

La imagen y el texto en *Le Photographe*: una reflexión sobre fotoperiodismo, cómics y traducción

Sabrina Moura Aragao
Universidade de Sao Paulo, Brasil

Introducción

Los estudios traductológicos son un campo vasto de investigación y, como tal, establecen con frecuencia diálogos con otras áreas de conocimiento. A pesar de ese carácter interdisciplinar de los estudios de traducción, lo que posibilita constantes discusiones hasta sobre la autonomía de la traductología como una ciencia, poco se estudia la cuestión de la presencia simultánea de códigos verbales e imagéticos en una misma obra traducida, como ocurre en el cine y en otras formas de expresión, como periódicos, anuncios publicitarios y libros ilustrados. Nos interesa, entonces, iniciar un debate sobre obras constituidas por estos dos códigos, en el contexto de la traducción, particularmente los cómics, teniendo en cuenta su amplio alcance de público y su elevado poder de difusión en Brasil. Ese alcance se debe, en gran parte, a la enorme cantidad de géneros existentes que contemplan los más diversos perfiles de lectores, además del volumen substancial de cómics traducidos y publicados en todo el mundo, oriundos principalmente de los Estados Unidos y países europeos, como Francia, Bélgica e Italia, sin contar los cómics japoneses.

Ante este hecho, escogimos analizar la obra francesa *Le Photographe* realizada por Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemerrier. Publicada en tres volúmenes entre 2003 y 2006, la obra narra el trabajo de Médicos Sin Fronteras, registrado en imágenes por el fotoperiodista Didier Lefèvre durante los conflictos bélicos en Afganistán a mediados de la década de 1980. La serie fue concebida por Lefèvre, autor de las fotografías presentes en la obra, por Guibert, historietista responsable de los dibujos y diálogos, y por Lemerrier, responsable de la edición (ver Figura 1). La obra fue compuesta a partir de los diarios y fotografías de Lefèvre, cuya selección y edición fueron realizadas por Lemerrier. En resumen, se trata de una obra multifacética, que mezcla códigos imagéticos (fotografías y dibujos) y formas discursivas (cómics y periodismo).

En este artículo consideramos la traducción desde tres perspectivas: la traducción interlingual (Jakobson 114), a partir del análisis del *corpus* en francés y sus versiones en portugués; la traducción intralingual, (Jakobson 114) cuando observamos aspectos propios de una de las lenguas estudiadas en su contexto de uso y, finalmente, la traducción cultural teorizada por Bhabha, cuando analizamos la representación cultural en el proceso de lectura de la obra en los dos países donde fue publicada.

por autores como Aubert, Reichmann & Zavaglia y Aixelá. Este último llama a los marcadores culturales ítems culturales específicos e incluye en su clasificación los nombres propios, pues, según el autor, son términos culturalmente marcados y particulares a la cultura de origen. Aunque las perspectivas de estos autores sean distintas entre sí, lo que se mantiene en sus trabajos es que el marcador cultural se define como la representación, en la obra, de un sistema de organización cultural y que se percibe a partir de una relación contrastiva. En otras palabras, el marcador cultural es la representación de un sistema cultural por medio de la escritura (o por medio de la relación entre escritura e imagen, como pretendemos mostrar en este artículo acerca de los cómics). Estos marcadores culturales solo pueden ser identificados a partir de la comparación entre dos sistemas culturales (y/o lingüísticos) que el proceso de traducción coloca en evidencia gracias a su naturaleza de poner en contacto culturas diferentes entre sí.

Afganistán es un país considerado exótico tanto para brasileños como para franceses, y la construcción de su representación se da por medio de la imagen y su carácter documental en la obra, que se alía al texto en la transmisión de esos conocimientos. Como se trata de la visión de un francés acerca de Afganistán, siendo que la obra fue originalmente prevista para ser leída por el público francés, nos interesa analizar las representaciones culturales construidas en el proceso de lectura en el contexto original, y de qué manera tales representaciones se manifiestan en el contexto de la traducción, en que surge un nuevo público (no previsto por los autores de la obra), con sus propios saberes, cultura y prejuicios.

1. *Le Photographe*: entre el cómic y el periódico

Destacados estudios sobre los cómics, como los de McCloud y Eisner, incluso estudios sobre la traducción de cómics, como el de Zanettin, ya revelaron el potencial representacional que esta forma de arte posee gracias a la conjunción entre imagen y texto. Además, por ser constituida por dos códigos distintos, dialoga, frecuentemente, con otras formas de lenguaje expresivo, como el cine y la literatura. En el caso de *Le Photographe*, llama la atención la relación establecida entre cómics y periodismo, lo que se observa no solo en el tema, que narra la ocupación soviética en Afganistán en la década de 1980, sino también en cuestiones formales evidenciadas principalmente por medio de las fotografías de Lefèvre. Eisner (*Narrativas gráficas* 25) prevé ese potencial de diálogo entre diferentes medios de expresión y los cómics y afirma aún, en otra obra, que los cómics son “una forma de arte orientada hacia la emulación de la experiencia real”¹ (*Quadrinhos e arte sequencial* 91), lo que denota una aproximación aún mayor con la función dada por el lector medio al periodismo: el retrato de la realidad.

Le Photographe posee rasgos periodísticos, pero es una narrativa basada en los relatos del fotoperiodista Didier Lefèvre. La obra es muy distinta de otros cómics principalmente por sus características formales, que presentan una mezcla de fotografías y dibujos donde son insertados los bocadillos de diálogos y la propia figura del narrador (Lefèvre). Las fotografías, tal como en un periódico, son acompañadas de leyendas explicativas donde nunca aparecen diálogos. Podemos afirmar que tanto las fotografías como los dibujos contribuyen a la construcción de representaciones de la realidad en la narrativa pero con valores distintos. Mientras el dibujo representa de forma abstracta, con trazos limpios, sin riquezas de detalles o escenarios, las fotos

¹ Todas las citas traducidas del francés, inglés, y portugués al español presentes en este artículo son de nuestra autoría.

muestran la escena como ella se asemeja Kossoy (19), sin, entretanto, estar totalmente desprovistas de abstracción o manipulación. Lo que ocurre en la fotografía es que la imagen de un animal, por ejemplo, es reconocida, en la mayoría de las veces, de forma más inmediata que en los dibujos, aunque estos dependan de la habilidad de un creador que parte de representaciones que sean fácilmente reconocibles:

El éxito o fracaso de ese método de comunicación (los cómics) depende de la facilidad con que el lector reconoce el significado y el impacto emocional de la imagen. Por tanto, la competencia de la representación y la universalidad de la forma escogida son cruciales. El estilo y la adecuación de la técnica son accesorios de la imagen y de lo que está intentando decir. (Eisner, *Quadrinhos e arte sequencial* 14)

Como se puede observar, los cómics son, antes que nada, un medio de comunicación; nuevamente usando las palabras de Eisner (*Quadrinhos e arte sequencial* 38), la función del cómic es “comunicar ideas y/o historias por medio de palabras y figuras”. En resumen, para comunicar y representar el mundo real, el autor debe partir de elementos comunes al lector, es decir, parte de ciertos presupuestos que incluyen, entre otros factores, una experiencia común con su público con el fin de que su mensaje sea comprendido. Sabemos que uno de los principales objetivos del periódico es comunicar un hecho y también utiliza recursos propios para que el mensaje sea claro, uno de los cuales es la leyenda fotográfica, elemento también utilizado en *Le Photographe*. Cuando nos hallamos frente a una obra traducida, la cuestión de los presupuestos apuntada por Eisner (*Quadrinhos e arte sequencial*) se torna más compleja, pues, conforme afirma el autor, el creador de una historia parte de una experiencia común. Con el periodismo no es diferente, pues para comunicar un hecho es necesario que existan elementos comúnmente compartidos entre periodistas y lectores. La cuestión de la identificación y aceptación del público delante de obras traducidas es uno de los aspectos que pretendemos observar en este trabajo. El texto (bocadillos y leyendas) y las imágenes (dibujos y fotografías) construyen, conjuntamente, la representación del mundo con la cual el lector entra en contacto.

