

Aunque la traducción sobre moda constituye en la actualidad un tipo de traducción especializada con una creciente demanda (Lluberas, 2021; Ogea Pozo, 2018), pocos estudios han contribuido a su caracterización en el ámbito audiovisual. Con este trabajo pretendemos conocer en qué medida el lenguaje espontáneo está presente en el discurso de los interlocutores de los documentales sobre moda; identificar y clasificar los elementos discursivos en los que se plasma dicho lenguaje y describir las técnicas empleadas para su traducción mediante voces superpuestas. Para desarrollar nuestro análisis cualitativo y cuantitativo, recopilamos un corpus multilingüe de documentales a partir de los resultados más representativos de un estudio de mercado previo (Domínguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021). Así, hemos comprobado que el lenguaje espontáneo está presente sobre todo en las entrevistas ante cámara, mediante interjecciones expresivas y muletillas, y, que, al traducir dicha información, la técnica más recurrente es la omisión, posiblemente por motivos espacio-temporales.

PALABRAS CLAVE: traducción audiovisual, documentales sobre moda, voces superpuestas, lenguaje espontáneo.

La traducción mediante voces superpuestas del lenguaje espontáneo de los documentales audiovisuales sobre moda

ALBERTO DOMÍNGUEZ-SANTANA
*Universidad de Las Palmas de
Gran Canaria*

ORCID: 0000-0003-0684-7133

ALICIA BOLAÑOS-MEDINA
*IDeTIC, Instituto para el Desarrollo
Tecnológico y la Innovación
en Comunicaciones
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria*

ORCID: 0000-0001-5956-0166

Voice-over Translation of Spontaneous Language in Fashion Documentaries

Although translation of fashion texts constitutes a type of specialized translation that is increasingly in demand nowadays (Lluberas, 2021; Ogea Pozo, 2018), it has not attracted scholars' attention, particularly in the audiovisual field. This study aims to find out to what extent spontaneous language is present in the discourse of the different types of interlocutors in fashion documentaries; to identify and classify the discursive elements in which such spontaneous language is embodied; and, finally, to describe the different translation techniques used in the voice-over translation of fashion documentaries. To carry out our qualitative and quantitative analysis, a multilingual corpus of documentaries, based on the most representative results of a preliminary market study (Domínguez-Santana and Bolaños-Medina, 2021), was collected. We concluded that spontaneous language is present in talking heads, mostly through expressive interjections and fillers, and that omission is the most frequent translation technique, possibly due to spatio-temporal reasons.

KEY WORDS: audiovisual translation, fashion documentaries, voice-over, spontaneous.

174 **1. INTRODUCCIÓN**

Gracias al auge de las plataformas de vídeo bajo demanda, tales como Netflix o HBO, la oferta de documentales audiovisuales se ha incrementado, lo que, a su vez, ha facilitado al público en general el acceso a contenidos especializados en diferentes ámbitos. Como consecuencia de la pandemia provocada por el COVID-19, el consumo de estas plataformas aumentó en España un 108 % (Orús, 2020) en 2020; y, a nivel mundial, supuso el 25 % del mercado televisivo (Tuñón, 2021). En este trabajo, abordaremos la traducción de los documentales audiovisuales relacionados con el sector de la moda, que permiten al espectador conocer la realidad de la industria, una de las principales del mundo y que en España representa el 2,4 % del Producto Interior Bruto (Modaes.es, 2021). Sin embargo, a pesar de la relevancia económica del sector para el país, los documentales sobre moda se importan en su mayoría de las culturas angloamericana y gala, debido al destacado lugar que ocupan ambas en esta industria mundial desde hace siglos.

Frente al interés que ha suscitado el análisis de otros géneros audiovisuales, la laguna bibliográfica que presenta la traducción de documentales es evidente (Franco, 2000; Matamala, 2008, 2009a). Quizá hayan contribuido a este hecho tanto la escasa popularidad del género, en comparación con la de los productos audiovisuales de ficción, que suelen estar en la cúspide del mercado nacional, como el exiguo impacto social que hasta fechas recientes solían tener los documentales en la población y en el ámbito académico.

Por un lado, si bien es cierto que, en la última década, se han producido ciertos avances en la investigación del género documental desde el punto de vista de la traducción audiovisual (Garrido, 2013; Matamala, 2019; Ogea Pozo, 2015,

2017, 2018), han sido prácticamente inexistentes las publicaciones sobre dos de sus elementos más característicos, que son precisamente los que abordaremos en este trabajo: los tipos de oradores y el lenguaje espontáneo —aquel que produce un hablante en situación natural (o cuasi natural) (Rondal y Ling, 2000, p. 170) y no estructurada—, que caracteriza a algunos de ellos (Matamala 2009a, 2009b). Por otro lado, aunque la traducción de textos sobre moda se considera en la actualidad un tipo de traducción especializada (Lluberías, 2021), con “una creciente demanda de traductores que necesitan desarrollar competencias para trabajar con textos que poseen un considerable grado de especialización” (Ogea Pozo, 2018, p. 518), nos ha resultado prácticamente imposible encontrar trabajos previos sobre la traducción de los documentales sobre moda, salvo alguna rara excepción como la que acabamos de citar.

Por último, en lo relativo a las voces superpuestas, la modalidad de traducción audiovisual más utilizada en el caso de los documentales en nuestro país, se ha subrayado también la necesidad de incrementar los esfuerzos destinados a la investigación descriptiva básica; en especial, a aquella que vaya más allá de los estudios de caso y abarque análisis de corpus más amplios (Matamala, 2019, p. 77).

A raíz de la revisión de la literatura sobre las características de la modalidad voces superpuestas y en aras de comprobar si tanto las características del lenguaje espontáneo como el tratamiento que recibe este en el proceso de traducción para esta modalidad en general previamente descritas (Franco *et al.*, 2010; Matamala, 2009a, 2009b, 2019) se mantienen también en los documentales pertenecientes al ámbito de la moda, los objetivos de este trabajo son: conocer en qué medida el lenguaje espontáneo está presente en el discurso de los diferentes tipos de

interlocutores que aparecen en los documentales sobre moda; identificar y clasificar los elementos discursivos en los que se plasma dicho lenguaje espontáneo; y, por último, describir las distintas técnicas empleadas para su traducción mediante la modalidad de voces superpuestas. Esto permitirá averiguar también en qué medida las marcas de oralidad, que caracterizan el lenguaje espontáneo de los interlocutores en el texto origen (TO), se mantienen o no en el texto meta (TM). Realizaremos un análisis tanto cualitativo como cuantitativo de un corpus multilingüe de documentales sobre moda, extraído de las principales plataformas de vídeo bajo demanda de nuestro país y seleccionado por su representatividad a la luz de los resultados obtenidos de un estudio de mercado previo (Domínguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021).

A continuación, expondremos el marco teórico en el que se basa el estudio y presentaremos la metodología y la composición del corpus seleccionado. Finalmente, tras explicitar los resultados obtenidos, abordaremos las conclusiones principales.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La traducción mediante voces superpuestas

La aplicación y el estudio académico de las voces superpuestas, también conocidas como *voice-over*, se han abordado desde dos campos concretos: los estudios cinematográficos y los estudios de traducción (Franco, 2001). Para los primeros, las voces superpuestas son aquellas pistas de audio que recogen las voces de aquellos narradores o personajes que no aparecen en pantalla, pero que sí se oyen, en un producto audiovisual dado (Kuhn y Westwell, 2012, p. 446). Por el contrario, los estudios de traducción ha-

cen hincapié en la relación entre las lenguas de ambos textos, en su traducción y en el hecho de que constituyen una modalidad de traducción audiovisual *per se*. Así, desde esta perspectiva, las voces superpuestas consisten en «emitir la pista de audio con la grabación del diálogo original junto a la pista con la versión traducida» (Chaume Varela, 2013, p. 107).

En España, esta modalidad de traducción audiovisual se relaciona con los siguientes géneros: documentales, publinreportajes, noticias y programas informativos, entrevistas, programas de telerrealidad, vídeos corporativos, presentaciones, aprendizaje virtual, vídeos educativos y vídeos instructivos (Lukić, 2012, p. 190). Su particularidad reside en el objetivo que se pretende alcanzar con su uso: transmitir al espectador que la información que recibe es fiel a la del TO, es decir, conferir el «efecto realidad» (Chaume Varela, 2004, p. 35; Lukić, 2012, p. 198). Para conseguir que el espectador perciba esta idea de verosimilitud, el traductor reducirá el contenido de las intervenciones y dejará un margen de tiempo al comienzo (y en ocasiones al final) entre el audio original y la voz superpuesta: “el espectador oye durante unos segundos al actor en pantalla e inmediatamente escucha la voz superpuesta del actor de doblaje a un volumen superior, para facilitar la comprensión del mensaje emitido en la LM” (Ogea Pozo, 2015, p. 108).

