

que las críticas suelen carecer en ocasiones de fundamento sólido. Para muchos espectadores con un conocimiento básico del idioma extranjero y rudimentario de lo que son las entretelas de la subtitulación, ver una película subtitulada ofrece un pretexto ideal para jugar a la búsqueda del error. Juego que, por otra parte, jamás llevarían a cabo con una novela o con una película doblada. Una de las soluciones para poner fin a esta espiral de connotaciones negativas puede venir de un mejor conocimiento de esta actividad.

Muchos autores se han quejado de lo poco que se ha escrito sobre la traducción audiovisual y del carácter repetitivo y superficial de algunos de los artículos. Si esto era verdad hace una década, hoy día es evidente que el interés por este área del saber está en aumento como se observa en el rápido crecimiento de módulos universitarios dedicados al doblaje y subtítulado, la redacción de tesis doctorales, la mayor afluencia de público a las salas donde se proyectan películas subtituladas y la celebración de numerosos congresos internacionales centrados en la traducción audiovisual: Consejo de Europa, Estrasburgo (1995), Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Forlì (1995), Universidad del País Vasco, Vitoria (1993, 1996 y 2000), Berlín (1996, 1998 y 2000) y la Universitat Jaume I, Castellón (1999).

El cine es una industria económica con una dimensión cultural que, al afectar a la inmensa mayoría de la población de un país, cuenta con un gran poder manipulador. Los estudios en este campo sirven para arrojar luz sobre la función social, política y económica de la cultura en una sociedad dada, y de ahí su necesidad si queremos profundizar y avanzar en el conocimiento de nuestro propio entorno. Espero que este pequeño volumen sirva para liberar en cierta medida el subtítulado de ese ostracismo elitista que le ha venido marginando en el mundo académico.

Aspectos generales

1.1. DEFINICIÓN

El subtítulado se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).

Toda película subtitulada se articula, pues, en torno a tres componentes principales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La integración de estos tres componentes, junto con la capacidad de lectura del espectador, determinan las características básicas del medio. Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos.

1.2. ¿TRADUCCIÓN O ADAPTACIÓN?

Debido a la serie de limitaciones que restringen el trasvase lingüístico en el terreno audiovisual, algunos teóricos prefieren entender el subtítulado (así como el doblaje, las voces solapadas y demás), como un ejemplo de *adaptación* y no de *traducción*.

Toda película articula dos códigos, la imagen y el sonido, y mientras que la literatura y la poesía evocan, el filme representa y actualiza una realidad determinada, basada en unas imágenes específicas. Por ello, tanto el subtítulado como el doblaje se ven coartados por el respeto que han de pagar a la sincronía en nuevos parámetros traductores como son la imagen (lo que se dice o proyecta en pantalla no debe contradecir lo que los personajes están haciendo) y el tiempo (la entrega del mensaje traducido, ya sea oral o escrito, habrá de coincidir con la del acto lingüístico original). Los subtítulos, además, suponen un cambio de registro de oral a escrito e implican la omisión de elementos del mensaje lingüístico original ya que han de respetar la sincronía espacial, en el sentido en que la entrega del mensaje viene predeterminada por el ancho disponible en la pantalla, que normalmente no permite más de un total de unos 32 a 35 espacios por línea en un máximo de dos líneas.

Estas son las razones esgrimidas por los que consideran esta actividad como una forma de adaptación con una clara connotación negativa. Para otros, partir de una concepción como adaptación resulta excusa suficiente para realizar un tipo de trasvase lingüístico que es claramente deficiente. Pero esta actitud entraña el riesgo, como apunta Delabastita (1989:214), de acabar con una definición de traducción que es muy limitada y normativa, que:

is in danger of being applicable to very few, well-selected cases, and of being unsuitable for a description of most actual facts. That is why I have rejected a minimal definition of translation and why I have opted for a highly flexible notion.

Es necesario, pues, entender la traducción desde una perspectiva más flexible y heterogénea que dé cabida a un amplio conjunto de realidades empíricas. Es por ello que en estas páginas nos mostramos a favor de un término globalizador que se está abriendo paso hoy día: *traducción audiovisual*, una acuñación que ofrece la ventaja de tener en cuenta la dimensión semiótica.

1.3. TIPOS DE SUBTITULADO

Podemos establecer tres tipologías según nos basemos en criterios de presentación formal, lingüísticos o técnicos.

