

LA COMPENSACIÓN EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Frederic Chaume Varela
Universitat Jaume I

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito de los Estudios de Traducción, el siglo XXI se inicia con el acuerdo por parte de docentes e investigadores de que nuestro campo de estudio es interdisciplinario e independiente y que necesita estudios sistemáticos. Además, con la superación de la obsesión por la equivalencia entendida en un sentido estricto, pocos son ya los que ponen en entredicho la posibilidad de la traducción. Por fortuna, traducir cada palabra ya no es la preocupación principal de los traductores.

La traducción audiovisual ejemplifica tanto la interdisciplinariedad de la traducción, como la superación del concepto de equivalencia en sentido estático. Asimismo esta actividad se enmarca entre las variedades de traducción que requieren un esfuerzo de creatividad mayor, debido a las restricciones que impone su tejido semántico, la suma de códigos de significación que componen el texto audiovisual. Nida advertía ya de la complicación de este ejercicio profesional: “If the translator of poetry or songs is hemmed in by the communication medium, the translator of motion pictures is subject to restrictions sometimes more severe” (1964: 77).

Las restricciones a las que se refiere Nida son distintas según la modalidad de traducción que se practique. En este artículo, nuestro propósito es revisar y agrupar las restricciones que se le presentan al traductor de textos audiovisuales y proponer la estrategia de la compensación como herramienta para superar dichas barreras.

Para ello, intentaremos definir el concepto de compensación desde el punto de vista de la traducción audiovisual, así como mostrar algunos ejemplos reales de la aplicación de dicha estrategia, agrupándolos según las restricciones, severas en palabras de Nida, que fuerzan al traductor a crear o recrear los sentidos del texto original para evitar la intraducibilidad. En este sentido, las

restricciones las entenderemos de manera positiva (Martínez Sierra, 2008), como el marco que permite que los traductores pongan en práctica su creatividad a través de la compensación, siempre que esta actividad de creación se realice sistemáticamente.

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE COMPENSACIÓN

La bibliografía sobre Traductología no nos ofrece muchas definiciones de *compensación*. En principio, no hay acuerdo sobre si se trata de una estrategia o una técnica de traducción. En segundo lugar, las definiciones se centran en la noción de *pérdida* de significado y observan la compensación como el procedimiento utilizado para corregir, reproducir o recuperar esa pérdida. Por ejemplo, Baker apunta que “the strategy of compensation [...] may be used to make up for a certain *loss* of meaning, emotional force, or stylistic effect which may not be possible to reproduce directly at a given point in the target text” (1992: 78). Hatim y Mason la definen como “the making good of some communicative *loss* by substituting equivalent effects” (1990: 239). Aunque Wilss no trata directamente este concepto, menciona la compensación como la estrategia que permite evitar, “dar la vuelta” y reproducir ciertos significados no existentes en la lengua meta (1982: 104):

Obligatory lexical-morphemic restructuring [...] is necessary when, for example, a certain concept, a certain lexeme combination, or a derivational pattern is absent from the TL inventory and the only compensatory way out open to the translator is a lexical by-pass strategy such as paraphrasing or explanatory translation.

A Wilss le preocupan las diferencias sistémicas (combinaciones lexemáticas, por ejemplo), pero la compensación puede ir más allá. Del mismo modo, la compensación no debe ser entendida exclusivamente como equivalente de la paráfrasis.

El estudio más extenso sobre compensación es, sin duda, el de Keith Harvey (1995, 1998), quien define la compensación como “a technique for making up for the *loss* of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or to the target text” (Harvey, 1995: 66).

