

EL INTERTEXTO AUDIOVISUAL CÓMICO Y SU TRADUCCIÓN.

EL CASO DE *FAMILY GUY*

Carla Botella

(Universidad de Alicante)

Abstract:

Intertextuality is a basic element of our daily communication. Cinema is obviously a great source of intertextuality, and American comedy *Family Guy* is a good example of cinematographic references on TV. We can then say that there is an audiovisual intertextuality, which poses a challenge to translators. This article approaches the translation of intertextuality in an attempt to discover everything related to the use of it; that is, the channels through which it works, the intertextual signals that help us to find it, and how translators face its translation.

Key Words:

Intertextuality- screen translation- *Family Guy*- cinematographic references-intertextual signals

Introducción

Las citas o frases memorables del cine, así como las de la literatura, pueden llegar a formar parte de la lengua en la que se producen, y gracias a las traducciones, componen también el corpus de muchas otras lenguas. Llega un momento en que pueden ser parte del vocabulario diario de las personas sin siquiera tener claro de dónde provienen.

En los últimos quince años, el cine y la televisión han recurrido más que nunca al uso de este tipo de referencias a otras películas y series a modo de parodia o de homenaje a un título previo. El uso de éstas puede suponer serios quebraderos de cabeza al traductor, cuyo papel será determinante para que la nueva audiencia sea capaz de enfrentarse a las mismas. Sin embargo, la primera tarea del traductor será la de ser capaz de detectar dichos intertextos, algo que como veremos a lo largo de estas páginas, no siempre resulta sencillo.

Debemos tener claro que si un autor ha escogido alguna cita o referencia a una película, novela, personaje u obra en general, su elección responde a algún tipo de motivación, a algo que desea transmitir. Por eso, como en todo proceso comunicativo, siendo el autor el transmisor, entre el receptor y él se presupone un conocimiento compartido que permita entrever las citas y referencias a otras obras. De otra manera, se perderían en el camino

y la intención comunicativa del emisor no se cumpliría. Por lo tanto, el receptor no puede actuar de modo pasivo, sino que es él quien crea la significación en el proceso de la comunicación.

El papel del traductor no es menos importante ya que, actuando primero como receptor, debe descifrar y asimilar las referencias que el autor ha utilizado para después, como mediador, como puente entre las culturas, analizar y buscar una posible traducción de la misma, y si ésta ha sido traducida con anterioridad en el nuevo país receptor, podrá utilizar su versión para que resulte reconocible, o elegir otras opciones.

Por lo que se refiere a la traducción audiovisual, o TAV, además del código lingüístico presente en la literatura, entran en juego otros códigos como el musical, el sonoro o el iconográfico (Chaume, 2004: 17-25) sin olvidar que, en el proceso del doblaje, son necesarios el ajuste y el sincronismo debido a la subordinación de la traducción a la imagen. Teniendo en cuenta estos factores, es de suponer que en muchas ocasiones el traductor se enfrentará a un problema al no poder utilizar la versión previa de una referencia. En su misión de hacer llegar la intertextualidad al nuevo receptor, deberá buscar la mejor solución posible para que se encuentre en igualdad de condiciones que el receptor del texto origen.

En este artículo, nos hemos acercado a la intertextualidad con finalidad cómica que aparece en las cinco primeras temporadas de la serie norteamericana *Family Guy* (Padre de familia) como ejemplo de transvase del cine a la televisión. Nuestros objetivos han sido dos: en primer lugar, hemos pretendido ver cuáles son las circunstancias que rodean al uso de la intertextualidad en la modalidad audiovisual para poder elaborar una lista de mecanismos que ayuden al traductor a detectarla. Por otro lado, hemos observado la traducción de la intertextualidad con finalidad cómica que aparecía en la serie norteamericana para ver si las versiones en nuestro idioma son fieles a aquéllas que ya se usaron al traducir el largometraje al que se hace referencia en las mismas.

Antes de pasar de observar los resultados de nuestro estudio, debemos profundizar en el concepto de intertextualidad, así como en las características propias y distintivas del intertexto audiovisual.

La intertextualidad

Los primeros intentos de definir la intertextualidad y la acuñación del propio término (*intertextualité*) corrieron a cargo de Julia Kristeva, que inspirada por trabajos de autores anteriores como Bakhtin habló de intertextualidad como *"the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position"* (1969:15). La autora recalca que no se trata de la influencia de unos autores en otros, o de las fuentes de las que beben las obras, sino que se da en el sistema textual: *every text is constructed as a mosaic of citations, every text is an absorption and transformation of other texts*. Siguiendo esta misma línea, Roland Barthes escribió su artículo *The Death of the Autor* (1977) en el que hablaba del texto como *"a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture"* (1977:146-147). Para él, un escritor sólo puede imitar lo que otro dijo con anterioridad y, por lo tanto, nunca puede ser original.

