

I Congreso Internacional de Traducción Especializada

**TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL:
PALABRA SOBRE PALABRA**

Trad. Patricia Colombo

TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: PALABRA SOBRE PALABRA

Patricia Colombo

Traductora Literaria y Técnica-Científica

Ya que algunos se preguntan desde hace tiempos remotos si es posible la traducción, en este siglo XXI -plagado de estímulos visuales entre los que se encuentran la TV, el cine, el DVD, los videojuegos- cabe preguntarse si es posible la traducción audiovisual. Esta especialidad está viviendo una suerte de auge debido al incremento en los desarrollos tecnológicos que hacen posible que más personas accedan a la TV por cable, los DVDs, las computadoras o que se bajen películas por Internet.

Todos vemos películas, series, documentales, dibujos animados, y todos somos capaces de reconocer la voz de Richard Gere o la de Homero Simpson sin tener que ver la pantalla. También hemos visto suficiente cine como para criticar lo mal “traducidas” que están las películas que tienen subtítulos y que por lo tanto tienen el rastro del idioma original para que el lector-espectador pueda criticar -conozca o no el idioma original- al traductor que “pone cualquier cosa”. En este trabajo se intentará mostrar el detrás de escena de la traducción audiovisual, tanto del mundo del doblaje como el del subtulado, desde el punto de vista del oficio del traductor. También se hará un repaso de los problemas traductológicos que los traductores especializados en productos audiovisuales debemos enfrentar día a día y se establecerá el tipo de restricciones que aparecen en el pasaje de la lengua hablada a la lengua escrita. Además, se intentará establecer qué problemática surge a partir del agregado de los subtítulos en el lenguaje cinematográfico, en el plano netamente visual.

Podrían encontrarse dos temáticas que cruzan todos los tipos de traducción audiovisual, ya sea en el cine, en las películas para TV, series, los dibujos animados o en los documentales. La primera de ellas es quizá también común a cualquier ejercicio de traducción, pero encuentra en la audiovisual menos estrategias posibles para su solución. Nos referimos a los problemas que surgen a partir de las transferencias culturales en el pasaje de una lengua a la otra. Esta problemática suele resolverse, no del todo felizmente, con la utilización excesiva de anglicismos (en el caso de la combinación inglés-español), y el uso de referentes culturales foráneos frente a la imposibilidad de encontrar un equivalente cultural en la lengua de llegada. Otra dificultad a la que debe enfrentarse el profesional en la traducción es la resolución de situaciones cómicas o en las que se utiliza un humor vernáculo de difícil transferencia y otros problemas lingüísticos o terminológicos. La segunda de las temáticas tiene que ver con la subordinación de la traducción a la imagen, problemática que se da tanto en el doblaje- en el que veremos de qué modo a través de una laboriosa *adaptación* se resuelve esta restricción- como, en un caso aun más extremo, en el subtulado, de resolución más difícil pero con resultados, a veces, rayanos a la inspiración literaria.

La idea de reflexionar sobre estos temas surge a partir de la desvalorización del trabajo de la traducción audiovisual, que deja de lado la importancia de ese relato que se transfiere a la lengua de llegada: aunque se diga que una imagen basta más que mil palabras, sería interesante ver la cara que ponen muchos críticos de cine si, por ejemplo, tuvieran que ver cualquier película de Wong-kar Wai en idioma original, sin subtítulos, o para cumplir la fantasía de todo traductor audiovisual de “poner cualquier cosa” se le superpusieran a esas bellas imágenes extractos de un discurso de Hitler, o si, mientras Woody Allen pasea por Manhattan, el doblajista decidiera que ese personaje tiene voz de locutor y jamás tartamudea... o si a algún traductor en algún momento se le hubiera ocurrido llamar a Lassie “Pebeta”, “Botijita” o algún otro equivalente en un esfuerzo por

afianzar el vínculo con el espectador.

