad, mientras que en el caso del subtítulo es mucho más complicado debido a la concomitancia de los dos idiomas.

Además de estas limitaciones, el subtítulador ha de enfrentarse a otros problemas que también dificultan su labor, como es el caso de las series que incorporan «canned laughthers», o aquellas escenas en las que los actores se ríen por la comicidad del enunciado de alguno de ellos. En estos casos, si el mensaje del producto traducido no es gracioso, el espectador no podrá sino extrañarse y preguntarse qué es lo que se está perdiendo en su traducción. También suponen un grave obstáculo aquellas escenas en las que el efecto cómico surge de la opacidad de una segunda lengua (un hispano en una película estadounidense) que deja de ser incomprensible cuando se traduce para un mercado de habla española.

Otro terreno en el que el traductor habrá de mostrarse cauto es el referente a los nombres comerciales. Como Dopheide (1996: 40) menciona «uncertainty in legal matters may also be a reason for alterations. Mentioning of persons and brand names –crucial to American humor– may collide with legal provisions [...]. More often, the fear of being sued is greater than necessary».

Algunos chistes basan su comicidad en el uso y/o abuso de tacos y palabras gruesas, lo que puede molestar a algunas personas cuando leen ciertas expresiones en un espacio público, como es un cine, mientras que pueden no sentirse así si leyeran lo mismo en un libro y en un espacio privado. Generalmente, se acepta que el escuchar tacos no ofende tanto como el leerlos y en la impera-

tiva metamorfosis de oral a escrito Card (1998: 208) comenta que la fuerza emotiva de un aserto puede cobrar una mayor intensidad, recordando que «ce qui ne choque pas les oreilles peut choquer les yeux».

Tras este breve repaso de las limitaciones que se derivan del producto, así como del mecenazgo y la audiencia potencial del producto traducido, pasemos ahora a analizar unos ejemplos específicos de situaciones humorísticas de varias películas para observar cómo han sido presentadas a la audiencia meta. Me centro únicamente en ejemplos que pertenecen a cualquiera de las tres últimas categorías de la mencionada taxonomía, es decir, chistes visuales, sonoros y complejos.

Chistes visuales

Con la globalización y el poder de los medios de comunicación audiovisual, podemos hablar de una cierta «universalidad» de gestos. La imagen se vale por sí misma para transmitir el mensaje (humorístico) y no hay necesidad de mediación alguna por parte del traductor. La apariencia física de los actores, su actuación, su gestualidad, sus movimientos... son parte de una comunicación kinésica que viene ya dada en la fotografía del producto original. Pensemos por ejemplo en el gran éxito de taquilla de la película británica *Bean* o en cualquiera de los Hermanos Marx. En estos casos nos encontramos con instancias de no traducción e impacto similar en las dos audiencias.

Chistes sonoros

El ruido o sonido no verbal es otra dimensión cinematográfica que también puede llevar toda la fuerza humorística de la escena. Éste es el caso de la sinfonía de flatulencias con que Paulino hace las delicias del público en *¡Ay, Carmela!* Al igual que ocurre con los chistes visuales, el subtitulador no tiene que intervenir en su transferencia a la cultura meta que, en principio, y salvo raras ocasiones, no supone ningún problema y produce el mismo impacto que en el original.

Chistes complejos: códigos sonoro + lingüístico

En algunos casos el director explota las instancias mínimas del código lingüístico, como fonemas, para conseguir el efecto humorístico. Un ejemplo lo encontramos en la escena de *¡Ay, Carmela!* en la que la protagonista «conversa» con el brigadista polaco. Las dificultades de comunicación entre ambos se solu-