Hay que resaltar que la complejidad de las voces superpuestas es menor que la propia del doblaje, dado que la sincronización labial no resulta tan estricta (Díaz Cintas y Orero, 2006, p. 477; Martínez Sierra, 2010, p. 286). Por tanto, facilita las tareas posteriores a la traducción, ya que no necesita que se realicen ajustes ni tampoco el trabajo propio de los actores de doblaje, sino que basta con que un locutor produzca oralmente el texto. Todo ello reduce costes y tiempo de preparación, aspectos que atraen el interés de los

176 productores (Díaz Cintas, 2001, p. 40; Díaz Cintas y Orero, 2006, p. 478; Pönniö, 1995, p. 306).

Cabe señalar que desde las perspectivas que plantean los estudios cinematográficos y los estudios de traducción, también se distinguen distintos tipos de voces superpuestas. La visión de los académicos del celuloide es clara: consideran que las voces superpuestas son «elementos extradiagéticos añadidos en la fase de postproducción de la película que suman información a la imagen» (Vallejo Vallejo, 2013, p. 12). Sin embargo, Pilar Orero (2004, pp. 79-80) y Eliana Franco *et al.* (2010, pp. 33-34) distinguen el valor que tiene la modalidad en dos momentos diferentes del proceso de producción. Por un lado, denominan *voice-over for production* a la traducción que se lleva a cabo previamente al montaje final del producto audiovisual y, por el otro, se refieren al proceso de traducción que se realiza tras montar el producto final como *voice-over for post-production*.

Asimismo, las voces superpuestas pueden distinguirse según se emplee el estilo directo o el indirecto (Grigaravičiūte y Gottlieb, 1999, p. 92). El uso de la primera persona, considerado como estándar, plantea la traducción de la misma forma en que enuncia el texto el orador en el TO. El estilo indirecto, por su parte, produce en el TM una modificación de las intervenciones del original, lo que conlleva que sea más apreciable la traducción. No obstante, Franco *et al.* (2010, p. 42) consideran que la tercera persona puede ser un recurso válido si el texto que se formula plantea connotaciones éticas.

Otro factor que contribuye a categorizar las voces superpuestas es el número de voces que se emplean a lo largo del producto audiovisual. Se distingue principalmente entre aquellos que presentan una única voz y otros en los que se reproducen varias. Es posible encontrar el uso del primer tipo en países de Europa del Este, como

Polonia, y del segundo tipo en los países más occidentales, como es el caso de España. Llama la atención el caso de Lituania (Grigaravičiūte y Gottlieb, 1999, p. 94), país en el que, en esta modalidad, se recurre a una única voz masculina para todo individuo masculino que aparezca en pantalla y a una sola voz femenina para todos los casos de interlocutoras femeninas.

La traducción del texto audiovisual mediante voces superpuestas puede acarrear una mayor dedicación previa a la traducción (Bermejo Mozo, 2021, p. 194), si se compara con modalidades como el subtítulo o el doblaje. Por un lado, es común que el texto que se vaya a traducir no se plantee al traductor como un guion transcrito, sino que sea el propio profesional quien, a raíz del archivo audiovisual, deba encargarse de comprender, reconocer y transcribir el TO para, posteriormente, embarcarse en la tarea que le ha sido encomendada. También pueden aparecer innumerables dificultades debido a la naturaleza del TO: la dicción, la temática, la especificidad del texto, la terminología, etc. Por otro lado, los productores, en ocasiones, esperan que la traducción lleve consigo las anotaciones necesarias de sincronización para que el encargo pueda interpretarse una vez que se finalice esta labor. En otros casos, es en una fase posterior a la traducción cuando el editor revisa o prepara el texto nuevamente para su exposición oral de forma que produzca esa sensación de realidad (Kotelecka, 2006, p. 160). Por último, se interpreta el texto por parte de una o varias personas y se presenta la versión final del producto (Matamala, 2019, p. 69).

Debido a la coexistencia de diversos factores en el proceso de traducción de esta modalidad, la traducción sufre modificaciones, lo que conlleva una reducción textual. Se deben tener en cuenta aspectos tales como las características del TO en sí, la interacción entre la traducción

escrita y su locución, las restricciones debidas a los diferentes tipos de sincronización y la participación de varios agentes en el proceso, desde el traductor hasta el locutor (Matamala, 2019). Jorge Díaz Cintas y Pilar Orero (2006, p. 478) relacionan este procedimiento directamente con los segundos que deben dejarse entre el TO y el TM para llegar a producir dicha verosimilitud textual. Si bien consideran necesaria la reducción léxica, la interpretación del texto audiovisual no debe resultar atropellada ni poco natural. Por tanto, el texto se reescribe con los cambios lingüísticos pertinentes. Consecuencia de ello es la omisión, en muchas ocasiones, de los elementos discursivos que caracterizan las intervenciones orales como, por ejemplo, los falsos comienzos, repeticiones, titubeos, marcadores discursivos, etc. (Matamala, 2009a, 2009b; Franco *et al.*, 2010).

2.2. El documental sobre moda

A pesar de la dificultad que entraña la delimitación de este concepto, la mayoría de autores coinciden en que todo documental ofrece una interpretación de nuestra realidad, al tiempo que nos aporta conocimientos que nos permiten entender mejor la condición humana (Sellés, 2007). Así, tal y como puntualiza Magdalena Sellés (2007, p. 8):

Nos ofrece una representación tangible del mundo que habitamos y compartimos. El documental, mediante la selección y la puesta en escena, organiza y visibiliza el material de la realidad social. Nos muestra lo que la sociedad ha entendido, entiende o entenderá por realidad. Nos ofrece nuevos puntos de vista para explorar y entender el mundo que compartimos.

En el caso de los documentales sobre moda, se exponen ciertas costumbres y gustos colectivos,

en especial los referidos al modo de vestir, que gozan, han gozado o gozarán de la aceptación al menos de parte de la sociedad. De esta forma, los documentales sobre moda constituyen una herramienta indispensable para la difusión de conocimiento experto sobre un fenómeno social y cultural marcado por las tendencias y la renovación sectorial, y caracterizado en los últimos años por su expansión y evolución, así como por la interconexión que propicia entre millones de personas de todo el planeta.

La relevancia del sector de la moda en la actualidad es cada vez mayor y la moda está presente en un gran número de productos audiovisuales (Ogea Pozo, 2018, p. 505). Si atendemos al sistema europeo de clasificación de programas de televisión EBU ESCORT (2007), de la European Broadcasting Union, los documentales sobre moda se incluyen en las dimensiones de contenido de *leisure, hobby* y *lifestyle* (p. 16). Esta categoría enmarcaría aquellos productos audiovisuales de diversa índole, desde concursos como *Maestros de la costura* (2018-2021) hasta programas informativos como *Flash Moda* (2011-2021) y los diferentes tipos de documentales sobre este ámbito. No obstante, algunos documentales sobre moda podrían pertenecer a la categoría *biography* y *notable personalities* (ESCORT, 2007, p. 15), al exponer la vida de los personajes más ilustres y relevantes de la industria.

La prensa especializada en moda ha contribuido enormemente a la expansión de este sector, permitiendo la difusión a escala internacional de tendencias. Además, su auge publicitario surge principalmente gracias a las redes sociales y otros medios de comunicación (Coll Rubio, 2012, p. 26). Como resultado, cada sector involucrado en esta tarea ha debido adaptarse a la nueva era de la información y la comunicación, más concretamente, a la comunicación audiovisual.

178 Las investigaciones académicas que combinan moda y cine han sido numerosas (Ramos Rodríguez, 2007 y 2006; Rech Oliván, 2003). Sin embargo, a pesar de estar viviendo su época dorada (Barrientos-Bueno, 2013, p. 163), cabe destacar que el análisis desde el punto de vista del documental ha sido escaso, también en la última década (Zanardo, 2017; Jones, 2020); aun reconociéndose su relevancia y conformándose como un género *per se* (Szymanski, 2012, p. 290). A partir de la distinción entre género documental y de ficción, Mónica Barrientos-Bueno (2013, p. 174) propone su propia caracterización temática que aborda los diferentes productos audiovisuales sobre moda (véase Figura 1). Nuestra atención se dirige a la parte de la cla-

sificación específica de los documentales, los cuales «aportan visiones alternativas y críticas que inciden, entre otros aspectos, en la influencia social del mundo de la moda» (Barrientos-Bueno, 2013, p. 176).

Partiendo de la clasificación de Barrientos-Bueno (2013, p. 174) y con el fin de abarcar en mayor medida la pluralidad temática de los documentales sobre moda actuales, Alberto Domínguez-Santana y Alicia Bolaños-Medina (2021) elaboraron otra propuesta más detallada a partir del análisis de un corpus multilingüe formado por los documentales disponibles en las plataformas digitales del mercado audiovisual español y sus traducciones, tal y como se recoge en la Figura 2.