Si nos centramos en la forma en que nos vienen presentados se puede hablar de *subtitulado tradicional* (en frases completas, reducido o bilingüe) y de *subtitulado simultáneo*. De éstos, el subtítulado tradicional en frases completas es, sin duda alguna, el más empleado. La variedad reducida se implementa en programas televisivos (noticias, documentales...), donde tan sólo se ofrece un recuento sucinto de lo que se dice en la pista sonora. Especial atención merece el caso de los subtítulos bilingües. Su implementación implica que las dos líneas disponibles para el subtítulado están en constante uso, dedicadas cada una de ellas a un idioma distinto. En Bélgica, y particularmente en la zona fronteriza de la región de Bruselas, en un intento por satisfacer a las comunidades valona y flamenca, los subtítulos aparecen en francés y flamenco. También en Finlandia se respeta el bilingüismo de ciertas regiones, y en el cine se recurre a los subtítulos bilingües en finés y sueco. En geografías más distantes como Jordania e Israel se combinan el hebreo y el árabe². Las limitaciones extras que ello conlleva hacen del subtítulado una labor en los límites de lo infame e inalcanzable.

Existe otra modalidad de subtitulación bilingüe con un alto valor educativo y pedagógico, si bien en nuestro país no se ha explotado lo suficiente a nivel comercial. Los subtítulos constan también de dos líneas, de las que la primera es la transcripción simplificada de los diálogos en la lengua original y la segunda ofrece al espectador la traducción de los diálogos en su lengua materna.

Por lo que respecta al subtítulado simultáneo, se trata de una modalidad balbuciente a la que se recurre en circunstancias en las que las presiones temporales son acuciantes, como una entrevista en directo. Lo normal es que se lleve a cabo por un intérprete profesional acompañado de un mecanógrafo que se encarga de procesar directamente en pantalla el material traducido.

También podemos clasificar los subtítulos desde el punto de vista lingüístico. Nos encontramos así con *subtítulos intralingüísticos*, en los que no tiene lugar ningún cambio de lenguas y están diseñados para satisfacer tres tipos de audiencias distintas. Primeramente, esta variedad de subtítulos va destinada a los sordos y a las personas con problemas de recepción auditiva, y en ciertos países las cadenas televisivas están obligadas

² Décarie (1989), para el caso de Quebec, se pregunta si cabría pensar en subtítular las películas de manera bilingüe en inglés y francés. Se podría especular aquí sobre las posibilidades de que este debate se incubara también en aquellas comunidades del Estado español con lengua propia distinta al castellano.

por ley a ofrecer un porcentaje dado de programas con este tipo de subtítulos. El procedimiento se realiza a través del teletexto, lo que permite que los textos escritos sólo sean vistos por aquellas personas que lo descan, sin que afecten en modo alguno al resto de telespectadores. El usuario deberá tener por tanto teletexto incorporado a su televisor y podrá ver una emisión subtitulada accediendo a la página 888, que sólo estará activa durante el tiempo que dure la emisión subtitulada. Si bien en España no se han hecho apenas estudios en este terreno, en el Reino Unido son varios los trabajos realizados al respecto³ y al ser los subtítulos interlingüísticos escasos en este país, la población asocia la variante intralingüística con la única realidad subtítuladora. A nivel docente son ya varios los centros universitarios que ofrecen módulos centrados en este tipo de subtitulación, como la Universidad de Granada y el ISTI de Bruselas. En segundo lugar, estos subtítulos son una herramienta muy útil en la enseñanza de idiomas, puesto que el estudiante puede ver escrito lo que está escuchando de los labios de los actores⁴.

El tercer tipo de subtítulo intralingüístico que está cobrando un gran auge en estos días es el que se conoce como efecto karaoke. Se usa normalmente con canciones o películas musicales y el objetivo es que el público ejercite sus cuerdas vocales al mismo tiempo que los personajes de la pantalla. La película *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) se anunciaba recientemente en una sala de cine londinense de la siguiente manera: «the classic film musical, now with subtitles so everyone can join in!». Al parecer, con un gran éxito.

El otro tipo de subtítulo es el *interlingüístico*, en el que se produce el paso de una lengua a otra. En España este procedimiento es lo que conocemos como subtítulo por antonomasia, y es el que merece mayor atención en este estudio. Por regla general, los subtítulos interlingüísticos han sido analizados como un tipo de traducción, mientras que los intralingüísticos se han visto como un mero soporte para los sordos, basados en la edición de textos.

Desde el punto de vista técnico nos encontramos con *subtítulos abiertos* y *subtítulos cerrados*, entre los que la diferencia básica reside en el

hecho de que el producto venga acompañado de modo inseparable de su traducción (película de cine o vídeo) o que tal traducción pueda ser añadida a la versión original a voluntad del espectador y gracias a recursos tecnológicos como el teletexto (programas para sordos) o el DVD. En este terreno, el avance de la tecnología digital hace ya posible la transmisión de una misma película en varias lenguas, tanto en versiones dobladas como subtituladas. Con un aparato de televisor equipado adecuadamente, el espectador puede elegir la lengua que quiere oír y, si le interesa, los subtítulos cerrados que quiere leer.

