

La traducción de la ironía audiovisual: el caso de *Trainspotting*

Patrick ZABALBEASCOA TERRAN
Universidad Pompeu Fabra

Como citar este artículo:

ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick (2003) «La traducción de la ironía audiovisual: el caso de *Trainspotting*», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 2, pp. 263-276. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_PZT_Traduccion.pdf>.



La traducción de la ironía audiovisual: el caso de *Trainspotting*

Patrick ZABALBEASCOA TERRAN
Universidad Pompeu Fabra
patrick.zabalbeascoa@trad.upf.es

Resumen

En el presente estudio confluyen tres ámbitos de análisis: la definición y caracterización del texto audiovisual para ubicar con mayor precisión la modalidad de la traducción audiovisual; la ironía desde diversas perspectivas, incluyendo la ironía audiovisual, como un factor importante a tener en cuenta por parte del traductor de películas y programas para la televisión; y las reflexiones realizadas en torno a estas dos cuestiones que se concretan en el estudio de la película *Trainspotting*. Hay conclusiones importantes para la teoría y práctica de la traducción para el doblaje y el subtitulado, y, por extensión, para otras modalidades de traducción, dado que la ironía es un fenómeno muy común. Se ha escogido esta película por la relevancia que en ella tiene la ironía como forma de expresión en la comunicación audiovisual, explotándose al máximo las posibilidades que ofrece el medio para la combinación de elementos verbales y no verbales. Los ejemplos encontrados y analizados principalmente en *Trainspotting* aportan información muy interesante para la caracterización del texto audiovisual en un plano definido por dos ejes o coordenadas: el eje verbal/ no verbal, y el eje audio/ visual. Cada eje forma una escala continua que va de más a menos (presencia, importancia) verbal, en un caso, y de más visual (la fotografía, la escritura) a más audio (oral, musical, etc.), en el otro. Se puede identificar cada elemento o problema de traducción según estas coordenadas, y es importante explorar las relaciones que pueda haber entre los distintos elementos. Se proponen las relaciones de complementariedad, contradicción, separabilidad y redundancia. Con todo ello se ofrece una alternativa al modelo de la traducción subordinada, más acorde con un concepto integrador de texto audiovisual y mejor relacionado con los conceptos de adaptación y compensación (verbal y no verbal).

Introducción

Este artículo presenta un estudio de la traducción audiovisual (TAV) de la ironía a partir del análisis de los ocho primeros minutos de *Trainspotting*, película dirigida en 1996 por Danny Boyle, con guión de John Hodge y basado en la novela homónima de Irvine Welsh. Los fragmentos están numerados para facilitar su localización. Hay saltos y omisiones por las restricciones de espacio.

1. EXT. STREET. DAY: *Legs run along the pavement. Mark Renton's. Ahead of him is Spud. They are both belting along. As they travel, various objects (pens, tapes, CDs, sunglasses, etc.) fall or are discarded from inside their jackets. They are pursued by two Store Detectives in uniform. Renton and Spud maintain their lead.*
2. RENTON (voice-over): *"Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family, Choose a fucking big television, Choose washing machines, cars, compact disc players, and electrical tin openers." Suddenly, as Renton crosses a road, a car skids to a halt, slightly knocking him. In a moment of detachment he stops and smiles at the shocked driver.*
3. INT. FLAT ROOM: *In a bare, dingy room, Renton lies on the floor, alone, motionless and drugged.*
4. RENTON (v.o.): *"Choose good health, low cholesterol and dental insurance. Choose fixed-interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends."*
5. EXT. FOOTBALL PITCH: *Renton and his friends are taking on another team at five-a-side football. The opposition all wear an identical uniform, whereas Renton and his friends wear an odd assortment of gear. [...] As each performs a characteristic bit of play, the play freezes and their name is visible. Spud with Superman T-shirt is in goal, lets the ball in. Renton's litany continues over the action.*
6. RENTON (v.o.): *"Choose leisure wear and matching luggage. Choose a three piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked-up brats you have spawned to replace yourself. Choose your future. Choose life." Renton is hit in the face by the ball and falls back on the Astroturf. "But why would I want to do a thing like that?"*
7. INT. SWANNEY'S FLAT. DAY: *Renton lies on the floor. Swanney, Allison and Baby, Sick Boy and Spud are shooting up or preparing to shoot up. Sick Boy is talking to Allison as he taps up a vein on her arm.*
8. RENTON (v.o.): *"I chose not to choose life: I chose something else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?"*
9. SICK BOY: *"Goldfinger's better than Dr. No. Both of them are a lot better than Diamonds are Forever; a judgement reflected in its relative poor showing at the box office, in which field, of course, Thunderball was a notable success."*
10. RENTON (v.o.): *"People think it's all about misery and desperation and death and all that shite, which is not to be ignored (S.B. "Fuck off, you cunt"), but what they forget – Spud is shooting up – is the pleasure of it. Otherwise we wouldn't do it. [...] When you're on junk you have only one worry: scoring. When you're off it you are suddenly obliged to worry about all [...] the things that really don't matter when you've got a sincere and truthful junk habit. [...] The [...] principal drawback, is that you have to endure all manner of cunts telling you that."*
11. BEGBIE: *"No way would I poison my body with that shite, all they fucking chemicals, no fucking way."*
12. TOMMY: *"It's a waste of your life, Rents, poisoning your body with that shite." [...]*
13. RENTON: *"Never again, Swanney, I'm off the scag."*
14. SWANNEY: *"Are you serious?"*

