

NUEVOS HORIZONTES ELECTRÓNICOS

MARÍA DEL MAR OCEA POZO

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO



UCOPress
Ediciones Universidad
de Córdoba

María del Mar Ogea Pozo

La traducción audiovisual
y el lenguaje cinematográfico

Editorial UCOPress
(2021)

Colección
Nuevos Horizontes Electrónicos
Serie Monografías

Directoras de la colección
Soledad Díaz Alarcón (*Universidad de Córdoba, España*)
Míriam Seghiri (*Universidad de Málaga, España*)

Comité científico

Silvia Bernardini
Università di Bologna, Italia
Jesús López-Peláez Casellas
Universidad de Jaén, España
Juan José Martínez Sierra
Universitat de València, España
Patrick Zabalbeascoa Terrán
Universitat Pompeu Fabra, España

María del Mar Ogea Pozo

La traducción audiovisual
y el lenguaje cinematográfico

Colección Nuevos Horizontes Electrónicos
Serie Monografías

1ª edición, 2021

Volumen 5

© UCOPress

© María del Mar Ogea Pozo

Portada: Fotografía de Saksham Gangwar en *Unsplash*

UCOPress. Ediciones Universidad de Córdoba

Campus de Rabanales. Ctra. Nac. VI, km. 396, 14071 Córdoba

(Spain) <http://www.uco.es/ucopress/>

ucopress@uco.es

ISBN: 978-84-9927-597-0

Editado en España

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida, ni almacenada en un sistema de recuperación de datos o transmitida de ninguna forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopiado, etc. sin previa autorización del propietario de los derechos de autor.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. INTRODUCCIÓN AL CINE.....	11
2.1 EL GUION	12
2.2 LA ESCENA	14
2.3 LOS PLANOS.....	15
2.3.1 Tipos de plano según el encuadre.....	17
2.3.2 Tipos de plano según la angulación.....	26
2.3.3 Planos según el punto de vista	32
2.3.4 Planos con valor añadido	36
2.4 EJERCICIOS: ANÁLISIS DE LOS PLANOS	39
3. LA TRADUCCIÓN DE TÍTULOS DE PELÍCULAS	41
3.1 FUNCIONES DEL TÍTULO	42
3.2 TIPOS DE TÍTULOS	43
3.3 TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DE TÍTULOS	44
3.4 EJERCICIOS: TRADUCCIÓN DE TÍTULOS DE PELÍCULAS	49
4. ¿QUÉ ES LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL?	51
4.1 DEFINICIÓN DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	52
4.2 ORALIDAD PREFABRICADA	57
4.3 TRADUCCIÓN SUBORDINADA	59
4.4 LOS CÓDIGOS DE SIGNIFICACIÓN DEL TEXTO AUDIOVISUAL.....	64
4.5 GÉNEROS AUDIOVISUALES	68
4.6 EJERCICIOS: LOS CÓDIGOS DE SIGNIFICACIÓN.....	71
5. PRINCIPALES MODALIDADES DE TAV EN EL PANORAMA AUDIOVISUAL ESPAÑOL.....	75
5.1 EL DOBLAJE.....	76
5.1.1 Definición del doblaje	77
5.1.2 El proceso de doblaje	78
5.1.3 El proyecto de traducción y ajuste.....	81
5.1.4 El concepto de sincronía.....	84
5.1.5 Unidades y símbolos en el guion para doblaje	86
5.1.6 El take.....	91
5.1.7 Ejercicios: El doblaje	94
5.2 EL VOICE-OVER O VOZ SUPERPUESTA.....	101
5.2.1 Definición del voice-over.....	101
5.2.2 Uso del voice-over	103
5.2.3 Características del voice-over: oralidad, sincronía e isocronía	105
5.2.4 El proyecto de traducción para voice-over.....	107
5.2.5 Voice-over y doblaje en off	109
5.2.6 Ejercicios: El voice-over	111
5.3 EL SUBTITULADO.....	114

5.3.1 Definición del subtitulado.....	114
5.3.2 Tipos de subtítulos.....	116
5.3.3 Aspectos técnicos.....	119
5.3.4 Aspectos lingüísticos.....	124
5.3.5 Segmentación.....	129
5.3.6 Aspectos profesionales	131
5.3.7 Protocolos de subtitulado	132
5.3.8 Ejercicios: El subtitulado	143
6. ASPECTOS PROFESIONALES DE LA TAV	147
7. A MODO DE CONCLUSIÓN	151
8. SOLUCIONES DE LOS EJERCICIOS	153
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163

1. Introducción

La traducción audiovisual es hoy en día una de las ramas de la traducción que está experimentando cambios más notorios, tanto en el mundo profesional como en el académico e investigador, y son muchos los autores que han observado esta rápida evolución en las últimas décadas. Precisamente por esta razón, Orero (2004: 8) reconoce que la traducción audiovisual (TAV) se ha convertido en la disciplina más dinámica en el marco de los Estudios de Traducción gracias al desarrollo tecnológico, el cual ha provocado que la sociedad preste mayor atención a los medios audiovisuales. Esta disciplina se ha hecho especialmente necesaria en el contexto español (Rica, 2016: 13), donde la cantidad de productos audiovisuales traducidos ha aumentado de forma drástica en los últimos años. Los hábitos de consumo han cambiado, así como los formatos y el tipo de programas elegidos por el público. Según el último *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales* publicado por la SGAE en 2020, el consumo de contenidos audiovisuales a través de plataformas de contenido en *streaming* sigue subiendo, y los contenidos preferidos son los vídeos cortos, series y películas, en ese orden. La rápida distribución de material audiovisual ha provocado el elevado consumo de productos en versión original con subtítulos, aunque una gran mayoría de usuarios aún opta por ver el contenido en español (Hernández y Martínez, 2017: 219). Como consecuencia, no solo ha crecido la demanda de traducciones de contenido audiovisual, sino también la variedad de modalidades de TAV que adquieren protagonismo.

Todo lo anteriormente expuesto hace que sea necesaria una mayor y mejor profesionalización de un gremio que durante años se mantuvo invisible. Por este motivo, cada vez más universidades incluyen esta especialización en sus planes de estudios de grado y posgrado, así como en sus investigaciones. Acerca de la evolución teórica relacionada con la traducción audiovisual, Zabalbeascoa (2012: 187) advierte que, en los últimos veinte años, ha crecido el volumen de publicaciones, cursos universitarios especializados, congresos, grupos de investigación dedicados a esta línea y otras actividades académicas. Asimismo, esta materia ha ganado una enorme popularidad entre los estudiantes de Traducción e Interpretación, quizás por el interés que motiva

su relación directa con el mundo cinematográfico. No debemos olvidar que muchos de los traductores en formación son, al mismo tiempo, consumidores asiduos de contenidos audiovisuales, por lo que trasladar películas, series, documentales, cortos, etc. de la pantalla al aula, y viceversa, se convierte en una actividad interesante y atractiva. Igualmente, tal y como observa King (2002: 510), el uso de filmes compensa todas las deficiencias de la experiencia de aprendizaje, puesto que permite dar vida al lenguaje y supone una actividad estimulante para los estudiantes. Traducir textos audiovisuales no solo resulta enriquecedor y gratificante en el proceso de aprendizaje, sino que «se trata de una tarea muy motivadora por su naturaleza práctica, que imita una actividad profesional dentro de un entorno multimedia y familiar» (Díaz Cintas, 2012: 105).