Esta visión de la intertextualidad muestra claramente la importancia de la misma al declarar que todos los textos no son sino "mosaicos" o "pañuelos" contruidos a partir de otros textos. Nuestro discurso bebe de discursos anteriores, el propio acto del habla se basa en la repetición. La intertextualidad se convierte por lo tanto en una característica constante de la vida diaria y es un tema digno de estudio.

Sin embargo, para encontrar las raíces de los estudios sobre intertextualidad hemos de remontarnos a Ferdinand de Saussure, ya que él fue el primero en descomponer el signo lingüístico en significante y significado y hablar de su existencia en relación con los otros signos lingüísticos.

Si Kristeva emerge como figura dominante en los estudios sobre intertextualidad, y como representante del postestructuralismo francés, lo hace inspirada, como hemos comentado anteriormente, no sólo por Saussure sino también por los trabajos del ruso M. M. Bakhtin, cuya visión del lenguaje sirvió como inspiración a otros investigadores y a la misma Julia Kristeva para desarrollar sus teorías sobre intertextualidad. Además, fue precisamente Bakhtin el que introdujo el concepto del contexto social a la teoría saussuriana del signo lingüístico. Kristeva sigue esta teoría para poder, a partir de la intertextualidad del texto, inducir las características sociales e históricas.

Tras Kristeva, Barthes también redefinió algunas nociones tradicionales como las de "obra" y "texto". Para Barthes, a la hora de leer una obra, no se debe caer en la trampa de buscar las fuentes o influencias de la misma, puesto que afirma que las citas y referencias utilizadas son anónimas e intrazables, aunque ya han sido leídas. Él las define como "citas sin comillas" (Barthes, 1977:160).

Posteriormente y con un enfoque más actual y práctico, Hatim y Mason (1990:120) definen el concepto de intertextualidad como *"the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs as which evoke whole areas of previous textual experiences"*. Es decir, apelan a la experiencia previa del receptor para la comprensión del intertexto. Esta idea sigue la línea de Barthes que opinaba que el lector es precisamente el espacio en el que se inscriben todas esas referencias que conforman el texto. Además, también hablaba del destinatario como aquél que dota al texto de unidad. Entre el emisor y el receptor debe haber cierto grado de mediación.

En cuanto al establecimiento de una tipología de intertextualidad, Hatim y Mason hablan de que en el ámbito literario se ha creado una tipología definida como "la relación que un texto mantiene con los textos que lo preceden, lo inspiran, lo hacen posible" (1995:172). Estos autores (1990:132) proponen las siguientes categorías:

- Referencia: que para ellos debe especificar el título, capítulo, etc. en el que aparece.
- Cliché: aquella expresión que llega a perder parte del significado con el paso del tiempo y tras un uso excesivo de la misma.
- Alusión literaria: que vendría a ser una cita o referencia a una obra conocida.
- Cita propia.
- Convencionalismo: se trataría de aquellas frases que pierden su procedencia, ya que al repetirse tanto su uso los hablantes olvidan la fuente de la que procede.
- Proverbio: aquella expresión que por su uso repetido ha llegado a ser memorable.

- Mediación: la plasmación en palabras de la experiencia hermenéutica de los efectos de un texto.

En nuestro estudio, y sin descuidar el resto de tipologías recogidas aquí, nos hemos encaminado hacia las referencias y alusiones que una determinada obra hace a otra anterior o contemporánea, aunque por tratarse de traducción audiovisual, no existirá la posibilidad de especificación de título, capítulo, etc., por lo que tendremos que establecer una serie de mecanismos que nos ayuden a detectar la intertextualidad en esta modalidad. Por otra parte, las alusiones no serán a obras literarias, sino a largometrajes.