15. RENTON: *"Yeah. No more. I'm finished with that shite."*
16. SWANNEY: *"Well, it's up to you."*
17. RENTON: *"I'm going to get it right this time. Going to get it sorted out and get off it for good."*
18. SWANNEY: *"Sure, sure. I've heard it before."*
19. RENTON: *"The Sick Boy Method." They both look at Sick Boy, sprawled on the floor."*
20. SWANNEY: *"Oh, that really worked for him, Aye." [...]*
21. INT. RENTON'S FLAT ROOM. DAY RENTON (v.o.) *"We called him the Mother Superior on account of the length of his habit. He knew all about it." [...]* The door opens and Renton enters carrying shopping bags. He empties them on to a mattress beside three horrible-looking buckets and a television. He nails planks to prevent exit.
22. RENTON (v.o.): *"Relinquishing junk. Stage One: preparation. For this you will need: one room which you will not leave; soothing music; tomato soup, ten tins of; mushroom soup, eight tins of, for consumption cold; [...] one bucket for urine, one for feces, and one for vomitus; one television; and one bottle of Valium, which I have already procured, from my mother, who is, in her own domestic and socially acceptable way, also a drug addict. [...]. All I need is a final hit to soothe the pain while the Valium takes effect." Volume of music rises, nailed planks have been torn away. [...]*
23. RENTON (on the phone): *"Mikey. It's Mark Renton. Can you help me out?"*
24. INT. MIKEY'S FLAT. DAY: *Renton holds two opium suppositories in the palm of his hand.*
25. RENTON (v.o.): *'This was typical of Mikey Forrester. (on screen) "What the fuck are these?" (v.o.) Under the normal run of things I would have had nothing to do with the cunt, but this was not the normal run of things.'*
26. MIKEY: *"Opium suppositories. Ideal for your purposes. Slow release, like. Bring you down gradually. Custom fucking designed for your needs." [...]* Renton, his hand down the back of his trousers sticks the suppositories into his rectum. *"Feel better now?"*
27. RENTON: *"For all the good they've done me I might as well have stuck them up my arse." He smiles.*
28. INT. BETTING SHOP. DAY: *Renton walks through the crowded, smoky betting shop towards a door marked 'toilet' with a bit of card.*
29. RENTON (v.o.): *"I fantasize about massive pristine convenience [...] Brilliant gold taps, virginal white marble, a seat carved from ebony, a cistern full of Chanel No. 5, and a flunky handing me pieces of raw silk toilet roll. [...]"*
30. INT. HORRIBLE TOILET. DAY: *This is the most horrible toilet in Britain. The worst toilet in Scotland can be read on screen.*

2. La ironía: componentes, funciones, tipos

Hay quien define la ironía como una forma de mentir (Jankelevitch 1982:22), ya que comparte con la mentira el hecho de infringir una de las presuposiciones de la comunicación interpersonal: expresarse conforme a lo que (uno cree que) es cierto

o conforme a la opinión/creencia/gusto/intención que uno tiene. La mentira se distingue por la pretensión de engañar o inducir a error al interlocutor, y esto la diferencia también del error o la equivocación, en la que la imprecisión u omisión es inconsciente o involuntaria. Pero la ironía persigue que el receptor descubra y entienda la contradicción aparente entre el enunciado y el sentido del mensaje, aunque no debemos desdeñar por completo posibles ironías que detecta algún receptor pero que son inconscientes o involuntarias por parte del emisor (esta posibilidad no la vamos a tratar aquí). La ironía comparte con la metáfora el peligro de ser interpretada literalmente durante el proceso de traducción, es decir no de manera irónica o metafórica, sino superficial y literal, primándose únicamente el valor léxico-semántico y lingüístico de una expresión y dejando a un lado su valor textual, estilístico o pragmático. Por eso la ironía merece una atención especial tanto desde la teoría como en la práctica de la traducción. Además de la mentira, la ironía se puede asociar (Pelsmaekers y Van Besien 2002:243) con la contradicción (entre pensamiento y enunciado), la paradoja (cuando ambos valores proposicionales tienen algo de cierto), el humor (entre otros efectos que pueden producirse con la ironía), la inteligencia (necesaria tanto para su producción como para su interpretación) y el sarcasmo (o el reflejo de otros estados de ánimo).