Todas estas definiciones están centradas en la idea de pérdida de significado y pensadas desde la noción de equivalencia como *tertium comparationis*. Aunque estemos de acuerdo con Nida y Taber en que “in any translation there will be a type of ‘loss’ of semantic content” (1969: 106), no creemos que se deba juzgar una traducción exclusivamente según el grado de esa pérdida. Lo

que necesitamos es una definición operativa de la estrategia de compensación que tenga en cuenta las siguientes reflexiones:

- a) La traducción no es una comparación entre dos sistemas lingüísticos –más bien se trata de un complejo proceso de comunicación entre dos sistemas lingüísticos y culturales–, de modo que las pérdidas de significado (comunicativo, pragmático, o semiótico) no deben ser el eje central sobre el cual se evalúe la bondad de una traducción. Las pérdidas de significado son parte de la traducción.
- b) La compensación es una estrategia centrada en el proceso de traducción. No es, por tanto, un procedimiento de traducción, como los apuntados por Vinay y Darbelnet (1958), basados en la comparación entre dos lenguas. El procedimiento sería la manifestación de su resultado, la técnica empleada para hacer efectiva la compensación. La compensación es una estrategia dinámica que sólo puede ser analizada según las condiciones de producción de un texto (quién traduce qué, para quién, etc.) y de la relación entre los dos textos en juego.
- c) No es nuestro propósito centrarnos aquí en el debate sobre las diferencias entre estrategias y técnicas. Seguimos a Lörscher en su concepción de estrategia: “a translation strategy is a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced” (1991: 76). En este sentido entendemos la compensación. Ese procedimiento potencialmente consciente se actualiza luego, como resultado, en la aplicación de una técnica concreta de traducción: la utilización de un registro determinado, de un sinónimo, la adaptación cultural, la inclusión de rasgos humorísticos, etc., pueden ser técnicas de traducción que obedezcan a una estrategia de compensación, siempre dentro de un plan sistemático y determinado que pretenda conseguir un efecto similar en los receptores del texto audiovisual al que produjo el texto origen en sus receptores.
- d) Por último, la compensación no es un sinónimo de traducción. La compensación está incluida en la traducción, pero no al revés. Las soluciones instantáneas (Lörscher, 1991) no necesitan de la estrategia de la compensación. Delisle establece tres niveles de interpretación de las palabras en contexto: lo que denomina *report*, la *remémoration* y la *création discursive* (1993: 122-128). Aquellos elementos que se mantienen como en el texto original (fórmulas matemáticas, números, títulos de revistas, códigos postales, la mayoría de los topónimos, etc.) se enmarcan dentro del esfuerzo mínimo de interpretación (*report*). Aquellos elementos que tienen un equivalente lexicalizado generalmente

consignado en los diccionarios exigen una simple actualización en lengua meta (*remémoration*). En ambos casos la compensación es innecesaria. La compensación es solamente útil, entre otras estrategias y técnicas, durante el proceso de interpretación que Delisle denomina creación discursiva (*création discursive*), es decir, en el proceso de transferencia de los elementos que “obligent a un surcroît de réflexion. Dans ces derniers cas, le sens *se rebiffe*, il ne se laisse pas saisir du premier coup ou est difficile à formuler” (1993: 122).

En suma, desde un punto de vista funcional, la compensación debe ser entendida como el proceso cognitivo que conduce a la sustitución de un efecto comunicativo por otro, *en otro lugar del texto meta*, que produzca una reacción similar en los destinatarios de la lengua meta, algo que en la mayoría de las ocasiones no es más que la racionalización del deseo del cliente que encarga la traducción. Y la elección de esta estrategia obedece en muchas ocasiones a la puesta en práctica de una norma (quizá un universal de la traducción) que a menudo opera de modo inconsciente en el proceso cognitivo del traductor: la explicitación (Toury, 1980: 60). El traductor intenta explicitar el efecto intencionado de ciertas formas marcadas del texto original, para que la audiencia del texto meta capte mejor su significado. Las formas marcadas del texto original son aquellas que tienen significado contextual, comunicativo, pragmático o semiótico. Según el grado de distancia cultural existente en el proceso de comunicación (Nord, 1991: 137), el traductor tendrá que distinguir entre aquellas formas o elementos susceptibles de una traducción instantánea (Lörscher, 1991) y aquellos que han de ser o son normalmente adaptados. En el caso de no obtener una adaptación adecuada (Toury, 1995) en el lugar del texto meta donde se ha encontrado el problema de traducción, el profesional podrá hacer uso de la compensación en otro lugar del texto meta en que lo considere oportuno.