En el presente trabajo hemos decidido centrarnos en los procesos de traducción audiovisual específicos del cine, aunque sí se mencionarán otros tipos de productos audiovisuales. Hablar de todos los tipos de traducción audiovisual sería demasiado complejo y demandaría una investigación más profunda de las distintas tecnologías y herramientas disponibles para la realización de los mismos. Por eso mismo, nos concentraremos en la traducción cinematográfica para reflexionar sobre la problemática de la disciplina de la traducción audiovisual.

Para entender qué es la traducción audiovisual y cuáles son las complejidades que se encuentran presentes en esta disciplina, es preciso tomar como punto de partida el hecho de que el cine puede ser entendido y explicado desde varias perspectivas. El cine es, por un lado, un lenguaje con una estructura propia, un medio de contar una historia y transmitir un mensaje. El cine es “un lenguaje de imágenes con vocabulario, sintaxis, flexiones, elipsis, convenciones y gramática,”¹ un lenguaje entendido en el sentido de conjunto de signos convencionales utilizados para expresar una idea o un sentimiento. Pero el cine es también una ilusión, una fábrica de sueños, una diversión, hasta una industria. Por otra parte, mucha gente suele referirse al cine como el séptimo arte, por lo cual el cine es también una creación artística, en donde “la imagen se percibe verdaderamente como una realidad estética y el cine, (...) como un arte”.² Por lo tanto, la complejidad de este fenómeno se trasluce en la tarea de llevar de una lengua a otra, de una cultura a la otra, uno de los elementos constitutivos de esta creación artística, ilusión o lenguaje: la palabra.

Si bien en la actualidad, y gracias a un sinnúmero de adelantos tecnológicos, la gente se encuentra frente a una gran cantidad de productos audiovisuales, en la mayoría de los casos, originalmente realizados en lengua inglesa, (se producen en Hollywood entre 300 y 400 películas por año) los espectadores no suelen plantearse la imposibilidad del disfrute de ese producto que sería el caso predominante si no existiera la intervención del traductor audiovisual. Pero aun así, la mayoría de los espectadores, sobre todo en el caso de los productos subtítulos, suele hacer una crítica destructiva de la labor del traductor. “Ponen cualquier cosa, yo no entiendo casi nada de inglés, pero me doy cuenta.” Allí aparece, manchada, denostada, la figura del traductor. Pero lo cierto es que la mayoría de los espectadores no se detiene a pensar en las restricciones a las que se enfrenta el traductor audiovisual. Si hablamos de los subtítulos –más tarde nos ocuparemos del tema del doblaje– podemos distinguir una restricción muy importante: el paso de la lengua hablada a la lengua escrita. Para analizar un poco más a fondo esta restricción, intentaremos establecer una pequeña distinción entre dos tipos de diálogos que se utilizan en el texto cinematográfico, o guión. Por un lado, los diálogos *teatrales* o *literarios*, escritos para ser dichos frente a la cámara, y por el otro, los *realistas*, más para ser hablados que para ser escritos. En el primero de los casos, en los diálogos *teatrales*, el traductor que debe hacer el pasaje de lengua hablada a la lengua escrita para el armado de los subtítulos debe prestar especial atención al tono de ese discurso, pero la dificultad del paso de lengua hablada a lengua escrita no sería tan insoslayable ya que ese texto, en lengua original, es esencialmente un texto escrito, para ser dicho, es cierto, pero texto escrito al fin. El traductor sólo se verá restringido en la cuestión de espacio, ya que es

¹ Marcel Martín, “El lenguaje del cine”, Editorial Gedisa, Barcelona 1995.

² Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, en Marcel Martín, “El lenguaje del cine”, Editorial Gedisa, Barcelona 1995

prácticamente imposible leer y comprender, en un mismo periodo de tiempo, la misma cantidad de palabras que el oído escucha y la mente comprende en una situación de diálogo hablado. Por lo tanto, el texto meta se verá coartado en su extensión, pero en el mejor de los casos, no en su tono ni en su intención. En el segundo caso, en los diálogos *realistas*, o cotidianos la dificultad es mayor. Este tipo de diálogo es más hablado que escrito e intenta traslucir el deseo de expresar a través del habla, las características específicas de los personajes con recursos que son propios de la lengua hablada: tonalidad, acento, idiolecto. Aquí, el pasaje de lengua hablada a escrita presenta varios obstáculos. ¿Cómo traslucir esa tonalidad del habla? Se puede recurrir a diversas estrategias lingüísticas, cuidar aun más las distintas opciones de palabras, elegir una distinta organización del texto, realizar inversiones en el orden de los elementos de la estructura, sugerir alternativas de ortografía para resaltar tal o cual característica del habla de los personajes, pero inevitablemente se perderá algo en ese pasaje. El valor de esa palabra original quedará subordinado a los sacrificios realizados en el pasaje lengua hablada-lengua escrita, pero se conservará en la tonalidad de ese texto original, que, aunque sea en una lengua extraña a la propia, permanecerá como rastro de ese intento de utilizar el lenguaje como medio de llevar a cabo un relato y vehiculizar ideas.

El caso de las películas dobladas presenta otras dificultades. Suele decirse que el cine al hacerse hablado -al incorporar sonido, palabra, texto- dejó de ser un lenguaje visual y universal. Pero lo cierto es que la mayoría de las películas mudas estaban intercaladas con subtítulos, que ya interrumpían de por sí la continuidad de las imágenes. En realidad, el cine al hacerse sonoro, planteó el problema de que los diálogos debían ser traducidos simultáneamente, y se recurrió a las soluciones de doblaje y subtítulo, y hay quienes creen que los subtítulos son la solución menos mala. Citando a Marcel Martin, en "El lenguaje del cine": "(...) como elemento de la imagen, que suele ser realista, el diálogo se ha de usar de un modo realista, es decir conforme a la realidad, y acompañar normalmente el movimiento de los labios de un personaje. (...) En el cine, la función de la palabra hablada como elemento de la realidad y factor de realismo es normal e indiscutible, pero además, esa palabra es un factor constitutivo de la imagen y un factor privilegiado por la importancia de su función signifiante". En este sentido y siguiendo a Martin, es muy difícil constatar que este **elemento de la realidad, este factor de realismo sea permeable en el doblaje**. Al ver una película doblada no estamos siempre conscientes de que esa voz no es la del personaje, o de que el idioma que escuchamos no es su lengua madre. Pero lo que más opaca esa vocación realista del diálogo es que en el doblaje se debe tener en cuenta que esa imagen "realista" es INTOCABLE y representa una cultura y que, por otro lado, esa palabra hablada, ese texto, al que se está traduciendo es portadora de otra cultura. Si bien la imagen audiovisual pretende reproducir un sentimiento de realidad, ésta está cargada de ambigüedad y subjetividad. ¿Cómo entre allí el juego del diálogo en la imagen? Vuelvo a citar a Martín "La vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que el diálogo es un elemento de identificación de los personajes, como lo es su conducta general, y hay una adecuación entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. La palabra es sentido, pero también tonalidad humana y por esta razón hay quienes creen que el doblaje es una especie de aberración artística. Renoir suele decir que los culpables, de haber vivido en la Edad Media, habrían sido quemados en la hoguera por dar a un cuerpo una voz que no le pertenece." La solución planteada por el doblaje, aunque debatible, permite mayor juego en la dualidad entre imagen y palabra, permite que la palabra se utilice a favor de la imagen o que la imagen se someta a la palabra. Pero esto es sólo posible cuando el doblaje logra un tono de autenticidad en la creación de ese nuevo texto, y la imagen permite no rechazar la cultura de la lengua de llegada, sino incluirla y asimilarla. Este es el mejor de los casos imaginable, pero por desgracia no