Además de los fenómenos asociados con la ironía, como los que acabamos de señalar, es importante tener muy presente la diversidad de tipologías de ironía que pueden existir. Existen otros tipos de ironía aparte de la lingüística. En la traducción de películas y programas de televisión conviene estar muy atentos a la ironía situacional, a la ironía no verbal y a todas las combinaciones posibles de los diferentes tipos.

Dentro de la ironía lingüística cabe distinguir la que explota unidades lingüísticas tradicionales como la morfología, la sintaxis y el léxico, de la que opera en el nivel discursivo. Por un lado tenemos los juegos de palabras y las frases ambiguas y por el otro tenemos las sátiras y las parodias, que juegan con la subversión de las relaciones intertextuales y las características discursivas. Al primer caso pertenece el doble sentido, en *Trainspotting*, de *habit* (ejemplo 4). Para el segundo, hay en la película un buen número de casos de apropiación de discursos mediante la utilización de expresiones propias de discursos para contextos muy diferentes a las escenas en las que aparecen: ejemplos 5 (publicidad y propaganda), 9 (receta culinaria), 10 (medicina), 11 (vendedor o dependiente) y fragmento 29 (literatura épica e hiperbólica).

Podría decirse que la ironía situacional es casual para aquellos casos que coloquialmente se podrían llamar «las ironías de la vida» donde vemos a posteriori la ironía de situaciones de nuestro pasado. En los textos literarios y en el cine, la ironía situacional es textual, narrativa y construida por el autor. Son «las ironías de la vida» que les ocurren a sus personajes. En *Trainspotting* vemos como el chico más sano del grupo al principio de la película, resulta ser el único que luego se contagia del sida y muere. Por el contrario, Renton, el protagonista, que parece un

ser inmoral, cínico y fuertemente enganchado a la droga, consigue liberarse de todo para protagonizar el final feliz de la película.

En la categoría de ironías no verbales incluiremos los mensajes semióticos (icónicos, musicales, etc.). Las sonrisas de Renton (*smiles* fragmentos 2 y 27) se pueden considerar irónicas por cuanto no hay motivos aparentes ni de felicidad ni de alegría. Por último, existen mensajes contruidos a partir de combinaciones de elementos lingüísticos con elementos semióticos de otro orden. En *Trainspotting* encontramos buenos ejemplos de este fenómeno (ejemplos 1 y 2) en las imágenes de dos amigos de Renton combinadas con los argumentos que le dan para dejar la droga.

En el plano lingüístico, un terreno donde el traductor (utilizo el término *traductor* sin distinción del sexo, ni del número de personas que intervienen en el proceso, ni de si se trata de traducción automática o asistida por ordenador) tiene un trabajo importante que realizar, está la labor de identificación y posterior reexpresión de frases, giros y otros elementos propios de ciertas relaciones intertextuales o tipos discursivos. Concretamente, nos referimos a la repetición de la palabra *choose* (ejemplo 5). En otro ejemplo ilustrativo (fragmento 22) encontramos una clara relación intertextual con las recetas de cocina en la manera en la que Renton explica cómo piensa desengancharse. Por su parte, el personaje llamado Sick Boy muestra (fragmento 9) su admiración por la figura del actor escocés Sean Connery y su papel de James Bond con un lenguaje propio de un crítico de cine. Otro ejemplo lo encontramos en (fragmento 26) la identificación del camello Mikey Forrester con un legítimo vendedor o publicista de mercancías. Por último, queremos destacar la parodia literaria (fragmento 29), en un estilo que recuerda mucho al *mock heroic* del gran poeta Alexander Pope, en la fantasía de Renton cuando se imagina un retrete de ensueño, con taza de marfil, asiento de ébano y la cisterna llena de Chanel nº5 y papel higiénico de seda.

A la hora de valorar la importancia de la ironía para su traducción (el núcleo del presente estudio) es importante plantearse la función que cumple en cada momento. Sus funciones posibles incluyen las siguientes: decir la verdad (de manera indirecta, por supuesto) ya que a veces resulta ser un modo de comunicación más prudente que soltar las cosas sin ningún tipo de precaución (Zabalbeascoa 2000b: 25); desvelar la contradicción y la hipocresía social (función muy presente en *Trainspotting*, por ejemplo cuando hace referencia a la adicción socialmente aceptable de su madre al valium), y evitar la confrontación directa (esta función la podríamos identificar, no sólo entre algunos personajes de la película sino también entre el director de la película y su público), una característica frecuente del tipo de ironía que despliegan los personajes interpretados por Woody Allen en muchas de sus películas (Zabalbeascoa 2000a:121). También sirve para provocar la reflexión por el esfuerzo intelectual que exige la descodificación correcta de la ironía y de las intenciones de los interlocutores y de las circunstancias que han llevado a recurrir a ella como forma de expresión. Es digno de destacar, además, que puede servir para mostrar el estado de ánimo de su autor, y por último (Rorty 1991:144), que puede servir como estrategia para buscar o comprobar el grado de coincidencia

entre la mentalidad e ideología de los interlocutores (un aspecto importante del trabajo de Irvine Welsh y Danny Boyle).