Como ya hemos comentado, el uso de intertextos por parte de un autor (ya sea en cine, televisión, literatura, etc.) no es algo arbitrario, sino que responde a una finalidad específica. En ocasiones se utiliza como homenaje a alguna gran obra o personaje y existe la tendencia del uso de los mismos con fines cómicos, como parodia. En cualquier caso, la comprensión de los intertextos por parte de los receptores se basa en un conocimiento compartido, lo que Hatim y Mason (1994:131) consideran "*precondition for the intelligibility*". Sin este conocimiento compartido básico del proceso comunicativo no se podría reconocer y por tanto recibir lo que se pretendía transmitir. Los mismos autores dicen que "*the motivated nature of this intertextual relationship may be explained in terms of such matters as text functions or overall communicative purpose.*" (1990:128). No se trata, por lo tanto, de referencias ocasionales y aleatorias a otros textos y tendremos que atender a la función que se deriva del uso de las mismas. A la hora de traducir, mantener la intención del emisor será un factor determinante. Por lo tanto, los traductores tendrán que estudiar la finalidad o la intención comunicativa y no caer en el tópico de que el único propósito de la misma es transmitir información. Además, el estudio y la comparación del uso de la intertextualidad en diferentes traducciones nos permiten inducir normas y tendencias socio-históricas.

A la hora de enfrentarse al reconocimiento y posterior transferencia de la intertextualidad, Hatim y Mason piensan que el traductor debe estar preparado para encontrar *señales intertextuales* que serían aquellos "elementos del texto que ponen en marcha el proceso de búsqueda

intertextual, motivando el acto de elaboración semiótica" (1995:174). Para poder traducir la intertextualidad hay que descubrir el estatuto informacional (forma), el intencional (función) y el semiótico de la referencia.

Estos mismos autores (1990: 136) establecen una lista de prioridades a la hora de transferir la intertextualidad:

- 1) Mantener el estatus semiótico.
- 2) Mantener la intencionalidad.
- 3) Mantener los elementos lingüísticos que dotan de coherencia al texto.
- 4) Preservar, si es posible el estatus informativo.
- 5) Preservar, si es posible el estatus extralingüístico.

Así pues, como hemos venido mencionando, el papel del traductor resulta complicado cuando en su camino se cruza algún intertexto. Esto puede suponer un problema de traducción. Cuando el traductor percibe el intertexto, debe primero analizarlo en profundidad para decidir si será comprensible por la audiencia meta, o si la distancia entre el receptor meta y el texto origen es demasiado grande. Como mediador entre las culturas, tendrá que buscar una solución lo más apropiada posible. Por supuesto, no se trata de una tarea fácil. Lógicamente, el nuevo lector/ espectador ha de ser capaz de comprender la totalidad del texto, del mismo modo que lo hace el lector/ espectador original. La tarea de documentación y de observación de las distintas traducciones de una misma referencia será también determinante para conseguir un resultado adecuado.

Algunos autores, como Venuti (2007-18) son algo pesimistas en su acercamiento a la traducción de la intertextualidad (a la que considera una parte esencial de la producción y recepción de los textos traducidos) afirmando que no se suele mantener la intertextualidad tal y como se mostraba en el texto original y que las relaciones intertextuales simplemente se reemplazan por relaciones análogas, pero diferentes. El autor explica después que la intertextualidad puede complicar la traducción aunque no tiene por qué hacerla imposible. Considera necesario, sin embargo, que se teorice y profundice en los estudios sobre la autonomía del texto. De nuevo nos quedamos con el hecho de que para Venuti, la

intertextualidad es un factor determinante en la producción y en la recepción de textos.

Delisle (1980:223), por su parte, también insiste en que el traductor debe formarse para poder enfrentarse a la intertextualidad y resume las dificultades de la traducción de intertextos y el trabajo que debe realizar la persona que traduzca, primero como lector, y después como traductor.

Por lo tanto, como conclusión de los datos que hemos ido viendo, una posible propuesta de actuación cuando un traductor se enfrente a la intertextualidad podría ser la siguiente:

1. Detectar el intertexto (proceso de detección): estar preparado para percibir las "señales intertextuales" que permitan descubrirlo. La experiencia previa del traductor, como del lector, será determinante para llevar a cabo esta primera fase del proceso.
2. Documentarse sobre posibles traducciones anteriores de la referencia para intentar recurrir a ellas en la medida de lo posible, de modo que los nuevos receptores estén en igualdad de condiciones que los del texto original.
3. Decidir si el intertexto será comprensible para los nuevos receptores o si les resultará opaco atendiendo al grado de mediación. Si el traductor considera que es opaco, podrá recurrir a estrategias como la adaptación cultural, naturalización, neutralización o incluso a la omisión.
4. Respetar el contenido y la función (en nuestro caso la humorística) que el emisor trataba de transmitir. No perder nunca de vista el escopo del texto origen y si fuera necesario, sacrificar parte de la forma en pro del contenido.

Una vez hemos profundizado en el concepto de intertextualidad y hemos visto la importancia de la recepción y traducción del a misma, debemos continuar nuestra aproximación en el terreno audiovisual.