cionan a través de la mímica y la entonación exageradas. Carmela hace que el miembro de las Brigadas Internacionales pronuncie en español el nombre del país del que ella es originaria y por el que él está luchando y arriesgando su vida: España. En un primer intento no acierta a pronunciarlo como es debido y sólo puede articular la aproximación fonética <Ispania>. Carmela insiste en la buena dicción, el brigadista repite sin éxito y el humor surge de esa incapacidad del extranjero para pronunciar el tan característico sonido palatal nasal sonoro <ɲ>, del idioma español. La traducción de este juego fonético en un texto escrito se asevera conflictiva ya que al no existir ese sonido en la lengua inglesa se carece de un símbolo gráfico capaz de representarlo y el traductor debería buscar una solución que incorporara de algún modo la dimensión paralingüística que es la que acarrea el impacto humorístico. El subtitulador podría haber optado por la presentación en pantalla de una representación fonética aproximada. Sin embargo, y muy acertadamente, ha decidido no ofrecer apoyo escrito alguno en los momentos críticos del intercambio dialogal y explotar así el valor semiótico de la pista sonora, único referente informativo con el que cuenta el espectador meta.

Otro ejemplo similar en naturaleza acontece con el sonido fricativo sonoro lateral <r>. En español tenemos dos sonidos que vienen representados por esta misma letra, aunque uno es suave y, normalmente, se representa con una sola <r>. El otro sonido, más fuerte, está representado por <rr>. Sin embargo, al comienzo de una palabra y al inicio de una sílaba, cuando la sílaba precedente acaba en , <l>, <n> o <s>, el grafema <r>, aun estando representado por una sola <r>, siempre se pronuncia de forma fuerte. Esta ambivalencia en el valor fonético de un mismo grafema es relativamente confusa para el aprendiz de nuestra lengua y, como Moliner (1991: 919) apunta, ambos sonidos son tan diferentes que «en realidad, se trata, fonéticamente, de dos letras diferentes, e interesa subrayarlo así para los extranjeros». La confusión entre ambos sonidos es una fuente potencial de humor en la lengua origen, que la misma Moliner (ibid.) confirma cuando afirma que «también se explota para producir efecto cómico [...] el mantenimiento indefinido del sonido «r» convirtiéndolo en «rrr...» con sonido fuerte». Éste es precisamente el tipo de juego de fonemas que Carlos Saura explota en su película *¡Ay, Carmela!* En la escena en cuestión, la artista de variedades intenta enseñar al polaco cómo pronunciar su nombre, Carmela, de un modo correcto. En su primer intento, el brigadista parece tener problemas con la pronunciación correcta del sonido ya que está rulando en exceso la <r>, con la consiguiente frustración de Carmela y, de ahí, el surgimiento del humor. Una vez más, en la traducción en formato libro de la obra el traductor ha de recurrir a una plasmación ortográfica del juego paralingüístico, si bien en esta ocasión la solución parece más sencilla que en el ejemplo anterior. La simple reiteración del grafema <r>, con varias posibilidades de presentación gráfica, podría ser una estrategia efectiva: <Carrmela>, <Carr...mela> o <CaRRRmela> por citar tan sólo algunos ejemplos. El subtitulador de la pelí-

cula podría haber optado por la implementación de la misma estrategia pero, una vez más, nos encontramos con una situación traductora en la que el mediador lingüístico ha tomado la decisión de descargar todo el peso del impacto humorístico en la pista sonora, sin necesidad de traducción y preservando el mismo efecto que el original.