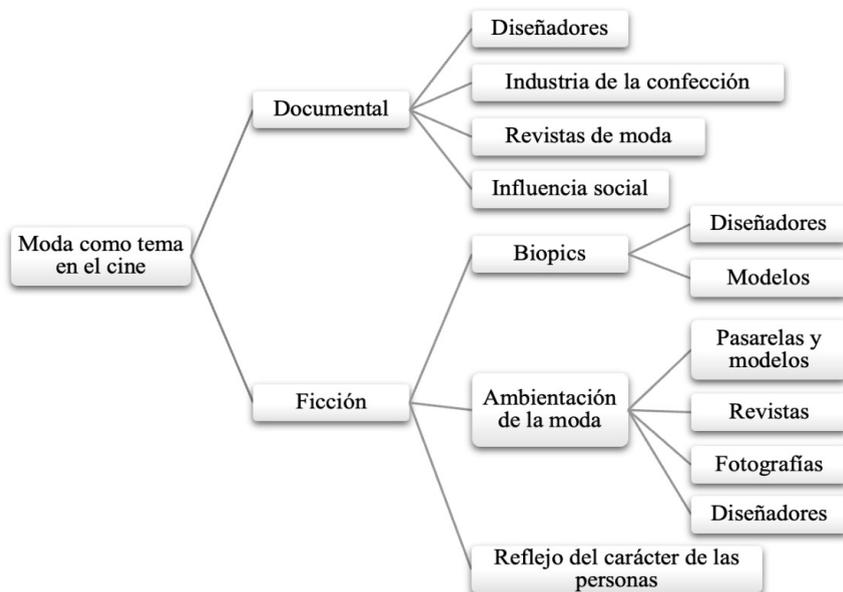


FIGURA 1. La moda como elemento temático del cine (Barrientos-Bueno, 2013, p. 174).

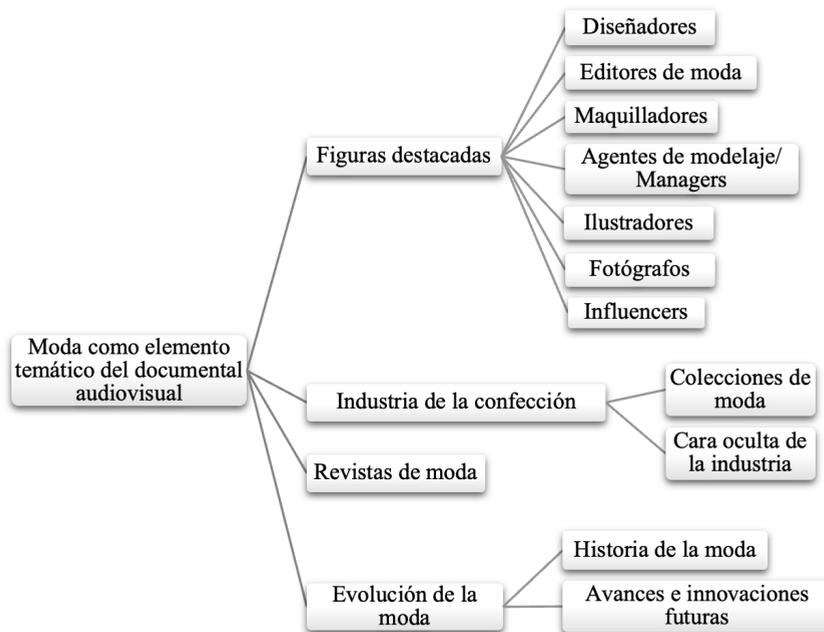


FIGURA 2. Adaptación y ampliación de la clasificación de los ámbitos temáticos del documental audiovisual sobre moda de Barrientos-Bueno (2013), a partir de un análisis del mercado audiovisual de España (Domínguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021).

Cabe destacar que casi la mitad de los documentales analizados por Domínguez-Santana y Bolaños-Medina (2021) pertenecían a la categoría «Figuras destacadas», seguidos por los que versaban sobre la «Industria de la confección», y, en tercer lugar, por los que trataban la «Evolución de la moda». Dentro de la categoría «Figuras destacadas», la mitad abordaba la trayectoria profesional de diferentes «Diseñadores». En menor medida se encontraban los que trataban de «Editores de moda», «Fotógrafos» e «Influencers». En cuanto a los que exponían la «Industria de la confección», la mayoría describía algún aspecto relacionado con «La cara oculta de la industria».

2.3. La traducción de los documentales sobre moda

La mayoría de los documentales sobre moda difundidos en España se importa, debido a la relevancia de este sector económico en otras culturas, sobre todo en la anglosajona y la francesa, y las voces superpuestas constituyen la modalidad de traducción más utilizada en estos productos, seguida del doblaje en off y del subtítulo (Domínguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021). De ahí la existencia de un amplio mercado de traducción audiovisual de documentales de moda en España, fundamentado en la traducción directa, tanto del inglés al español como

180 del francés al español, si bien el multilingüismo constituye un rasgo importante de estos documentos audiovisuales; así, por ejemplo, en aproximadamente la mitad de las producciones del corpus analizado (Domínguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021), se incluían interlocutores que hablaban terceras lenguas.

La traducción sobre moda, constituye, en palabras de M.^a M. Ogea Pozo (2018, p. 504), “una modalidad de traducción especializada en cuyos textos abunda, por un lado, el léxico especializado para designar de manera unívoca y eficaz distintas realidades y conceptos relacionados con tejidos, diseños, tendencias, producción, etc.”. Asimismo, los documentales especializados sobre moda se caracterizan también por presentar (Ogea Pozo, 2018, p. 504):

una cantidad ingente de préstamos del inglés y el francés, que son utilizados con una intención comunicativa clara y distinta en el caso de cada lengua [...]. Además, el traductor debe decidir si es oportuno transferir estas voces extranjeras en el texto meta para obedecer a una serie de convenciones culturales, ya que es probable que el usuario de textos sobre moda esté habituado al lenguaje exclusivo del mundo de la moda y a la presencia de préstamos, y espere encontrarlos en la traducción para percibir un efecto de modernidad, internacionalidad y expresividad.

Así, en primer lugar, la caracterización del público meta del documental resulta fundamental a la hora de analizar el encargo, con el fin de decidir qué estrategias de tratamiento terminológico resultan más adecuadas para cumplir sus expectativas. Por regla general, se suele suponer que el receptor tipo de documentales posee “un nivel medio de conocimientos sobre la temática, aunque puede no estar familiarizado con el lenguaje más sofisticado de la moda del modo en que lo están los lectores de las publicaciones

(especializadas)” (Ogea Pozo, 2018, p. 519). Sin embargo, dado que este tipo de documentales se encuentra disponible en plataformas digitales bajo demanda, o incluso en abierto, también podrían ser objeto de interés puntual por parte de un público general sin nociones específicas sobre moda. Por último, tampoco se puede excluir la posibilidad de que receptores especializados en otros ámbitos se acerquen también a este tipo de documentales para ampliar la perspectiva de estudio hacia su objeto de interés principal, esta vez desde el punto de vista de la moda.

En cualquier caso, es necesario tener en cuenta otros factores, tales como el medio y la cadena de emisión, o las preferencias del cliente.

En segundo lugar, el hecho de que la terminología especializada propia de los profesionales del mundo de la moda no cese de evolucionar, temporada tras temporada, constituye otra dificultad intrínseca, ya que el traductor “debe analizar constantemente su competencia lingüística y estar al corriente de las nuevas incorporaciones léxicas en el ámbito de la industria textil” (Ogea Pozo, 2018, p. 511). En tercer lugar, no hay que olvidar que en las intervenciones de los diferentes interlocutores que suelen aparecer en los documentales sobre moda, se utiliza a menudo “un lenguaje superfluo y rimbombante, en un intento por parte de los personajes de parecer excesivamente innovadores o sofisticados” (Ogea Pozo, 2018, p. 507). La frecuente aparición de acentos extranjeros marcados en el TO, debido a la presencia de interlocutores no nativos pero relativamente acostumbrados a desenvolverse en inglés —al considerarse la *lingua franca* del sector (Agulló Benito, 2016, p. 125)— o en francés, constituye asimismo factor que es necesario sopesar. Es plausible que la intención de la propia industria, de escala internacional, sea promover la creación de productos de amplio alcance global que, posteriormente, puedan

adaptarse para los diferentes mercados, pero sin perder su esencia universal.

Se suelen identificar cuatro tipos de interlocutores que pueden intervenir en los documentales audiovisuales (Matamala, 2008, 2009a, 2009b): narrador en tercera persona, personas entrevistadas (*talking heads*), diálogos e intervenciones espontáneas, e insertos audiovisuales. En la mayoría de los casos, el narrador en tercera persona no suele aparecer en pantalla y su discurso se ha redactado previamente. Aquellos a los que sí se graba son, a menudo, personajes famosos que suelen reforzar las ideas de los especialistas mediante un lenguaje adaptado y con explicaciones más sencillas en primera y tercera persona. En el caso de los interlocutores entrevistados, suelen contar su experiencia o dar su valoración en pantalla. Para Anna Matamala (2009a, p. 114), la característica principal de este tipo de interlocutores es el lenguaje espontáneo (falsos comienzos, vacilaciones, repeticiones, anacolutos, etc.), a pesar de saber estar siendo grabados. Los diálogos e intervenciones espontáneas, por su parte, y a diferencia de las entrevistas, suelen presentar un registro informal. Esto se debe a que no se dirigen a la audiencia, sino a los individuos con los que se comunican los interlocutores en ese momento. Por último, los insertos audiovisuales son grabaciones históricas o fragmentos de vídeo que se introducen en el producto audiovisual actual para complementar la narración.