Pero, aparte de lo apasionante que resulta traducir contenido perteneciente a un mercado en pleno apogeo, ¿qué distingue realmente a la traducción audiovisual de otras formas de traducción? ¿Qué necesita saber el futuro traductor audiovisual y cómo puede desarrollar las competencias necesarias para desempeñar esta labor? ¿Es conveniente adquirir también ciertos conocimientos elementales sobre el cine, el lenguaje audiovisual y la industria cinematográfica? Por supuesto, el traductor audiovisual debe estar al corriente de la amplia gama de dificultades de traducción que puede presentar el texto audiovisual, así como familiarizarse con el manejo de programas informáticos que se actualizan constantemente. También requiere práctica, tanto en el plano lingüístico como en el técnico.

En este volumen pretendemos compilar la información teórica esencial para comprender esta disciplina, así como proponer algunas actividades básicas que posibiliten una primera toma de contacto con la traducción audiovisual. Con este propósito, el libro queda dividido en cinco macrosecciones bien diferenciadas. El primer capítulo está dedicado al estudio del cine y el lenguaje cinematográfico, puesto que consideramos fundamental que el traductor audiovisual sea capaz de identificar la información que llega al espectador a través de la imagen y el sonido. Seguidamente, abordamos la traducción de los títulos de películas; una cuestión que, si bien no suele contemplarse en los estudios de traducción audiovisual, puede dar pie a ejercicios beneficiosos

para la interpretación y síntesis del mensaje, el reconocimiento de las funciones del lenguaje, y la mejora de las destrezas lingüísticas y traductoras. En la tercera sección emprendemos un estudio teórico sobre la traducción audiovisual, partiendo de algunas de las definiciones más representativas aportadas por diversos autores. A continuación, nos ocupamos de conceptos fundamentales como la oralidad prefabricada y la subordinación, y profundizamos en elementos de suma importancia para descifrar el texto audiovisual, como los códigos de significación. Tras la descripción de los géneros audiovisuales y las modalidades de traducción audiovisual, dedicamos las siguientes secciones a las tres prácticas más recurrentes en el panorama audiovisual español: el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas. En cada uno de ellos, ofrecemos información teórica y cuestiones técnicas indispensables para el ejercicio profesional de estas actividades. Para concluir, en el último capítulo hemos compilado algunos datos de interés concernientes a aspectos profesionales de la traducción audiovisual.

Al final de los capítulos 2, 3, 4 y 5 planteamos una serie de actividades formuladas para reforzar los conocimientos teóricos previamente adquiridos. En las últimas páginas de este manual dedicaremos un apartado a sugerir posibles soluciones a las mismas, aunque hemos de aclarar que se trata solamente de propuestas orientativas. De este modo, esperamos que surjan temas de debate y que estos sirvan para despertar el interés de los lectores de esta obra, repercutiendo positivamente en la calidad de la formación de los futuros traductores e investigadores noveles.

2. Introducción al cine

Si nos aventuramos a estudiar el cine, podríamos hacerlo entendiéndolo como arte, lenguaje, medio de comunicación o medio difusor de la cultura, entre otros muchos enfoques. Como traductores, nos interesa principalmente el lenguaje como objeto de nuestro trabajo. Sin embargo, cuando nos referimos al «lenguaje cinematográfico» no debemos centrarnos solamente en las unidades lingüísticas, puesto que «cuando traducimos una película no solo están sujetos a cambios o a modificaciones los elementos verbales, sino también determinados elementos no verbales» (Chaves, 1999: 33). Por si esto fuera poco, debemos tener en mente que los espectadores perciben la información por dos canales, el visual y el acústico, cuyos elementos están en armonía y constituyen un todo. Por consiguiente, hemos de concebir el cine como un medio audiovisual en el que percibimos la información a través de la vista y el oído, por las dos vías siguientes (Mayoral, 1990: 43):

- 1) La imagen cinematográfica en movimiento, que contiene elementos relevantes como el color, plano, ángulo, efectos especiales, montaje, ritmo, iluminación, signos proxémicos y cinésicos, etc.
- 2) La banda sonora, compuesta por tres pistas: la palabra (objeto de la traducción), el ruido o sonidos de fondo, y la música (que podrá ser objetiva o subjetiva, entre otras muchas funciones).

No cabe duda de que la unión imagen-sonido es la base de cualquier producto cinematográfico y, por ello, todo traductor audiovisual debe poseer ciertos conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico en su totalidad, ya que las palabras cobran sentido cuando interactúan con los elementos no verbales y viceversa. A este respecto, Mayoral (1990: 43) reflexiona sobre la importancia de la sincronía entre el lenguaje visual y verbal, visto que la imagen es el elemento que desempeña el papel principal —y que aporta la mayor cantidad de información—, mientras que el sonido actúa como un complemento simultáneo a esta. De igual manera, Chaves reivindica el papel clave que tiene la imagen en el lenguaje audiovisual con las siguientes palabras:

Pero ¿cómo es este lenguaje? En primera instancia es de carácter visual. Procede, en efecto, de la fotografía y se amplía luego con el sonido, es decir, con una banda sonora incorporada, aunque, como hemos podido comprobar, el cine nunca fue mudo del todo. Es un lenguaje, por tanto, que se articula en torno a las imágenes y a los sonidos. Las películas instauran, de este modo, un tipo de comunicación multicanal y multicódigo. (Chaves, 1999: 34)

La función informativa de la imagen invita a pensar que es recomendable que el traductor audiovisual adquiera ciertos conocimientos básicos sobre el cine, con el fin de conocer los distintos conceptos, elementos y materiales que puede tener entre manos, identificar la información relevante contenida en todos los códigos de significación, examinar las características de los elementos no verbales que puedan influir en la trama, y saber cuáles son los eslabones que constituyen el proceso llevado a cabo hasta que la cinta llega al espectador. En suma, el traductor audiovisual ha de desarrollar una capacidad creativa para entender y transferir las funciones artística, narrativa, dramática y/o cómica, ejerciendo en ocasiones el rol de cineasta y no de mero lingüista (McClarty, 2012: 143).

2.1 El guion

Uno de los elementos que cobra mayor protagonismo en la traducción audiovisual es el guion, puesto que se trata del objeto susceptible de ser traducido y adaptado para las distintas modalidades empleadas en cada país. Para comenzar, podemos definir el guion como un elemento básico y primordial, un primer paso que contiene un argumento que parte de una idea general sobre el tema que se desea desarrollar (Romaguera, citado en Ávila, 2005: 96). Se trata de un texto audiovisual escrito que ha sido confeccionado con el objetivo final de emplearlo para el rodaje de una película, corto, serie, animación o videojuego. El guion pasa por diferentes etapas antes de convertirse en definitivo y es frecuente que se efectúen reescrituras. Estas fases incluyen el guion reducido o «tratamiento» (una sinopsis de la acción), uno o más guiones extensos y, por último, una versión final denominada «guion de rodaje» (Bordwell y Thompson, 1995: 12). No obstante, es posible que incluso el guion de rodaje sea modificado durante el rodaje.

Durante la preparación del guion, la unidad imagen-sonido vuelve a ser protagonista. En muchas industrias cinematográficas se considera que el director es la única persona responsable de la imagen y el sonido de la película acabada, así como de coordinar todos estos aspectos para finalmente convertir el guion en película (Bordwell y Thompson, 1995: 13).

En el guion se describen las acciones, personajes, escenarios, sonidos y detalles relacionados con la forma en que la cámara capta estos elementos. Según Harari (2013: 94), este texto determina qué se contará, quiénes serán los protagonistas, cómo se contará la historia, cuándo se desarrollará la historia y dónde se llevará a cabo. Así pues, el guion contiene una historia contada con imágenes, por tanto, no nos limitaremos a leer —y traducir— palabras descontextualizadas, sino que tendremos que respetar los gestos, silencios, movimientos e inmovilidades¹.