suele ser el más habitual al trabajar con el doblaje de un producto. El peso de la imagen, y del producto fílmico como creación artística y por lo tanto portadora de una cultura determinada hace que el texto sea sometido a un código verbal pero además a un código audiovisual que sólo contribuye a agregar una mayor dificultad en el proceso de traducción. Es cierto que en algunos casos el doblaje se acerca a lo monstruoso, y podemos pensar no ya solo en doblajes hechos en posproducción. También podemos referirnos a grandes superproducciones hechas en Hollywood, como Ben Hur, o algún otro film más cercano a nuestro tiempo, como por ejemplo Gladiador o Troya. Esa vocación realista de la palabra, del diálogo, se quiebra allí, al hacer hablar a esos personajes históricos en un idioma que no les pertenece. En esas películas a través de los escenarios, a través del vestuario, y en el mejor de los casos, en la creación del personaje, se intenta crear ese carácter mágico de la imagen, pero éste se resquebraja al hacer interactuar a esos personajes en un idioma extraño. Allí, la reproducción de lo real se ve coartada desde el diálogo fílmico en sí mismo. Pensamos en "Troya", y en el personaje que encarna Brad Pitt diciéndole "*C'mon, bastard*" a sus compañeros de legión. Ese tipo de uso del diálogo, del lenguaje, si se quiere, es aberratorio. Si la imagen fílmica intenta ser una reproducción de la realidad y la palabra que acompaña esa imagen debe tener una vocación realista, ¿por qué poner a los actores reproduciendo una lengua que ni siquiera se hablaba hace 3800 años? Esa es otra concesión de la magia del cine, que exige una aceptación incondicional, casi ingenua, de ese dato falseado de la realidad. En este sentido, se le puede dar un valor agregado al esfuerzo del director Mel Gibson al trabajar en "La Pasión de Cristo" en arameo y latín para los personajes de su película, aportando así una autenticidad irremplazable. Allí las transferencias culturales del pasaje de una lengua a la otra- y ahora me refiero al producto audiovisual traducido- si bien se agrandan por la disimilitud entre culturas, sociedades y temporalidad, son más válidas que las que deberíamos sortear si existiera en el medio el pasaje a otra lengua intermedia, como fue el caso de la utilización del inglés en esas superproducciones de las que hablábamos antes.

Éstas son las características del producto fílmico que el traductor audiovisual debe tener en cuenta, ya que es él quien finalmente se adueñará del texto original, lo transformará en otro y estará a cargo de manejar esa dualidad entre imagen y palabra. La realidad, sin embargo, es que estos planteos no suelen ser tenidos en cuenta en cada ejercicio de traducción, ya que la dinámica de la profesión no permite el espacio para pensar y repensar en esa función creadora que tiene el traductor audiovisual dentro de ese complejo mundo que es la producción cinematográfica.

Retomamos ahora el tema de las restricciones que debe superar, o al menos, manejar el traductor audiovisual. En este sentido, podemos convenir que el doblaje, al centrarse solamente en el aspecto sonoro del producto audiovisual, aporta cierta liberación de la pantalla, ya que libera la imagen que uno recibe como espectador. Pero por otro lado, también puede argumentarse que el doblaje contamina el diálogo en el sentido de que reproduce un sonido, una palabra, una tonalidad de voz que no se corresponde en absoluto con el valor emocional que tiene la voz original del actor. Sin embargo en ciertos casos, el doblaje es absolutamente necesario, y podemos pensar en tres grupos de espectadores para quienes el doblaje es el único modo de disfrutar de un producto audiovisual: por un lado, los niños y por otro, aunque minoritario como grupo representativo, los analfabetos y los ciegos. A partir del impacto del cine como fenómeno cultural, los niños se encuentran entre quienes más disfrutan de esa otra realidad, de esa fábrica de sueños. Es innegable el regocijo que el cine produce en ellos, y si el doblaje no existiera, todos esos niños jamás habrían podido estremecerse con el Rey León, emocionarse con ET, o aprenderse de memoria los diálogos de "Toy Story". Para ellos la única manera de acercarse a la magia del cine por completo, es decir captando la esencia

de la imagen y de la palabra, es hacerlo a través de las versiones en castellano, y debemos reconocer que el trabajo que realizan los estudios en México, junto con las canciones y la música que acompañan a estas producciones, no es nada despreciable. En el caso de los analfabetos, para quienes el texto sobre la imagen no significa nada, también el doblaje es la única resolución posible, como lo es para los ciegos, quienes sólo pueden disfrutar de esa aventura sonora gracias al reemplazo de un audio en lengua original por otro en la lengua de llegada.