La compensación no corrige exactamente una pérdida de significado: la equivalencia no debe ser entendida de manera monolítica como equivalencia de significado, sino como equivalencia de función y efecto, siguiendo la tradición de toda la escuela alemana y de la llamada escuela del sentido. A este respecto, Hurtado ilustra la noción de *equivalencia dinámica* en textos que presentan restricciones similares a las de los textos audiovisuales: las canciones y los cómics (1990: 177-187). Como la autora argumenta, en el caso de la traducción de una conocida canción francesa en el famoso cómic de Astérix, “chaque fois que la nourrice chante une chanson, le traducteur a du trouver une chanson espagnole connue du lecteur espagnol et l’adapter pour produire chez lui le

même effet comique que chez le lecteur français” (1990: 181, el subrayado es nuestro).

Es más, precisamente la norma encargada de mantener la misma función y el mismo efecto es la que determina el uso de la compensación. Como argumenta Harvey (1995: 67), lo que Nida y Taber (1969: 106) llaman “general type of compensation” no se reduce sólo a la traducción de frases hechas de una lengua a otra, sino “the strategic translation of non-idiomatic forms in the source text by target language idioms”, con la finalidad de producir una traducción más viva y legible. Este último sería un caso claro de compensación, puesto que el hecho de querer incluir frases hechas en un segmento del texto meta que reemplaza a un segmento original sin frases hechas obedecerá, en la mayoría de las ocasiones, a una estrategia de compensación.

La función y el efecto, como categorías orientadas a la audiencia, suelen guiar el uso de la compensación. De hecho, como postula Nord (1991: 25), “contrary to what bilingual dictionaries seem to suggest, there is no such thing as an ordinary equivalent in TL for a linguistic and/or cultural unit in ST; the extraordinary case is what constantly occurs in the practice of translation.” La compensación se utiliza en esos casos extraordinarios (pero numerosos) y permite al traductor rescribir el texto original manteniendo su función y efecto. Y precisamente, si el propósito de la traducción no es mantener la función o el efecto del texto original, entonces no se utiliza la estrategia de la compensación, como ocurre en las traducciones filológicas de textos medievales, por ejemplo, o en lo que Jakobson llama *rewording* (1985: 69). En estos casos, las notas a pie de página, la glosa o la explicación corrigen las pérdidas de comprensión del texto.

3. LAS RESTRICCIONES DE LOS TEXTOS AUDIOVISUALES

No pretendemos discutir aquí los diferentes tipos de compensación que se proponen en la literatura, sino más bien definir el papel de la compensación como estrategia que permite superar las restricciones con las que se enfrentan los traductores de textos audiovisuales. Respecto a los diferentes tipos de compensación, la propuesta de Harvey (1995) es, sin duda, la más completa. Sin embargo, los tipos de compensación de Harvey deben ser entendidos como prototipos con límites difusos, ya que las diferencias entre compensación contigua y desplazada, entre compensación analógica y directa, o entre compensación estilística o estilístico-sistémica son difíciles de establecer y, en ocasiones, dependen de la subjetividad del analista (qué es estilístico y qué es estilístico sistémico, por ejemplo). Son también tipos basados en un análisis del producto, más que del proceso.