Tal como describe Ávila (2005: 96), un guion dramático susceptible de ser doblado debe contener los siguientes elementos:

1. Argumento: la trama general del filme.
2. Diálogo: corresponde a la expresión verbal de la trama.
3. Personajes: dan aspecto físico y personalidad a las vidas de ficción.
4. Exposición: hechos que el espectador debe conocer para entender el filme.
5. Conflicto: parte que desencadena la acción.
6. Clímax: punto álgido del conflicto.
7. Resolución: conclusión total o parcial del clímax para dar fin a la película.

¹ Información disponible en <<http://educarcine.blogspot.com/>>

Hemos de tener en cuenta que existen diferentes tipos de guion, aunque nos detendremos a profundizar en este aspecto más adelante, en el apartado *El doblaje*, donde los presentaremos teniendo en cuenta los detalles que afecten a la traducción en proyectos dedicados a esta modalidad.

2.2 La escena

El guion se divide en escenas, cada una de ellas va precedida de párrafos que nos describen con precisión detalles como, por ejemplo, si se trata de un escenario exterior o interior, si es de día o de noche, la iluminación, cuál es el lugar donde transcurre dicha escena (y detalles sobre dicha ubicación), qué está haciendo el personaje en pantalla, su postura, rasgos físicos, particularidades psicológicas, etc. Una escena es un segmento de una película narrativa que tiene lugar en un espacio y un tiempo determinado, o que utiliza el montaje paralelo para mostrar dos o más acciones simultáneas (Bordwell y Thompson, 1995: 493). Cada escena queda enmarcada en una posición de la cámara y una iluminación, y cada cambio de espacio y tiempo marcará una nueva escena que aportará datos e información diferentes². A su vez, la escena está compuesta de una o más tomas o versiones únicas de un plano que se crean durante una operación de cámara ininterrumpida (Bordwell y Thompson, 1995: 497).

A continuación, mostramos un ejemplo extraído del principio de una escena de *Chernobyl* (2019).

514 INT. LEGASOV'S STUDY - MOMENTS LATER 514

Khomyuk sits across from Legasov, the file box on her lap. Neither of them sure who's supposed to talk first. Then:

LEGASOV
Did you take a train?

² Información disponible en <<http://educarcine.blogspot.com/>>

KHOMYUK Yes, I took a train, now let's talk about Vienna. (as he reacts) I haven't come to scold you. I know how the world works. I'm a realist, no matter what Shcherbina thinks. LEGASOV Then why are you here? KHOMYUK Because I'm brutally stubborn. Which you were hoping for. As if to convince her... LEGASOV Charkov is saying they're going to fix the reactors after the trial.
--

Tabla 1. Fragmento de una escena de *Chernobyl*. Fuente: HBO

Por tanto, podemos concluir que las escenas son unidades individuales que componen el guion completo. Es frecuente que la producción encadene una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea que se desarrolla a lo largo de diferentes espacios temporales o físicos. En este caso, todas estas escenas componen un bloque de acción dramática con una unidad narrativa que se denomina «secuencia».

2.3 Los planos

Tal y como observa Chaves (1999: 35), es conveniente que el traductor conozca, aunque sea de forma esquemática, los elementos relacionados con fenómenos de orden sintáctico, como los planos, la organización de una secuencia compuesta por estos, el montaje, etc. Por este motivo, nos detenemos en este punto a indagar cuáles son los planos con mayor protagonismo en el ámbito cinematográfico actual y cómo pueden afectar a la labor traductora.

La imagen cinematográfica en movimiento consta de diferentes elementos que son esenciales para dar sentido al «todo» que ve el espectador a través de la pantalla. Uno de los aspectos que mayor efecto puede tener sobre la forma de transmitir y de interpretar la información visual es la planificación. De Santiago y Orte explican que el plano es una pieza clave para la elaboración de una producción cinematográfica:

No es demasiado arriesgado afirmar que el plano es la unidad constitutiva y configuradora de una película. En efecto, una narración fílmica es en realidad una sucesión de planos dispuestos de una determinada manera, en sí mismos quizá no determinantes, pero cuyo conjunto ordenado hace posible un discurso coherente. (De Santiago y Orte, 2017: 11)

El plano hace referencia al marco escénico, es decir, a la forma en que la cámara captura una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático (Bordwell y Thompson, 1995: 495) y afecta a la escena tanto narrativa como expresivamente. De acuerdo con De Santiago y Orte (2017: 11) el cine ha logrado mediante la conjunción de planos una continuidad narrativa que está ausente en las demás artes, y es precisamente esta peculiaridad exclusiva la que ha supuesto una verdadera revolución del arte cinematográfico. Según los autores, la unidad que ha permitido este fenómeno es el plano y la disposición de este (el montaje).

Dada su relevancia, creemos que conocer la tipología de planos nos ayudará a entender mejor el lenguaje cinematográfico, interpretando la información visual y auditiva, y sabiendo interpretar los detalles que puedan poseer un valor narrativo, expresivo, descriptivo, dramático o incluso psicológico. Así, lograremos transmitir correctamente —mediante la traducción— aquello que la película ha querido contarnos³ a través de todos los códigos que la componen. Seguidamente, describiremos los tipos de planos que hallaremos con más frecuencia en el cine.

³ Información disponible en <<https://historiadelcine.es/>>

2.3.1 Tipos de plano según el encuadre

Podremos encontrar distintos tipos de planos según el punto de vista. Para comenzar nos centraremos en el encuadre, por lo que parece oportuno precisar que este concepto hace alusión al uso de los bordes de un fotograma seleccionar lo que se verá en pantalla (Bordwell y Thompson, 1995: 493) y está constituido por cuatro elementos básicos: el campo visual, la duración específica, el movimiento o ausencia del mismo, y el sonido (Harari, 2013: 29). En primer lugar, veremos dos tipos de plano⁴ en los que la cámara se emplea fundamentalmente con fines descriptivos, dotando a la imagen de un valor informativo para mostrarnos el entorno donde se desarrolla la acción.

- **Gran plano general o plano panorámico.** Es el plano más global, en el cual contemplamos el lugar donde va a transcurrir la escena. Es siempre un plano exterior y puede contener figuras humanas o no (De Santiago y Orte, 2017: 14). Generalmente posee un valor descriptivo y adquiere un valor dramático cuando situamos al personaje frente a un gran paisaje. Abarca grandes extensiones (ciudades, bosques, carreteras, etc.) y cierta cantidad de elementos lejanos como edificios, una multitud o una figura diluida en el entorno, aunque da más relevancia al contexto que a las personas.



Ilustración 1. Gran plano general en *Peaky Blinders*
Fuente: Netflix

⁴ Información disponible en <<https://aprendercine.com/>>

Su uso es frecuente en películas épicas o fantásticas, así como en los primeros minutos de cualquier producción, con el objetivo de situarnos en el punto geográfico y el momento histórico y/o social, por lo que es frecuente hallar descripciones de este tipo de planos en las primeras páginas de los guiones cinematográficos. También es posible encontrarlos al final del filme como recurso narrativo para concluir la historia. Así ocurre en el ejemplo que mostramos a continuación:



Ilustración 2. Plano panorámico en *Pequeña Miss Sunshine*
Fuente: DVD

Estos planos suelen ser agradables a la vista, dado que los elementos que los ocupan son principalmente naturales (rayos de sol, estrellas, atardeceres, vegetación frondosa, etc.). Por si esto fuera poco, normalmente van acompañados de una banda sonora que adquiere protagonismo (De Santiago y Orte, 2017: 15). De esta forma, se proporciona una experiencia sensorial al espectador a través de un momento de descanso y contemplación.