En el campo de la traducción audiovisual al llevar una lengua a otra, una cultura a otra, hay errores sistemáticos, no fáciles de resolver, pero quizá evitables si se adoptara un enfoque distinto del proceso de traducción en el cual se contemplara constantemente, como se comentó anteriormente, la subordinación ineludible del texto a la imagen. Pero además de los problemas de restricción o subordinación a la imagen, también existen los problemas traductológicos o lingüísticos que están presentes en cualquier otro ejercicio de la traducción, más los específicos de los productos audiovisuales. El primero de ellos da cuenta de las interferencias de la lengua de origen sobre la lengua meta. Este primer problema suele surgir en el trasvase de cualquier texto desde su lengua original a la lengua meta, pero en el ejercicio de la traducción audiovisual ese texto no es solo de naturaleza verbal. Los textos audiovisuales son *textos híbridos* de naturaleza *verbo-icónica*, además de tratarse de textos o productos biculturales. El traductor audiovisual se encuentra con el problema de que esa imagen es INTOCABLE, inflexible e inmutable. Para el traductor audiovisual esa imagen representa una cultura, una situación social e histórica, y es portadora de un producto social inalterable. La dificultad que debe resolver el traductor audiovisual es que ese otro texto traducido a la lengua meta, ya sea escrito, en el caso de las versiones subtituladas, o verbalizado, en el caso de los doblajes, es portador de otra cultura, otro medio social, y en el peor de los casos, otra situación histórica, y que siendo así, la imagen queda aun inalterable.

Esa transparencia en el contraste imagen/sonido original- texto escrito superpuesto en el caso del subtulado, da lugar a que ese espectador-lector se ponga en crítico especializado en traducción y estudios contrastivos de la lengua: los traductores ponen cualquier cosa y todos nos damos cuenta. Lo que no nos damos cuenta es de los tipos de interferencia que se establecen y que quedan a la luz en ese ejercicio de traducción: las interferencias de la lengua de origen sobre la lengua meta, las transferencias culturales, los dialectos y los acentos. Dentro de las interferencias lingüísticas, una de las más comunes es la aparición y superpoblación de anglicismos en el caso de las películas de habla inglesa, que son en su mayoría las que llegan a las salas de nuestro país y a nuestros televisores a través de la TV abierta y más aun de los canales de cable. Esas interferencias además de presentarse como problemas traductológicos cobran mayor envergadura en el campo audiovisual ya que en éste se deben tener en cuenta dos factores. 1- las limitaciones de tiempo y espacio con las que se trabaja en el doblaje, y en el subtulado, más aun, ya que en cada cartel debe respetarse una determinada cantidad máxima de caracteres que son los que permiten que el espectador pueda leer el texto además de seguir la imagen; y 2- la sincronía entre el texto dicho en lengua original y el texto en la lengua meta. En el subtulado, si bien esta restricción es menor, debe tenerse en cuenta la continuidad de la imagen, ya que los carteles no pueden superponerse al cambio de planos. Por otra parte, en el doblaje, esta exigencia o restricción es aún mayor porque la sincronía es con la imagen y también con el movimiento de los labios, aunque debemos destacar que este mecanismo de sincronía labial o lipsync es utilizada sólo en el caso en el que se trate de un primer plano, en donde es perfectamente posible visualizar el movimiento de los labios del personaje. Cuando no se trata de un primer plano, la exigencia para con la sincronía del movimiento de los labios, no es tan alta, aunque debe seguir manteniéndose la sincronía con la imagen y con el plano.