La estrategia de la compensación se usa con frecuencia en traducción audiovisual. Martí Ferriol (2006)¹ intenta clasificar las restricciones más habituales en el proceso de transferencia de textos audiovisuales:

1. *Restricciones profesionales*, es decir, las impuestas por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución del encargo: tiempo, honorarios, materiales disponibles, libros de estilo, etc.
2. *Restricciones formales*, en especial, las normas de presentación de la traducción y el ajuste en doblaje y las normas de presentación de la traducción y la sincronización en subtitulación. El traductor ha de conseguir sincronizar su traducción con los movimientos articulatorios de los personajes de pantalla en el doblaje y con la duración de los enunciados originales, así como decidir el formato y la duración espacial y temporal de los subtítulos en pantalla según la duración del enunciado origen al que correspondan esos subtítulos. Estas restricciones, junto con la sincronía cinésica en doblaje, que consiste en adecuar la traducción a los movimientos corporales de los personajes de pantalla, son propias del encargo de traducción de un texto audiovisual.
3. *Restricciones lingüísticas*, es decir, aquellos problemas de traducción que comparten todas las variedades de traducción: problemas lingüísticos (falsos amigos, diferencias sistémicas entre un par de lenguas, etc.); problemas comunicativos, es decir, problemas de traducción que plantean los diversos niveles de la lengua origen y meta (variación lingüística según el uso y el usuario) y problemas pragmáticos, de intencionalidad y conocimiento del mundo.
4. *Restricciones socioculturales*, de índole cultural, tales como el uso de intertextos, referentes culturales o géneros (audiovisuales) específicos.
5. *Restricciones semióticas o icónicas*, es decir, especialmente las que provoca la narración visual, que normalmente no puede ser manipulada. Son aquellas restricciones que surgen a partir de la interacción entre los diversos códigos de significación que integran las narraciones visual y verbal. La suma de ambas narraciones es algo más que una mera suma de varios códigos distintos y esa nueva dimensión del producto final está basada en el uso de ciertos recursos cohesivos que otorgan al texto una coherencia distintiva. Estas restricciones, por lo tanto, operan en el campo de la cohesión, de la red de relaciones sintácticas y léxicas

¹ El autor incluye un sexto tipo de restricción, que llama restricción nula, para los casos en que existe ausencia de restricción. Para nuestros propósitos, no es necesario incluirla en este trabajo.

que se manifiestan a través de distintos vínculos entre las partes de un texto y que transmiten un propósito retórico que el traductor debe captar. El texto traducido mostrará una coherencia en dos niveles: será coherente en su parte verbal y acústica (manipulable por el traductor o por el técnico de sonido), y mostrará un alto grado de coherencia entre el código lingüístico y la narración visual o iconográfica (que permanece siempre inalterada). El traductor se enfrenta, por ejemplo, a ciertos comportamientos cinésicos de los personajes de pantalla, o a ciertos iconos, así como a toda la información no verbal que el espectador recibe a través de la imagen, y que puede ser fundamental para la comprensión integral del filme (los significados de un color o un objeto como microsignos, etc.)

Todas estas restricciones caracterizan la práctica de la traducción audiovisual y obligan al traductor a crear, a desarrollar el llamado pensamiento creativo (Kussmaul, 1995) y, sin duda, la compensación es una estrategia propia de la escritura creativa.

4. LA COMPENSACIÓN EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Una vez establecidas las restricciones que operan en la traducción de textos audiovisuales y que, a su vez, caracterizan esta modalidad peculiar de transferencia lingüística y cultural, el traductor selecciona las estrategias y técnicas de traducción que le permitan superar dichas restricciones. La compensación ocupa, quizá, el último escalón dentro de las posibilidades que tiene el traductor para superar una restricción determinada, es decir, cuando el traductor no encuentra una solución para su problema de traducción, puede recurrir a la compensación intencionada. En estos casos “Il ne suffit pas, comme dans le cas d’une remémoration, d’isoler la signification pertinente, puis de mobiliser l’équivalence lexicalisée. Il faut trouver une formulation non donnée d’avance qui recouvre le sens du passage original” (Delisle, 1993: 126). Es el último recurso y, quizás, por ello, el más evitado.

No es necesario decir que el uso de la compensación no se circunscribe a las restricciones expuestas anteriormente. En traducción literaria, por ejemplo, la compensación puede ser una herramienta útil en otros casos. En el presente estudio, sin embargo, nos vamos a centrar en la utilidad de la compensación para superar las barreras mencionadas.