- Plano general. Se trata de un plano comúnmente empleado para introducir una escena, situar una acción o definir un personaje. De Santiago y Orte (2017: 16) explican que es un plano utilizado por los directores solamente para mostrar la puesta en escena y para permitir que el espectador conozca qué elementos y circunstancias son relevantes en una secuencia en particular.

La fotografía ofrece una vista general que aporta información sobre el lugar y las condiciones en que se desarrolla la acción, y nos muestra la figura humana de cuerpo entero, en un tamaño de aproximadamente un cuarto de la pantalla. El plano nos permite ver con detalle el entorno que le rodea, pues abarca gran parte del escenario natural o del decorado. Al mismo tiempo, el personaje adquiere cierto protagonismo: podemos observarlo integrado en su ambiente y apreciar algunos detalles sobre sus movimientos, aspecto físico, etc.

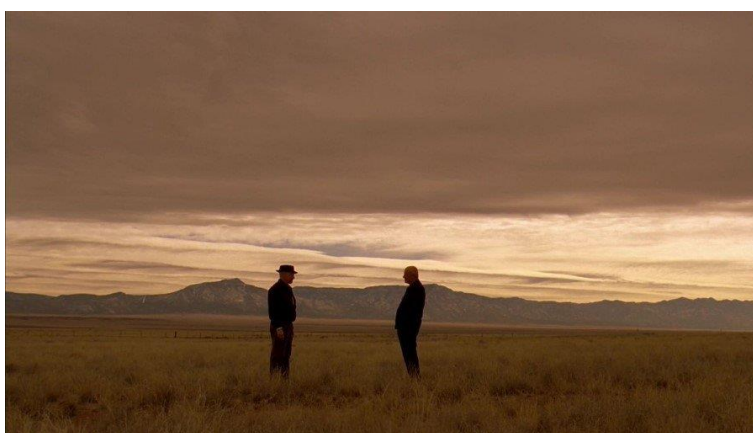


Ilustración 3. Plano general en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

Los tipos de plano que describiremos en la siguiente sección pueden tener un valor descriptivo y, al mismo tiempo, atender a fines expresivos o psicológicos, dado que permiten la familiarización del espectador con los personajes y el entorno que les rodea. La siguiente figura ilustra los planos que incluiremos en las siguientes páginas y que han sido seleccionados por ser algunos de los más comunes en el cine:

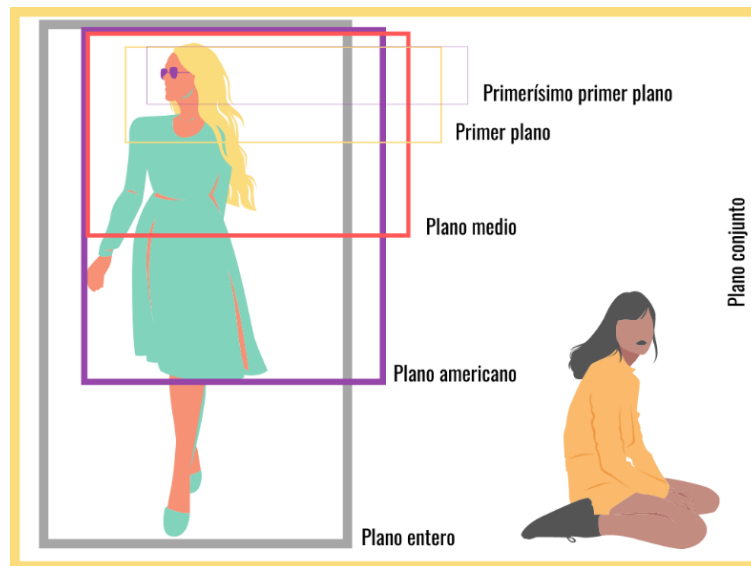


Figura 1. Tipos de plano según el encuadre. Fuente: Elaboración propia

- **Plano conjunto.** El encuadre incluye más de una figura humana representadas enteras, entre márgenes en la parte inferior y superior de la pantalla. Se contextualiza el espacio donde se encuentra el personaje (lugar, época histórica, momento del año, etc.) y muestra cómo interactúa con las personas u objetos que le rodean. En este plano podremos percibir signos proxémicos (la distancia de los personajes entre sí) que puedan afectar a la traducción.



Ilustración 4. Plano conjunto en *Pequeña Miss Sunshine*
Fuente: DVD

- **Plano entero.** El plano entero encuadra la figura del sujeto de la cabeza a los pies, sin márgenes. Esto convierte al protagonista del plano en el punto de interés. Nos permite ver de cerca detalles sobre el personaje, como su edad, forma de vestir, intuir si puede pertenecer a un grupo social que marque su forma de hablar, etc. Estos datos podrán afectar al lenguaje empleado, implicar el uso de un sociolecto específico, etc.



Ilustración 5. Plano entero en *Juno*
Fuente: DVD

- **Plano americano.** También denominado «tres cuartos», muestra los objetos a una escala relativamente pequeña. La figura humana queda enmarcada desde la parte inferior de las piernas hasta la cabeza, llenando la mayor parte de la pantalla (Bordwell y Thompson, 1995: 495) y nos muestra toda la acción de su cuerpo, excepto los pies. Así podremos prestar atención a los signos cinésicos (movimientos corporales) para adecuar nuestra traducción al significado convencional que puedan transmitir dichos signos (Chaume, 2004: 24).



Ilustración 6. Plano americano en *Breaking Bad*
Fuente: Filmaffinity

- **Plano medio.** Sirve de puente entre el plano general y el primer plano. Su relevancia reside en la capacidad de conservar elementos trascendentales del plano general, como el entorno o la posición de las figuras y, a su vez, incrementar la intensidad de la acción (De Santiago y Orte, 2017: 17). La pantalla limita ópticamente dicha acción mediante un encuadre más reducido (desde la cintura hasta la cabeza del personaje). Sirve para filmar escenas donde la postura y el movimiento de los brazos tienen un papel clave, así como para descifrar cómo se siente el sujeto y cómo interactúa con quienes le rodean.



Ilustración 7. Plano medio en *Gossip Girl*
Fuente: Netflix

- **Plano medio corto.** Vemos al personaje desde la cabeza hasta la mitad del torso. Se trata de un plano con un valor subjetivo y directo, que permite aislar la figura para que el espectador aprecie detalles de la persona, olvidándose del entorno que le rodea e identificándose emocionalmente con esta.



Ilustración 8. Plano medio corto en *Juno*
Fuente: DVD

- **Primer plano.** En el primer plano podemos ver la figura humana desde la cabeza hasta la altura de las clavículas. En cine se utiliza principalmente para capturar la expresión de la persona en escena e introducir al espectador en la psicología del personaje. Se trata, pues, de un lenguaje visual que refuerza el lenguaje verbal, al mismo tiempo que causa una sensación de confianza y cercanía. A este respecto, De Santiago y Orte (2017: 19-21) explican que este plano es especialmente recurrente para plasmar los sentimientos de un personaje y comunicar al espectador las reacciones íntimas de este, su respuesta anímica ante un suceso, su estado de ánimo, etc. Los autores añaden que la inclusión de un primer plano tiene la peculiaridad de lograr cierta complicidad con el espectador, gracias a que este nunca queda indiferente ante un «cara a cara» con el personaje objeto del encuadre.