Volviendo a las interferencias propiamente dichas en las que se incurre en los productos audiovisuales, se pueden distinguir varios tipos. Uno de los más comunes es el de los anglicismos léxicos, es decir cuando se traslada tanto la forma como el componente semántico de la unidad léxica. Como ejemplo, he visto en varias películas que se escribe “la IRS” por *Internal Revenue Office*, dejando al espectador en ascuas acerca del significado de esa sigla. Una posible solución sería, por ejemplo, la de elegir una explicación acotada de la sigla, como Oficina Impositiva, pero lo cierto es que en muchos casos, por razones de espacio se hace imposible la utilización de esta solución. Otro es el caso de los anglicismos semánticos, que a primera vista son invisibles. Este es el caso de una palabra en español que adquiere un nuevo significado por influencia de la lengua inglesa. Como ejemplo, podemos citar crimen por *crime*, o evidencia por *evidence*. Otro tipo de interferencia y quizá la más molesta sea el de los calcos estructurales, que, si bien se encuentra mucho más presente en el doblaje, suele aparecer también en los subtítulos. Como ejemplo, podemos mencionar los cortos diálogos introductorios en los que se presenta a las personas como “Conoce a Martha, por el inglés *Meet Martha*, cuando en español seguramente lo más común sería decir “Te presento a Martha”, o en diálogos telefónicos o en que los personajes no se ven cara a cara, suele traducirse como “Es Joe”, por *It's Joe*, o *This is Joe*, cuando en español deberíamos decir “Habla Joe” o “Soy Joe”. Otros tipos de interferencia tienen que ver con las colocaciones o unidades fraseológicas que representan restricciones de combinaciones establecidas por el uso, que no suelen ser similares en dos lenguas diferentes, y que, de hecho representan un área de inequivalencia en el campo de los estudios de gramática contrastiva, junto con las expresiones idiomáticas. ¿Qué debe hacer el traductor audiovisual estos casos? Al igual que en cualquier otro ejercicio de traducción, el profesional deberá analizar uno por uno los componentes de estas unidades, desentrañar su significado interno, ver cómo es recibido en la lengua original y qué efecto causa: humor, estupor, terror, confusión, complicidad y hacer el proceso inverso en la lengua de llegada. Claro que el agravante con el que se encuentra el profesional, es una vez más, la subordinación a la imagen.

En definitiva, hay distintos niveles o grados de interferencia en este trasvase de textos e imágenes, que van desde un simple mal uso de combinación de palabras, pero que no afecta a la comprensión del texto, hasta la más honda penetración, que da como resultado la cantidad de textos híbridos, a los que para neutralizar el daño que producen se los pretende llamar, precisamente, **neutros** cuando la lengua, en realidad nunca lo es, y que restan fuerza idiomática, le quitan cualquier tipo de tonalidad humana real y atentan contra la ya mencionado vocación real de la palabra sobre la imagen. Y es en el doblaje donde más se detecta esta presencia de hábitos discursivos que no pertenecen ni a una lengua ni a la otra, ni a una cultura ni a la otra, y que se convierten en una mala copia de los hábitos conversacionales de la lengua inglesa, y que se expande cada vez más. Últimamente se han hecho esfuerzos en nuestro país, en el sentido de contrarrestar la influencia y expansión de la utilización del español neutro, con resultados no del todo felices: si bien se valora el esfuerzo por acercarse a un entendimiento más próximo a nuestra realidad de hablantes y miembros de una comunidad que comparten una misma lengua, aún queda un largo camino por recorrer, de asimilación, acostumbramiento, por parte de los espectadores y de *adaptación* por parte de los traductores, directores de estudios y doblajistas que deberán dedicar a esta tarea un esfuerzo más comprometido en el sentido del tratamiento de la traducción audiovisual como producto y adaptación intercultural.