1.4. CANAL DE DIFUSIÓN

Podríamos establecer una cuarta división atendiendo al canal de difusión de los subtítulos. Para calcular la longitud de una línea de subtítulo se ha venido recurriendo, tradicionalmente, a lo que se denomina *regla de los seis segundos*, según la cual en este período de tiempo el espectador (medio) es capaz de leer y asimilar la información contenida en dos líneas de subtítulos, cuando cada línea cuenta con unos 35 espacios o pulsaciones⁵. Sin embargo, este cómputo varía según el canal de difusión sea el cine, el vídeo, el DVD o la televisión y, en cualquier caso, siempre existen unos márgenes de flexibilidad con respecto a lo que se haya estipulado como límite.

Distintos estudios de subtítulo aplican distintos baremos de acuerdo a sus propios criterios. Así encontramos que en cine se puede emplear hasta un máximo de 40 caracteres ya que es norma aceptada en la profesión, y entre la audiencia, que el espectador es capaz de leer los subtítulos con más facilidad (y rapidez) en el cine que en la televisión. Aunque el tema no ha sido tratado en profundidad, las razones parecen deberse a la mejor definición y mayores dimensiones de la pantalla, el perfil cultural de la audiencia y la mayor concentración que permite la sala de cine. Otros estudios abogan por un máximo que oscila entre 32 y 35 caracteres y Chaume (2000:79) afirma que en algunos casos el cine trabaja con subtítulos de entre 28 y 32 caracteres. En cuanto al formato

³ Los estudios de los británicos Robert Baker et al. (1984) y de Linde y Kay (1999) son de un gran valor en este terreno. También la Independent Television Commission, sita en Londres, publica artículos sobre estos temas con una cierta regularidad.

⁴ En España, la colección de vídeos *Speak Up*, comercializada por la distribuidora Columbia Tristar Home Video, es un claro ejemplo de la explotación pedagógica de los subtítulos intralingüísticos.

⁵ La regla que se suele aplicar es que dos fotogramas corresponden a un espacio de subtítulo. Puesto que cada segundo supone el paso por pantalla de 24 fotogramas, la ecuación supondrá la posibilidad de inclusión de 12 pulsaciones por segundo. En un cálculo con redondeo a la baja, seis segundos máximos de exposición en pantalla significan, pues, un total de 70 (72) caracteres, lo que equivale a 35 por línea.

vídeo y DVD, el número es de unos 32 a 35 caracteres, aunque ciertos estudios emplean algunos más aduciendo que el espectador siempre puede rebobinar la película si no ha tenido tiempo de leer un determinado subtítulo, algo que no puede hacer ni en cine ni en televisión. En ocasiones, por cuestiones de visibilidad en pantalla, el estudio elabora dos versiones distintas: una para vídeo (35 caracteres) y otra para DVD (30 caracteres), a la que se llega tras un ajuste de la primera. Paradójicamente, otros estudios prefieren que la versión DVD tenga más caracteres por línea, ya que así se puede ofrecer más información al espectador. Aducen que el consumidor de DVD, que recordemos también tiene acceso a la versión doblada y puede elegir combinatorias lingüísticas de su agrado para la pista sonora y la subtitulada, se suele servir de los subtítulos para mejorar su competencia en otros idiomas y por ello prefiere una traducción que siga más fielmente al original y condense lo menos posible. Por último, la televisión suele trabajar con unos 32 a 35 caracteres, aunque TVE, por ejemplo, tiende a usar sólo 28.

Con los avances tecnológicos, el debate sobre el número máximo de pulsaciones por línea parece estar destinado a desaparecer. La evolución apunta a una mayor racionalización del espacio disponible que se puede conseguir trabajando con *pixels*, es decir, con los puntos de luz más pequeños de la imagen. Es evidente que no todas las letras ocupan el mismo espacio. La «l» o la «i» son claramente menos expansivas que la «m» o la «o». Sin embargo, al trabajar con caracteres cada uno tiene asignado un espacio independientemente de su materialidad, algo que se puede racionalizar con el uso de *pixels* ya que esta nueva concepción permite un reajuste del espacio según las letras empleadas.

Al ser la pantalla de cine mucho más grande y permitir, por regla general, la inclusión de un mayor número de caracteres por línea, la versión cinematográfica de una película tiende a condensar menos el mensaje original y cuenta, normalmente, con un mayor número de subtítulos que la televisiva por aquello que comentábamos de que el espectador es capaz de leerlos con más rapidez en el cine. Hoy día, el lanzamiento comercial típico de un largometraje comienza con la VOS para el cine, a la que sigue otra para vídeo, otra para DVD y, en una situación ideal, una cuarta para la televisión. El proceso conlleva, normalmente, la reducción gradual del número de subtítulos y el cambio del tipo de letra, así como una ligera modificación de los tiempos de entrada y salida de los subtítulos y de su estructuración, ya que el cine se basa en la sucesión de 24 fotogramas por segundo mientras que la pequeña pantalla supone el paso de 25 por segundo. Así, para reconciliar el formato cine con el televisivo hay que acelerar la película ligeramente, con lo que la duración de la misma

y el tiempo disponible para los subtítulos es un 4% menos. Por regla general, una película de duración media (90 minutos) contiene unos 900 subtítulos en la versión cinematográfica, 750 en la de vídeo o en la de DVD y 650 en la copia para la televisión. Sin embargo, para ahorrar dinero, y en claro detrimento de la calidad, se viene observando una práctica extendida que consiste en emplear los mismos subtítulos independientemente del canal de difusión. De esta manera, se acelera el ritmo de lectura y se pierde en calidad de definición, dificultando, así, la legibilidad de los subtítulos.