Ilustración 9. Primer plano en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

- **Primerísimo primer plano.** En esta ampliación del primer plano, la pantalla se ajusta al rostro o muestra una parte concreta del mismo para definir su expresión. Se usa para acercar al espectador a una distancia íntima con respecto al actor en pantalla. De este modo se aprecia la expresión facial, que transmite información sobre los sentimientos del personaje.



Ilustración 10. Primerísimo primer plano en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

Aunque puede incluir la nariz o la boca, en cine es bastante común encuadrar los ojos. Según De Santiago y Orte (2017: 22), esto se debe a que «un plano de los ojos es capaz de revelar por sí mismo la totalidad de una persona:

expresar sus dudas, asombro, ira, tristeza, amor o cualquier otro estado del alma».



Ilustración 11. Primerísimo primer plano en *Pequeña Miss Sunshine*
Fuente: DVD

- **Plano detalle.** Se trata de «un cambio instantáneo de un encuadre lejano a una imagen más cercana de una parte del mismo espacio» (Bordwell y Thompson, 1995: 595). Sirve para enfatizar algún elemento, como una parte del cuerpo, la cara, o un objeto. Tiene un gran valor narrativo, pues suele mostrar algo que podría pasar desapercibido a cierta distancia, pero que resulta relevante para la trama o para la acción que transcurre en la escena.



Ilustración 12. Plano detalle en *Watchmen*
Fuente: HBO

2.3.2 Tipos de plano según la angulación

Según la posición de la cámara es posible lograr un resultado particular y transmitir ciertas sensaciones al espectador. Si nos fijamos en la inclinación del eje, encontramos distintos tipos de ángulos visuales. Representamos los más comunes bajo estas líneas:

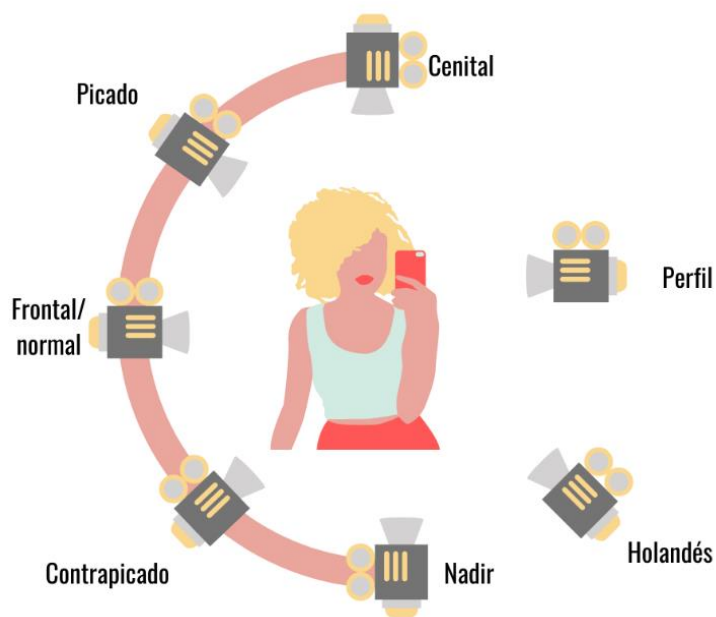


Figura 2. Tipos de plano según la angulación
Fuente: Elaboración propia

Así pues, la angulación nos ayudará a descifrar cuál es el efecto que se desea provocar en el espectador y reforzarlo gracias al uso de las palabras adecuadas en nuestra traducción.

- Plano frontal o normal. Muestra a la persona de frente, desde una posición neutral. Es el tipo de plano más convencional y recurrente, que aporta escenas dotadas de realismo y estabilidad.



Ilustración 13. Plano frontal en *La casa de las flores*
Fuente: Netflix

- **Plano perfil.** También conocido como plano lateral, consiste en colocar la cámara en el lateral del sujeto en pantalla para mostrarlo de perfil. De este modo, podemos prestar atención a la expresión facial y a la acción al mismo tiempo.



Ilustración 14. Plano perfil en *Pequeña Miss Sunshine*
Fuente: DVD

- **Plano picado.** En el plano picado, la cámara se sitúa por encima de los ojos del personaje en pantalla y permite destacar aspectos psicológicos. En ocasiones, el uso del plano picado puede ser consecuencia de la mira subjetiva de un personaje hacia alguien o algo situado por debajo de él (De Santiago y Orte, 2017: 35). Se utiliza para transmitir la idea de vulnerabilidad, inferioridad, debilidad, dominación o inestabilidad en el personaje en pantalla, incluso para ridiculizarlo. En ocasiones, pone al espectador «sobre aviso y dota al personaje de una inapelable condición de víctima (ibid.). Asimismo, otorga cierto poder al espectador, que también mira desde una posición superior.



Ilustración 15. Plano picado en *La casa de papel*
Fuente: Netflix

- **Plano cenital.** En el plano cenital vemos a los sujetos u objetos desde arriba, con un ángulo de 90 grados perpendicular al suelo. Se trata de una variante del plano picado, que puede ser utilizada por una mera cuestión estética, así como para aportar dramatismo, transmitir una mirada subjetiva en momentos de importancia narrativa, o también para situar al espectador en el territorio donde va a transcurrir la acción (De Santiago y Orte, 2017: 47). Este recurso transmite sensación de gran debilidad y de inferioridad con relación a la persona que observa.



Ilustración 16. Plano cenital en *La casa de papel*
Fuente: Netflix

- **Plano contrapicado.** Este plano nos muestra al personaje desde una angulación oblicua inferior, proporcionando una visión subjetiva del mismo: le confiere un halo de superioridad y nos transmite una apariencia magnificante, física o psicológicamente superior. Según De Santiago y Orte (2017: 44), se trata de planos de singular belleza y plasticidad, con un alto impacto visual gracias a que están dotados de cierta antinaturalidad buscada a propósito.



Ilustración 17. Plano contrapicado en *La casa de papel*
Fuente: Netflix

- **Plano nadir.** El plano nadir es un contrapicado llevado al extremo, en el que la cámara se coloca justo debajo del personaje, bajo una superficie transparente o que permita ver a través de ella. Se trata de un plano recurrente en el cine de terror o entre directores con cierta preferencia por una estética personal⁵. Así pues, es frecuente su uso por cuestiones estéticas, para otorgar dramatismo o interés a la escena, y para crear sensaciones en el público.



Ilustración 18. Plano nadir en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

-**Plano dorsal.** Explica qué ve el protagonista, incluyéndolo. Nos confirma nuestro rol de espectadores y nos da poder sobre los personajes: los vemos, pero ellos a nosotros no. Este tipo de planos, donde el personaje suele estar de espaldas, afectarán a la traducción para doblaje porque no habrá necesidad de buscar una sincronía labial.

⁵ Información disponible en < <https://www.formacionaudiovisual.com/> >

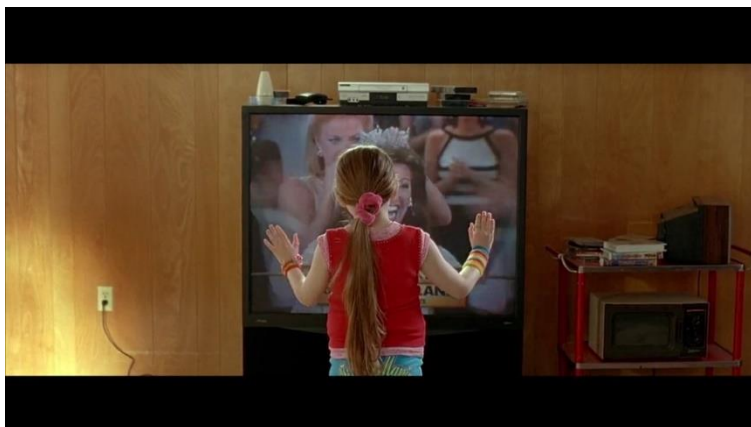


Ilustración 19. Plano dorsal en *Pequeña Miss Sunshine*
Fuente: DVD

- **Plano holandés o aberrante.** En el plano holandés, la cámara se inclina sobre su propio eje entre 25° y 45°, con el objetivo de generar dinamismo a la imagen o transmitir cierta inestabilidad al espectador⁶. Es un tipo de plano recurrente en temáticas de fantasía o terror, aunque también puede ser empleado para reflejar desconcierto, confusión y malestar.