Por supuesto, hoy en día hablar de “universalidad”, en el contexto del estudio de las relaciones culturales, se convierte en algo inadecuado una vez que es imposible acceder y explicar todas las culturas del mundo, tan plurales y aún desconocidas; así, pensar en “universales culturales” indica una tendencia etnocéntrica, pues la clasificación de lo que es y de lo que no es “universal” ya parte, por supuesto, de una visión cultural y de un determinado un contexto social. Como muestra la antropóloga Laura Bohannan en su artículo de 1960, “Shakespeare in the bush”, la autora se impresiona por la reacción (e interpretación) de los miembros de una tribu africana al escuchar la historia de Hamlet, al asumir que los valores expresados en la obra de Shakespeare eran universales. Bohannan concluye que no hay universales culturales, ya que cada sociedad interpreta los hechos y reacciona de manera distinta; por lo tanto, lo que es reprobable en una cultura, como el cuñado casarse con la viuda de su hermano poco después de su muerte, es algo valorado por otra, ya que de acuerdo a esta nueva cultura, la viuda no debe ser abandonada y es mejor que alguien cercano a la familia cumpla con el rol masculino de proveedor.

Lo que nos interesa del discurso de Eisner (*Quadrinhos e arte sequencial*), por lo tanto, no es la “universalidad” de la representación, ya que esto es un mito, sino la contextualización de la noción de reconocimiento en el lenguaje del cómic, una noción que tanto para él como para Hall es

fundamental para la identificación del sujeto por medio de la subjetividad; subjetividad esta que, en nuestra opinión, se manifiesta en la forma de representar la realidad a través de los cómics, así como en la lectura e interpretación de esta misma representación. Como nuestro trabajo trata precisamente de la representación cultural del “otro”, a través de la imagen y del texto en los cómics, resultan fundamentales la noción de procesos de reconocimiento de Hall y la de representación de la imagen reconocible de Eisner (*Quadriños e arte sequencial*).

En ambos medios de comunicación (periódico y cómic) es posible observar la manipulación de la imagen, donde se produce la “selección de los elementos necesarios a la narración, la elección de la perspectiva a partir de la cual se permitirá que el lector los vea y la definición de cada símbolo o elemento a ser incluido” (Eisner, *Quadriños e arte sequencial* 41). En ese fragmento, el autor reflexiona sobre los cómics, pero esos conceptos también pueden ser aplicados al lenguaje periodístico, una vez que un reportaje también parte de una selección de imágenes y textos con el objetivo de transmitir un mensaje determinado. El propio término “perspectiva” Eisner (*Quadriños e arte sequencial*) lo toma prestado del lenguaje fotográfico.

En nuestro corpus, pudimos observar que las nociones de perspectiva y selección apuntadas por el autor de *The Spirit* se presentan de diferentes formas en lo que se refiere a la función de la imagen fotográfica en la narración: hay imágenes de paisajes, lo que evoca una aproximación más contemplativa con la escena retratada (Figura 2); hay imágenes antropológicas, que retratan lo cotidiano y costumbres locales del país, poniendo de relieve el exotismo en relación a la cultura del narrador/fotógrafo francés (Figura 3); hay imágenes básicamente narrativas, que componen una secuencia de escenas juntamente con los dibujos y el texto (Figura 4) y, finalmente, hay imágenes documentales, que enfocan el trabajo de Médicos Sin Fronteras, por medio de fotografías de heridos y de procedimientos médicos (Figura 5).



Figura 2 – *Le Photographe*, Tome 1, 74 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.

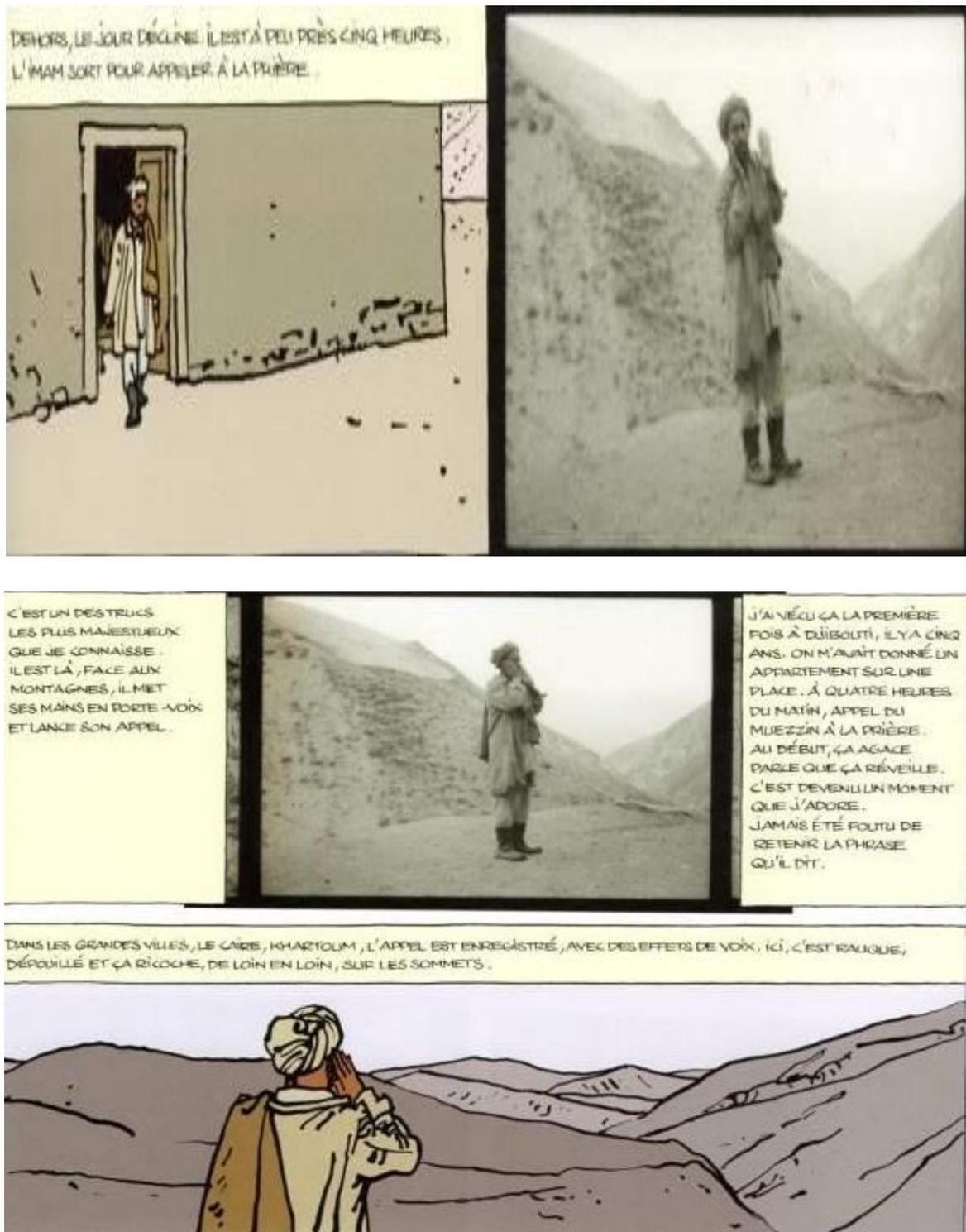


Figura 3 – *Le Photographe*, Tome 3, 7-8 © Dupuis, 2006 Tous droits réservés. (El imán hace el llamado para el rezo en la mezquita)