Por lo que respecta a las *restricciones profesionales*, o propias del encargo de traducción, es difícil detectar la relación concreta entre una restricción de este tipo y una solución de traducción que compense la dificultad que

plantean dichas restricciones. En este caso, se trata de planos diferentes, las restricciones profesionales pueden conducir al uso de soluciones de traducción que no respeten las connotaciones de un elemento concreto en lengua origen (por falta de tiempo, por mala remuneración, por obligación de sujetarse a unas hojas de estilo, etc.), pero no es posible encontrar una relación biunívoca entre un problema concreto de traducción, causado por una restricción profesional, y una solución compensada en el texto meta.

En cuanto a las *restricciones formales*, los traductores se enfrentan a primeros y primerísimos planos que, en numerosas ocasiones, invalidan una solución de traducción inmediata, y que se podría ofrecer sin pegas en cualquier otra variedad de traducción. Es más, la solución propuesta ha de aparecer “at exactly the same place as the effect that has been lost in the source text”, un ejemplo de compensación paralela en terminología de Harvey (1995: 82). Sin embargo, a nuestro entender, la compensación paralela no es compensación en sí, sino simplemente traducción. En todos los casos se podrá tipificar la solución de traducción empleada y etiquetarla con una técnica de traducción concreta. Dicho de otro modo, la compensación sólo tiene sentido y razón de ser si se entiende como un esfuerzo de compensar un significado (semántico o pragmático) del texto origen que en su momento no se pudo transmitir en el segmento textual del texto meta que reemplazaba al segmento original concreto en el que se encontraba dicho significado. Si encontramos una técnica de traducción concreta en el segmento textual meta que reemplaza el segmento original en el que se presenta la restricción, no estamos frente a un ejemplo de compensación, sino de una técnica de traducción concreta que se ha utilizado para tal fin. Porque, de entenderla así, la compensación sería simplemente un sinónimo de traducción. Sólo si la entendemos como una estrategia que conduce al uso de una técnica de traducción en un lugar del texto meta en donde no se presentaba ninguna restricción ni problema de traducción en el segmento origen reemplazado, tiene sentido hablar de compensación, con el fin precisamente de compensar algún tipo de significado de otro segmento del texto origen que no se pudo reflejar en su momento en el texto meta.

En el caso de las restricciones formales, pues, dado que la solución de traducción debe aparecer en el mismo lugar exacto en el que se observa la sincronía labial, la sincronía cinésica y la isocronía, en el caso del doblaje, o una isocronía más laxa en el caso de la subtitulación, no es posible hablar de compensación en el sentido en que utilizo este término, puesto que una sincronía labial, por ejemplo, sólo tiene sentido si se utiliza en el mismo lugar en el que la encontramos en el texto origen. Y si no es posible mantenerla en el texto meta, compensarla más tarde no surtirá ningún efecto compensatorio, de hecho, no se percibirá ni siquiera por el espectador. En el caso de la subtitulación

no es posible tampoco compensar un caso de discronía con otro de sincronía. Y lo mismo para el resto de restricciones formales.

La compensación se utiliza para superar *restricciones lingüísticas*. Se trata de problemas generales de la traducción que se pueden presentar en cualquier tipo de texto. Uno de los casos en que se pone en peligro la coherencia de la traducción suele ser los juegos lingüísticos y los cambios de lengua. En *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), Butch (Bruce Willis) le explica a su novia Fabienne (Maria de Medeiros) que tiene planeado viajar al extranjero con el dinero que ha conseguido de un combate. Su idea es viajar a Méjico, pero Fabienne le advierte de que ella no sabe hablar español. La traducción para el doblaje en España no podía mantener la referencia a Méjico, el juego lingüístico entre inglés y español en la versión original no se podía conservar en el texto meta, en donde, por un lado, todos los personajes hablan español y no tendría sentido que Bruce Willis felicitara a Maria de Medeiros por su excelente pronunciación cuando habla en español. Además, ocasionaría un problema de sentido, cuando Fabienne argumenta que no puede viajar a Méjico porque no sabe hablar español, ya que no habla más que español durante todo el filme doblado. La alusión al español sí que sería posible en subtitulación, ya que el espectador escucha a los personajes hablar en inglés e intentar pronunciar ese par de frases en español.