1.5. DIMENSIÓN SEMIÓTICA

El producto fílmico conjuga dos códigos inseparables: la palabra sonora y la imagen. En toda película, y contrariamente a las leyes matemáticas, la suma de uno (imagen) y uno (palabra) no equivale a dos (imagen-palabra), sino a una amplia red de relaciones y referentes extra-fílmicos que implícita o explícitamente vienen codificados en la película a través de la imagen, de la palabra o de ambas. Esta aportación semiótica de la imagen pone de relieve la importancia del lenguaje gestual de todos y cada uno de los personajes. El traductor ha de alcanzar un equilibrio satisfactorio para que lo que dice el subtítulo no contradiga en modo alguno lo que el actor hace o representa en pantalla. En el caso de que una actriz conteste negativamente a una pregunta con el movimiento lateral de la cabeza, el subtitulador habrá de buscar una solución que no contradiga la imagen. Así pues, si la pregunta es «*Do you mind if I close the window?*» y la réplica es un rotundo «*No*», enfatizado con una sacudida de cabeza, la formulación en castellano no debería ser un «*¿Puedo cerrar la ventana?*» que arrastra la afirmativa «*Sí*», sino más bien un «*¿Le molesta si cierro la ventana?*», que obliga a un «*No*», coherente con la imagen en pantalla.

Otra de las consideraciones que el traductor ha de tener presente es que la lectura de los subtítulos, de izquierda a derecha en el caso de la lengua española, no tiene que ser necesariamente compatible con el movimiento natural de lectura de las imágenes que se suceden en pantalla, lectura que está condicionada por los movimientos de la cámara. La conjugación de estos dos tipos de lectura simultánea exige una cierta habilidad por parte del espectador. La concesión de un excesivo énfasis a una de las dos coordenadas informativas (imagen o letra impresa) puede suponer la pérdida de parte del contenido argumental.

Pero la imagen también tiene su lado positivo y baste recordar el dicho de que una imagen vale más que mil palabras. De ahí que una de las máximas del subtitulado sea el «no traducir lo que ya viene explicitado en la imagen». El espectador requiere un mínimo de información verbal para comprender lo que acontece en la imagen, y al mismo tiempo la información visual le puede asistir en la interpretación de los subtítulos. La imagen es una coordenada compensatoria que facilita la comprensión del producto y completa la información codificada en los subtítulos.

1.6. ECLOSIÓN DEL SUBTITULADO

La supremacía del doblaje en las salas de cine y cadenas televisivas españolas permite formularse la pregunta: ¿hasta qué punto los subtítulos contribuyen a la «no popularidad» de una determinada película? Tradicionalmente, y sobre todo desde su obligatoriedad en las salas de arte y ensayo, el subtitulado en España ha venido acompañado de un aura de sofisticación y elitismo que ha perpetuado un vínculo indisoluble en la mente de algunos espectadores entre subtitulado y marginalidad o, lo que es peor, esnobismo. Esta pretendida superioridad ha conducido a una situación en la que las películas dobladas no son muy apreciadas por los cinéfilos o los profesionales del cine, quienes prefieren las versiones subtituladas. Incluso algunos directores imponen sus criterios y exigen que sus películas se subtitulen. A la inversa, amplios sectores de la población que están acostumbrados al doblaje se niegan en rotundo a ver películas «que hay que leer».

Sin embargo, aunque el doblaje sigue ocupando una posición nuclear en nuestra sociedad, lo cierto es que el subtitulado está adquiriendo una importancia progresiva entre el público español y, según estudios de mercado recientes (Fernández Santos 1997), existen pruebas de que en un cuarto de siglo la oferta de películas proyectadas en versión original subtitulada se ha multiplicado en nuestro país. Películas que en un principio se lanzaron al mercado en versión doblada han sido posteriormente subtituladas tras su canonización en clásicos del cine o, precisamente, para contribuir a esa canonización. Los subtítulos parecen devolverles un valor artístico perdido, reforzando así la creencia general de que el doblaje es para un público general y el subtitulado para audiencias más educadas y cinéfilas. Los ejemplos son numerosos: *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941),

El rey y yo (*The King and I*, Walter Lang, 1956), y un largo etcétera. Ejemplo de película que consiguió una mayor recaudación con la versión subtitulada es *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) que en 1982 fue estrenada en un cine madrileño sin pena ni gloria en la versión doblada al castellano y posteriormente, en la reposición en VOS en 1987, atrajo a más de 60.000 espectadores (García 1988).