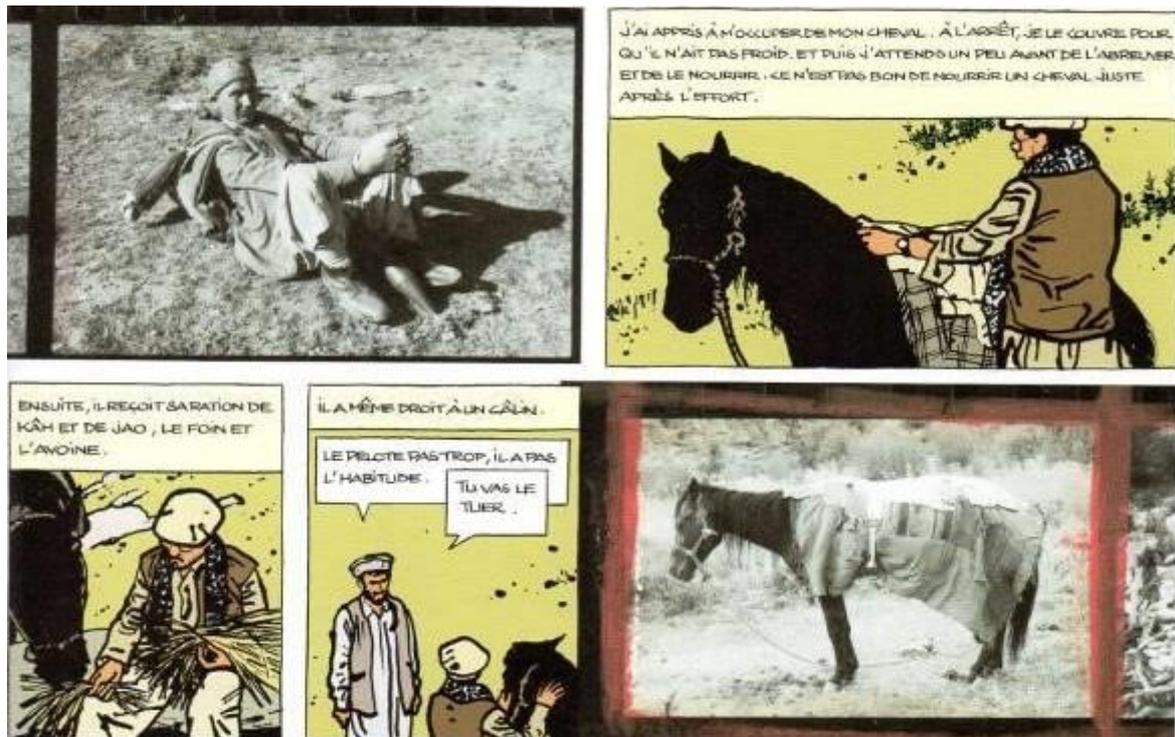


Figura 4 – *Le Photographe*, Tome 1, 67 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés. (Didier habla sobre como cuida a su caballo)



Figura 5 – *Le Photographe*, Tome 2, 35 © Dupuis, 2004 Tous droits réservés. (Los médicos analizan unas radiografías)

1. Palabras e imágenes en relación

En lo que concierne a la imagen y al texto asociados en los medios de comunicación, Barthes (12), al analizar la fotografía periodística, afirma que ambos sistemas de signos transmiten la totalidad de la información a partir de dos estructuras diferentes: “[...] en el texto, la sustancia del mensaje está constituida por palabras; en la fotografía, por líneas, superficies, matices”. El autor apunta el hecho de que la fotografía periodística siempre está acompañada de un elemento textual, sea el título, la leyenda o el propio reportaje, lo que colabora para la constitución del mensaje a partir de dos estructuras “concurrentes”, a saber, la imagen y el texto. A pesar de ser dos unidades heterogéneas, pues cada una se manifiesta a partir de “sustancias” diferentes, Barthes dice que texto e imagen son “homogeneizados”, lo que sucede tanto en el momento de la creación por el autor, como en el momento de la lectura, por el lector. Se trata de una fusión de sistemas de signos distintos que, aunque ocupando espacios diferentes, contiguos, funcionan juntos en la transmisión del mensaje. Barthes llama a este fenómeno anclaje.

En los cómics en general, el material textual también se presenta por medio de títulos y leyendas, pero el texto de los bocadillos incide de forma diferente sobre la imagen. No se trata de una relación de concurrencia o anclaje, como en la fotografía periodística analizada por Barthes, sino de una relación de complementariedad, que busca desenvolver una narrativa con nociones de espacio, tiempo y personajes. En otras palabras, bocadillo y leyenda poseen funciones similares: ambos establecen una relación de sentido con la imagen pero, mientras la leyenda explica, describe, ilustra la imagen, en resumen, “indica lo que debemos ver” (Maresca 37), el bocadillo construye, junto con la imagen, una narración compleja e introduce el discurso directo en los recuadros, “en cuanto elemento del habla, trae en sí datos, informaciones de las cualidades de ese habla (metalingüísticas, por tanto)” (Cagnin 121). Es a través de los diálogos en los bocadillos que podemos tener la noción de tiempo transcurrido entre un recuadro y otro, el desenvolvimiento de los personajes, el progreso de la trama, etc. McCloud (99) también menciona estos elementos como indicadores de la progresión temporal en los cómics y destaca la importancia del lector como el agente que percibe esta progresión.

Por otro lado, en *Le Photographe*, observamos que las funciones de la leyenda y del bocadillo no son claramente determinables, como ocurre en la mayoría de los cómics. Por tratarse de una obra que mezcla el discurso periodístico con el de las viñetas, los autores extrapolan cuestiones formales propias de cada uno de esos discursos. Así pues, hay fotografías que son contextualizadas o explicadas en leyendas tanto anteriores como posteriores a la imagen, muchas veces en páginas distintas; hay fotografías cuyas explicaciones son dadas en las conversaciones de los personajes, es decir, en los bocadillos; y hay aún fotografías sin ninguna explicación textual, así, el lector debe inferir su sentido por la secuencia narrativa presentada en los recuadros o partir su libre interpretación. Sobre las múltiples posibilidades de articulación entre imagen y texto en la construcción de una narrativa personal, que sobrepasa los límites del fotoperiodismo clásico, Maresca (39) menciona específicamente el caso de *Le Photographe* como un ejemplo de novela gráfica que substituye el dibujo por la fotografía y cuyos autores “quieren hablar de aquello que vivieron, vieron, colocaron en imágenes [...] Ellos pasan de las imágenes al relato de su vida personal”. En nuestra opinión, en *Le Photographe* el dibujo no es substituido por la fotografía, como declara Maresca, pues como vimos en la sección anterior, el dibujo y la fotografía trabajan juntos en la narrativa, ya que es en los dibujos donde se insertan las leyendas y bocadillos, y es

precisamente a través de estos dibujos, que contienen los elementos (con)textuales, que el lector puede entrar en la historia que está siendo contada; si no fuera así, *Le Photographe* sería otro libro de fotoperiodismo, como alguno de los libros del famoso fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, y vemos claramente que esta no es la intención de los autores franceses. En resumen, lo que se observa en *Le Photographe*, a partir del análisis del uso del texto en relación con la imagen, es que tanto los recursos formales del periodismo como los recursos del lenguaje del cómic están constantemente en experimentación e intercambiándose.