El intertexto audiovisual. Los códigos y las señales intertextuales audiovisuales.

En el medio audiovisual, frente a la literatura, los intertextos operan a través de los distintos códigos que son “sistemas de significación adoptados convencionalmente por una comunidad cultural” (Chaume, 2004:16) y por lo tanto, los recibiremos a través de diferentes canales entendiendo el término “canal” como el “canal físico de percepción por el cual se transmite una determinada señal” (Chaume, 2004:17). Y es que, en palabras de Frederic Chaume (2004:19), “el texto audiovisual es, pues, un constructo semiótico compuesto por varios códigos de significación que operan simultáneamente en la producción del sentido”. El hecho de que este tipo de textos combine el código lingüístico con otros códigos de significación, es una característica propia y distintiva frente a otros tipos de textos. Se trata, por lo tanto, de una variedad verbo-icónica en la que se combinan diferentes códigos que tendrán que tenerse muy en cuenta a la hora de traducir.

Chaume (2004:30) divide los canales mediante los que nos llega la información entre el visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.) y el auditivo o acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales). Si bien hemos dicho que el texto audiovisual es un conjunto formado por diferentes códigos que operan de manera simultánea, a través del canal acústico se transmiten: el código lingüístico, los códigos paralingüísticos, el código musical, el código de efectos especiales y el código de colocación de sonido. Mientras que por el visual nos llegan: el código iconográfico, los códigos fotográficos, el código de planificación, el código de movilidad, los códigos gráficos y el código sintáctico (de montaje).

El mismo autor (2004:165) considera como factores internos y sólo específicos de la TAV a los códigos a los que acabamos de hacer mención, y que recogemos esquemáticamente a continuación a partir de sus clasificaciones anteriormente mencionadas (2004:19-25):

CANAL VISUAL	CANAL ACÚSTICO/ AUDITIVO
<p>CÓDIGO ICONOGRÁFICO Índices, iconos, símbolos (signos semióticos)</p>	<p>CÓDIGO LINGÜÍSTICO Información verbal transmitida a través del discurso oral (diálogos, narraciones, etc.)</p>
<p>CÓDIGOS FOTOGRÁFICOS Atienden a la perspectiva, iluminación, color, etc.</p>	<p>CÓDIGOS PARALINGÜÍSTICOS Elementos de comunicación no verbal.</p>
<p>CÓDIGO DE PLANIFICACIÓN Muy importante en el doblaje para poder conseguir la requerida sincronía fonética o labial.</p>	<p>CÓDIGO MUSICAL Da forma a la banda sonora de la película o serie. Dicha banda suele mantenerse en el texto meta, aunque normalmente no es el caso de los dibujos animados infantiles.</p>
<p>CÓDIGO DE MOVILIDAD Formado por los signos proxémicos, cinésicos y los movimientos de articulación bucal de los personajes.</p>	<p>CÓDIGO DE EFECTOS ESPECIALES Aquellos sonidos y ruidos que también forman parte de la banda de sonido y pueden llegar a incidir en la traducción.</p>
<p>CÓDIGOS GRÁFICOS Aquellos que transmiten el lenguaje escrito a través del canal visual (títulos, discalías, textos y subtítulos).</p>	<p>CÓDIGO DE COLOCACIÓN DEL SONIDO Alude a la procedencia de las voces y a la colocación del sonido en el texto.</p>
<p>CÓDIGO SINTÁCTICO Alude al montaje, a la coherencia y cohesión de las narraciones visual y acústica.</p>	

Esto es muy interesante para nuestro acercamiento a la intertextualidad en *Family Guy* ya que los intertextos operarán a través de estos códigos y

canales, en ocasiones no sólo por uno sino por varios a la vez. A partir de éstos podremos aproximarnos a las señales intertextuales audiovisuales que podrán ayudar al traductor o al espectador a detectar el uso de la intertextualidad. Así, podemos hablar de intertextos puramente audiovisuales.

Ya hemos puntualizado anteriormente, que en nuestro estudio nos hemos centrado en el trabajo del traductor a la hora de enfrentarse a intertextos que hacen referencia a largometrajes o anteriores y/ o contemporáneos a la serie y por ello, el código lingüístico siempre estará necesariamente presente en los ejemplos que analicemos y no nos bastará con el iconográfico.