En este sentido, los subtítulos también pueden tener un efecto paradójico en la recepción de la obra. Películas que en su país de origen no pasan de ser un producto comercial de un mayor o menor mérito artístico, cobran un valor cinéfilo inesperado en nuestro país por el mero hecho de estar subtituladas. Emilio Cabezas, director de la empresa madrileña Cambio de Formato, comentaba en una entrevista telefónica que esta situación se da con frecuencia con películas procedentes de países del este de Europa como Polonia o Hungría.

Otra de las características que definen la evolución en el mundo de la traducción audiovisual es que antes se doblaba o se subtitulaba. En esta polarización, las únicas películas candidatas a la subtitulación eran aquellas que procedían de países relativamente exóticos o que se caracterizaban por un cierto grado de intelectualidad, mientras que la inmensa mayoría de películas estadounidenses se doblaba. En la actualidad se ha pasado a una situación en la que se dobla y se subtitula a la vez, y tenemos la posibilidad de ver subtituladas películas de corte más comercial que hubiera sido imposible ver hace tan sólo un par de décadas. Uno de los primeros casos en los que se produjo esta doble oferta fue con la película *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*, Francis Ford Coppola, 1986). Esta demanda de productos subtitulados se traduce en una oferta de sesiones cinematográficas en distintas salas de una ciudad, por regla general grande, en las que la misma película se ofrece al público en ambas versiones, doblada y subtitulada. Las distribuidoras de películas también parecen haber detectado esta tendencia a un nivel más casero y han optado por cubrir este nicho del mercado con gran número de películas subtituladas destinadas al consumo doméstico de vídeos y DVD. La producción de estas versiones subtituladas supone una inversión relativamente baja (los costes de traducción son nimios o incluso se suele partir de la traducción base que se ha tenido que hacer para la versión doblada) y justifica su lanzamiento comercial con poco riesgo. Por otra parte, un mayor grado de educación de la población, el deseo de aprender idiomas y la volición de valorar un producto en su versión original son, entre otras, las razones que conducen a más personas a requerir películas subtituladas.

Esta tendencia de mayor consumo parece refutar en cierta medida la idea repetida por varios estudiosos (Nootens 1986, Luyken 1991) de que es prácticamente imposible cambiar la actitud de la audiencia con respecto a su gusto por el doblaje o la subtítulos, ya que, según afirman, la fuerza de la costumbre es la que moldea de forma paulatina y continua el hábito de la audiencia. El público prefiere la modalidad a la que tradicionalmente ha estado expuesto y, así, en los países en los que el subtítulo es predominante, la audiencia prefiere subtítulos y en los países en los que se usa el doblaje, los espectadores claramente prefieren esta modalidad. Nootens (1986:9) llega a afirmar, en un tono algo desdeñoso, que «the discussion about which deserves preference, dubbing or subtitling, is a waste of time —viewers prefer the system they are used to». Ahora bien, en los últimos años se observa una evolución que hace que ésta sea sólo una verdad a medias. Países dobladores como España y Francia empiezan a subtítular mucho más y países escandinavos, como Dinamarca, empiezan a introducir películas dobladas en el circuito comercial de vídeos domésticos.

Por lo que respecta a nuestro país, si bien es cierto que un determinado sector del público se muestra inamovible en su predilección por el doblaje, también es cierto que otra gran parte del mismo está dispuesta a consumir filmes en VOS por razones varias: estéticas, aprendizaje de idiomas, pureza del producto... Lo que es evidente es que en las grandes ciudades de nuestro país, al igual que en determinados enclaves turísticos de nuestra geografía, ya no son sólo las películas de *arte y ensayo* las que se subtítulan, sino que también los grandes estrenos se ofrecen en las dos versiones para que el espectador tenga la opción de elegir.

Otros dos indicadores que subrayan la mayor aceptación de los subtítulos en la sociedad española son su uso, mucho más sistemático que hace unos años, en las películas dobladas para dar cuenta de las canciones y su utilización en el mundo de la publicidad televisiva. Una evolución sin duda muy positiva que augura un futuro muy prometedor.

1.7. VALOR EDUCATIVO

Las películas subtítuladas son una herramienta muy importante en el aprendizaje de lenguas extranjeras que, por desgracia, parece haber pasado desapercibida para muchos. Hasta la fecha, son pocas las obras

que se han centrado en cuantificar su impacto o en analizar cómo mejor explotar los subtítulos en el aula docente y fuera de ella⁶.