En la siguiente sección veremos algunos ejemplos de estas conjunciones entre la imagen y el texto y cómo ellas se manifiestan en las traducciones brasileñas. Además, pretendemos analizar la construcción de representaciones culturales a partir de la relación entre imagen y texto presente en *Le Photographe* considerando el concepto de marcador cultural definido anteriormente.

2. Palabras e imágenes en traducción

En esta sección analizaremos secuencias tomadas de los tres volúmenes de *Le Photographe* seguidas de sus traducciones publicadas en Brasil como *O fotógrafo*. Veremos que los marcadores culturales que se manifiestan a partir de la relación entre imagen y texto se configuran distintamente en cada una de las figuras estudiadas, lo que provoca desafíos, también distintos, para la traducción de cada una de ellas.

Abajo podemos observar un fragmento de *Le Photographe* que utiliza el recurso de la leyenda con el fin de introducir al lector en una serie de imágenes fotográficas:





Figura 6 – *Le Photographe*, Tome 1, 13-14 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés

La secuencia de imágenes arriba mostrada está precedida por un dibujo y por una leyenda explicativa, que contextualiza las escenas subsecuentes captadas por Lefèvre. Las imágenes muestran algunos caballos y mulas junto a un grupo de hombres, de los cuales se destacan tres: dos que se dan la mano por debajo de un trozo de tela y uno que está entre ambos. La leyenda esclarece el lugar de la escena y el significado de la tela sobre las manos de los dos hombres: se trata de una forma de negociación comercial. Abajo, tenemos la traducción publicada de ese extracto realizada por Dorothée de Bruchard:

Assisto às negociações. O vendedor e o comprador dão as mãos. Todo mundo se ajunta ao redor. Uma espécie de árbitro vigia os debates. Para que a negociação permaneça secreta, eles às vezes cobrem as mãos com um pano. Depois se comunicam por movimento e pressão dos dedos. Os dedos de um propõem quantias, os dedos do outro aceitam ou recusam. Há um código entre eles, uma linguagem e, além disso, mímicas e olhares. Em alguns momentos, um deles puxa a mão porque a proposta que lhe fazem é inaceitável. Para fotografar, é tranquilo². (*O Fotógrafo* Volume 1 19)

El texto de la leyenda complementa las imágenes contextualizándolas, una vez que, tanto para el público francés cuanto para el brasileño, el significado de la tela sobre las manos no está claro y los movimientos no pueden ser captados por la foto. Las imágenes ponen en evidencia la

² Asisto a las negociaciones. El vendedor y el comprador se dan las manos. Todos se juntan alrededor. Una especie de árbitro vigila los debates. Para que la negociación permanezca secreta, ellos a veces cubren las manos con una tela. Después se comunican por movimiento y presión de los dedos. Los dedos de uno proponen sumas, los dedos del otro las aceptan o recusam. Hay un código entre ellos, un lenguaje y, aparte de eso, mímicas y miradas. En algunos momentos, uno de ellos saca la mano porque la propuesta que le hacen es inaceptable. Para fotografiar, es fácil.

diferencia, es decir, el retrato de una costumbre extranjera tanto en Francia como en Brasil, luego, constituye un marcador cultural tanto en contexto de partida como en el contexto de llegada. Desde el punto de vista enunciativo, la secuencia de imágenes es actualizada por el texto de la leyenda en el original y en la traducción, que opera como un soporte, retirando la ambigüedad de la secuencia de imágenes y colaborando para la identificación y comprensión de la escena, la leyenda, en ese caso, cumple la función clásica de anclaje del sentido de la imagen. Otro indicio de la diferencia de la cultura afgana en comparación con la francesa y la brasileña aparece también en el texto en “une sorte d’arbitre”/“uma espécie de árbitro”³, ya que *une sorte de/uma espécie de* indican que el autor del texto original – lo que se mantiene en la traducción en portugués – no conoce en su lengua un término específico que designe la función que realiza aquel hombre en aquella cultura, definiéndola, por aproximación, a partir de una función semejante existente en la suya propia, la del árbitro. En ese momento, el lector percibe que darse las manos no finaliza la negociación, como él espera a partir de su cultura (francesa o brasileña), sino que la inicia, y la secuencia verbalizada de las acciones sitúa la costumbre mostrada en la secuencia temporal de imágenes.

En la figura abajo, vemos otro ejemplo de configuración de imagen y texto y, a continuación, su traducción al portugués:



Figura 7 – *Le Photographe*, Tome 1, 57 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.

³ “una especie de árbitro”



Figura 8 – *O Fotógrafo*, Vol. 1, 63 © 2010 by Conrad Editora do Brasil Ltda.

En las figuras 7 y 8 se observa que la imagen de un señor con gafas de piloto soviético es presentada por el texto en la leyenda, pero es justificada en las conversaciones entre los personajes posteriormente, es decir, primero el lector ve la imagen y después tiene acceso al motivo que llevó el fotógrafo a registrarla. La diferencia de esas figuras en relación a la Figura 6 está en el hecho de que Lefèvre justifica su fotografía por medio de la conversación en los bocadillos. Él considera la figura del señor inusitada y los recuadros siguientes presentan un diálogo entre el propio Lefèvre y Robert, uno de los médicos del equipo, que, así como su interlocutor, también es francés. Los dos encontraron al hombre en el camino hacia el pueblo donde construirían posteriormente el hospital de la misión y, en tono humorístico, comparan su aspecto físico a un cantante francés llamado Polnareff, lo que constituye un marcador cultural francés y que puede ser percibido como tal en el contexto de traducción, que pone en evidencia la diferencia de referentes compartidos por el público de la obra original y por el público de la obra traducida.

Al considerar la traducción presentada en la Figura 8, se nota que el texto de la leyenda que introduce la fotografía en francés no ofrece grandes dificultades al traductor, por otro lado, concierne al marcador cultural que se muestra a partir de la relación entre la fotografía del señor y el nombre del cantante francés, la versión brasileña utiliza una nota a pie de página que explica brevemente al lector brasileño quien es Polnareff. Aquí, es evidente que el conocimiento de referentes comunes entre autores y receptores está presupuesto en la obra original, pues se trata de una referencia a la cultura popular francesa, un marcador cultural propio del contexto de lectura original; en Brasil, por otro lado, se trata de un cantante desconocido. Otro aspecto a ser observado es la ausencia de una traducción para la letra de la canción de Polnareff cantada por los personajes,

por ello, la nota se limita a explicar la referencia cultural francesa, pero no se atiene a la referencia lingüística que la letra de la canción representa. Se trata de un elemento de humor insertado en la trama, pero que en la traducción no produce el mismo efecto por el hecho de que estos referentes no son parte de la cultura brasileña. La nota surge para suplir la necesidad de esclarecimiento referencial para que el lector pueda comprender el diálogo, en otras palabras, la traducción no se enfoca en el humor, sino la información.

Analícemos otra secuencia:



Figura 9 – *Le Photographe*, Tome 1 48 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.



Figura 10 – *O Fotógrafo*, Vol. 1 54 © 2010 by Conrad Editora do Brasil Ltda.