Rosa Agost, una de las más destacadas investigadoras sobre traducción audiovisual en nuestro país, define la intertextualidad en un texto audiovisual como *"l'aparició en aquest text de referències a altres textos (orals, escrits, anteriors o actuals)"* (1998:20), y considera a ésta como parte de la dimensión del contexto y dentro de ella como parte de la dimensión semiótica del análisis del doblaje. Los intertextos aparecen en esta modalidad como referencias a otros textos y el traductor es en primera instancia el que debe ser capaz de descifrarlos y traducirlos a la lengua meta para que el nuevo receptor se encuentre en igualdad de condiciones que el original. Así pues, recae en la figura del traductor la responsabilidad de descifrar, de descodificar esos signos y de trasladarlos a la nueva lengua con los mismos matices. Del mismo modo que al espectador original, se le presupone un conocimiento compartido que le permita descubrir estas referencias. Si ya hemos hablado de la imagen como principal señal en esta modalidad, no podemos dejar a un lado todos los códigos que recibimos a través del canal auditivo o acústico que actuarán junto al sema visual. La banda sonora compuesta por la música y las diferentes voces e inflexiones verbales serán otras posibles señales. Tal y como concluye Martínez Sierra (2004: 172) "en el texto audiovisual, no sólo son fuente de intertextualidad los elementos lingüísticos (orales o escritos), sino también los paralingüísticos, los visuales e incluso los sonoros".

En nuestro corpus de análisis hemos descubierto referencias mediante el uso de una imagen de una película, de un actor o personaje famoso, de la

música de un largometraje o de la imitación de la inflexión verbal de otros y se perciben a través del canal auditivo y el visual.

Señal Intertextual Audiovisual	
CANAL VISUAL	CANAL ACÚSTICO/ AUDITIVO
Imagen (recreación de una escena de otra película o serie)	Música (banda sonora de otra película o serie)
Imagen (utilización de un actor o personaje de otra película o serie)	Inflexión verbal (voz de un actor/ actriz de otra película o serie)

Una vez que encuentre una referencia, como vemos, el traductor investigará para descubrir si tiene una traducción conocida, y recurrir a ella si existe, si resulta posible, aunque tendrá que atender a las restricciones del medio en el que se encuentre. Es el mismo proceso que se lleva a cabo para averiguar si ya existía un título de una película, de un libro, o de una canción, todas referencias más fácilmente perceptibles (en otras ocasiones se esconderá detrás de clichés, alusiones literarias, proverbios o frases hechas. Agost, 1998: 241). El caso de la traducción audiovisual con respecto a los intertextos es especial, puesto que una vez que el traductor descubra que la referencia utilizada tiene una traducción conocida, será necesario ajustarla y sincronizarla, perdiendo en ocasiones partes o matices de la traducción de la cita original. El hecho de que la traducción esté subordinada a la imagen, complica aún más la tarea. Las voces con las que se doblaron a los personajes que aparecieron en alguna película también es algo que hay que plantearse, como hemos podido observar.

Por otra parte, no debemos olvidar que, cuando los espectadores reciben un producto audiovisual doblado están dispuestos a aceptar lo inverosímil, a asumir que las voces que escuchan son las voces reales de los actores (*suspension of disbelief*). Aunque en los dibujos animados sabemos que los personajes no tienen su propia voz, ni en la versión doblada ni en la original, sí esperamos que aquello que hemos escuchado en algún largometraje sea lo mismo que escucharemos cuando se ha optado por referenciarlo.

Martínez Sierra (2004:170) en su estudio sobre la traducción del humor en *Los Simpsons* menciona los siguientes factores a tener en cuenta en el

momento de enfrentarse a los intertextos, (tan presentes en la mencionada serie) en la traducción para el doblaje:

- Factores profesionales (cliente y encargo de traducción)
- El destinatario, su competencia, sus expectativas
- La interacción entre las tres dimensiones del contexto (pragmática, semiótica y comunicativa)
- La sincronía, característica definitoria del doblaje.

Además de la competencia lingüística y cultural, Agost (1998:241) menciona la creatividad, la documentación y el dominio de las técnicas de ajuste como los pilares sobre los que se asienta una buena traducción de la intertextualidad. Parece que todas son técnicas que se presupone que un traductor debe utilizar pero, en realidad, y sobre todo debido a la falta de tiempo a la que nos enfrentamos muchos de nosotros a la hora de tener que presentar una traducción, la tarea de la documentación se deja un poco de lado. Esto supone un gran peligro, puesto que en demasiadas ocasiones se pasan por alto intertextos, o aunque se perciban, no se pone el interés suficiente como para recurrir a traducciones anteriores que desvelen cómo una cita o alguna frase de una película se ha traducido previamente a nuestro idioma. Junto a las técnicas ofrecidas por Rosa Agost, pensamos que como en cualquier tipo de traducción, los conocimientos enciclopédicos del traductor, su bagaje personal, son una ayuda inestimable. Si un traductor, en general, no sólo debe ser bilingüe sino bicultural, el traductor de una obra cinematográfica debería tener amplios conocimientos en esta materia.