Ilustración 20. Plano holandés en *La casa de papel*
Fuente: Netflix

⁶ Información disponible en <<https://historiadelcine.es/>> y <<https://aprendercine.com/>>

2.3.3 Planos según el punto de vista

Si analizamos los planos según el punto de vista de la cámara, podremos distinguir dos tipos: el plano objetivo y el subjetivo. Habitualmente, estos dos tipos de plano se alternan en el montaje moderno para dar lugar a secuencias que resulten interesantes, que doten la película de una continuidad lógica en el discurso narrativo (De Santiago y Orte, 2017: 39-40).

- **Plano objetivo.** El plano objetivo muestra la visión de lo que De Santiago y Orte (ibid.) denominan «un narrador omnisciente», ajeno por completo al mundo de los personajes en pantalla. Por tanto, la cámara es invisible para los personajes y permite al espectador contemplar la escena a través de ella.



Ilustración 21. Plano objetivo en *You*
Fuente: Netflix

- **Plano subjetivo.** Al contrario que el plano objetivo, el subjetivo hace referencia a la visión limitada de un personaje de la narración (De Santiago y Orte, 2017: 40). Se trata de un plano «rodado con la cámara emplazada aproximadamente en el lugar donde estarían los ojos del personaje y que muestra lo que vería este» (Bordwell y Thompson, 1995: 496) y que generalmente se intercala antes o después de un plano objetivo en el que se muestra al personaje mirando.



Ilustración 22. Plano subjetivo en *You*
Fuente: Netflix

De este modo, se puede generar tensión, involucrar aún más al espectador en la trama, establecer un «contacto visual» con alguien que mire directamente a la cámara, o hacer que el espectador se sienta como si estuviera en la piel del protagonista. Mediante el uso de este plano, se coloca al espectador dentro de la película para que experimente el suceso con sus propios ojos.



Ilustración 23. Plano subjetivo en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

- **Plano subjetivo voyeur.** Se trata de una variante del plano subjetivo, en la que se ve al sujeto desde el punto de vista de otra persona, a través de un objetivo, una cerradura, unos prismáticos, o incluso el hueco de una librería, tal como se muestra en la ilustración 25. Mientras se observa, el observado no es consciente. La visibilidad de los movimientos y de los personajes que hablan se reduce a aquello que puede verse a través de este espacio, creando tensión, intriga y despertando la curiosidad del espectador. Por supuesto, esta limitación de la información visual puede afectar a la traducción y a la necesidad (o no) de sincronía entre el texto y la imagen.



Ilustración 24. Plano subjetivo voyeur en *You*
Fuente: Netflix

- **Plano objetual.** El plano objetual muestra la imagen a partir de un objeto, como si este cobrase vida propia y el espectador pudiera ver a través de él. En ocasiones se usa para generar suspense, puesto que nos impide ver cómo es el elemento en cuestión. También se puede emplear para aportar comicidad a la escena o por una cuestión estética. Una de las series que ha destacado por el uso de este tipo de planos es *Breaking Bad*, pues la cámara captura lo cotidiano para aportar realismo y establecer un fuerte vínculo entre el lenguaje visual y la trama. Así, los objetos inanimados que rodean a los

personajes reflejan su desorientación, claustrofobia, etc., y representan el deterioro moral del protagonista⁷.



Ilustración 25. Plano objetual en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix



Ilustración 26. Plano objetual en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

⁷ Información disponible en <<https://filmschoolrejects.com/breaking-bad-pov-shots/>>

- **Plano indirecto.** El plano indirecto o reflejo muestra al personaje a través de espejos o cualquier otra superficie que pueda reflejar, como el agua o un objeto brillante. Se emplea para crear un juego estético.



Ilustración 27. Plano indirecto en *Breaking Bad*
Fuente: Netflix

2.3.4 Planos con valor añadido

Aunque podríamos continuar enumerando tipos de plano utilizados actualmente en el cine, cerraremos este apartado con una limitada selección de planos que nos parecen relevantes para el estudio de esta materia, ya sea por su importante presencia en las producciones audiovisuales o, preferiblemente, porque precisamente esta presencia afecte al proceso de traducción.

- **Plano y contraplano.** El plano contraplano es una forma básica de filmar un diálogo entre dos realidades (personajes u objetos) y consiste en introducir dos planos seguidos en el montaje, alternando los elementos que quedan dentro y fuera del campo visual del espectador. En el caso de una escena donde transcurra una conversación, en primer lugar, veremos a un personaje de frente y a otro de espaldas, mientras que el siguiente plano nos mostrará lo inverso. De Santiago y Orte (2017: 28) apuntan que se trata de «un particular plano de dos, especialmente interesante por la función que realiza y por su gran uso en el cine». Los autores añaden que estos planos no suelen presentarse aislados, sino acompañados de otros similares. Así, el espectador

puede visualizar las reacciones de ambos personajes durante una conversación y participar de la escena completa. Este montaje puede tomar los planos de modos diferentes, según requiera la escena (por ejemplo, en picado y contrapicado, en primer plano, etc.) (ibid.).

Este cambio de planos será clave para el ajuste del texto a los movimientos labiales en el caso de la traducción para doblaje, así como para el pautado y sincronización de los subtítulos.



Ilustración 28. Plano y contraplano en *Juno*
Fuente: DVD

- **Plano secuencia.** Este término, derivado del francés *plan-sequence*, se utiliza para designar una escena realizada en un único plano que normalmente ocupa una toma larga (Bordwell y Thompson, 1995: 496) de varios minutos de duración. Se trata, pues, de una secuencia completa rodada de un mismo plano, normalmente en movimiento, y requiere una preparación minuciosa, por lo que resulta extremadamente complejo y no es común en el cine actual (De Santiago y Orte, 2017: 29). Un plano secuencia transmite al espectador la sensación de cercanía y verismo, pues lo sitúa en el punto de vista del protagonista y le permite experimentar la acción en tiempo real, pues no hay cortes ni ningún tipo de elipsis temporal⁸.

Podemos hacer referencia a ejemplos famosos a lo largo de la historia del cine, como el plano secuencia donde el espectador sigue el recorrido de una bomba en *Sed de mal* o el paseo en triciclo en *El resplandor*. Más actual es el ejemplo de *1917*, una película rodada creando el efecto de un único plano secuencia de dos horas.



Ilustración 29. Rodaje del plano secuencia en 1917
Fuente: *Behind the scenes* por IMDB (Canal de Youtube)

⁸ Información disponible en <<https://aprendercine.com/>>

2.4 Ejercicios: Análisis de los planos

Aunque no resulta fácil analizar los planos de manera estática, sin un hilo narrativo ni sonido, procuraremos en este ejercicio centrar nuestra atención en las capturas de pantalla que proponemos bajo estas líneas. Las imágenes han sido extraídas de la serie de HBO *The Leftovers*. Mediante una serie de capturas de pantalla, pretendemos ilustrar la escena durante la cual Nora y Erika mantienen una tensa entrevista (basada en un cuestionario recogido en un cuaderno) que acaba convirtiéndose en un debate sobre el sentimiento de culpabilidad de ambas mujeres.