Las Figuras 9 y 10 presentan ejemplos de fotografías que son contextualizadas únicamente en el habla en los bocadillos. En esos ejemplos es posible observar una fusión armónica entre los dibujos y las fotografías que conforman la secuencia narrativa: en un primer momento, la familia de refugiados es fotografiada de frente; a continuación los dibujos representan el momento en que Lefèvre hace la última foto de la secuencia y habla con Robert sobre ellos; la familia pasa, y una nueva foto aparece con la familia siguiendo en la dirección contraria, lo que concluye la escena. Toda la información sobre quiénes son esas personas, el estado de guerra y el destino de las familias que huyen es dada en pocas palabras por medio de la conversación, en conjunción con las fotografías, construyendo una representación sobre estas personas, luego, un marcador cultural. La secuencia está muy bien elaborada desde el punto de vista narrativo, pero también se destaca por la innovadora junción de formas discursivas al mostrar el carácter documental que las fotografías poseen, mostrando las condiciones de las personas y consecuencias de la guerra no por medio de leyendas, sino por bocadillos, elemento formal exclusivo del lenguaje de los cómics. En lo que se refiere a la traducción, vemos que la relación entre texto e imágenes se produce de forma muy similar al original francés, lo que, a nuestro ver, posibilita al lector brasileño acceder al juego de lenguajes, que se constituye a partir de la relación entre texto, dibujos y fotografías, y sus efectos narrativos. Se construye, tanto en el contexto de lectura original como en el contexto de la traducción, una representación cultural sobre la vida del pueblo Afgán, es decir, las fotografías, dibujos y diálogos, conjuntamente, constituyen un marcador cultural que se evidencia por medio de la comparación con los dos contextos culturales donde la obra es leída. En resumen, es el proceso de traducción que pone en evidencia la relación entre las culturas y sus diferencias.

En la figura abajo vemos otro ejemplo:



Figura 11 – *Le Photographe*, Tome 1 34 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.

En la secuencia de imágenes que aparecen arriba, Didier fotografía a las mujeres del grupo de MSF usando ropas afganas. En un primer momento, si tenemos en cuenta sólo las imágenes sin considerar el texto, ya es posible identificar las fotos como marcadores culturales, pues se trata de prendas de vestir diferentes a las usadas comúnmente por las mujeres occidentales, tanto en Francia como en Brasil. En un segundo momento, cuando se analiza la relación de estas imágenes con el texto, se menciona el nombre de la prenda a través de la palabra persa *chadri*, seguida de un intento de definición de este elemento “extraño” en el contexto lingüístico y cultural francés: “ces longues robes des femmes afghanes”⁴. Como se mencionó anteriormente, el uso de la palabra francesa *robes* (*vestidos*, en portugués) atribuye un nombre al referente para comprenderlo desde el punto de vista de la cultura receptora. El *chadri* no es un vestido, pues las mujeres afganas deben llevar ropa bajo el *chadri*, y un vestido, tal como se utiliza en el Occidente, no cubre la cara o la cabeza. La palabra *robes* busca aclarar y acercar la cultura receptora a la cultura retratada. En otras palabras, y basándose en las ideas de Bhabha, se puede decir que la cultura receptora traduce la cultura del otro. Además, el uso del *chadri* por el equipo se desnaturaliza de su contexto cultural afgano, pues no viste sino disfraz. Todo el equipo, incluidos los hombres, utilizará esta pieza para cruzar la frontera sin llamar la atención, como dice el narrador. Este uso desnaturalizado – quizá blasfemo – de la prenda es un ejemplo de la idea de la traducción cultural de Bhabha (356) una vez que, para el autor, “la subversión de la tradición, la repetición, la reinscripción y la transformación de la intencionalidad de un acto de la cultura” constituye el acto transgresor que es la traducción cultural, en otras palabras, la traducción se establece como un proceso de transformación. Veamos ahora la traducción de esta secuencia:

⁴ “Estos largos vestidos de las mujeres afganas”



Figura 12 – O fotógrafo, Vol. 1 40 © 2010 by Conrad Editora do Brasil Ltda.

Al verificar la traducción, nótese que el marcador cultural icónico que se relaciona con el elemento verbal, representado por la palabra *chadri*, aparece con una pequeña diferencia: al contrario de la edición francesa, la versión brasileña, que utiliza la transcripción como estrategia de traducción, destaca tipográficamente el origen extranjero de la palabra mediante el uso de la cursiva. Vale la pena resaltar que tras los ataques del 11 de septiembre de 2001, Afganistán vuelve a ser motivo de atención de los medios de comunicación occidentales. Es precisamente en este momento histórico que se publicó el primer volumen de la serie en Francia y dos años más tarde en Brasil. Llamamos la atención sobre este hecho porque era común referirse a esta prenda afgana en los periódicos brasileños. Sin embargo, se usaba la palabra de origen árabe *burka* y no *chadri*, de origen persa. En este sentido, la traducción de *chadri* para *burka* en la edición brasileña, en nuestra opinión, recurriría a un término más familiar para el lector, lo que correspondería a las expectativas

del público y, por lo tanto, estaría más acorde con la representación de la cultura afgana en el contexto brasileño. Por otro lado, llama la atención la estrategia de la traductora en traducir “ces longues robes des femmes afghanes” por “essa única túnica comprida das mulheres afegãs”⁵, donde hay la adición del adjetivo *única*, y la palabra *robes* se traduce por *túnica*. La elección de la palabra *túnica* demuestra la intención de traducir el referente extranjero, es decir, aproxima el objeto “extraño” para el contexto de la cultura receptora. Sin embargo, con la utilización de la palabra *túnica*, que es una pieza de ropa usada sobre otra, a diferencia del *vestido*, creemos que la traductora hace una corrección en relación al francés. Por supuesto, un *chadri* o *burka* no son *túnicas*, pero la traducción intenta, a través de la corrección, dar al lector una idea aproximada sobre el tipo de ropa y su forma de utilización mejor que en el original francés. Además, hay que destacar que la función de la prenda en el contexto afgano también se distorsiona en la traducción, ya que, como se indica en el análisis del pasaje original, el narrador explica que el *chadri* se utiliza para ocultar las caras del equipo al atravesar la frontera. Veamos otro ejemplo de marcadores culturales formados entre imagen y texto:

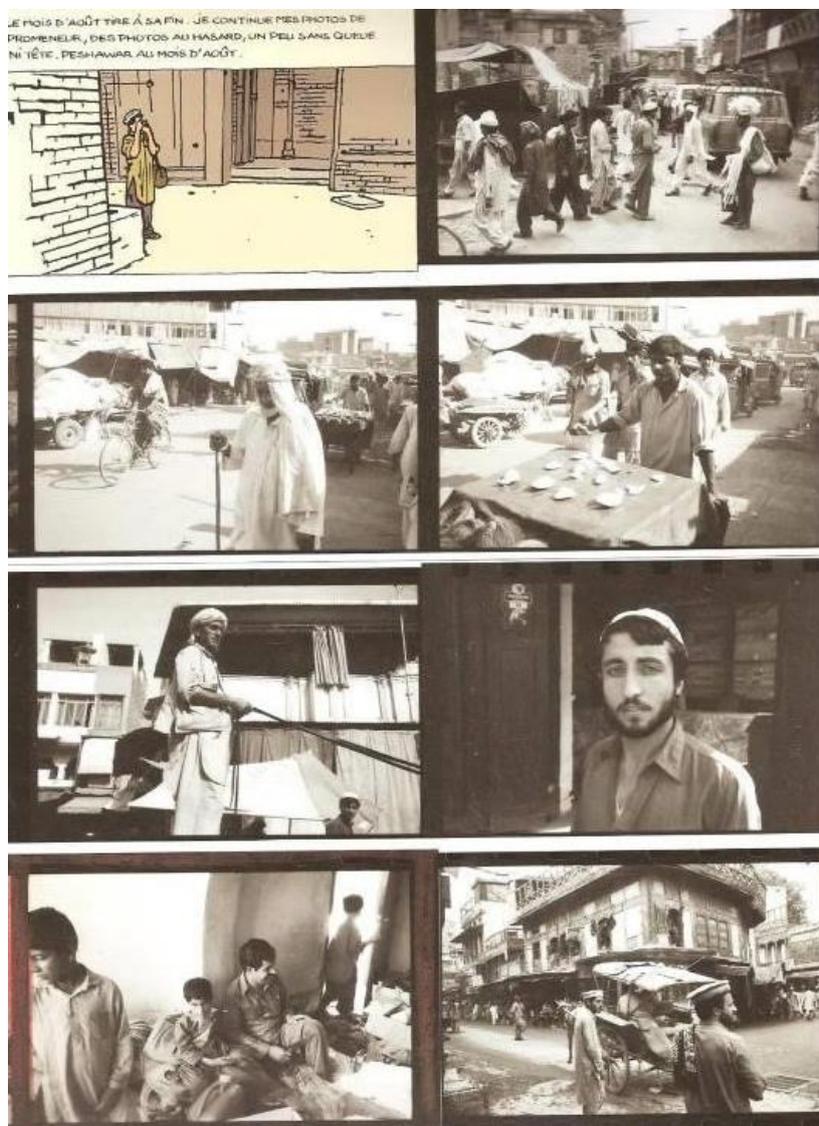


Figura 13 – *Le Photographe*, Tome 1 28 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.