Una de las principales dificultades de la traducción del discurso de los diferentes interlocutores reside en que se suele reformular el TO, teniendo en cuenta el registro que presenta, con el fin de que el orador experto pueda producirlo de forma correcta y versátil; y de que el espectador pueda entenderlo con tan solo escucharlo una vez (Matamala, 2008, p. 232).

Se pueden asignar diferentes modalidades de traducción audiovisual dependiendo del tipo de

orador de que se trate en cada caso. Si bien las convenciones pueden diferir de otras regiones y países, siguiendo a Matamala (2009a, pp. 114-115) cuando recoge las recomendaciones de la televisión catalana a propósito de los documentales en general, en el caso del narrador en tercera persona, se suele optar por el subtítulado. Las entrevistas se vierten en la modalidad de voces superpuestas con el fin de crear la falsa ilusión de que un intérprete está traduciendo el mensaje original, de ahí la gran espontaneidad que caracteriza a este tipo de interlocutores (Matamala, 2009a, p. 114). Para los diálogos e intervenciones espontáneas se recurre nuevamente a las voces superpuestas, pero, si interviene un interlocutor en un segundo idioma, deberá subtitularse. Finalmente, para los insertos audiovisuales, se opta por el subtítulado. Sin embargo, la modalidad de traducción audiovisual que se emplee en el caso de cada interlocutor puede también estar sujeta a cambios.

Cabe destacar que, en el caso de los locutores entrevistados, se suele aconsejar no verter los titubeos y vacilaciones ni los errores que pueda cometer el orador en el texto meta (TM), a menos que caractericen al personaje (Matamala, 2009a, p. 115). En el caso concreto de las marcas de oralidad, Georg-Michael Luyken (1991) plantea la eliminación de estos elementos en la traducción, junto con las palabras o expresiones malsonantes y el lenguaje peculiar. Asimismo, se aconseja corregir los errores gramaticales y de vocabulario que puede presentar el texto original.

3. METODOLOGÍA

El corpus de este trabajo se ha conformado a partir de los resultados de un estudio previo (Dominguez-Santana y Bolaños-Medina, 2021), donde se caracterizaron los documentales sobre moda, mediante el análisis de un corpus multilingüe

182 formado por aquellos disponibles en España en 2020 en las plataformas de vídeo bajo demanda. En aras de trabajar con un corpus de cierta representatividad, para el presente estudio se recopilamos seis documentales, cuya combinación lingüística, modalidad de traducción audiovisual predominante y temática coincidían con las categorías más extendidas de acuerdo con los resultados del análisis del corpus general previo, que abarcó 40 productos audiovisuales.

Por tanto, los parámetros seleccionados fueron: como LO, el inglés y el francés; como modalidad de traducción audiovisual, las voces superpuestas; y como temática, “Figuras destacadas” e “Industria de la confección”. Cabe señalar que, ante la complejidad que suponía la delimitación de un segundo corpus de este género textual que fuera representativo y en el que se utilizara un único idioma, debido al empleo recurrente de las combinaciones lingüísticas que lo caracterizan, hemos optado por seleccionar documentales cuya lengua origen (LO) predominante fuese el inglés y, en segundo lugar, el francés. En total, nuestro corpus se compone de seis documentales. Tres de estos documentales tienen como idioma predominante el inglés: *Halston* (2019), *McQueen* (2018) y *7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel* (2018); y, en los otros tres, la lengua francesa: *Las guerras de Coco Chanel* (2019), *Dior y yo* (2014) y *El estilo Balmain* (2014). En total representan 444 minutos.

En primer lugar, realizamos un primer visio-nado del corpus para identificar los diferentes tipos de interlocutores y evaluar la presencia del lenguaje espontáneo en su discurso. A continuación, visualizamos el producto traducido con el fin de identificar los segmentos que empleasen las voces superpuestas como modalidad de traducción audiovisual. En tercer lugar, nuestro análisis se centró en la versión original, para

así reconocer y extraer los elementos discursivos más relevantes que caracterizan el lenguaje espontáneo de los diferentes interlocutores. Finalmente, comprobamos cómo se vertían estos elementos en la versión traducida mediante la clasificación de técnicas de traducción que recopila Martí Ferriol (2013, pp. 119-122) para el estudio de productos audiovisuales. Los parámetros analizados fueron: las interjecciones expresivas, las muletillas, las repeticiones de elementos y estructuras, las interjecciones representativas, los adverbios, las aclaraciones, las vacilaciones y las expresiones malsonantes. En total, hallamos 41 elementos discursivos (26 en lengua inglesa, la LO predominante en los documentales, y 15 en francés). Para el tratamiento de los datos cuantitativos se utilizó Microsoft Excel 2016.

4. RESULTADOS

En los siguientes apartados expondremos los resultados cualitativos y cuantitativos. Dichos resultados se han obtenido a partir del análisis del lenguaje espontáneo propio de los interlocutores entrevistados en el corpus de documentales sobre moda seleccionado. El estudio ha tenido en cuenta tanto la versión original como la traducción mediante voces superpuestas al español.

4.1. Resultados cualitativos

A continuación, describimos los resultados más representativos del análisis de cada tipo de elemento discursivo presente en el lenguaje espontáneo (Luyken, 1991; Matamala, 2009a). Para el análisis cualitativo, decidimos hacer uso de fichas que nos permitiesen recopilar y presentar la información de cada documental de una manera clara y concisa. No obstante, cada ficha expone la explicación detallada de cada elemento discursivo que se ha observado.

4.1.1. Interjecciones expresivas

En primer lugar, nos encontramos con las interjecciones expresivas. Estas le permiten al interlocutor manifestar sus emociones ante lo que expresa, siente o vive. Las técnicas empleadas varían dependiendo del contexto y de la relevancia de las interjecciones en el contexto del discurso.

En la Ficha 1 se recoge en el TO la interjección inglesa «oh», que en español (TM) se sustituye por «ah». Esta última se emplea en la LM con mayor frecuencia en contextos coloquiales, aunque resulta plausible su uso en este caso de una entrevista ante cámara. Es el único caso del estudio donde se sustituye la interjección por un análogo interlingüístico mediante la técnica de traducción de adaptación.

FICHA 1	
Documental	<i>Halston</i>
Idioma	Inglés
TCR	00:08:04-00:08:05
TO	He said: "Oh, yes!"
TM	[...] y me respondió: «¡Ah, sí!»
Elemento discursivo	Interjección expresiva
Técnica	Adaptación

En el ejemplo de la Ficha 2, se eliminan sin mayor impedimento las interjecciones expresivas porque la intervención de la locutora puede continuar sin la necesidad de recurrir a este tipo de elemento.

Sin embargo, en la Ficha 3, la omisión no parece estar justificada. Se presenta en el TM como si la oración quedase inacabada, sin plantear siquiera una pausa mediante la que el

FICHA 2	
Documental	<i>McQueen</i>
Idioma	Inglés
TCR	37:42-37:44
TO	And I'm like: "Wow, wow. Cool, man!". You know.
TM	Y me quedé como: «Qué guay, tío. Es genial.»
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección expresiva y muletilla
Técnica	Omisión

FICHA 3	
Documental	<i>7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel</i>
Idioma	Inglés
TCR	24:50 - 24:54
TO	[...] when people are: "Uh, no, no". You have to have a precise idea and stay with it [...].
TM	Cuando se ponen en plan... Tienes que tener una idea.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección expresiva
Técnica	Omisión

espectador pudiese captar el mensaje de desaprobación que el interlocutor pretende ejemplificar.

Al contrario que en el caso anterior, en la Ficha 4, se presenta una pausa en las voces superpuestas que permite percibir la interjección expresiva. El traductor no realiza una traducción del elemento discursivo, sino que, en el proceso de ajuste, se permite al espectador escuchar el TO con claridad. Con las interjecciones expresivas puede resultar favorable esta técnica gracias a su fácil comprensión.

La traducción palabra por palabra de las interjecciones expresivas también es una técnica recurrente. En el caso recogido en la Ficha 5, el elemento discursivo aporta al mensaje un significado emocional, ya que la interlocutora busca transmitir la sensación de alivio con la interjección que utiliza (“ah”).

Como puede apreciarse, cada interjección expresiva conlleva un tratamiento particular de la información. No siempre se recurre a la misma técnica. Esto exige al traductor tener presente la individualidad de cada marca de oralidad.