Sin lugar a dudas, el ver y oír películas subtítuladas puede contribuir sobremedida al desarrollo de destrezas no sólo lingüísticas sino también de aprehensión de elementos y matices culturales, y todo ello de un modo bastante lúdico. La imagen permite observar realidades como la imbricación entre lengua y comportamientos gestuales. La pista sonora es fuente de riqueza informativa en lo referente tanto a la entonación como a la pronunciación de palabras, tan exasperante en idiomas como el inglés. Los subtítulos, por su parte, redundan en la dimensión semántica y ayudan a ampliar el vocabulario del aprendiz.

Con la llegada del DVD esta función educativa cobra especial relevancia. El espectador está en control del menú lingüístico que se le ofrece y puede elegir la(s) lengua(s) que quiere oír y leer. Algunos estudios de subtítulo afirman que el comprador de DVD se sirve de esta situación para aprender y mejorar sus conocimientos lingüísticos y, tras haber recibido ciertas críticas de clientes por la falta de paralelismo entre lo que se dice y lo que se lee, han decidido adoptar una estrategia traductora que prima un mayor número de caracteres por línea, para poder incluir más información, así como una traducción que sigue de manera más literal el original. Los riesgos son evidentes ya que una traducción «más literal» no significa en absoluto que sea más fiel al original.

A otro nivel social, los subtítulos no solamente ayudan a comprender los diálogos en una lengua que se (semi)desconoce, sino que en su variante intralingüística también cumplen la función de afianzar el conocimiento del idioma materno del espectador, sin olvidar que los productos audiovisuales llegan a un gran número de personas. Niños, adultos con problemas de alfabetización o emigrantes que están aprendiendo un nuevo idioma se benefician de esta modalidad. En el contexto europeo de fomento de otros idiomas e intercambios de estudiantes, gracias a programas como Lingua y Sócrates, la posibilidad de ver programas en la lengua que se quiere aprender con subtítulos en ese mismo idioma es una herramienta de valor incalculable. También en ciertas comunidades, como Cataluña o Euskadi, donde la lengua autóctona ha sido históricamente relegada, los subtítulos (al igual que el doblaje) son un elemento crucial tanto en la revitalización y enseñanza del idioma como en su nor-

⁶ Aquellos interesados pueden consultar las obras de Danan (1992), Díaz Cintas (1995a y 1997a) y Vanderplank (1988).

malización lingüística, por lo que el subtitulador ha de mostrarse doblemente alerta con el buen uso de la gramática y la ortografía.

1.8. CALIDAD

El denominador común que, por desgracia, suele subyacer a las películas subtituladas es la deficiente calidad del trasvase, tanto a nivel lingüístico (errores de comprensión, excesiva reducción, registro inadecuado...) como técnico (falta de sincronización, imposibilidad de lectura por que van muy rápidos o porque aparecen sobre un fondo que los hace ilegibles...). Muchas de las películas que pasan por nuestras pequeñas pantallas (menos en las grandes) ofrecen un cúmulo excesivo de errores que sólo puede contribuir a espantar a los espectadores. En ocasiones, el impacto trasciende el mero nivel lingüístico y perpetúa una serie de estereotipos de dudosa validez, hasta que uno descubre con el tiempo que los polacos o rusos no dialogan o se comportan de un modo tan extraño como las películas subtituladas nos hacían creer, sino que simplemente los subtítulos eran (son) de una calidad ínfima. Podríamos caer en la tentación de afirmar que estos atentados socio-lingüísticos sólo se conciben en una sociedad como la española donde, por regla general, las películas subtituladas reciben poca atención por parte de las distribuidoras y del gran público. Sin embargo, y si sirve de consuelo, también en países de mayor tradición subtituladora se dan instancias de pésima calidad y se han levantado voces contra este declive de estándares. En esta línea, en octubre de 1998 tuvo lugar en Berlín la conferencia internacional *Languages and the Media II*, cuyo tema central giraba precisamente en torno a la noción de calidad en la traducción audiovisual. Se subrayó la imperativa necesidad de llevar a cabo un mayor esfuerzo colectivo para alcanzar unos niveles apropiados de calidad al tiempo que se puso de relieve la dificultad que entraña el querer ofrecer una definición estable y estática de lo que es la calidad.

Desde una perspectiva general, la profesión se enfrenta al reto de elaborar unas directrices de trabajo consensuadas, en la medida de lo posible a nivel (inter)nacional, que contribuyan a homogeneizar la práctica y a establecer unos criterios mínimos de calidad. En la actualidad, la naturaleza de este mercado se caracteriza por una tremenda competencia, donde numerosos estudios de subtitulación se ignoran unos a otros y aplican sus propios criterios de calidad (cuando los tienen) o los del cliente, casi siempre supeditados al objetivo prioritario de ofrecer un producto a un precio competitivo, es decir, lo más bajo posible. Esta situa-

ción no hace sino redundar en unos niveles de calidad deficientes y confundir al espectador que regularmente se ve enfrentado a nuevas prácticas y parámetros, y encuentra difícil sentirse cómodo ante una película subtitulada. Nos podríamos plantear aquí la vieja y manida cuestión del huevo o la gallina: ¿ven los españoles pocas películas subtituladas por la mala calidad de los subtítulos, o son los subtítulos de mala calidad porque son pocos los españoles que se interesan por esta modalidad de traducción fílmica?