⁵ “esa única túnica larga de las mujeres afganas”

La secuencia de imágenes que se muestra en la figura 13 se introduce por un dibujo con una leyenda narrada por Didier, que tanto contextualiza la escena, como también introduce al propio Didier como personaje de esta misma escena. Se trata de una serie de fotografías de la ciudad paquistaní de Peshawar, donde el equipo de MSF y Didier se instalaron antes de ir a Afganistán. Aquí tenemos una visión general de la ciudad y sus habitantes. Hay imágenes de las prendas de vestir usadas por los hombres, el transporte y el comercio. El fotógrafo se centra en la diferencia, es decir, en lo que Peshawar tiene de diferente en comparación con París o cualquier otra ciudad occidental en la década de 1980. El marcador cultural se configura a partir de la introducción textual que hace Didier y la relación que esta introducción establece con la secuencia de fotografías, pues el fotógrafo retrata la ciudad enfatizando las diferencias, como se ve a través de los momentos y de las personas que él elige retratar. La secuencia de imágenes aún gana un título: “Peshawar au mois d’août” (Peshawar en el mes de agosto), lo que colabora para la construcción de una representación sobre esta ciudad para el autor de las imágenes y también para el público que las recibe tanto en el contexto francés como en el brasileño. Veamos como tales relaciones se presentan en la traducción de este pasaje en portugués:

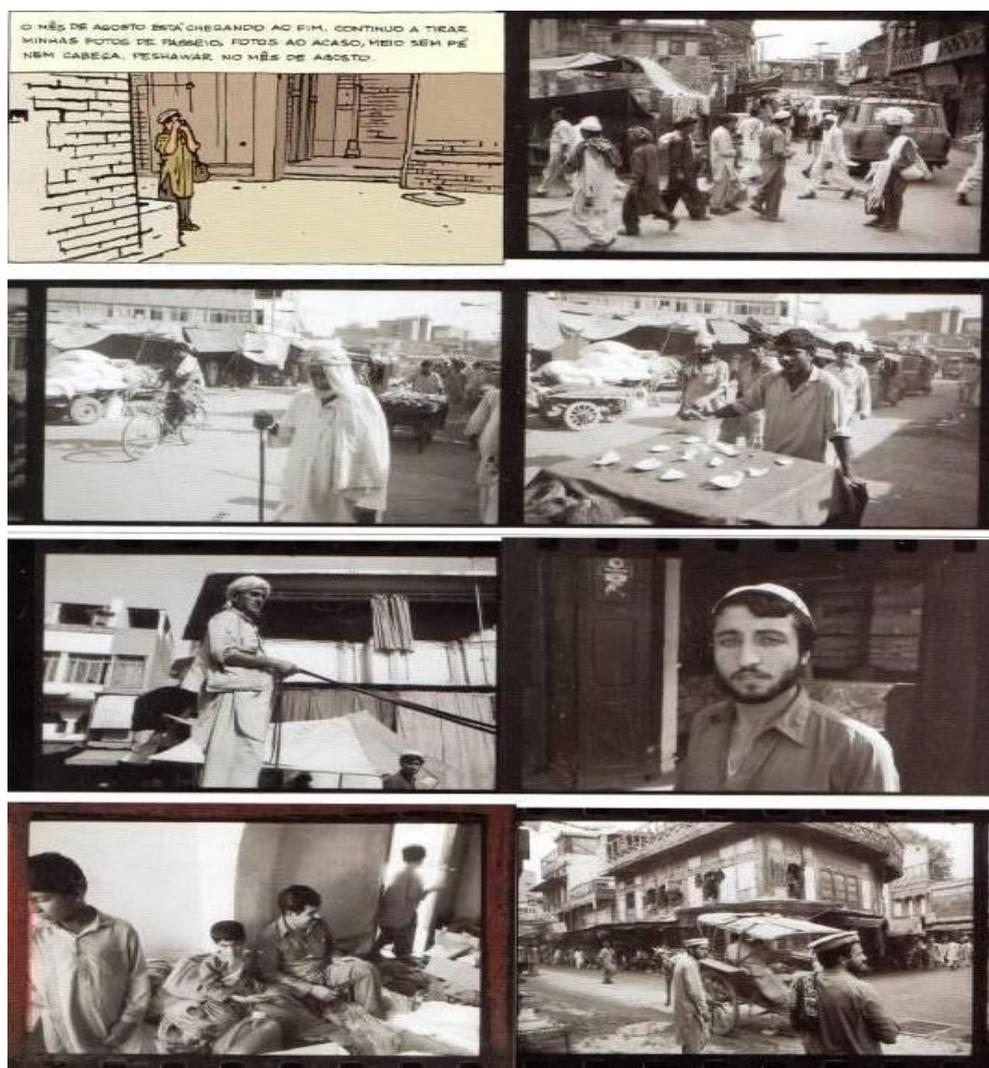


Figura 14 – *O fotógrafo*, Vol. 1 34 © 2010 by Conrad Editora do Brasil Ltda.

Como se puede observar arriba, las imágenes fotográficas en conjunción con el dibujo y el texto también constituyen marcadores culturales en el contexto de traducción, ya que la relación entre el texto traducido y las imágenes contribuye a la formación de una visión sobre Peshawar, ahora en el contexto de lectura brasileño. Se puede decir que los marcadores culturales se presentan de manera análoga en los dos contextos de lectura, una vez que esta ciudad está alejada de los franceses y de los brasileños no sólo espacialmente, sino también en lo tocante a los estilos de vida. Todas las imágenes captadas por el fotógrafo representan una vida urbana bastante diferente de lo que se conoce en la mayoría de las ciudades occidentales. Poco a poco, una serie de representaciones de la gente y del lugar captado en las imágenes se forma a partir de la lectura e interpretación de la obra original y también en la traducción. En este caso, el texto actúa como un introductor que define la ciudad, dándole un nombre, y establece con las imágenes una unidad que construye el marcador cultural. Conforme a lo presentado en el inicio de este artículo, según el estudioso español Javier Franco Aixelá – que llama a los marcadores culturales ítems culturales específicos – los nombres propios como los nombres de personas y ciudades constituyen términos culturalmente marcados porque son particulares a la cultura de origen y, por lo tanto, presentan problemas para la traducción por no tener el mismo valor en el cultura de llegada. En el caso de las secuencias anteriores, el término Peshawar gana fuerza representativa por estar acompañado de una serie de fotos y formar una unidad en conjunto con ellas, pues hay una asociación entre el nombre de esta ciudad con las imágenes, lo que crea una representación de la metrópoli pakistaní a partir de las imágenes seguidas de su contextualización textual. Lo que queremos decir es que, en nuestro contexto de análisis, la palabra Peshawar, ampliando lo que dice Aixelá, constituye un marcador cultural en conjunto con las imágenes. Lo que configura el marcador cultural es la unión entre las imágenes de la ciudad y su nombre, pues se trata de una metrópoli distinta de las existentes en Brasil o en Francia.