3. La caracterización del texto audiovisual y su traducción

Describimos el texto audiovisual como un modo de comunicación diferenciado del escrito y del oral, aunque sin una gran preocupación por delimitar una frontera clara y nítida. Podemos «cartografiar» (valga la expresión) el texto audiovisual, distintos tipos de texto audiovisual e incluso pasajes específicos de textos audiovisuales, en un plano (Zabalbeascoa 2001a:119) definido por las siguientes coordenadas: por un lado el eje que «mide» la presencia (cuantitativa y cualitativa) de la comunicación verbal frente a otros modos de expresión; por otro lado, dibujamos un eje que mide la importancia relativa del canal audio (el sonido) y el canal visual (la imagen). Según este esquema, la zona (fig. 1, zona X) más próxima a la intersección (el centro de ambos ejes) define el texto audiovisual prototípico, aquel que da contenido semántico, semiótico y pragmático a todas las posibilidades resultantes de combinar los dos tipos de codificación (verbal y no verbal) y los dos canales (sincronizados) de comunicación (el audio y el visual). Alejarse de este centro implica que se va primando la importancia de algún código y/o canal en detrimento de otros. Así, por ejemplo, el cine llamado de guión (en el caso del cine sonoro, no subtulado) suele primar la palabra por encima de la música o la imagen, situándose hacia el extremo del cuadrante «audio-verbal» (fig. 1, zona Y). Por el contrario, se situaría próximo al extremo del cuadrante «visual/ no-verbal» del espacio audiovisual (fig. 1, zona Z), un tipo de cine, publicidad, o documental, donde hubiera una presencia destacada y fundamental de la imagen con una comunicación verbal escasa o redundante.

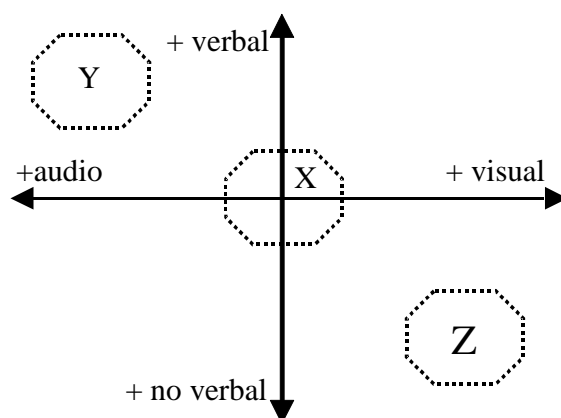


Figura 1. el doble eje del texto audiovisual.

	Audio	Visual
Verbal	Palabras que se oyen	Palabras escritas en pantalla
No verbal	Música + efectos especiales	La imagen. La fotografía

Figura 2. Los 4 componentes del texto audiovisual.

Para completar esta presentación del doble eje del texto audiovisual se incluyen unos ejemplos de X, Y, Z relativos a comedias de la TV británica. Para X: *The Black Adder*, como uno de tantísimos que se podían haber escogido de entre todos los programas que se han escrito específicamente para la televisión y el video doméstico. Hay una escena en la que Lord Black Adder se percató de que ha llegado una visita a su casa y ordena lo siguiente a su lacayo: *Get the door, Baldrick*. Al cabo de poco vuelve el sirviente con la puerta bajo el brazo. Para Y: *Yes, Minister* es una serie que se escribió específicamente para la radio y dio el salto a la televisión por su enorme éxito, aunque todavía se nota que la parte esencial del programa son los diálogos por encima de cualquier otro elemento. El típico chiste de esta serie es el que se desarrolla y resuelve exclusivamente en el plano verbal, aunque se puede mejorar su eficacia, por supuesto, con una buena actuación tanto en la declamación como en los gestos faciales y corporales. Esto lo vemos en la siguiente chanza de los funcionarios gubernamentales sobre sus jefes: *A Minister with two ideas? I can't remember when we last had one of those*. Para ejemplificar Z vienen a la mente de todos Buster Keaton, Harry Langdon y Charlot, es decir los audiovisuales de una época anterior a la televisión, aunque también existe la televisión muda, ya no por limitaciones técnicas sino por consideraciones estéticas. *Mr. Bean* es un programa en la que la presencia verbal es mínima con lo que encaja bastante bien en la categoría de «mudo».