Distingue los tipos de planos empleados y analiza la información visual que consideres que pueda ser relevante. Responde a las siguientes cuestiones:

- a) ¿Qué relevancia tiene la composición de esta escena para la traducción?
- b) ¿Crees que afecta en distinta medida a la traducción, según la modalidad de traducción empleada?
- c) ¿Crees que tener la capacidad de descifrar el lenguaje cinematográfico sería de utilidad para el traductor?





3. La traducción de títulos de películas

Para iniciarnos en el aprendizaje de la traducción audiovisual, merece especial mención la traducción de los títulos de películas. Consideramos que este ejercicio es interesante para los traductores audiovisuales en formación por los motivos que expondremos a lo largo de esta sección. No obstante, se trata de un tema con escaso protagonismo entre los profesionales y académicos debido a que raramente es tarea de los traductores en la práctica profesional. A este respecto, Negro apunta que el poco interés suscitado puede deberse a que la «traducción de títulos es una actividad poco profesionalizada» (Negro, 2010: 1092) porque suelen ser las propias distribuidoras cinematográficas quienes asumen la tarea de traducirlos respondiendo a necesidades de *marketing* y publicidad, y no acorde a cuestiones traductológicas. Sin embargo, la autora (ibid.) sostiene que la traducción de títulos cinematográficos es un tema de enorme relevancia, tanto por cuestiones comerciales como en lo que respecta a la fidelidad al título original, a la intención del director y a la cultura meta.

Consideramos que la traducción de títulos puede convertirse en una actividad introductoria beneficiosa para los estudiantes de traducción audiovisual, y que su práctica puede ayudarles a familiarizarse con ciertos aspectos básicos como la interpretación del mensaje, la detección de elementos culturales o lingüísticos que sean determinantes para el texto, la síntesis textual, y la concentración de información de tipo lingüístico, extralingüístico y sensorial, con el objetivo de producir un nuevo título sugerente en la lengua meta que contenga la cantidad precisa de información en un número de palabras muy reducido pero con una gran carga semántica.

Para proceder a la traducción de un título, es importante plantearnos cuál es la función pragmática del mismo: ¿Cómo se va a interpretar el texto en la lengua meta? ¿Cómo va a ser vendido ese producto? ¿Qué información necesita el espectador para desear ver esa película? Debemos evitar cualquier tipo de ambigüedad, de confusión que pueda llevar al consumidor a elegir un contenido no deseado —por ejemplo, que esperase ver una comedia y acabe consumiendo cine de terror—, lo cual le cause frustración. También debemos

evitar el uso de un título que pierda su esencia y atractivo, así como un texto que contenga «destripes» que no existan en el original, eso sí, ofreciendo la información precisa sobre la temática de la cinta. Es innegable que los espectadores, en más de una ocasión, eligen una película, serie o documental porque el título les resulta llamativo y, muy probablemente, eso es fruto de una buena elección del título con el que se decidió distribuir tal producción en la cultura de llegada. Por tanto, las «secuelas comerciales» de la traducción de un título bien merecen un enorme esfuerzo traductor (Santaemilia, 2000: 209).

Nos parece oportuno cerrar este apartado con las palabras de Santaemilia, donde el autor reflexiona sobre la importancia de los títulos de películas y su trascendencia en la vida cotidiana de los espectadores:

Los títulos nos divierten, nos exasperan o nos irritan: en definitiva, parecen tocar la fibra sensible de los espectadores. Todos recordamos, por supuesto, películas que nos seducen por sus personajes o por sus actores o actrices, o nos repugnan o entusiasman por su tema, nos sorprenden por su ternura, por la calidad de los diálogos. Pero también hay películas que recordamos por su título, adecuado o no a sus contenidos, pero con un extraordinario poder evocador. (Santaemilia, 2000: 204)

3.1 Funciones del título

El título de una película no es solo una unidad textual que supone un reto para el traductor —en caso de que forme parte del encargo—, sino también un tema realmente interesante para su estudio en el aula, dada la importante carga informativa y cultural que puede albergar en escasas palabras. Un título es, pues, «un texto en sí mismo, una cifra, un resumen, un texto que contiene o remite a múltiples textos o discursos» (Santaemilia, 2000: 204). Según Nord (1990: 155), vale la pena estudiar este reto de traducción por razones prácticas y traductológicas, dado que esta unidad lingüística sirve como instrumento comunicativo, tiene un efecto en los receptores y atiende a cuestiones culturales. La autora (ibid.) entiende el título como un paradigma de la traducción funcional, considerando que la intitulación debe atender a una serie de factores (cultura, tiempo, lugar y motivo de la comunicación) que

determinan las formas del título y, al mismo tiempo, ha de cumplir con seis funciones derivadas de dicho acto:

1. Función distintiva: permite identificar un texto, darle un nombre que lo distinga de otros.
2. Función metatextual: informa sobre la existencia de un texto, es decir, de ser texto sobre un texto.
3. Función descriptiva o referencial: describe el texto, ya sea su contenido, su forma o los factores de su situación comunicativa.
4. Función expresiva: expresa una evaluación del texto: de su contenido, de su forma, de los factores de su situación o de sus efectos sobre el lector.
5. Función fática: establece un primer contacto entre emisor y receptor.
6. Función operativa: capta la atención o el interés de los receptores, despierta su deseo de recibir la información ofrecida por el contexto, o sea, de ver la producción audiovisual en cuestión.

Cabe mencionar que las funciones distintiva, metatextual y fática se clasificarían como «esenciales de cada título», mientras que las funciones descriptiva, expresiva y operativa son específicas y solo se hallan en determinados títulos (Nord, 1990: 155).

3.2 Tipos de títulos

Para identificar los rasgos que distinguen a cada título y poder elegir la técnica de traducción adecuada, es conveniente saber a qué tipo de texto nos enfrentamos. García Luján (2010: 305-309) distingue varias categorías de títulos según la función textual predominante o la presencia de elementos específicos:

- **Título informativo o referencial.** Suelen ser largos y contener una notable cantidad de información. Un ejemplo que nos parece representativo de este tipo de títulos es *The Assassination Of Jesse James By The Coward Robert Ford*, traducida como *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, pues aporta información precisa acerca de la trama.

- **Expresivo.** Se trata de títulos que se basan en el uso de recursos literarios tales como onomatopeyas, neologismos, rima, aliteración, etc., para resultar estimulantes al posible espectador. Un ejemplo de este tipo de título que nos resulta realmente creativo es *Whiplash*, dado que se basa en un doble sentido que hace referencia a una popular canción de jazz (género musical en torno al cual gira la película) y también significa literalmente «latigazo», palabra que evoca la presión a la que se ve sometido el protagonista por perseguir su sueño. Cabe mencionar que el título no se tradujo al español, tal vez para mantener la alusión a la pieza musical que desempeña un papel crucial en el filme.

- **Apelativo.** Es el tipo de título más frecuente, debido a que el fin por excelencia de una película es crear una reacción en el público. Por ejemplo, resulta sugerente el título *I Know What You Did Last Summer* —traducido literalmente como *Sé lo que hicisteis el último verano*— por hacer uso de la segunda persona, simulando dirigirse directamente al receptor y despertando su curiosidad.