Zabalbeascoa (2000), por su parte, insiste en que el doblaje hace que se pierdan o escondan algunas referencias que estaban presentes en el original. La misión del traductor será por lo tanto la de intentar que esta pérdida sea lo menor posible y afecte lo mínimo a los nuevos receptores.

Análisis y conclusiones

Como hemos comentado a lo largo de estas páginas, nos hemos centrado en el estudio de un corpus compuesto por ejemplos de las cinco primeras temporadas de la serie norteamericana *Family Guy* (*Padre de familia*)

emitidas entre 1999 y 2007. Como se trata de una serie de dibujos animados orientada a un público adulto, se recurre muy a menudo al uso de la intertextualidad, que los niños no podrán percibir ya que, tal y como afirma Zabalbeascoa (2000:19), en el caso de los niños “[...] no se ha tenido suficiente tiempo para adquirir un bagaje textual que permita interpretar correctamente elementos intertextuales como la alusión, la parodia, la manipulación del discurso, la ironía, el simbolismo, citas directas de otros textos, símiles y metáforas, etc.” Obviamente, si los chistes y la transferencia de elementos humorísticos dependen en gran medida de la relación establecida entre emisor y receptor, lo ideal es que entre ambos exista cierto grado de complicidad que permita prever que el receptor será capaz (por su disposición socio-cultural, situación comunicativa, etc.) de recibir y disfrutar de la carga humorística tal y como pretendía el emisor. Podremos pensar entonces que en *Family Guy* se presupondrá que público posea algo en común con el creador de la misma (nos referimos al del guión) y por lo tanto, “emisor”, para recibir los contenidos humorísticos.

Quede claro, antes de comentar los resultados de nuestro estudio que, en todo momento hemos tratado de hacer una aproximación totalmente descriptivista, en la que no hemos pretendido criticar las opciones elegidas por los traductores, sino observar y describir los procesos de que rodean al uso de la intertextualidad y descubrir sus mecanismos de detección y traducción.

Con estas ideas en mente, nos hemos acercado a los 77 capítulos que componen las cinco primeras temporadas de la serie en nuestro país, encontrando en los mismos 53 ejemplos que contienen referencias a largometrajes.

Los resultados que se derivan de nuestro estudio muestran que de manera general, no se ha recurrido a la traducción referencial que se había utilizado previamente cuando la frase a la que se alude había sido traducida en una película. En la mayoría de los casos, el traductor ha creado una versión diferente de la que ya existía. Otra de las técnicas utilizadas ha sido la omisión de parte de una referencia por considerarse poco transparente o clara para el público español. Una opción más posible habría sido la de recurrir a la naturalización, en nuestra opinión innecesaria en este caso. Finalmente, también hemos asistido a la creación autónoma del traductor

cuando ha considerado que podía dotar al texto de más comicidad de la que contenía, aunque no hubiera tenido nada que ver con la versión que se había hecho en nuestro idioma de la referencia.

Los resultados han sido los siguientes:

- Número total de intertextos cinematográficos: **53**
 - Número de veces que se ha recurrido a la traducción referencial: **16**
 - Número de veces que se ha sustituido la traducción referencial y se ha optado por una versión diferente/ nueva traducción de la que se había usado la primera vez: **37**

Estos datos nos dejan claro que en 37 ejemplos no se ha recurrido a la traducción que se hiciera de la frase la primera vez que apareció. De esos 37, en 35 ocasiones el traductor ha optado por crear una nueva versión. Además, hemos encontrado un ejemplo en el que se ha recurrido a la omisión y otro en el que ha habido una creación autónoma total por parte del traductor dejando a un lado las palabras del original en inglés y la versión en español por la que se optó en esa película.

Por otra parte, hemos observado una mayor fidelidad a la traducción que se hiciera previamente de las referencias de nuestro corpus en aquellos casos en los que el intertexto lingüístico venía acompañado de algún tipo de imagen, es decir, cuando percibíamos la señal intertextual a través del canal visual.