Ejemplos de X, Y y Z en *Trainspotting*

Los ejemplos 1, 2 y 3 sirven para ilustrar X; 4a y 5 para Y; 4b y 6 para Z. 4c es visual y verbal.

1. Begbie dice que él no se envenenaría el cuerpo con droga de ninguna manera, mientras tiene una copa de alcohol en una mano y un cigarrillo en la otra. Fragmento 11.
2. Tommy en la misma línea que Begbie, recrimina a Renton que pierda el tiempo tomando drogas, mientras se le ve a él aparentemente perder el tiempo en un bar. Fragmento 12.

3. Renton da a entender que va a poder desengancharse de la droga utilizando el método de su amigo Sick Boy (vemos ya la ironía lingüística entre el nombre del método y el fin que se pretende conseguir con él). La cámara nos muestra un Sick Boy que no sólo ha reincidido sino que está totalmente drogado y tirado en el suelo como si estuviera muerto. En otras palabras, la imagen de Sick Boy desmiente (con una cruel ironía) lo que acaba de expresar Renton como su esperanza de salir de la droga. Fragmento 19.
4. A Swanney lo conocen como *Mother Superior* y la explicación (4a; fragmento 21) es *on account of the length of his habit*, es decir, hay un juego de palabras en una ironía que se mueve en el terreno de lo estrictamente lingüístico (la polisemia de *habit*). (4b; fragmentos 7, 14-20) La ironía visual es que el personaje es muy rudo y todo lo contrario a cualquier cosa que pudiera recordar a una monja. (4c; fragmento 8) Vemos escrito en una pared del piso la leyenda *Welcome to Mother Superior's* en un plano verbal-visual.
5. Oímos un monólogo (voz en off) de Renton sobre *choose*, o todas las oportunidades que supuestamente hay para elegir el modo de vida, los productos, los amigos y la vivienda que uno quiera, en clara referencia a las campañas contra el consumo de drogas entre los jóvenes, por un lado, y por otro, quizás de manera menos clara, a la propaganda thatcheriana que identificaba el neoliberalismo de *choice* con los valores de la democracia, colocando así el libre mercado y la hegemonía de las políticas monetarias por encima de la defensa de la cohesión social y de los servicios sociales en general. Fragmentos 2, 4, y 6.
6. Renton recibe un pelotazo en la cara y empieza a caer hacia atrás, pero durante su caída aparece de repente dentro de su piso con lo que interpretamos su caída ya no como el resultado del impacto de una pelota de fútbol sino del efecto devastador de una dosis de droga. El doble KO de Renton se comunica y se interpreta exclusivamente por las imágenes y la superposición de planos. La transición entre los fragmentos 6 y 7.

4. El potencial semiótico de todos los elementos textuales

La dimensión semiótica de la comunicación no se circunscribe a elementos no verbales. Dicho de otra forma, determinadas expresiones verbales pueden tener un valor semiótico para determinada comunidad de hablantes, además de un contenido puramente semántico o pragmático. Algunos ejemplos de este fenómeno los podemos encontrar en la conocida expresión de los últimos años «España va bien» y todas las variantes asociadas. En el mismo sentido, se pueden considerar el valor semiótico potencial de muchos otros elementos lingüísticos y paralingüísticos. Con este valor debemos interpretar *choose* en la película, ya que nos remite tanto a las campañas institucionales contra la droga como, más indirecta e irónicamente, a la

propaganda política de la ideología de Margaret Thatcher, quedando tanto un valor como el otro en entredicho por la ironía con la que se transmiten. El valor semiótico de discursos publicitarios y estilos de crítica de cine también quedan bien reflejados en los fragmentos 4, 6, 9 y 26 y en otras escenas de la película. Ciertamente, el choque de una gran cantidad de registros de muy diversa procedencia subraya el valor irónico que se quiere transmitir, es decir el desencanto y el distanciamiento del autor con mensajes que se repiten constantemente en su sociedad. En casos como los que aquí se presentan, la traducción debe tener muy presente el valor retórico e irónico de las muchas combinaciones de registros muy dispares ya que reflejarlo de alguna manera en la traducción ayudará a conservar un componente fundamental de la película tanto en el plano estético y estilístico como en los significados y mensajes que se puedan extraer. Véanse los ejemplos 7 al 11.

7. *Sincere and truthful* crea unas expectativas que hacen que *junk habit* resulte sorprendente al no cumplir con éstas. El problema de traducción al español puede estar en el orden sintáctico. Fragmento 10.
8. *Endure all manner of cunts*. La presencia de vulgarismos no debe llevar a una traducción uniformemente de registro bajo. Fragmento 10.
9. *Relinquishing junk*. Igual que el ejemplo 8, donde choca el cultismo de etimología latina con el argot.
10. *Urine, feces, vomitus*. El registro alto de las palabras choca con el registro bajo, por así decirlo, del aspecto tan repulsivo de los cubos en cuestión. Fragmento 22.
11. *Custom fucking designed for your needs*. Mezcla de camello y vendedor legítimo. La entonación juega un papel muy importante en este ejemplo. Fragmento 26.