4.1.2. Muletillas

Las muletillas son frases o expresiones que el interlocutor repite con frecuencia por hábito y que se intercalan de forma innecesaria en el lenguaje (Becerra Hiraldo, 2019, p. 1). En la Ficha 6 de nuestro análisis, podemos distinguir cómo la muletilla “you know” se convierte en el elemento más repetido en los productos audiovisuales de habla inglesa. En todos los casos, la muletilla se elimina de la traducción, ya que no es información relevante y, por tanto, se puede emplear para una mejor exposición del resto de mensaje.

En el caso de los documentales con intervenciones en habla francesa, las muletillas más representativas son las que mostramos en la Ficha 7 (“alors”) y la Ficha 8 (“voilà”). En ambos idiomas, el traductor opta por omitir este elemento ya que resulta superfluo. Además, al igual que en

FICHA 4	
Documental	<i>McQueen</i>
Idioma	Inglés
TCR	20:15-20:19
TO	Oh! I wasn't really into that earthy humour, you know, but...
TM	No me gustaba ese humor tan grosero.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección expresiva y muletilla
Técnica	Omisión

FICHA 5	
Documental	<i>Halston</i>
Idioma	Inglés
TCR	57:45-57:47
TO	Ah, darling, big difference, big difference...
TM	Ah, cariño, hay una gran diferencia, una gran diferencia...
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección expresiva y repetición
Técnica	Traducción palabra por palabra

el caso anterior, se pueden emplear esos segundos de producción oral para transmitir el resto del contenido textual o para mantener un ritmo más pausado.

FICHA 6	
Documental	<i>Halston</i>
Idioma	Inglés
TCR	06:47-06:54
TO	Everybody wanted to be at that ball 'cause it was it, you know... as far as you should go, you know.
TM	Todo el mundo quería estar en ese baile porque era lo más en cuanto a... en cuanto al escenario social.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Muletillas y elemento informal
Técnica	Omisión y traducción literal (ambos elementos informales)

FICHA 7	
Documental	<i>Las guerras de Coco Chanel</i>
Idioma	Francés
TCR	5:36-5:41
TO	Alors, lorsque qu'ils étaient confrontés avec la légende qu'elle cherchait à leur dicter, évidemment, ils s'enfuyaient.
TM	En cuanto veían que lo que ella quería era dictarles una leyenda, huían.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Muletilla y adverbio
Técnica	Omisión

FICHA 8	
Documental	<i>El estilo Balmain</i>
Idioma	Francés
TCR	11:22-11:25
TO	[...] c'est la fourrure qui est coupée en lamelles, voilà.
TM	Es piel cortada en tiras, a láminas.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Muletilla
Técnica	Omisión

La trascendencia de las muletillas en el TM es prácticamente nula en estos productos audiovisuales (ver Figura 6). Por ello, la omisión de dichos elementos discursivos se convierte en la opción más frecuente en estos casos.

4.1.3. Repeticiones de elementos y estructuras

El tratamiento de las repeticiones de elementos y de estructuras varía dependiendo de su relevancia para el mensaje y de la función que desempeñen. Suelen poseer carácter enfático y permiten matizar la actitud y la expresión del interlocutor en ese momento y, por tanto, constituyen un elemento cuya presencia se justifica a partir de su importancia en el mensaje.

Por un lado, en la Ficha 9 se plantea una repetición de estructura (“le choix [...], le choix...”). El interlocutor expone su mensaje de dicha manera para lograr enfatizar la importancia de la enumeración, pero la técnica de traducción empleado es la reducción del contenido. Así en la versión española, posiblemente se ahorraría tiempo para la continuación de la producción oral.

FICHA 9	
Documental	<i>Dior y yo</i>
Idioma	Francés
TCR	11:59-12:01
TO	Le choix de cette maison, le choix de son siege...
TM	La elección de esta casa, de la sede...
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Repetición
Técnica	Reducción

FICHA 10	
Documental	<i>Las guerras de Coco Chanel</i>
Idioma	Francés
TCR	19:46-19:53
TO	[...] Chanel a donné un... une soirée improvisée, réveillon de Noël, et ils sont tous arrivés, ils sont arrivés...
TM	Chanel organizó una velada, una cena de Navidad improvisada, a la que vino todo el mundo, pero todo el mundo...
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Vacilación y repetición
Técnica	Omisión y amplificación

Por otro lado, el carácter enfático presente en la Ficha 10 se trata mediante la amplificación del enunciado para matizar aspectos que no se re-

flejan en la versión francesa. Aunque en el TO se concibe como una oración copulativa (“et ils sont tous arrivés, ils sont arrivés...”), el TM transmite la idea manipulando el elemento como una oración subordinada de relativo seguida, a su vez, por una oración adversativa (“ [...] a la que vino todo el mundo, pero todo el mundo...”).

Con los ejemplos expuestos, podemos discernir los dos tratamientos principales que recibe este tipo de elemento discursivo. En caso de que la repetición no aporte información en el TM, se emplea la reducción de contenido como una de las técnicas principales. Sin embargo, si el carácter enfático es relevante, sería conveniente que el contenido se viera reflejado en el texto final traducido, ya sea mediante la amplificación de información o la traducción literal de los elementos discursivos.

4.1.4. Interjecciones representativas

La finalidad de las interjecciones con función representativa (Bühler, 1985) es reproducir o imitar a través del sonido o movimiento un hecho o acción. En la Ficha 11 se sustituye la interjección (“Fff”) por la locución adverbial «de repente», produciéndose así una modulación o cambio de la categoría de pensamiento (Martí Ferriol, 2013, p. 121). Cabe señalar que en la versión de *voice-over* se produce una pequeña pausa, apreciable para el espectador, en el momento en el que se ve a la entrevistada realizar el sonido que caracteriza la acción que está narrando.

Por el contrario, en el ejemplo presentado en la Ficha 12 se resuelve esta problemática utilizando otra onomatopeya. Se adapta con la interjección representativa “clic”, que, si bien no se asemeja tanto al ruido de campanilla que se representa en el TO (ver Figura 3), cumple una función similar gracias al gesto corporal que acompaña al sonido.

FICHA 11	
Documental	<i>Halston</i>
Idioma	Inglés
TCR	21:08-21:17
TO	He just would throw a piece of fabric on the floor and cut through it, pick it up and throw it on you and... Ffff. It was a dress...
TM	Tiraba un trozo de tela al suelo y lo cortaba, lo recogía, te lo ponía encima y, de repente, era un vestido.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección representativa
Técnica	Modulación

FICHA 12	
Documental	<i>7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel</i>
Idioma	Inglés
TCR	25:37-25:41
TO	Now Karl's understanding his collection, going: "Ting! Yes, it's working".
TM	Ahora Karl esta entendiendo su colección ha hecho clic: «Sí, funciona».
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección representativa
Técnica	Adaptación



FIGURA 3. 7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel (2018).

La imagen que nos precede presenta el fotograma donde Amanda Harlech, consultora creativa de Chanel, realiza el chasquido de dedos mientras emplea la interjección representativa «clic» para confirmar el cambio que ha visto Karl Lagerfeld en su colección. Se trata de un aspecto relevante en la traducción debido a la breve pausa que realiza la interlocutora a la hora de plantear esta marca de oralidad. La onomatopeya que verbaliza Harlech debería ser tenida en cuenta en el proceso traductológico, ya que el gesto no verbal complementa esta información, y viceversa.

FICHA 13	
Documental	<i>El estilo Balmain</i>
Idioma	Inglés
TCR	23:34-23:39
TO	Actually, I was on... Tsss, mark... colouring a dress for three days.
TM	Pues he estado pintando este vestido durante tres días.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Interjección representativa y vacilación
Técnica	Omisión

No obstante, en el caso de la ficha 13, se emplea la omisión para tratar el elemento discursivo. No se produce ninguna pausa que permita al espectador percibir los sonidos emitidos por las interlocutoras con una finalidad humorística, y son únicamente los elementos visuales en forma de gestos manuales los que contribuyen a transmitir la hilaridad del instante (ver Figura 4).



FIGURA 4. *El estilo Balmain (2014)*.

En la Figura 4, la interlocutora imita la acción de pintar el vestido. Al contrario que en el caso de Harlech (Ficha 12), en lugar de adaptar la interjección representativa del TO, se opta por mantener únicamente la explicación que da la propia ayudante de taller mientras representa físicamente su labor. Sin embargo, a pesar de que los ejemplos de las fichas 12 y 13 traten los elementos representativos, las situaciones en las que se desarrollan son opuestas. La primera plantea la entrevista ante cámara con conocimiento de causa, en un plano con un encuadre y una iluminación muy cuidados; mientras que, en el segundo caso, la interlocutora parece desprevenida, lo cual hace que su producción oral no sea tan elaborada como la de Harlech e ilustra la diversidad de situaciones en que puede aparecer este elemento discursivo y que pueden requerir diferentes técnicas de traducción audiovisual.