Finalmente, otro tema importante que el traductor audiovisual suele enfrentar y que debe resolver es el de la traducción del humor o situaciones cómicas. Aquí habría que

pensar y entender cómo se ríe la gente en otro idioma para poder trasladar ese humor, esa situación, a la propia lengua y que sea entendida en ese nuevo contexto y esa nueva cultura. Por lo tanto, la traducción del humor puede tomarse como un reto puramente lingüístico, y que deberá resolverse con un método de igual naturaleza, o como un reto cultural. Pero lo cierto es que el humor depende tanto de la lengua como de la cultura a la que pertenece. El humor parte de una red común de esquemas de conocimientos y, simultáneamente, depende de las experiencias que cada ser humano atesora en su interior. Según Leo Hickey, quien ha realizado varios estudios sobre la naturaleza del humor, hay 3 tipologías de fenómenos humorísticos. A- el humor que deriva de una ruptura de cuestiones universales de comportamiento básico. B – el efecto humorístico que está unido a la cultura o a la sociedad en la que nace, y C- un tipo de humor que es puramente lingüístico y tiene particularidades gramaticales, fraseológicas o de juegos de palabras. En los dos primeros casos, la resolución de la estrategia de traducción puede resultar más o menos sencilla, pero en el tercero habría que realizar una suerte de recontextualización para determinar qué efecto produce ese humor, qué mecanismos de funcionamiento tiene en la lengua original e intentar encontrar uno similar en la lengua de llegada. Lo importante es no olvidar que el humor asume un papel fundamental a la hora de interpretar una determinada cultura, sociedad, religión o profesión. En la traducción deberá asumirse una postura de asimilación o de rechazo a una de las culturas, e intentar esbozar una propuesta de entendimiento intercultural. Pero en la traducción audiovisual el texto de partida está sometido no sólo a un código verbal, sino que, como ya mencionamos anteriormente, también está subordinado a un código visual lo que hace que la traducción sea aun más difícil. Aquí el traductor debe, además de entender cabalmente el significado de las palabras y manejar cómodamente los elementos lingüísticos de ambas lenguas, proponer una *adaptación* que acerque al espectador-lector a esa situación cómica y que éste pueda relacionarla con alguna situación humorística reconocible en su propia cultura y que produzca el mismo efecto que en la lengua de partida. Esa adaptación es una tarea muy laboriosa, que requiere de un amplio manejo de vocablo, registros, tonalidades y hasta imaginación, y que, constituye un verdadero reto lingüístico y cultural para el traductor. Una vez más, la realidad de la profesión hace que en la mayoría de los casos, este proceso de adaptación quede inconcluso y que la elaboración de una situación humorística en la lengua de llegada, con el mismo efecto que el que, se supone, se genera en la lengua de partida, no se resuelva de la mejor manera posible. Quizá aquí la mejor solución sería sacrificar algún aspecto semántico, de forma y hasta de contenido del texto original en beneficio de la búsqueda de una aproximación en el efecto que causa esa situación humorística.

A modo de conclusión, y después de haber intentado echar un poco de luz sobre la ardua tarea de la traducción audiovisual, quería compartir algunas reflexiones más. Si cuando traducimos creamos un texto paralelo, otro texto, en la traducción audiovisual estaremos creando además otra imagen, otra voz, otra mirada triplicada, tríptica si se quiere. Y citando a Eisenstein, y su esquema correspondiente al papel de la imagen: “En primer lugar, la imagen *reproduce* lo real, en un segundo paso y eventualmente *afecta* nuestros sentimientos y en un tercer nivel (...) *toma un significado* ideológico y moral”, es decir “nos conduce al sentimiento (al movimiento afectivo) y éste a la idea”³. El traductor audiovisual debe tener en cuenta la función estética y significativa de ese producto que está creando y comprometerse con el valor que le da a esa nueva escritura en la que no sólo intervienen palabras sino también imágenes: un tramado complejo, una escritura en la que se entrelaza palabra sobre palabra sobre imagen.

³ Marcel Martín, “El lenguaje del cine”, Editorial Gedisa, Barcelona 1995.