En los 8 primeros minutos de la película también hay una gran cantidad de ejemplos importantes de la semiótica y la comunicación no verbal. Por un lado están los contenidos de las imágenes, y por otro está el mismo valor semiótico de los movimientos y enfoques de cámara, así como otros elementos de lo que se podría llamar el lenguaje fílmico (Chaume 2000:70). Por otro lado, no hay que olvidar la presencia de elementos sonoros que pueden ser orales (aún sin ser verbales ni lingüísticos), como sería la tos, la risa, el llanto, el chillido, imitaciones no onomatopéyicas con la voz; y, por supuesto, las no orales: sonidos musicales y efectos sonoros especiales o grabación en directo de explosiones, golpes, roturas, etc. Ejemplo 12:

12. Vemos sonreír a Renton en dos ocasiones, aunque (irónicamente) en ningún caso hay motivo ni para la alegría ni de felicidad. Fragmentos 2 y 27.

Es digno de resaltar la suavidad de la voz en off (v.o.) del narrador (Renton) mezclado con un toque de cinismo e inconformismo, actitudes muy importantes a la hora de entender la película. Este es un aspecto en el que muchos doblajes se resienten por criterios de selección y dirección de las voces de los intérpretes de los guiones traducidos, es decir, de los actores de doblaje. En los doblajes, la estandarización, la homogeneización y la repetición de voces y estilos, juntamente con la perfección de la dicción van frecuentemente en detrimento de la credibilidad de los personajes.

Por lo tanto, para la interpretación de las palabras, las imágenes y otros elementos, en el proceso de traducción, lo importante parece ser establecer qué relaciones pueden existir entre todos estos elementos, tanto los sincronizados como los distantes. Enumeramos muy brevemente (cuadro 1) algunos tipos de relación entre unos elementos y otros, ya sean de diferentes canales y códigos o de los mismos.

Cuadro 1: relaciones entre elementos del texto audiovisual.

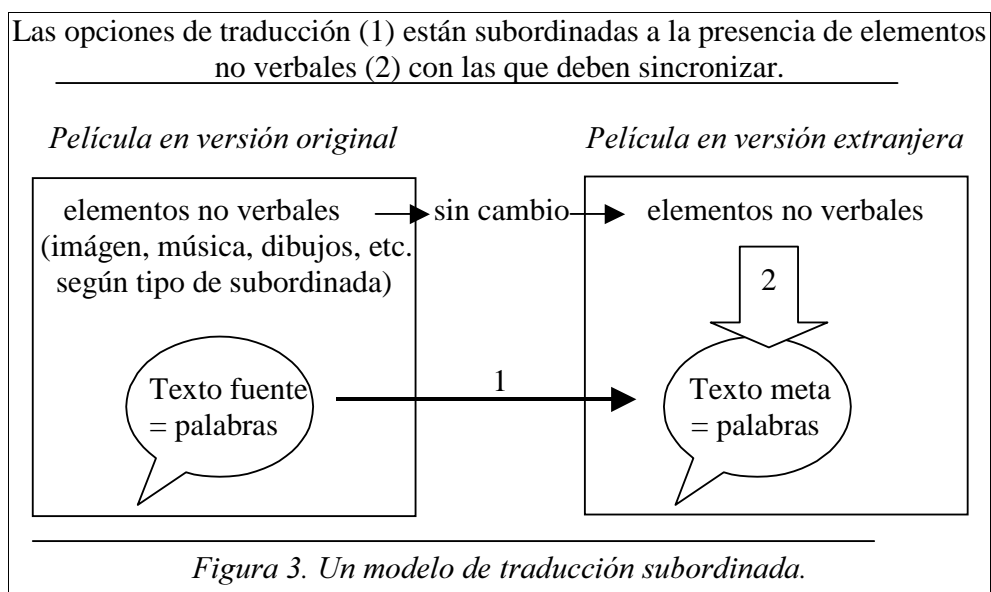
Complementariedad..	cuando los elementos verbales, visuales, etc. se interpretan conjuntamente.
Redundancia.....	repeticiones (totales o parciales) que sean innecesarias, superfluas o prescindibles.
Contradicción.....	incumplimiento de las expectativas o algún tipo de efecto sorprendente para crear ironía, paradoja, etc.
Incoherencia.....	incapacidad para crear el sentido deseado por estar mal escrito, dirigido, traducido, subtulado o doblado.
Separabilidad.....	cualidad de los elementos de un canal o código que permite que pueda funcionar, de alguna manera, autónoma o independientemente del texto audiovisual.