La necesidad de utilizar la compensación para salvar el problema estaba directamente relacionada con conseguir un texto meta coherente en la narración verbal que, a su vez, produjera un efecto similar en la audiencia. El traductor optó por una referencia feliz al portugués como idioma sencillo de entender y a Brasil como el destino de su viaje idílico.

En la traducción española de *La Bella y la Bestia* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991) encontramos adiciones constantes en el texto meta con información pragmática que no existía en el texto origen en el mismo lugar. Así, “good morning, monsieur” está traducido al español como “bonjour, monsieur”; “oh, no”, como “non”, o “right this way, mademoiselle” como “Par ici, mademoiselle”, con el fin de acentuar la procedencia francesa del personaje en cuestión, y compensar las posibles pérdidas que haya habido en la traducción.

La compensación es capaz de resolver aquellos problemas que surgen de la necesidad de mantener una coherencia conceptual entre los elementos verbales del texto meta, en este caso a raíz de un juego metalingüístico. Aquí, la compensación mantiene la función del texto origen y consigue provocar el mismo efecto en la audiencia meta.

En este apartado podemos reunir aquellos problemas comunicativos del texto que no tienen una traducción inmediata en la lengua meta, aquellos

susceptibles de creación discursiva, en palabras de Delisle. La consecución de un registro similar en el texto meta también se puede obtener a partir de la compensación. Son numerosos los ejemplos en que el traductor intenta mantener un determinado registro lingüístico del texto original que, a su vez, aporta una información pragmática y semiótica relevante del personaje o del entorno en el que se producen los enunciados. En el filme *Pulp Fiction*, por ejemplo, encontramos numerosas escenas en que observamos más insultos en el segmento traducido que en el segmento original. Esto obedece sin duda al afán consciente del traductor de compensar aquellos insultos que no ha podido traducir en determinados lugares de su texto meta, y que intenta compensar en otros lugares. Sólo entendiendo el texto meta como un todo es posible ofrecer un análisis cuantitativo de la compensación, es decir, sólo un estudio descriptivo de corpus nos puede arrojar luz sobre si realmente se ha empleado la compensación como norma de traducción, ante soluciones connotadas reiteradas en lugares en donde no existía un problema o restricción en el texto origen.

En cuanto a las *restricciones culturales* cabe señalar, por ejemplo, las referencias a deportes genuinamente americanos, como el béisbol, o a costumbres y fiestas populares, que se suelen mantener en la lengua meta incluso cuando su sustitución por signos más conocidos por la audiencia es factible. La norma de respetar el signo original no se cumple, en ocasiones, en los dibujos animados o en ciertas teleseries humorísticas, donde prima más la consecución del humor a través de la familiarización (Venuti, 1995) que el respeto estético por el producto inicial.

La adaptación cultural, naturalización en palabras de Goris (1993) o formulación funcional en palabras de Mayoral y Muñoz (1997), sería una de las técnicas resultantes de la aplicación de la compensación, para evitar perder el efecto original. En la serie de dibujos animados americana *The Mini-Monsters*, las alusiones al béisbol fueron sustituidas en catalán, en Canal 9 Televisió Valenciana, por alusiones al fútbol, con nombres propios incluidos: un personaje llamado *Lagoon* fue traducido como *Al-Bufera*, en referencia al gran lago de agua dulce situado al sur de la ciudad de Valencia, entorno muy conocido y popular entre los valencianos, la audiencia meta de la serie. En la popular serie de televisión *El Príncipe de Bel-Air*, esta técnica se utilizaba como norma, con el consiguiente (e intencionado) impacto en la audiencia, en vista del entorno completamente americano en donde se suceden los hechos. Se trataba de una serie de humor (*sitcom*) que se desarrollaba en una comunidad de color norteamericana. Los referentes culturales y los intertextos en inglés norteamericano, en concreto en *Black English*, se sustituyeron por alusiones, chistes y frases hechas características de ciertos humoristas o personajes

mediáticos famosos del momento, principio de los años 90 (Chiquito de la Calzada, Jesús Gil, etc.). Lo mismo podemos argumentar en el caso conocido de la película *Shrek* y su doblaje a cargo de los conocidos cómicos Cruz y Raya. Parece, pues, que los dibujos animados y las teleseries aceptan más fácilmente la compensación para superar los problemas semióticos del texto original.