A continuación, tenemos otra secuencia de *Le Photographe*, seguida de su traducción:

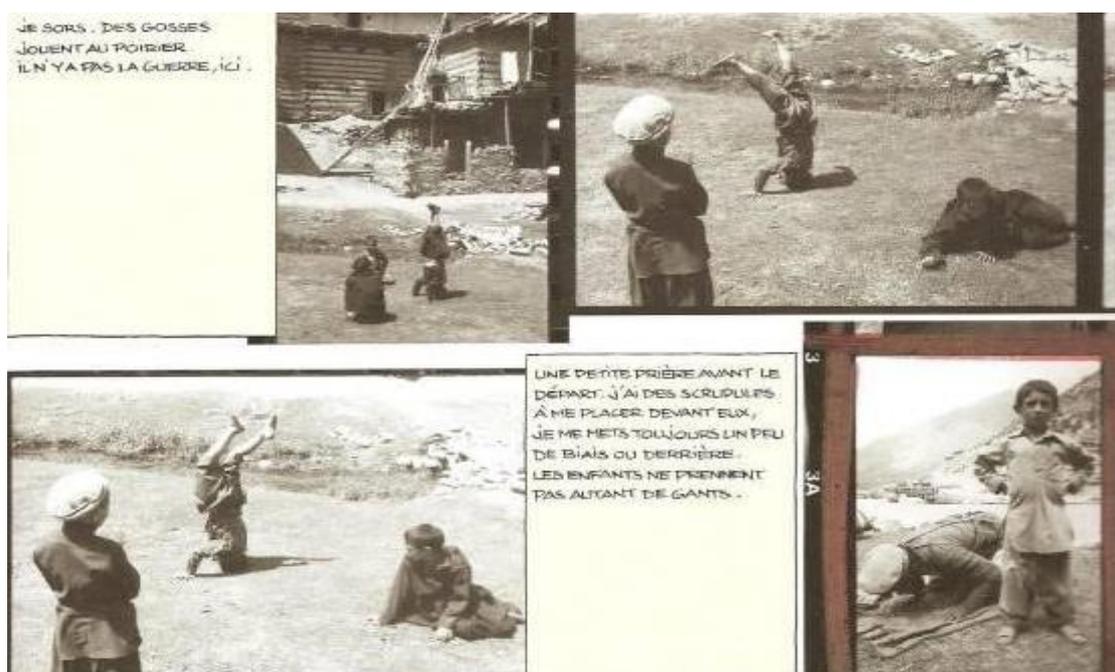


Figura 15 – *Le Photographe*, Tome 1 45 © Dupuis, 2003 Tous droits réservés.



Figura 16 – *O fotógrafo*, Vol. 1 51 © 2010 by Conrad Editora do Brasil Ltda.

La secuencia de imágenes presentada en las Figuras 15 y 16 está constituida solamente por fotografías, al contrario de las Figuras 13 y 14 analizadas arriba, que son introducidas por un dibujo. La primera de ellas tiene una leyenda que no cumple una función complementaria a la imagen, ya que solo se describe la escena para hablar de los niños jugando; sin embargo, esta leyenda transmite una impresión subjetiva del fotógrafo, pues él muestra su interpretación sobre la imagen fotografiada, más allá de lo que ésta presenta y de lo que podemos ver: “il n’y a pas de guerre ici”⁶. También en la figura de la derecha, en la fila inferior, donde Lefèvre fotografía uno de los chicos posando junto a un hombre arrodillado en posición de reverencia. La leyenda de la izquierda cumple la función de describir a través de “petite prière”⁷ la costumbre musulmana de orar en posición de reverencia hacia la ciudad santa de Meca, una práctica religiosa menos distante desde el punto de vista de la diferenciación en relación con las culturas francesa y brasileña, en las cuales el Islam es conocido a pesar de que la religión dominante es el cristianismo. Además, la leyenda revela un rasgo subjetivo del fotógrafo, que se manifiesta por el respeto a la práctica en forma de recelo, lo que demuestra un conocimiento previo del hábito: “Uma pequena oração antes de ir embora. Tenho o cuidado de não me colocar na frente deles, fico sempre um pouco atrás. As

⁶ "no hay guerra aquí"

⁷ "pequeña oración"

crianças não tomam tanto cuidado”⁸ (*O Fotógrafo*, Vol. 1 51). Tanto en el original como en la traducción, el marcador cultural se muestra a partir de la relación de la imagen del hombre orando y las palabras del narrador que, ora describe la escena con “petite prière” / “pequena oração”, ora por su actitud de recelo. Lo que llama la atención en la traducción brasileña es el uso de “ter cuidado” y “tomar cuidado” para las frases “j’ai des scrupules” y “prennent des gants”, en el original. Todos estos enunciados, tanto en portugués como en francés, muestran el recelo y respeto que Didier tiene al fotografiar al hombre rezando, pero tienen diferentes connotaciones. Mientras que en francés “j’ai des scrupules” y “prennent des gants” expresan una idea de tratar algo con delicadeza o hesitación, en portugués “ter cuidado” y “tomar cuidado” son expresiones usadas más comúnmente en situaciones que exigen atención, sobretudo situaciones de peligro.

Concerniente a la demostración de respeto del narrador en el original y en la traducción, se puede afirmar que éste intenta evitar la blasfemia que, según Bhabha (355), “no es simplemente una representación distorsionada de lo sagrado por lo seglar; es un momento donde el asunto o el contenido de una tradición cultural está siendo dominado, o alienado, en el acto de la traducción”. Aquí es necesario decir que Bhabha utiliza la palabra “traducción” en un sentido amplio, es decir, la “traducción cultural” como un acto de transformación por el cual las culturas pasan a medida que se ponen en contacto.

Como dijimos anteriormente, es evidente la relación entre el uso de marcadores culturales y la formación de identidades y opiniones sobre un pueblo extranjero por medio del proceso de traducción. Tanto las imágenes como opciones léxicas en los textos de cómics contribuyen a la colocación de puntos de vista que, en contextos de traducción, revelan nuevas preguntas y nuevas oportunidades para la reflexión. La imagen fotográfica es vista históricamente como un “testimonio de la verdad”, del hecho o de los hechos. Gracias a su naturaleza fisicoquímica [...] de registrar aspectos (seleccionados) de lo real, tal como estos de facto se parecen, la fotografía ganó elevado status de credibilidad” (Kossoy 19). A pesar de existir manipulación en la fotografía, es decir, que ella no está exenta de la visión del fotógrafo, al público en general, el poder fáctico que la foto tiene es innegable, lo que sin duda forma representaciones acerca del “otro” en la relación entre culturas, como hemos visto en la traducción de *Le Photographe*.