La relación de *separabilidad* se propone (Zabalbeascoa 2001a:124) para relativizar el grado de simbiosis y dependencia de unos elementos respecto de otros. Aunque indudablemente el valor de un elemento varía si va o no acompañado de otros, tampoco hay que despreciar la eventualidad de que la banda sonora, por ejemplo, se acabe separando de las imágenes y escuchándose de manera separada y autónoma. Otros ejemplos de separabilidad aparecen en cuadro 2:

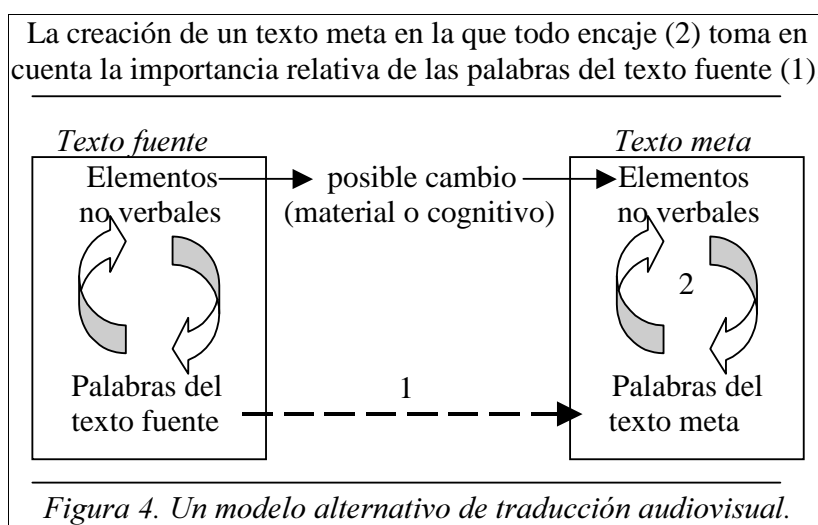
Cuadro 2. ejemplos de separabilidad.

- TV decorativo: “MTV”, “Fashion TV”
p.e. imágenes proyectadas sin sonido.
- Noticias TV: locutor y subtítulos
- Himno nacional: la música sin su letra
- Cine: banda sonora musical en disco

Dado todo lo expuesto hasta ahora, parece que hay argumentos para proponer una alternativa (o al menos un refinamiento) a la propuesta inicial del concepto de traducción subordinada, concebido para dar cuenta de la traducción para el cine, las canciones y textos con profusión de ilustraciones (figura 3). No podemos estar de acuerdo con este concepto (Zabalbeascoa 2001b:255) si implica que el texto que se está traduciendo se limita a las palabras, que las imágenes únicamente dificultan la labor del traductor hasta extremos, a veces, exasperantes, y que la fidelidad última se debe al guión original. Esta visión suele ir asociada consciente o inconscientemente a la impresión de que las imágenes no se deben tocar y que tienen un significado y una interpretación universales e inalterables. Parece más acorde con la realidad cognitiva de los espectadores considerar que las imágenes no son las mismas (no se interpretan igual) de un espectador a otro (ni siquiera se fijan en las mismas cosas) y mucho menos de una cultura a otra. Según este enfoque alternativo (figura 4), la traducción audiovisual debe su primera fidelidad (Zabalbeascoa 2001c:130) a la propuesta de un nuevo guión en un idioma diferente que se combine con las imágenes a las que acompañe de manera complementaria, en la medida de lo posible, para dar coherencia a un texto audiovisual que se propone para una nueva audiencia.



Desde este punto de vista, el traductor debe fijarse en cada momento en los elementos (verbales o no) más destacados e importantes en la construcción del sentido del texto (audiovisual) de partida (Zabalbeascoa 2000c:125) para poder decidir qué palabras serán las más indicadas para lo que se pretende conseguir con la traducción. Es decir, en el mejor de los casos se traduce conjuntamente el sentido combinado de palabras, iconos y sonidos, aunque generalmente sólo se puedan proponer soluciones desde el plano verbal.



4.1 Ejemplos de ironía situacional en *Trainspotting*

Los ejemplos 13-17 ilustran casos en los que se combinan elementos verbales y no verbales que aparecen en momentos diferentes del texto audiovisual, lo que demuestra que la coherencia y la cohesión audiovisual van más allá de la estricta sincronización simultánea.

13. *A fucking big television* (luego se ve el suyo, viejo, feo, pequeño). Fragmento 2.
14. *When you're on junk you have only one worry*. Entra el plano de un bebé que luego morirá por desatención de los que supuestamente no tienen nada de qué preocuparse. Fragmento 10.
15. *One room which you will not leave*. Se encierra tapando la entrada con tablas de madera puestas con grandes clavos; a los dos minutos ya ha salido. Fragmento 22.
16. Tommy, el sano, da consejos sobre salud, luego muere de sida. Fragmento 12.
17. *What the fuck are these?* Los supositorios de opio (primero no los quiere, luego hasta se tira por el WC para recuperarlos). Fragmento 25.