Chistes complejos: códigos sonoro + lingüístico + visual

Un ejemplo de esta categoría lo encontramos en la escena de *Jesús de Montreal* en la que tres personajes están doblando una película pornográfica al francés. El impacto humorístico se desprende del enfrentamiento acusado entre los tres diferentes códigos. En cuanto a la dimensión visual, la caracterización física de los actores de doblaje es ciertamente un elemento humorístico por la marcada antítesis que se establece entre la naturaleza sexy y erótica de lo que imaginamos los actores están viendo es su pantalla y lo que verdaderamente nosotros estamos viendo en la nuestra: un actor gordinflón y sudoroso que se ve obligado a correr apresuradamente de un lado para otro y una actriz morena con unas gafas bastante ridículas que nada tienen de sexy. Los mensajes sonoros no-verbales, característicos de toda película de alto contenido sexual, ayudan a crear una determinada atmósfera que en la pista sonora se complementa con la incorporación de otros mensajes sonoros verbales de configuración mínima, como las interjecciones y exclamaciones. Otro factor paralingüístico juega un papel clave en esta escena. Debido a la ausencia de un segundo actor de doblaje para completar la orgía dialogal, nuestro antihéroe se ve en la difícil coyuntura de tener que producir dos tonalidades distintas de voces para doblar a los dos protagonistas de la película porno. En el ajetreado y rápido cambio de voces se equivoca al emplear la misma voz apostillada para los dos personajes masculinos y por prurito profesional detiene el doblaje de la película, ante la sorpresa de sus compañeros de estudio que consideran que la toma ha sido excelente. Los cambios de voz son por sí mismos cómicos y el efecto humorístico se ve ampliado por lo irónico de ese excesivo prurito profesional en una tarea laboral de este calibre. Por su lado, y aunque estereotipados, el resto de mensajes sonoros verbales, es decir, los intercambios dialogales, se caracterizan en general por su neutralidad humorística. Fuera de la película se podrían leer con todo su impacto erótico, pero es precisamente su enclave en este contexto audiovisual el que subraya lo caricaturesco de los mismos y obliga a una lectura en tono cómico y jocoso.

Una vez más, la interacción entre los diversos códigos que configuran la película funciona a favor del traductor. La imagen y los mensajes sonoros no-verbales, como los quejidos y las voces apostilladas, ayudan a caracterizar la escena y no necesitan traducción. En cuanto a los intercambios, digamos más

consistentes, el subtitulador se ha limitado a realizar una traducción respetuosa para con la semántica del original, gracias a la relativa simplicidad del contenido. Las interjecciones y exclamaciones, que aparecerían en su integridad cuantitativa en cualquier recuento novelesco, son eliminadas en su gran mayoría en los subtítulos. Uno de los errores más pronunciados en la subtitulación reside precisamente en el abuso de estos elementos. El subtitulador parece consciente de que su abuso podría resultar alienante para el lector y por ello ha decidido sazonar los subtítulos con tan sólo unos cuantos para reflejar, de modo minimalista, lo que se dice en la escena. Es evidente, pues, que a la hora de implementar sus estrategias traductorales el subtitulador ha sabido considerar y explorar los diferentes canales de comunicación, dando lugar a un producto traducido que goza del mismo impacto humorístico que el original.

Chistes complejos: códigos visual + lingüístico

Hasta ahora hemos analizado escenas en las que el resultado final recrea el mismo o parecido impacto humorístico que el original. En todas ellas la imagen y el sonido han sido elementos coadyuvadores para el subtitulador. Sin embargo, hay instancias en las que lo cómico se pierde por completo en el producto final debido a las restricciones impuestas por la imagen. El traductor se enfrenta a un obstáculo insalvable en aquellos casos en los que la película presenta la transposición visual de una frase hecha, un juego de palabras o connotaciones culturales que traducidas de modo literal no pueden mantener la misma ligazón entre lo lingüístico y lo visual. Aunque algunos profesionales, como Dopheide (1996: 38), sugieren que muy a menudo «the only both realistic and elegant solution to this problem is to edit it out», resulta ésta una medida demasiado drástica, difícil de justificar y proclive a muchas críticas. Prácticas de este tipo están demasiado cercanas a la censura y pueden tener efectos negativos en el devenir de la historia diegética cuando información crucial para su comprensión ha sido amputada del original.