4.1.5. Elementos o estructuras informales

Hallamos también, en las intervenciones de los entrevistados ante cámara, el uso informal de ciertos elementos o estructuras gramaticales, entre los que se pueden incluir errores gramaticales. A estos elementos los hemos denominado “elementos o estructuras informales”, si bien en el TM no se reflejan, tal y como estipulan las recomendaciones de la traducción audiovisual en esta modalidad (Matamala, 2009b, p. 100). El caso más recurrente en los interlocutores ingleses corresponde a “cause” (dos casos: fichas 6 y 16). La versión abreviada de la conjunción adverbial inglesa “because”, como marca de oralidad en el TO, se refleja de la única forma que existe en español. Por tanto, se omite la marca de oralidad.

FICHA 14	
Documental	<i>Dior y yo</i>
Idioma	Francés
TCR	15:53-15:56
TO	[...] parce que ça donne beaucoup de travaille à les équipes et à les stylistes.
TM	[...] porque les da mucha libertad a los equipos, a los estilistas.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Elemento informal
Técnica	Traducción literal

Otro ejemplo donde se plantea la información de forma coloquial es el que encontramos en la Ficha 14, el interlocutor presenta la estructura

gramatical “à les”. Esta estructura, preposición “à” seguida del artículo “les”, debería haberse planteado como la contracción “aux”. Este ejemplo nos muestra cómo los elementos discursivos pueden acarrear un planteamiento incorrecto desde el punto de vista gramatical en el TO. Sin embargo, en la traducción tampoco presenta ningún problema y vierten de forma correcta.

La corrección, y la intrínseca omisión de elementos o estructuras de carácter informal, se convierte en la técnica “estándar” para este tipo de casos. En entrevistas ante cámara, la producción oral incorrecta de los interlocutores no afecta a la comunicación, a menos que caracterice al interlocutor o marque el contenido de algún modo.

4.1.6. Vacilaciones

Hemos considerado vacilaciones aquellas intervenciones en las que el orador advierte un error en información que quiere transmitir en su producción oral, el orden de los elementos, la gramática, etc., e intenta corregirlo inmediatamente, antes siquiera de terminar el mensaje. De ahí la necesidad de reformular la idea que se pretendía presentar o de modificar ciertos elementos que el propio interlocutor concibe como erróneos.

De nuevo, la técnica de traducción adoptada en todos los casos de vacilaciones del corpus es la omisión. Así en la Ficha 15 se expone una vacilación en cuanto a la persona gramatical empleada: la interlocutora utiliza el pronombre personal “you” cuando, realmente, quiere referirse a ella misma en primera persona (“I”). Si nos remitimos nuevamente a la Ficha 10, se nos muestra cómo el interlocutor modifica su discurso al instante: “Chanel a donné un... une soirée improvisée”. El propio orador percibe el uso del artículo indeterminado “un”, en vez de “une”, para la palabra femenina “soirée”, por lo

FICHA 15	
Documental	Halston
Idioma	Inglés
TCR	07:04-07:10
TO	I would have... thought so, but now you've... I have my doubts. I don't know. Was he?
TM	Pensaba que sí pero ahora tengo, tengo mis dudas. ¿Fue invitado?
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Vacilación
Técnica	Omisión

que corrige su intervención al instante. Asimismo, si volvemos a la Ficha 13, se muestra cómo la interlocutora cambia la acción, el verbo, que pretendía transmitir en su mensaje: de “mark” pasa a “colouring”.

Al igual que sucede en el caso de otros elementos informales, la omisión es la técnica más frecuente en el caso de las vacilaciones. A menos que caracterice al personaje o sea relevante para el contenido, la vacilación en un discurso oral no presenta información relevante para el espectador.

4.1.7. Adverbios

Otro de los elementos discursivos que suelen acarrear algún tipo de modificación son los adverbios. A pesar de su relevancia para matizar la información, en muchas ocasiones se omiten, como ocurre en la Ficha 16 con “as well”.

La supresión de ciertos adverbios en la producción oral de los interlocutores puede deberse

190 a motivos espacio-temporales. Aunque ocupen solo segundos en la producción oral, el traductor puede emplear dicho tiempo para así introducir, exponer o explicar con mayor detalle otros aspectos que consideran más relevantes.

FICHA 16	
Documental	<i>7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel</i>
Idioma	Inglés
TCR	11:00-11:02
TO	[...] 'cause you've got the dimension of the movement as well.
TM	[...] porque existe la dimensión del movimiento.
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Elemento informal y adverbio
Técnica	Omisión

4.1.8. Expresiones malsonantes

Las expresiones malsonantes constituyen elementos que se recomienda no verter en el TM (Luyken, 1991), ya que pueden resultar ofensivas o incluso violentar a los interlocutores, si bien esto no siempre se ha respetado en los casos de nuestro corpus. De esta forma, en el ejemplo que se recoge en la Ficha 17, la palabra malsonante en francés “putain” se omite, sin utilizar ningún otro recurso capaz de transmitir el mismo énfasis discursivo. En este caso, la expresión malsonante se emplea como desahogo por parte del interlocutor. Sin embargo, si el interlocutor no se caracteriza principalmente por la utilización

FICHA 17	
Documental	<i>El estilo Balmain</i>
Idioma	Francés
TCR	6:48-6:52
TO	On est comme ça et on se dit : “Putain, une semaine, on y est arrivé”.
TM	[...] pensamos: «en una semana lo hemos conseguido. Increíble.»
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Expresión malsonante
Técnica	Omisión

FICHA 18	
Documental	<i>McQueen</i>
Idioma	Inglés
TCR	53:23-53:26
TO	Fuck you. Fuck you all of you. I'm gonna show you.
TM	Que os joda, que os jodan a todos. Os vais a enterar
Modalidad de TAV	Voice-over
Tipo de orador	Persona entrevistada
Elemento discursivo	Expresión malsonante
Técnica	Traducción literal

de este tipo de vocablos, cabría quizá restringir su uso en la versión traducida.

En contraposición, en la Ficha 18, se mantiene la expresión malsonante que la interlocutora expresa en dos ocasiones. Quizá este ejemplo pueda deberse a dos posibles motivos: el traductor

pudo decidir la conservación de la traducción ya que la longitud del enunciado lo requería o, simplemente, consideró apropiado transferir el menosprecio que la interlocutora quería transmitir.

Por tanto, cabe valorar el tratamiento de las expresiones malsonantes tras identificar el perfil del interlocutor y la relevancia del elemento discursivo en el momento en el que verbaliza.

4.2. Resultados cuantitativos

A continuación, expondremos los datos cuantitativos relacionados con los parámetros de análisis principales: los tipos de oradores cuyo discurso presenta marcas del lenguaje espontáneo, los elementos discursivos que caracterizan dicho lenguaje y técnica de traducción empleado en cada caso en la versión con voces superpuestas.

En primer lugar, este estudio nos permitió conocer en qué medida los cuatro tipos de interlocutores descritos por Matamala (2008, 2009a, 2009b) muestran el principal rasgo que la autora identifica como característico de los interlocutores entrevistados: el lenguaje espontáneo. Pudimos comprobar que el lenguaje espontáneo se aprecia solo en las intervenciones de los interlocutores que participan en los diálogos y en las intervenciones espontáneas. Sin embargo, en este último tipo de interlocutores, estas marcas de oralidad no son relevantes, en términos de proporción, ya que encontramos solo un posible elemento discursivo que marcara la oralidad en estos casos.

En segundo lugar, examinamos la variedad de elementos discursivos que presentaban los seis documentales escogidos. Analizamos un total de 41 casos relacionados con el lenguaje espontáneo y concluimos que podíamos clasificarlos en 8 tipos. Son dos los elementos más representativos de la muestra: muletillas y las interjecciones expresivas. Como puede verse

en la Figura 5, el primer tipo supera por solo un caso a las interjecciones expresivas: las muletillas comprenden el 26,83 % (11 casos), frente al 24,39 % (10 casos) de las interjecciones expresivas. Seguidamente, encontramos las repeticiones con el 12,20 % (5 casos). Las interjecciones representativas y los elementos informales son los siguientes puntos con más representación, ambos suponen el 9,76 % (4 casos cada uno). Hemos conseguido recopilar 3 casos de vacilaciones (7,32 %). Finalmente, los adverbios y las expresiones malsonantes representan el 4,88 % (2 casos por elemento).

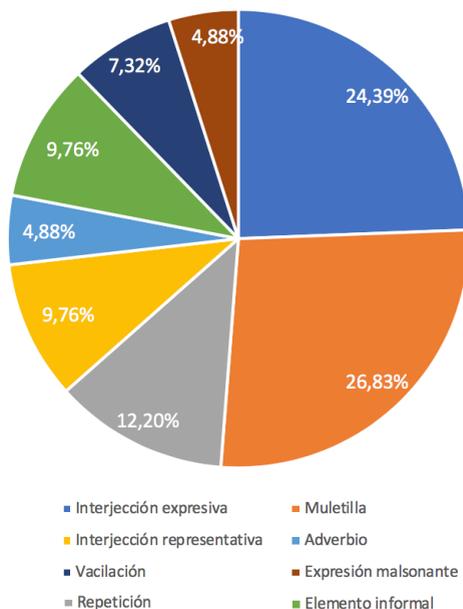


FIGURA 5. Elementos discursivos (TO).