Otros datos curiosos que se derivan de nuestro estudio es que de las 42 películas referenciadas en el corpus de análisis, 28 de ellas son de los años 80 y 90, 12 son de años anteriores (con ejemplos tan conocidos como *Casablanca* de 1942 o *Lo que el viento se llevó* de 1939) y sólo 2 pertenecen a la década en la que nos encontramos actualmente. Si tenemos en cuenta que su creador, Seth McFarlane, nació en 1973 vemos que las películas que más han podido influirle son las de dos décadas posteriores a su nacimiento (hay 3 de los años 70, es decir, los de su infancia), así como algunas que se consideran clásicos de la historia del cine y que por lo tanto, nunca pasan de moda y son prácticamente universales. También vemos que en varias ocasiones se ha hecho referencia a las primeras películas de la

saga de *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983) y hemos recogido más de una alusión a películas como *Sixteen Candles* (muy popular entre los adolescentes norteamericanos de finales de los 80 y principios de los 90), o *The Sound of Music*, entre otras, tal y como se aprecia en la tabla que recogemos más abajo. A pesar de haber dejado fuera del corpus muchas de ellas por no ser relevantes para nuestro estudio, también encontramos referencias a otras sagas famosísimas como son las películas que tienen a Indiana Jones o a Rocky Balboa como protagonistas. Esto enlaza directamente con lo que comentábamos anteriormente cuando decíamos que debíamos asumir que “el destinatario, su competencia y expectativas” eran uno de los factores a tener en cuenta a la hora de acercarse a la traducción de la intertextualidad. El público adulto (en nuestro país quizá se intenta redirigir a un público un poco más joven) al que va dirigida la serie conoce las películas a las que se hace referencia y, de la misma manera que el creador de la serie, ha crecido con ellas por lo que puede reconocerlas y la función textual que pretendía transmitir el emisor se cumple al dotar el receptor de significación al proceso comunicativo y conformar la unidad del texto. El polo de recepción o el polistema al que va dirigida oscila aproximadamente entre los nacidos entre los años 70 y 80. El traductor es el que tiene en su mano la posibilidad de que la nueva audiencia meta se encuentre en igualdad de condiciones y sea capaz de detectar intertextos que le resultan más o menos familiares.

Película	Director	Año	Nº de Referencias
<i>Sixteen Candles</i>	John Hughes	1984	2
<i>The Sound of Music</i>	Robert Wise	1965	2
<i>The Shining</i>	Stanley Kubrick	1980	2
<i>Back to the Future</i>	Robert Zemeckis	1985	2
<i>The Exorcist</i>	William Friedkin	1973	2 veces la misma
<i>Star Wars IV</i>	George Lucas	1977	1
<i>Star Wars V</i>	George Lucas	1980	1

<i>Star Wars VI</i>	George Lucas	1983	1
---------------------	--------------	------	---

Es curioso observar que algunos directores de gran fama internacional repiten protagonismo con más de una, e incluso más de dos películas dentro de nuestro corpus. En la tabla que se muestra un poco más abajo podemos ver cómo James Cameron, George Lucas y Steven Spielberg cuentan con el mayor número de películas propias dentro de nuestro corpus. Si utilizamos el concepto del grado de mediación al que aluden Hatim y Mason (1990:127), está claro que teniendo en cuenta que los directores no sólo son conocidos en su país sino en todo el mundo, y que las películas a las que se ha hecho referencia también lo son, podemos asumir que la intertextualidad será más fácilmente detectable y podrá facilitar la tarea del traductor.

Director	Película	Año
James Cameron	<i>Terminator</i>	1984
James Cameron	<i>Aliens</i>	1986
James Cameron	<i>Titanic</i>	1997
George Lucas	<i>Star Wars IV</i>	1977
George Lucas	<i>Star Wars V</i>	1980
George Lucas	<i>Star Wars VI</i>	1986
Robert Zemeckis	<i>Back to the Future</i>	1985
Robert Zemeckis	<i>Forrest Gump</i>	1994
Robert Zemeckis	<i>Contact</i>	1997
Steven Spielberg	<i>Indiana Jones and the Temple of the Doom</i>	1984
Steven Spielberg	<i>Jurassic Park</i>	1993
Stanley Kubrick	<i>The Shining</i>	1980
Stanley Kubrick	<i>Full Metal Jacket</i>	1984

Así pues, de todo lo dicho hasta ahora podemos resumir que:

- Se ha utilizado la intertextualidad con una finalidad cómica y haciendo referencia a largometrajes en 53 ocasiones en los 77

capítulos de las 5 primeras temporadas de la comedia de situación de dibujos animados norteamericana *Family Guy*.