El siguiente es un ejemplo en el que la imbricación de imagen y contenido lingüístico es indisoluble hasta el punto de aniquilar el efecto humorístico en la traducción. Se trata de una escena de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Candela, una modelo que ha llegado a Madrid en busca de fortuna, se halla implicada en un gran embrollo por culpa de los hombres. Encuentra refugio en el ático de su amiga Pepa que también está pasando una etapa crítica en su relación amorosa. La confluencia de diversas circunstancias hace que Candela coincida en el mismo piso con Carlos, hijo del amante de Pepa, a quien le cuenta su difícil situación y sus problemas con los hombres. Los dos personajes están en segundo plano tras una jaula que contiene un par de conejos y a los que van a alimentar. A primera vista el intercambio dialogal parece ser de

lo más anodino: Candela le pregunta si ha tenido conejos (bunnies) alguna vez y ante su respuesta negativa continúa diciendo que ella sí y que por eso sabe mucho de conejos. Termina haciendo una referencia a cómo les gustan los nabos (turnips) a los conejos. Para cualquier espectador español las referencias sexuales son evidentes. En español coloquial el vocablo conejo hace referencia al órgano sexual femenino y la palabra nabo remite al apéndice reproductor masculino y desde esta óptica semántica el intercambio dialogal se presta a una lectura mucho más rica y divertida. Desgraciadamente, la traducción literal hace que la tarea del subtitulador fracase en esta escena en particular. Si en un texto literario se podría recurrir a una nota a pie de página o a una permuta de referentes que diera lugar a la posibilidad de una doble lectura del enunciado, en el subtitulado el traductor está maniatado por la omnipresencia de la imagen del original.

Conclusión

Los comentarios que suelen recogerse a propósito de la traducción del humor redundan casi siempre en el lado negativo y se basan únicamente en la configuración lingüística⁷. Sin embargo, deberíamos ser algo más ecuanimes a la hora de emitir nuestros juicios de valor ya que no podemos esperar que los subtítulos sean el único baremo sobre el que criticar la buena o mala transferencia del humor.

Mi intención ha sido centrarme en los aspectos lingüísticos y no lingüísticos de la traducción. Se trata de un intento, en modo alguno totalizador, por subrayar la importancia de la dimensión semiótica que ya preconizaba Jakobson y que a veces se echa de menos en los estudios críticos sobre la traducción audiovisual: «Future attempts to give accounts of translation 'techniques' or solutions might wish to include nonverbal compensatory tactics which to date have not been paid sufficient attention and hence have not been satisfactorily described» (Zabalbeascoa 1997: 341). Espero haber contribuido en cierta medida a esa llamada de Zabalbeascoa y haber ejemplificado cómo la imagen y el sonido, por sí solos y en simbiosis con el mensaje oral, tienen un valor fundamental no sólo en la configuración del texto fílmico sino también en la transferencia del humor, que no sólo depende de la codificación lingüística. De ahí el imperativo de que el subtitulador tenga acceso al visionado de la película para llevar a cabo la traducción, algo que parece obvio desde nuestra perspectiva

⁷ Diot (1985: 259) afirma que las características que definen la transferencia del humor audiovisual son «perte de message comique, affaiblissement de l'intensité des effets, dénaturation de l'humour, détournement de sens, et falsification de la relation humoristique».

pero qu
tuladore
acceso
puede c
deficier
comuni
Do:
te crite
ductos
puede (
con las
dijera I
nes, en
ser eva
lo que
semiót

BIBLI

CARD, I
len
2:
CHIARC
Yo
CÓMITÉ
au-
cir
DELAB.
LE
— (e
— (e
m
DÍAZ C
su
ci
DIOT, I
ge
et
DOPHE
A
ai

pero que se olvida en ocasiones en el mundo profesional donde algunos subtituladores se ven obligados, por diferentes razones, a hacer la traducción sin acceso al producto audiovisual. Huelga decir que este tipo de prácticas sólo puede conducir a la acumulación de errores, malas interpretaciones y a una deficiente explotación de la información que viene codificada en coordenadas comunicativas como la imagen y el sonido.

Dos consideraciones finales. Primero, es asaz injusto el aplicar únicamente criterios lingüísticos a la hora de analizar la transferencia del humor en productos audiovisuales. La subtitulación es una modalidad traductora que no puede (algunos incluso insisten en que no debe) mostrar un celo excesivo para con las palabras individuales y los detalles mínimos. Y segundo, si, como ya dijera Levi (1967), la traducción es un proceso de toma constante de decisiones, entonces, el grado de excelencia de una traducción audiovisual tiene que ser evaluado considerando tanto lo que el subtitulador «hace» (traduce) como lo que «no hace» (no traduce) porque prefiere explotar otras dimensiones semióticas del filme.