El capítulo 8 de este libro es un recuento pormenorizado de los parámetros que inciden en la percepción de la calidad. Sin ánimo de ser prescriptivo en exceso, ofrece unas pautas generales para salvaguardar unos niveles mínimos de calidad en la subtitulación. No cabe duda de que la buena calidad paga sus dividendos. Por ello, si se quiere mantener y fomentar una mayor demanda de películas subtituladas se ha de actuar con precaución y mimar, con grandes dosis de calidad, a ese público que ya conoce o está descubriendo la subtitulación.

Modalidades de traducción audiovisual

Aun teniendo un conocimiento adecuado del idioma extranjero, toda película entraña una serie de obstáculos adicionales para la comprensión: variantes dialectales, imposibilidad de retroceder en la cadena hablada, ruidos externos y ambientales, voces solapadas, etc., que hacen imprescindible para la mayoría de la población la traducción del producto. El hábito y la costumbre han hecho del doblaje y del subtítulo las modalidades traductoras más comunes en este terreno, lo que no quiere decir que sean las únicas posibles. Siguiendo las tipologías presentadas por Gambier (1996) y Luyken (1991), se pueden distinguir diez tipos de transferencias multilingües en el campo de la comunicación audiovisual.

2.1. INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA

Este tipo de interpretación se presta a una división tripartita: (i) la que tiene lugar en radio a la hora de dar cuenta de entrevistas en directo llevadas a cabo con determinadas personas en el estudio, llamadas telefónicas, etc. También se produce en ciertos debates culturales televisados; (ii) interpretación grabada que guarda un gran paralelismo con el voice-over; (iii) la que se articula, por ejemplo, en el contexto de teleconferencias, donde el factor distancia juega un papel importante.

2.2. INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA

También conocida como *traducción simultánea*, esta modalidad guarda ciertas similitudes con la *traducción a vista* y se da en aquellas ocasiones de apremio temporal, como los festivales de cine, en las que no existe tiempo ni para el doblaje ni para el subtitulado. En una situación ideal, el mediador lingüístico se sirve de un guión o de un texto redactado en la lengua de la película, si bien trabajar sin guión no es una experiencia anormal en estos contextos.

Aunque aplicable a la traducción de películas, es uno de los métodos menos habituales pues presenta varios inconvenientes. En ocasiones, por limitaciones financieras o de recursos humanos, una sola persona se encarga de traducir y enunciar todos y cada uno de los asertos enunciados por los actores y actrices que aparecen en pantalla. Dada la multiplicidad de personajes y voces que, por regla general, desfilan por una película es fácil comprender la desorientación que esta modalidad puede originar en el espectador. Del mismo modo, la recepción de las dos versiones al mismo tiempo contribuye a una cierta confusión, que puede alienar al espectador cuando la asincronía de entrega de ambas versiones es demasiado aguda. También el valor artístico de esta modalidad está seriamente comprometido, ya que es difícil conseguir que el intérprete (o intérpretes) impregne(n) su(s) enunciados con la misma emoción y dicción que los actores inmersos en la ficción cinematográfica.

2.3. SUBTITULADO SIMULTÁNEO

Se lleva a cabo en el momento mismo de la transmisión de un programa, como en el caso de entrevistas que tienen lugar en directo. El traductor/intérprete enuncia su mensaje, traducción reducida del original, frente a un micrófono que está conectado a los auriculares de un mecánógrafo. Este último es el encargado de escribir, a una gran velocidad, lo que la audiencia recibe codificado en los subtítulos. A pesar de que, en última instancia, el nivel de dificultad reside en la naturaleza del material origen, lo cierto es que la presión temporal que gravita en torno a esta modalidad juega un papel muy importante en la calidad final del producto meta. El aspecto más seriamente amenazado en esta modalidad es el de la sincronía, ya que los enunciados de los subtítulos han de ser, de modo obligatorio, posteriores a los diálogos de la pantalla. El hecho de

que la película sea un producto terminado, hace que esta modalidad sea irrelevante en el mundo fílmico.

2.4. SOBRETITULADO

Es una modalidad derivada del subtitulado que desde principios de los 80 se ha adoptado en teatros y óperas, pero que resulta marginal en cine. La técnica es relativamente sencilla. Encima, debajo o en una parte lateral del escenario se instala una pantalla por donde desfila de derecha a izquierda, o en donde se proyecta, el texto traducido, que puede variar ligeramente en consonancia con la interpretación de los actores. Lo normal es presentar el texto en subtítulos de dos o tres líneas. Por comparación al subtitulado simultáneo, el traductor goza en esta ocasión de una mayor libertad temporal para su elaboración.