Además de contabilizar los elementos discursivos que planteaba en la versión original, quisimos comprobar la presencia de estos en la traducción al español (TM), con fin de saber

192 cuáles son los que mayor representatividad tienen. Si comparamos la Figura 5 con la Figura 6, puede apreciarse cómo los elementos discursivos del TO no se representan con los mismos porcentajes en el TM. En primer lugar, debemos señalar que ni los adverbios ni las vacilaciones consiguen superar la barrera del traductor y, por tanto, no tienen representación en el TM. Por el contrario, los elementos discursivos que mayor número de veces se vierten al español son las repeticiones con el 29,41 % (5 casos). A estas les sigue por diferencia de uno las interjecciones expresivas y los elementos informales. Ambos tipos conforman el 23,53 % (4 casos cada uno). Las interjecciones representativas, por su parte, significan el 11,76 % (2 casos). Como últimos elementos tenemos las muletillas y las expresiones malsonantes. Solo representan 5,88 %, ya que ambos se traducen mediante alguna de las técnicas de traducción 1 vez.

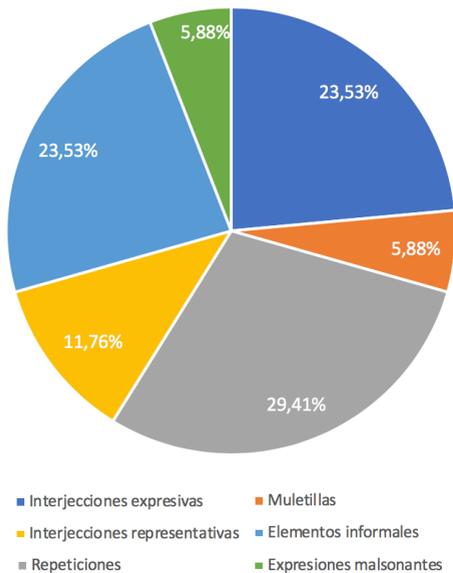


FIGURA 6. Elementos discursivos (TM).

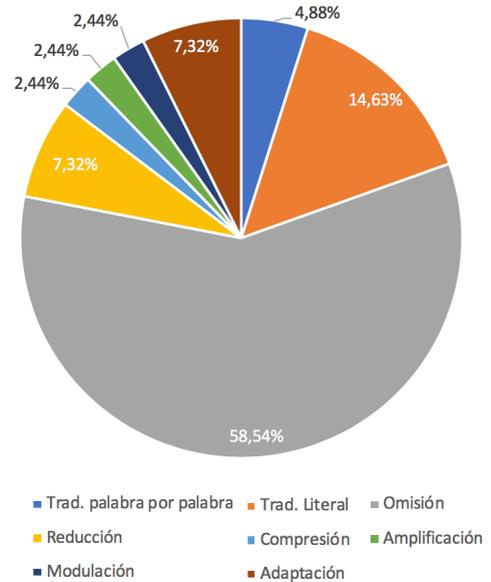


FIGURA 7. Técnicas de traducción (Martí Ferriol, 2013).

Por último, decidimos averiguar qué técnicas (Martí Ferriol, 2013, pp. 119-122) eran las más y las menos recurrentes en la labor del traductor (ver Fig. 7). Para el tratamiento de los elementos discursivos se localizaron en el corpus 8 de las 20 técnicas para la traducción audiovisual que recopila Martí Ferriol (2013). Pudimos comprobar que la omisión es la más habitual en el tratamiento del lenguaje espontáneo, usada en más de la mitad del total de los casos analizados, concretamente, el 58,54 % (24 casos). A esta técnica le sigue la traducción literal, que representa el 14,63 % (6 casos).

A continuación, hallamos con el mismo porcentaje (7,32 %) a las técnicas de reducción y adaptación. Seguidamente, se encuentra la traducción realizada palabra por palabra, la cual conforma el 4,88 % (2 casos). Para finalizar, vemos cómo la compresión, la amplificación y la modulación representan el 2,44 % cada uno (1 caso).

5. CONCLUSIONES

La traducción sobre moda constituye un ámbito de especialización traductológica de pleno derecho que ha cobrado importancia en los últimos años, al ritmo del crecimiento económico experimentado por esta industria cultural. Sin embargo, a pesar del interés de algunos trabajos puntuales relativamente recientes, permanece relativamente poco explorado (Barrientos-Bueno, 2013; Ogea Pozo, 2018). En particular, los documentales sobre moda constituyen un vehículo excepcional que refleja tendencias y despierta el interés global por dicho sector, de ahí la necesidad de su traducción. Con este trabajo, esperamos haber contribuido en cierta medida a colmar la laguna de investigación descriptiva básica basada en análisis de corpus, anteriormente descrita en el marco de la modalidad de voces superpuestas de traducción audiovisual (Matamala, 2019), así como haber señalado el interés del documental sobre moda como objeto de estudio en el que cabría profundizar tanto desde la perspectiva de los estudios cinematográficos como desde los estudios de traducción.

A la luz de los resultados, se puede concluir, por un lado, que las marcas del lenguaje espontáneo se aprecian sobre todo en las intervenciones de los interlocutores que participan en los diálogos y, únicamente de manera muy puntual, en las intervenciones no planificadas, no dirigidas específicamente a la audiencia. Las entrevistas ante cámara de este tipo de documentales pueden llegar a presentar un carácter muy distendido y espontáneo, a pesar de reconocerse como un acto pactado en primera instancia entre entrevistador y entrevistado. Los interlocutores exponen sus experiencias, anécdotas, pensamientos, es decir, la realidad vivida, desde una perspectiva personal y unívoca que los lleva a formular tales testimonios o recuerdos con un lenguaje colmado de emoción, lo que favorece

la aparición de elementos discursivos de carácter desenfadado. Por otro lado, los elementos discursivos en los que se plasma el lenguaje espontáneo con mayor frecuencia de aparición en el corpus (TO) analizado han sido las muletillas y las interjecciones expresivas, seguidas de lejos por las repeticiones, las interjecciones representativas y los elementos informales. No obstante, en la versión traducida para voces superpuestas, han sido sobre todo las repeticiones, seguidas de las interjecciones expresivas y los elementos informales, las que mayor número de veces se han vertido en nuestro idioma y llama la atención la ausencia de los adverbios y las vacilaciones, que sí estaban presentes en el TO. Cabe mencionar que, al no tener conocimiento de la existencia de análisis previos de características similares a propósito de nuestro objeto de estudio, no hemos podido comparar nuestros resultados.

En cuanto a las técnicas traductológicas usadas en las voces superpuestas para el tratamiento de los distintos elementos discursivos del lenguaje espontáneo de este tipo de documentales, hemos confirmado que la omisión ha sido la más recurrente para tratar los elementos que marcan el carácter oral y espontáneo de las intervenciones. Por tanto, podemos afirmar que el lenguaje espontáneo tiende a eliminarse en gran medida en las traducciones para voces superpuestas, lo que revierte en un margen temporal más amplio para, o bien exponer el mensaje de una manera más clara, pausada o ambas, o bien utilizar otros elementos metalingüísticos que favorezcan una mejor comprensión por parte del espectador. Sin embargo, la segunda técnica más utilizada, aunque en menor medida, ha sido la traducción literal, lo que podría indicar que el traductor tiende a sopesar, en primer lugar, la función y el impacto que las marcas de oralidad espontánea tienen en el discurso en cada caso y, en segundo lugar, el impacto que se podría conseguir con diferentes

194 técnicas de traducción, antes de decantarse por alguna de ellas, incluida la omisión.

Los resultados obtenidos constituyen una primera contribución al estudio descriptivo de los documentales sobre moda, que continuaremos desarrollando en futuras investigaciones. A grandes rasgos, nuestros hallazgos en el ámbito de la moda coinciden con otros previamente descritos sobre voces superpuestas para documentales de otros tipos, tanto acerca de las características del lenguaje espontáneo como del tratamiento que recibe este en el proceso de traducción (Matamala, 2009a, 2009b, 2019; Franco *et al.*, 2010). Este trabajo se enmarca en la corriente metodológica de análisis de los estudios descriptivos de traducción, que cuentan ya con cierta tradición desde principios del siglo XXI en el ámbito de la traducción audiovisual (Chaume, 2018) y se enfocan en esclarecimiento de su funcionamiento, en término de las normas y estrategias habitualmente empleadas. Desde esta perspectiva descriptiva, estimamos relevante la caracterización del resto de los tipos de oradores de los documentales audiovisuales y de los mecanismos propios de la traducción de su discurso: otros aspectos que requieren de mayor investigación, tanto por su elevada presencia en este tipo de documentales especializados como por las dificultades que entrañan para el traductor, son el tratamiento de los extranjerismos, tanto crudos como adaptados, pertenecientes al lenguaje de la moda, así como las modalidades y estrategias de traducción utilizadas en el caso de las terceras lenguas. Estos esfuerzos podrían combinarse, asimismo, con estudios de corte cognitivo que abordasen la recepción de productos audiovisuales con voces superpuestas, tanto con el fin de esclarecer la forma en que percibe el espectador las técnicas de traducción del lenguaje espontáneo, entre otros aspectos

relevantes, como, en general, el modo en que recibe el texto traducido en este caso, frente a otras modalidades.