También se observó que los marcadores culturales estudiados se componen de textos e imágenes conjuntamente, lo que es característico del lenguaje de los cómics, pero en cada uno de los ejemplos el texto cumple una función diferente cuando se relaciona con la imagen. Consecuentemente, los marcadores culturales también se presentan de manera distinta en cada secuencia. Por otra parte, sobre el lenguaje del cómic, que se vale de signos verbales e imagéticos en su constitución, el habla de los personajes no está exenta de elecciones discursivas que también revelan elementos capaces de formar identidades culturales sobre el otro. Al igual que en el idioma de origen, el uso de la transcripción en las dos traducciones presentadas mantiene la relación de diferenciación entre las culturas afgana y brasileña. El uso de la letra cursiva destaca aún más esta diferenciación y, como vimos anteriormente, el uso de palabras en lengua persa busca marcar un

⁸ “Una pequeña oración antes de partir. Tengo cuidado de no ponerme delante de ellos, siempre estoy un poco más atrás. Los niños no tienen tanto cuidado”.

grado de diferencia entre la lengua y la cultura del personaje y contextualizar la historia y el país donde la narrativa se desarrolla.

A continuación analizamos otro pasaje:



Figura 17 – *Le Photographe*, Tome 3 33 © Dupuis, 2006 Tous droits réservés

La secuencia de fotografías arriba no está contextualizada por elementos textuales ni en leyendas, ni en bocadillos. Por el contexto narrativo presentado en las páginas precedentes, el lector es llevado a inferir que se tratan de fotografías realizadas por Lefèvre durante su camino de vuelta a Paquistán, donde tomaría un vuelo rumbo a París. Las cuatro primeras fotos muestran paisajes que no podemos afirmar de dónde son ni si están próximos a los lugares mostrados en las fotografías siguientes; la quinta imagen muestra un pastor de ovejas y un grupo de hombres; las últimas tres fotos retratan un grupo de personas en una construcción que parece ser un local de oración, pues se encuentran rezando. Gracias al hecho de no haber texto para fijar el sentido de las imágenes, es decir, la ausencia de la función clásica de anclaje de la leyenda periodística, que auxilia (o delimita) las posibilidades de interpretación de la imagen, el autor recurre al conocimiento del mundo del lector para que éste infiera que la construcción es, en realidad, una mezquita. Esto puede ser deducido al observar el par de zapatos que aparecen en primer plano y por el hecho de solo haber hombres en el recinto. Queda claro, una vez más, que los autores cuentan con el conocimiento del mundo de sus lectores en la transmisión del mensaje, independientemente de la información textual. En la Figura 8 analizada arriba, la referencia a una personalidad particular de la cultura popular francesa en los bocadillos no es suficiente para que el lector brasileño, es decir, de la traducción, la reconozca hasta el punto de reírse e identificarse, como lo haría un francés. Sin embargo, en la Figura 16, por la ausencia de texto, cabe al lector identificar (o no) la mezquita a partir de sus conocimientos sobre el islamismo, sea él francés o brasileño. Como Eisner (53) afirma, el autor siempre cuenta con “un cúmulo razonable de experiencias” de su lector a fines de comunicarse con él y transmitir su mensaje.

Conclusión

Por medio de este breve análisis intentamos iniciar un debate acerca de las múltiples posibilidades de investigación en traducción sobre medios de comunicación constituidos por imagen y texto, en especial los cómics. Vimos que el traductor de este tipo de lenguaje tiene que trabajar con distintos sistemas semióticos además del texto, pues las imágenes (dibujos y fotografías) también expresan ideas y transmiten mensajes a partir de una relación de complementariedad. *Le Photographe* se muestra como un ejemplo particular de cómics, no solo por sus aspectos formales, distintos de la mayoría de las *graphic novels*, sino también por su manera de representar la realidad; así, *Le Photographe* se constituye como una obra fructífera para el trabajo científico en diversos niveles, lo que buscamos apuntar en este artículo. A partir de las secuencias estudiadas, vimos que la configuración entre imagen y texto se produce de formas diversas, lo que confiere al trabajo de traducción, y a la propia lectura de la traducción, diferentes estrategias con vistas a un único fin: la transmisión de ideas y el conocimiento de nuevos pueblos y culturas. Como vimos, la traducción posibilita al lector brasileño entrar en contacto con por lo menos dos culturas, la afgana y la francesa, representadas en imagen y texto por medio de marcadores culturales. Comúnmente se oye decir que la traducción implica pérdidas⁹, sin embargo, al contrario de esa premisa, queda evidenciado que es justamente la traducción la que posibilita al lector brasileño conocer elementos de la cultura francesa por la forma que ésta representa la cultura afgana, cultura distante para ambos países occidentales. A pesar de poseer rasgos documentales, el surgimiento de nuevas visiones y representaciones acerca del asunto documentado y de aquellos que lo documentan es innumerable, gracias a las experiencias

⁹ Sobre “pérdidas” y “ganancias” en la traducción de cómics, ver Grun, Maria & Dollerup, Cay. “‘Loss’ and ‘Gain’ in Comics”. *Perspectives: Studies in Translatology* 11.3, 197-216, 2003.

del mundo de cada lector; tales visiones pueden ser aún más sorprendentes en el momento de la traducción, que pone en contacto directo diferentes organizaciones sociales, culturales y lingüísticas.

A partir de las ideas de Venuti, concluimos que la traducción, como cualquier otra actividad cultural – en esto se incluye la fotografía, el dibujo, etc. – produce y vehicula valores. A través de la selección de ángulos (en la fotografía) y discursivas (en el texto), fotógrafos, autores y traductores dejan huellas de sus propias visiones que, a su vez, son interpretadas, aceptadas, rebatidas, en resumen, constantemente transformadas, por y para el público.

REFERENCIAS

- Aixelá, Javier F. “Itens culturais-específicos em tradução.” Trad. Mayara M Marinho y Roseni Silva. *In-traduições* 5.8 (2013): 185-218. Print.
- Aubert, Francis. H. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução.” *Estudos Orientais* 5 (2006): 23-36. Print.
- Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Print.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge, 2006. Print.
- Bohannon, Laura. “Shakespeare no meio do mato.” Trad. Lenita Esteves y Francis H.Aubert. *Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores* 17 (2008): 135-159. Print.
- Cagnin, Antonio L. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975. Print.
- Dyserinck, Hugo. “O problema das *images* e *mirages* e sua pesquisa no âmbito da literatura comparada.” *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*. Trad. Zimber Karola. Eds. Celeste Ribeiro de Sousa. 2005. <http://relibra.com.br/pdf/imagensemiragens>. Web.
- Eisner, Will. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro L. Del Manto. São Paulo: Devir, 2005. Print
- . *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís C. Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Print
- Guibert, Emmanuel, Didier Lefèvre et Frédéric Lemerrier. *Le Photographe*. Tome 1. Marcinelle: Dupuis, 2003. Print
- . *Le Photographe*. Deuxième partie. Marcinelle: Dupuis, 2004. Print.
- . *Le Photographe*. Troisième partie. Marcinelle: Dupuis, 2006. Print.
- . *O Fotógrafo*. Trad. Dorothee de Bruchard. Vol. 1. São Paulo: Conrad, 2010. Print.
- . *O Fotógrafo*. Trad. Dorothee de Bruchard. Vol. 2. São Paulo: Conrad, 2008. Print.
- . *O Fotógrafo*. Dorothee de Bruchard. Vol. 3. São Paulo: Conrad, 2010. Print.
- Hall, Stuart. “Quem precisa da identidade?” *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Ed. y trad. Tomaz T. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. 103-133. Print.
- Kossoy, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. Print.

McCloud, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho y Marisa N. Paro. São Paulo: M. Books, 2005. Print.

Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *On Translation*. Ed. R. A. Brower. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. 232-239. Print.

Maresca, Sylvain. "O silêncio das imagens." *Como pensam as imagens*. Ed. Etienne Salmain. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. Print.

Reichmann, Tinka y Adriana Zavaglia. "A tradução juramentada de documentos escolares (português, francês, alemão)." *Tradução em revista* 17.2 (2014): 45-56. Print.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998. Print.

Zanettin, Federico, ed. *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2014. Print.