BIBLIOGRAFÍA

- CARD, L. (1998). «“Je vois ce que vous voulez dire”: un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37^e2 *Le matin* et de *Au revoir les enfants*». *Meta*, 43, 2: 205-219.
- CHIARO, D. (1992). *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CÓMITRE NARVÁEZ, I. (1997). «Algunas consideraciones sobre la traducción del texto audiovisual» en: SANTAMARÍA, J. M. et al. (eds) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria: Universidad del País Vasco: 89-95.
- DELABASTITA, DIRK. (1990). «Translation and the mass media» en: BASSNETT, S. y A. LEFEVERE (eds) *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter: 97-109.
- . (ed) (1996). *Wordplay and Translation. The Translator 2*, 2.
- . (ed) (1997). *Transductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DÍAZ CINTAS, J. (1998). «La labor subtituladora en tanto que instancia de traducción subordinada» en: ORERO, P. (ed) *Actes del III Congrès Internacional sobre Traducció*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona: 83-90.
- DIOT, R. (1985). «Chaos par K.O.: un exemple d'incompatibilité d'humour -le doublage et le sous-titrage des films des Marx Brothers» en: LAURION, A. M. (ed) *Humour et traduction*. París: Centre de Recherche en Linguistique Contrastive: 259-269.
- DOPHEIDE, T. (1996). «“Just an illusion”: a review of practical problems in dubbing American movies». *Book of Abstracts of the International Conference Languages and the Media*. Berlín.

- JAKOBSON, R. (1959). «On linguistic aspects of translation» en: CHESTERMAN, A. (ed) (1989). *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab: 53-60.
- LADMIRAL, J-R. (1983). «Sur un cas de rire intraduisible» en: NELDE, P. H. (ed) *Theorie, Methoden und Modelle der Kontaktlinguistik*. Bonn: Dümmler: 417-423.
- LEVI, J. (1967). «Translation as a decision process» en: *To Honor Roman Jakobson*, vol. II. La Haya: Mouton: 1171-1182.
- LUNG, R. (1998). «On mis-translating sexually suggestive elements in English-Chinese screen subtitling». *Babel*, 44, 2: 97-109.
- MAYORAL, R. et al. (1988). «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation». *Meta*, 33, 3: 356-367.
- MOLINER, M. (1991). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Nueva York, Londres, Toronto, Sydney, Tokyo: Prentice Hall International.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora: Universidad de León.
- RAPHAELSON-WEST, D. (1989). «On the feasibility and strategies of translating humor». *Meta*, 34, 1: 128-141.
- TOMASZKIEWICZ, T. (1997). «Dialogues de films sous-titrés: code oral ou code écrit?» en: LUZZATI, D. et al. (eds) *Le dialogique*. Berna, Berlín, Frankfurt/M, Nueva York, París, Viena: Peter Lang: 183-194.
- VIAGGIO, S. (1996). «The pitfalls of metalingual use in simultaneous interpreting». *The Translator*, 2, 2: 179-198.
- ZABALBEASCOA, P. (1996). «Translating jokes for dubbed television situation comedies». *The Translator*, 2, 2: 235-257.
- . (1997). «Dubbing and the nonverbal dimension of translation» en: POYATOS, F. (ed) *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company: 327-342.

Películas citadas

- ARCAND, DENYS. (1989). *Jésus de Montréal*. Canadá-Francia.
- ALMODÓVAR, PEDRO. (1989). *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España.
- SAURA, CARLOS. (1991). *¡Ay, Carmela!* España.
- SMITH, MEL. (1997). *Bean*. Reino Unido.

TRASVASES CULTURALES: LITERATURA, CINE Y TRADUCCIÓN

3

*Eterio Pajares, Raquel Merino
y J. M. Santamaría (Editores)*



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

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiazea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

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

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

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