Las *restricciones icónicas o semióticas* (audiovisuales específicas, Chaume, 2004) no son menos complicadas para el traductor. Estas restricciones son específicas de los textos que van acompañados de imágenes, o de otros códigos semióticos (acústicos, por ejemplo). En nuestros textos, las palabras están en contacto directo con las imágenes y existe una correspondencia entre ambos sistemas de significación. Para el traductor, el problema inicial se presenta cuando un icono o símbolo presente en la narración visual interacciona con una explicación verbal de ese mismo icono o símbolo. Si el símbolo existe en la cultura meta con el mismo significado, el traductor no ha de utilizar la compensación. Pero esta estrategia se torna necesaria cuando:

- a) el símbolo no existe con el mismo significado en la cultura de la audiencia;
- b) la explicación verbal de un elemento visual de pantalla es intencionadamente incorrecta, es decir, cuando las palabras violan la máxima de calidad intencionadamente ante los ojos del espectador. El efecto que suele producir esta violación en lengua origen suele ser de humor.

Martínez Sierra (2008) recoge varios casos de la serie *Los Simpson* en los que el humor de tipo visual o icónico se pierde y/o se compensa en la traducción. Dicha serie contiene elementos visuales intertextuales difíciles de mantener en la traducción. El autor alude a un ejemplo en el que un personaje de dibujos animados se parece al actor Arnold Schwarzenegger. Dicho personaje habla con acento austriaco, como el actor al que parodia. En una de sus intervenciones critica a un músico por llevar un atuendo demasiado colorido y emite un comentario homóforo. En la traducción, además de conservar el comentario, parece haber un intento de compensación sobre la posible pérdida humorística del *gag* original (la suma icónica de la vestimenta colorida del músico, el parecido físico del personaje al actor y el acento austriaco del mismo). La traducción añade una frase con sintaxis telegráfica que vulnera las reglas gramaticales de la lengua española estándar: “Muy amables. Aplauso chicos banda música, Scoey. Vaya vestimenta, Scoey. Con esa pinta pareces un homosexual” (Martínez Sierra, 2008: 223-224, el subrayado es nuestro). Parece ser que la intencionalidad de dicha frase telegráfica intenta compensar

de algún modo la posible pérdida humorística del parecido del personaje al actor Schwarzenegger, así como del acento austriaco del original.

En suma, el traductor puede hacer referencia al icono en pantalla en otro lugar del texto en que se lo permitan las restricciones audiovisuales, o bien, explicar el juego lingüístico y cultural del texto origen que en su momento no se pudo explicitar.

5. CONCLUSIONES

Por todo lo dicho, parece lícito concluir que:

- a) sólo podemos hablar de compensación en los casos en que la solución de traducción que compensa un efecto perdido del texto original se encuentra en otro segmento textual diferente al segmento textual que reemplaza el segmento original en donde se encontraba la restricción o problema de traducción que no pudo ser traducido, es decir, *sólo entendemos la compensación desplazada como auténtica compensación* (Harvey, 1995, entiende tanto la paralela, como la desplazada, como tipos genuinos de compensación), y excluimos la compensación paralela como ejemplo de compensación. La compensación paralela sería sinónimo de traducción, y las manifestaciones de dicha compensación serían las diferentes técnicas de traducción que se utilicen cuando la traducción literal no es posible;
- b) *la equivalencia de significado en traducción audiovisual está supeditada a la equivalencia de efecto*; la compensación, por ello, funciona con éxito como estrategia de traducción, incluso cuando la materializamos en una sustitución total;
- c) *la compensación se enmarca dentro del método general de familiarización* (Venuti, 1995), que consiste en acercar el producto original a los espectadores/lectores de la cultura meta. En este mismo sentido, una de las razones por las que se puede usar la compensación es cuando se intenta *preservar la idiosincrasia de la cultura meta*, por parte del cliente de la traducción, como elección personal del traductor, o bien porque así lo dicta la norma de traducción que subyace a una transferencia comunicativa concreta;
- d) *las restricciones que caracterizan a los textos audiovisuales pueden ser superadas mediante el uso de la compensación* (cuando en la traducción se pretende familiarizar), excepto las restricciones culturales en géneros en donde el verismo o las cualidades estéticas ocupan un estatus superior a la norma de evitar el extrañamiento; en este sentido, la tendencia o la

norma parece ser preservar las referencias culturales originales en cine y documentales y no tanto en dibujos animados y teleseries;

- e) *el uso de la compensación, como estrategia de traducción, obedece a una finalidad superior: superar la intraducibilidad* y, por tanto, el fracaso de un proceso comunicativo. El propósito de cualquier comunicación intercultural es llegar a entenderse y en este sentido se enmarca tanto la adquisición de una segunda lengua como la traducción;
- f) y, en efecto, *uno de los requisitos para poder comunicarse es conseguir un texto final cohesionado y coherente*. El texto final ha de ser coherente en cuanto a la relación de las soluciones lingüísticas propuestas con respecto a la imagen, es decir, en cuanto a la construcción de un texto verbo-icónico que cumpla con su finalidad comunicativa.

La compensación puede ser considerada una traición a una obra de arte, especialmente en el caso de las películas. Sin embargo, y volviendo a las primeras líneas sobre la posibilidad de la traducción, como afirma Newmark (1991: 143), “compensation is the procedure which in the last resort ensures that translation is possible”. Y los traductores siempre necesitan un último recurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Mona. (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bravo Gozalo, José M. & Purificación Fernández-Nistal (eds.) (1997). *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid: SAE Universidad de Valladolid.
- Chaume, Frederic. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Delisle, Jean. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Le Presses de l'Université d'Ottawa (Col. Pédagogie de la traduction).
- Goris, Olivier. (1993). “The question of French dubbing. Towards a frame for systematic investigation”, *Target* 5.2: 169-190.
- Harvey, Keith. (1995). “A descriptive framework for compensation”, *The Translator* 1.1: 65-86.
- Harvey, Keith. (1998). “Compensation and the Brief in a Non-Literary Translation: Theoretical Implications and Pedagogical Applications”, *Target*. 10.2: 267-290.
- Hatim, Basil & Ian Mason. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.

- Jakobson, Roman. (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Hurtado, Amparo. (1990). *La notion de fidélité en traduction*. París: Didier Érudition (Col. Traductologie, n.º 5).
- Kussmaul, Paul. (1995). *Training the Translator*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies*. Tübingen: Narr.
- Martí Ferriol, José Luis (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral defendida en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I. <<http://www.thesesxarxa.net/TDX-1122106-122044/index.html>>.
- Martínez Sierra, Juan José (2008). *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. Col·lecció Estudis sobre la Traducció.
- Mayoral, Roberto & Ricardo Muñoz. (1997). “Estrategias comunicativas en la traducción intercultural”. In: J. M. Bravo Gozalo & P. Fernández-Nistal (eds.) (1997): 143-192.
- Newmark, Peter. (1991). *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Nord, Christiane. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Nida, Eugene A. (1964). *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, Eugene A. & Charles R. Taber. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam y Filadelfia: Benjamins.
- Venuti, Lawrence. (1994). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Vinay, Jean Paul & Jean Darbelnet. (1977 [1958]). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.
- Wilss, Wolfram. (1982). *The Science of Translation: Problems and Methods*. Tübingen: Narr.