- De las 53 referencias en 33 ocasiones se ha percibido la señal a través del canal visual (código iconográfico) siendo por lo tanto la imagen la que en más ocasiones acompaña a la referencia y la que más ayuda en su detección (y como hemos visto también ha fomentado más el proceso de documentación).
- Sólo en 16 ocasiones el traductor ha hecho uso de la traducción referencial/ original tal y como había aparecido por primera vez en una película.
- De las 42 películas referenciadas en la serie, 28 datan de los años 80 y 90.
- Algunas de las películas del corpus como *Sixteen Candles* (John Hughes, 1984) o *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) han sido referenciadas en más de una ocasión.
- Los directores que más películas han aportado a nuestro corpus y que por tanto cuentan con un mayor número de referencias a sus películas son James Cameron, George Lucas, Robert Zemeckis y Steven Spielberg.

Volvemos a insistir en que, además del propio contexto, la imagen por sí misma es portadora de intertextualidad y que, aún sin las palabras, es posible en muchos casos que los receptores la perciban. De nuevo recurrimos al refrán sobre la mayor importancia de la imagen frente a la de las palabras. Esto quiere decir que, aunque los traductores no detecten una frase o no recurran a la versión que de ella se hiciera en su momento, el público puede percibir la referencia que pretendía transmitir el emisor. Ahora bien, en aquellas situaciones en las que los espectadores conozcan la frase equivalente en nuestro idioma, la decisión elegida por el traductor podrá llegar a decepcionarles. Hablamos de nuevo del concepto del *suspension of disbelief* (no tan importante en este género), ya el que el espectador olvida que la voz de los personajes ha sido doblada en otro idioma y la asume como propia. Si se recrea una escena o aparece un personaje de otra película, asumirán que sus palabras sean las mismas que usó en su momento. En los casos en los que no encontramos ninguna señal

intertextual, si el traductor no recurre a la frase traducida anteriormente en nuestro idioma, correrá el riesgo de que la referencia se pierda y que no llegue a la nueva audiencia tal y como llegó a la original.

A lo largo de este estudio no hemos pretendido en ningún momento criticar las opciones utilizadas por los traductores, sino observar los ejemplos recogidos en el corpus, así como las traducciones utilizadas, para extraer conclusiones sobre el hecho de recurrir a la intertextualidad en traducción audiovisual. A pesar de que, como hemos visto, el uso de señales audiovisuales (lo que deja patente que existe un intertexto puramente audiovisual percibido a través de los canales visual y auditivo) puede facilitar el proceso de detección por el que el espectador o traductor debe comenzar. Hemos observado que, aún sin tener problemas restrictivos por la imagen (como podría ocurrir en otros géneros audiovisuales) en muchos casos no se ha seguido el proceso de documentación que tanta importancia tiene. Puesto que la fase de documentación de este estudio ha sido muy larga y laboriosa (finalmente componen la filmografía 42 largometrajes pero hemos tenido que consultar aproximadamente unos 55 y descartar el resto), entendemos que puede resultar imposible para los traductores dada la presión temporal ante la que suelen encontrarse. Ahora bien, ya que todos los intertextos que hemos recogido han sido utilizados con una finalidad cómica, el traductor debe hacer un gran esfuerzo para respetarla y transmitirla. Sólo así el nuevo espectador se verá ante la misma situación que el espectador original. Tal y como hemos comentado, nuestra misión como traductores, y en concreto los que se dedican a la modalidad audiovisual, debe ser formarse para adquirir no sólo una competencia lingüística, sino también cultural y, en este caso, cinematográfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOST, ROSA. 1998. "Traducció i intertextualitat: El cas del doblatge", en LLUÍS MESSEGUER Y MARÍA LUISA VILLANUEVA (eds) 1998 *Intertextualitat i recepció*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. (Págs. 219-244)

----- 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

BARTHES, ROLAND. 1977. *The Death of the Author*. Fontana Press.

CHAUME VARELA, FREDERIC. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra col. Signo e Imagen.

DELISLE, JEAN. 1980. *L'analyse du discours comméthode de traduction*. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa.

HATIM, BASIL & IAN MASON. 1990. *Discourse and the Translator*. Essex and New York: Longman.

----- 1995. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.

----- 1997. *The Translator as Communicator*. London: Routledge.

KRISTEVA, JULIA. 1969. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

----- 1978. *Semiótica 1 y Semiótica 2*. Madrid: Espiral/ ensayo.

MARTÍNEZ SIERRA, JUAN JOSÉ. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I.

VENUTI, LAWRENCE. 2007. "Traduire l'Intertextualité". Palimpsestes nº18.

ZABALBEASCOA, PATRICK. 2000. "Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney". En RUZICKA, V. *et al* (eds) 2000. *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Vigo: Universidad de Vigo. (Págs. 19-30).