2.5. VOICE-OVER O VOCES SOLAPADAS

Este procedimiento, similar a la interpretación simultánea, se caracteriza por su alto grado de fidelidad al texto original, y por su presentación sincrónica. A mitad de camino entre el doblaje y el subtitulado, su entrega es oral mientras que la elaboración del contenido requiere una síntesis más cercana de los subtítulos.

El volumen de la pista sonora del original es reducido por completo, o bien a un nivel mínimo de audición, para facilitar así la recepción de la traducción. Una práctica común consiste en dejar que la persona comience su enunciado durante unos segundos para luego reducir el volumen e insertar, solapada, la traducción, lo que para muchos contribuye a crear un sentimiento de autenticidad. La lectura de la traducción finaliza unos segundos antes que el discurso original, lo que permite al público volver a escuchar, en volumen normal otra vez, la voz de la persona en pantalla. En algunos países, como el Reino Unido, en un afán por reforzar ese sentimiento de autenticidad el voice-over es en un inglés con acento y deje extranjeros que recrea la manera en que un nativo de la lengua del programa hablaría el inglés. Estrategia que no deja de estar exenta de un alto grado de manipulación y perpetuación de estereotipos lingüísticos.

Esta modalidad resulta menos compleja que el doblaje ya que no requiere sincronización labial, lo cual, a su vez, facilita la traducción, pues no hay necesidad de ajuste, y abarata la mano de obra, ya que no

son actores, sino locutores los que leen el texto. Esto se traduce en un producto final de reducido coste, que lo convierte en una fórmula atractiva para las cadenas televisivas, siempre recelosas de aquellos procedimientos que pudieran resultar muy onerosos. Además, se puede llevar a cabo con una mayor rapidez que el doblaje.

Su aplicación es apenas relevante en la traducción fílmica, a excepción de países como la Comunidad de Estados Independientes o Polonia, donde el voice-over se lleva a cabo con un gran número de películas, probablemente debido a la situación de precariedad de medios.

2.6. NARRACIÓN

La diferencia con el voice-over es principalmente de carácter lingüístico, ya que en la narración, el texto, que será leído por un periodista o un actor, es en ocasiones condensado. Esta modalidad da cabida a cambios de edición para aligerar, completar o aclarar el contenido. Por regla general, la narración permite un mayor grado de distanciamiento del producto original, del que también se aleja estilísticamente. La narración se lleva a cabo, normalmente, por una sola voz y su presentación es sincrónica con el texto original, especialmente si el narrador aparece en pantalla. Por comparación al comentario, su grado de libertad con respecto a la semántica del producto original es más reducido. Su pertinencia en traducción fílmica es prácticamente nula.

2.7. COMENTARIO

El objetivo de esta modalidad está lejos de querer alcanzar una traducción literal del original. Más bien al contrario, el traductor posee la libertad de añadir información, datos o comentarios adicionales encaminados a facilitar la recepción del producto audiovisual. Se trata de la modalidad más libre y, en este sentido, nos encontramos en un terreno limítrofe con el concepto de *adaptación*. Puede suponer la imposición de una nueva banda sonora al programa en cuestión, dejando al productor la libertad de elegir lo que se va decir y de explotar la imagen a su gusto.

2.8. DIFUSIÓN MULTILINGÜE

Se trata de una instancia en la que el espectador selecciona la banda sonora que más le conviene, dependiendo del idioma en el que viene codificada. Su operatividad está en estrecha relación con los avances técnicos que se están produciendo en materia de teletexto, canal dual y DVD.

2.9. DOBLAJE

como aquella mujer que, a la salida de un cine en el que habían visto a Clark Gable, decía «¡Qué guapo es!». A lo que su hija respondió: «Sí, y qué bien habla español».

(Pando 1989:50)

A modo de definición, el doblaje consiste en sustituir la pista sonora original de una película, que contiene los diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores. En este juego ilusorio no hay una relación fonética entre los sonidos de las dos lenguas, sino que lo que se persigue es crear, entre el público de acogida, la ilusión de que el actor que está en pantalla habla su misma lengua, por virtud de esa coincidencia de los movimientos del habla.

Sin embargo, los problemas del traductor no sólo se limitan a esa coincidencia labial. A nivel lingüístico, ha de resolver aquellas situaciones en las que uno de los personajes de la versión original habla el mismo idioma que la audiencia de la traducción (por ejemplo un hispano en una película estadounidense), decidir sobre la mejor transferencia de las variaciones dialectales, crear unos diálogos verosímiles que no caigan en la trampa de una lengua esterilizada y uniforme, conocida por algunos como *dubese*, es decir, un lenguaje artificioso que hace gala de locuciones y expresiones que son sólo características del doblaje, que calcan demasiado el inglés y a las que se recurre con excesiva regularidad.