REFERENCIAS

- Domínguez-Santana, A. y Bolaños-Medina, A. (2021). Los documentales sobre moda: Combinaciones lingüísticas, modalidades de traducción audiovisual y categoría temática. En J. Sierra Sánchez y J. Gómes Pinto (Eds.), *Audiovisual e industrias creativas: Presente e futuro*, Vol. 2.
- Agulló Benito, I. (2016). *El léxico de la moda en la traducción del inglés al español de la novela 'The Devil Wears Prada'* [Tesis doctoral, Universitat d'Alacant].
- Bermejo Mozo, R. (2021). La traducción para voces superpuestas. Particularidades, procesos y mercado. En C. Botella Tejera y B. Agulló García (Coords.), *Mujeres en la traducción audiovisual: perspectivas desde el mundo académico y profesional* (pp. 192-212). Sínderesis.
- Barrientos-Bueno, M. (2013). Comunicación y moda: perspectiva cinematográfica contemporánea estadounidense y europea. *Caleidoscopio*, 28, 163-189. <https://doi.org/10.33064/28crscsh483>.
- Becerra Hiraldo, J. M.^a (2019). *Muletillas del habla española. Vocento*.
- Bühler, K. (1985). *Teoría del lenguaje* (2ª ed.) (Trad. J. Marías). Alianza Universidad.
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- Chaume Varela, F. (2013). The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces*, 2(1), 105-123. <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>
- Chaume Varela, F. (2018). An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63.
- Coll Rubio, P. (2012). El efecto Loewe: del trending topic al clipping de prensa. *Revista de Comunicación*, 24, 26-29.
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: El subtitulado*, Salamanca, Almar.

- Díaz Cintas, J. y Orero, P. (2006). Voice-over. En K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics, Second Edition* (pp. 477-479). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/00473-9>
- ESCORT (2007). *EBU System of Classification of Radio and Television Programmes*. Geneva.
- Franco, E. (2000). Documentary Film Translation: A Specific Practice? En Andrew Chesterman *et al.*, *Translation in Context* (pp.232-242). John Benjamins.
- Franco, E. (2001). Voiced-over television documentaries: Terminological and conceptual issues for their research. *Target*, 13(2), 289-304.
- Franco, E., Matamala, A. y Orero, P. (2010). *Voice-over Translation: An Overview*. Peter Lang.
- Garrido, C. (2013). La traducción, hermana pobre de los documentales de naturaleza en España. Registro y análisis de las inadecuaciones traductivas presentes en la versión castellana de *Life*, de la BBC. *Quaderns*, 20, 211-233.
- Grigaravičiūtė, I. y Gottlieb, H. (1999). Danish voices, Lithuanian voice-over. the mechanics of non-synchronous translation». *Perspectives, Studies in Translation Theory and Practice*, 7, 41-80.
- Jones, K. V. (2020). Mything in Action: Fashion designers in documentary film. *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceeding*, 77(1). <https://doi.org/10.31274/itaa.15728>
- Kotelecka, J. K. (2006). Traducción audiovisual para la televisión en Polonia: versión locutada Entrevista con Barbara Rodkiewicz-Gronowska (TVP). *TRANS. Revista de Traductología*, 10, 157-168.
- Kuhn, A. y Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Lukić, N. (2012). Introducción a la traducción aplicada al voice-over: La traducción de documentales y entrevistas. Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción (Ed.), *Actas II Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas* (pp. 187-206). Bienza.
- Luyken, G.-M. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: dubbing and subtitling for the European audience*. The European Institute for the Media.
- Lluber, P. (15 de agosto de 2021). *Traducción en el sector de la moda EN/ES. Curso de especialidad*. Aulasic.
- Martínez Sierra, J. J. (2010). Science and Technology on the Screen: The Translation of Documentaries. En M.ª L. Gea Valor *et al.* (Eds.), *Linguistic and Translation Studies in Scientific Communication* (pp. 277-293). Peter Lang.
- Matamala, A. (2008). Teaching Voice-over Translation: A Practical Approach. En J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 115-127). Benjamins. 115-127. <https://doi.org/10.1075/btl.77.12mat>
- Matamala, A. (2009a). Main Challenges in the Translation of Documentaries. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 109-120). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847691552-010>
- Matamala, A. (2009b). Translating Documentaries: From Neanderthals to the Supernanny. *Perspectives. Studies in Translation*, 17(2), 93-107. <https://doi.org/10.1080/09076760902940112>
- Matamala, A. (2019). Voice-over: practice, research and future prospects. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 64-81) Routledge.
- Modaes.es (2021). *Informe Económico de la Moda en España*.
- Ogea Pozo, M.ª M. (2015). *Traducción y subtitulado de documentales culturales de materia árabe en el marco de la traducción especializada: el caso de When the Moors ruled in Europe*. Universidad de Córdoba.
- Ogea Pozo, M.ª M. (2017). Cuando la traducción audiovisual se encuentra con la traducción especializada: La presencia del lenguaje especializado en distintos géneros audiovisuales. Notas para una metodología aplicada. En C. Valero Garcés *et al.* (Eds.), *AJETI 8, Superando límites* (pp. 204-214). Editions Tradulex.
- Ogea Pozo, M.ª M. (2018). La presencia del lenguaje especializado y préstamos en el documental sobre moda In Vogue: The Editor's Eye. En M. Á. García Peinado *et al.*, *Traducción literaria y discursos traductológicos especializados* (pp. 503-522). Peter Lang.
- Orero, P. (2004). The pretended easiness of voice-over translation of TV interviews». *Jostrans*, 2, 76-96.
- Orús, A. (3 de junio de 2020). *Variación porcentual del consumo de plataformas de streaming durante la*

- cuarentena por el coronavirus en países seleccionados a fecha de marzo de 2020. Statista.
- Pönniö, K. (1995). Voice over, narration et commentaire. *Translatio, Nouvelles de la Fédération Internationale des Traducteurs*, 3(4), 303-307.
- Ramos Rodríguez, M.ª J. (2006). Cine y moda en Hollywood: desde los orígenes hasta la década de los treinta. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 4, 153-178.
- Ramos Rodríguez, M.ª J. (2007). Cine y moda en Hollywood: década de los cuarenta y los cincuenta. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 5, 183-203.
- Rondal, J. A. y Ling, D. R. (2000). Análisis del lenguaje espontáneo. *Revista de logopedia, foniatría y audiología*, 20(4), pp. 169-184. [https://doi.org/10.1016/S0214-4603\(00\)76167-5](https://doi.org/10.1016/S0214-4603(00)76167-5)
- Rech Oliván, I. (2003). Acerca de la moda y el cine. *A distancia*, 2, 106-111.
- Sellés, M. (2007). *El documental*. (Vol. 71). Editorial UOC.
- Szymanski, A. (2012). Bill Cunningham New York and the political potentiality of the fashion documentary. *Film, Fashion & Consumption*, 1(3), 289-304.
- Tuñón, J. (2021, 23 de febrero). *Informe OBS: Plataformas audiovisuales digitales: las grandes vencedoras de la pandemia*. OBS Business School. <https://bit.ly/3Nt0vyu>
- Vallejo Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7, 3-29.
- Zanardo, V. (2017). *Fashion Documentary: l'evoluzione comunicativa della moda attraverso in cinema* [Tesis doctoral, Università Ca' Foscari Venezia].

CORPUS DE DOCUMENTALES

- Bonhôte, I. y Etedgui, P. (Dir.). (2018). *McQueen* [Documental]. Salon Pictures; Misfits Entertainment; Creativity Capital; The Electric Shadow Company; Moving Pictures Media.
- Lauritano, J. (Dir.). (2019). *Las guerras de Coco Chanel* [Documental]. Slow Productions.
- Prigent, L. (Dir.). (2014). *El estilo Balmain* [Documental]. ARTE GEIE; Bangumi.
- Rossi, Andrew, Fried, A. Richman, R. y Warren, M. J. (Dir.). (2018). *7 días antes: Desfile de alta costura de Chanel* [Documental]. Boardwalk Pictures.
- Tcheng, F. (Dir.). (2014). *Dior y yo* [Documental]. CIM Productions.
- Tcheng, F. (Dir.). (2019). *Halston* [Documental]. CNN Films; Dogwoof Pictures; TDog Productions.