4.2 Ejemplos de ironía audiovisual en *Trainspotting*

Los ejemplos 1, 2, 3, 4b, 4c, 10, y además los siguientes: 18-21.

18. *Choose life...good health* (intertextual: la publicidad institucional contra la droga utiliza normalmente actores de apariencia más saludable). Fragmento 4.
19. *Pleasure* (de las drogas). La imagen que se ofrece de los chicos y la cara de la chica desmienten los supuestos valores placenteros de la droga. Fragmento 10.
20. Música relajante *soothing music*. Fragmento 22.

¿Es realmente posible relajarse? Se antoja como irónica la interpretación de música de ópera (*Carmen* de Bizet) en este contexto y el hecho de que venga precedido de música punk (*Lust for Life* de Iggy Pop).

21. *I might as well have stuck them up my arse*. Fragmento 27.

La ironía del ejemplo 21 radica en que una frase hecha, que no debe interpretarse normalmente en su sentido literal, ha quedado representado en su sentido literal por las imágenes.

5. Conclusiones

5.1 Para la TAV de la ironía de *Trainspotting*

- Reflejar la ironía de las palabras (en conjunción o no con elementos no verbales) es frecuentemente más importante que buscar la equivalencia léxica.
- Se puede explotar la potencialidad de las palabras para compensar posibles pérdidas de significados poco claros de la imagen (dificultad por parte del receptor en la descodificación icónica).
- Renton y Sick Boy son verbalmente creativos y competentes por muy malhablados que sean y sería interesante que esto quedara reflejado en la traducción.

5.2 Para la TAV

- El código verbal en el canal acústico no siempre está «subordinado» a la imagen y a las palabras del texto fuente sino que deben considerarse toda una gama de relaciones posibles, incluyendo la complementariedad, la redundancia y la *separabilidad*.
- Se debe buscar (a) coherencia y complementariedad entre la imagen, el sonido y las palabras más que (b) una correspondencia limitada únicamente

al plano verbal aunque luego se subordine la decisión final a la sincronía con las imágenes.

- Durante el proceso de traducción se puede explorar la posibilidad de llevar a cabo distintos tipos de compensación traductológica (tanto verbal como no verbal) y adaptación (de otras palabras a las mismas imágenes, por ejemplo).

Referencias

- BOYLE, Danny (director). 1996. *Trainspotting*. Guión de John HODGE. Reino Unido: Channel Four.
- CHAUME, Frederic. 2000. Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales. En A. PEREIRA y L. LORENZO, eds. *Traducción subordinada (I)*. Vigo: Universidade de Vigo.
- RORTY, Richard. 1991. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. de Alfredo SINNOT. Barcelona: Paidós Ibérica (ttulo original: *Contingency, Irony and Solidarity*).
- JANKELEVITCH, Wladimir. 1982. *La ironía*. Versión de Ricardo POCHTAR. Madrid: Taurus (título original *L'Ironie*).
- PELSMAEKERS, Katja, y Fred VAN BESIEEN. 2002. Subtitling Irony: 'Blackadder' in Dutch. En Jeroen VANDAELE, guest ed. *Translating Humour. The Translator vol. 8. Number 2*. Manchester: St Jerome.
- WELSH, Irvine. 1996. *Trainspotting*. London/ Boston: Faber and Faber.
- ZABALBEASCOA, Patrick. En prensa. Translating non-segmental features of textual communication: the case of metaphor within a binary-branch analysis. En Gyde HANSEN, Kirsten MALMKJÆR y Daniel GILE, eds. *Selected papers of the EST3-2001 Congress, Claims, Changes and Challenges*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 2001a. El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En J.D. SANDERSON, ed. *¡Doble o Nada!* Editorial Universitat d'Alacant.
 - . 2001b. La traducción del humor en textos audiovisuales. En M. DURO, Coord. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen 63).
 - . 2001c. La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones. En Elena SÁNCHEZ TRIGO y Oscar DÍAZ FOUQUES, eds. *Traducción y Comunicación V.2*. Vigo: Universidad de Vigo.
 - . 2000a. La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía. En L. LORENZO y A. PEREIRA, eds. *Traducción subordinada (i) El doblaje (inglés-español/gallego)*. Vigo: Universidad de Vigo.
 - . 2000b. Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney. En Veljka RUZICKA, Celia VÁZQUEZ y Lourdes LORENZO, eds. *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Vigo: Universidad de Vigo.
 - . 2000c. From Techniques to Types of Solutions. En A. BEEBY, D. ENSINGER y M. PRESAS ed. *Investigating Translation*. Amsterdam: John Benjamins.