3.3 Técnicas de traducción de títulos

Varias son las propuestas de clasificación de técnicas de traducción para títulos de películas que hemos hallado. Nos basaremos en las categorizaciones realizadas por Negro (2010) y García Luján (2010) para elaborar un listado de las técnicas más recurrentes en la actualidad, teniendo en cuenta que ambas propuestas resultan precisas y esclarecedoras. Asimismo, a nuestro listado añadiremos algunos comentarios y ejemplos que nos parezcan representativos de cada grupo. Para ello, hemos visitado las listas de películas y series mejor puntuadas en IMDB y *Filmaffinity*. Esta búsqueda nos ha permitido filtrar los estrenos de los últimos años para reconocer las tendencias en cuanto a la traducción de sus títulos.

1) Traducción cero. Se trata de la reproducción del título original para mantener su esencia, siempre que se espere que el espectador comprenda a qué hace referencia. Es una de las técnicas más recurrentes en el mercado audiovisual español. Según Negro (2010: 1095), esta estrategia está motivada

generalmente por el sincretismo de la lengua inglesa o por cuestiones promocionales. Hemos comprobado esta gran recurrencia en la lista de series y películas mejor puntuadas por *Filmaffinity* desde 2010, donde encontramos una gran mayoría de producciones con títulos en la lengua de origen, tales como *True Detective*, *Chernobyl*, *Black Mirror*, *The Mandalorian*, *House of Cards*, *Better Call Saul*, *Owarimonogatari*, *Stranger Things*, *Forbrydelsen*, *The Young Pope*, *This Is Us*, *Big Little Lies*, y *Succession*.

En lo que respecta a la popularidad de esta técnica, García Luján (2010: 311) apunta que el público español casi de cualquier generación está familiarizado, entiende y acepta de buen grado esos títulos en inglés debido a la influencia de la cultura angloamericana en las sociedades occidentales y a la fuerte presencia de Estados Unidos en la industria cinematográfica.

2) Glosa o adición. En ocasiones, el título original va seguido de una glosa explicativa para evitar la pérdida de información por parte del receptor no nativo. También es frecuente la adición de texto en los títulos compuestos por antropónimos o topónimos que puedan perder su atractivo para el público de la cultura meta. Esta extensión suele ir precedida por doble punto, punto, coma o guion, aunque también puede aparecer entre paréntesis. Esta variedad de signos ortotipográficos demuestra que no existe un criterio establecido para el uso de esta técnica, aunque en las listas analizadas hemos observado dos tendencias claras:

a) En primer lugar, destaca el uso de paréntesis, como en *The Karate Kid Part II* → *Karate Kid II (La historia continúa)*, *Top gun* → *Top Gun (Ídolos del aire)* y, con más recurrencia, del doble punto, como en *Snatch* → *Snatch: Cerdos y diamantes*, *Greenland* → *Greenland: El último refugio*, y *The Gentlemen* → *The Gentlemen: Los señores de la mafia*.

b) También hemos hallado casos de glosas introducidas con una coma, como *Network* → *Network, un mundo implacable*.

Vale la pena mencionar el curioso caso de *Druk* → *Druk (Another Round)*, donde se opta por la no traducción y la adición de una glosa en la lengua de origen.

3) Subtítulo. Mediante la inserción de un subtítulo se pretende aportar una idea acerca del contenido del filme para evitar posibles faltas de comprensión por parte de un sector de la población. Esta técnica puede aplicarse de dos modos:

a) Un subtítulo que incluya una traducción explicativa o literal al español, manteniendo el título en la lengua original para mantener el atractivo ante un espectador más joven y familiarizado con un entorno globalizado. Por ejemplo, encontramos un subtítulo traducido en *Clueless* → *Clueless (Fuera de onda)*, *Snowpiercer* → *Snowpiercer (Rompenieves)* y *Jurassic Park* → *Jurassic Park (Parque Jurásico)*.

b) Un título traducido al español que va acompañado del título original en forma de subtítulo, como en *Inside Out* → *Del revés (Inside Out)* y *La La Land* → *La ciudad de las estrellas (La La Land)*.

Los datos extraídos de las listas consultadas reflejan que estas dos estrategias no tienen una importante presencia en los últimos años en el mercado audiovisual español.

4) Traducción literal. Consiste en la traducción literal del texto original. Es posible aplicar pequeñas transposiciones que resulten en cambios léxicos, gramaticales, morfológicos o estructurales que exija el paso de una lengua a otra (Santaemilia, 2000: 207). Algunos casos de traducción literal que hemos encontrado representativos son: *The Wolf of Wall Street* → *El lobo de Wall Street*, *Once Upon a Time... in Hollywood* → *Érase yba vez en... Hollywood*, *The Midnight Sky* → *Cielo de medianoche*, *Pieces of a Woman* → *Fragmentos de una mujer*.

5) Adaptación. Se lleva a cabo una adaptación del título a la lengua y a la cultura meta, aunque se mantiene relación con el mensaje original. En ocasiones, esta modificación responde a una necesidad de solventar problemas de índole cultural, como en *Breakfast at Tiffany's* → *Desayuno con diamantes*,

debido a que la famosa joyería no era suficientemente conocida en España en la fecha de estreno del filme⁹. También existe un vínculo cultural en la versión original de *Sex in the City*, título que hace referencia a Nueva York como *the city* porque la ciudad se convierte prácticamente en una protagonista más de la serie; sin embargo, la traducción literal «la ciudad» perdería ese vínculo geográfico y social, por lo que se optó por adaptarlo a *Sexo en Nueva York*. Ocurre un fenómeno similar en *What We Did on Our Holiday* → *Nuestro último verano en Escocia*, donde se aporta información sobre la localización donde tendrá lugar la trama. Resulta curiosa la adaptación de *Zootopia* → *Zootrópolis* debido a cuestiones legales, pues en Europa existe un zoológico con el nombre Zootopia como marca registrada¹⁰, por lo que fue necesario adaptar el título procurando mantener la misma función expresiva. Por último, cabe mencionar las dos adaptaciones realizadas de estas cintas, donde la traducción literal con el uso del término «salvaje» resultaría en títulos poco atractivos. Probablemente por este motivo se llevaron a cabo las siguientes adaptaciones: *Into the Wild* → *Hacia rutas salvajes* y *Wild* → *Alma salvaje*.

6) Creación. Se trata de la elaboración de un título que no corresponde con el original. Esta modificación total puede estar motivada por diferentes causas. Puede ser que el título original no haya logrado el éxito esperado en taquilla en el país de estreno, por lo que se decide desvincularlo de este para no predisponer negativamente al espectador español (García Luján, 2010: 305). También puede obedecer una cuestión cultural, en vista de que la versión original no resultaría sugerente para el público o no sería comprendida, como *The Notebook* → *El diario de Noa*, que traducida literalmente como «el cuaderno» perdería el romanticismo que caracteriza a esta película. Por último, cabe la posibilidad de que el título elegido en español responda a una moda del momento, como ocurrió con *Naked Gun* → *Agárralo como puedas*; *Spy Hard* → *Espía como puedas*; *Airplane!* → *Aterrija como puedas*. También puede que persiga «recordar» a algún otro filme exitoso para tener «gancho» entre el público, como *Bridesmaids* → *La boda de mi mejor amiga*, que

⁹ Aunque la película se estrenó en Estados Unidos en el año 1961, no se estrenó en nuestro país hasta 1963.

¹⁰ Información disponible en <<https://tatutrad.net>>

es un claro guiño a la popular comedia *La boda de mi mejor amigo*. Hemos comprobado que la creación es frecuente para los títulos de comedias, buscando un efecto humorístico como en *The Pacifier* → *Un canguro superduro*, *White Chicks* → *Dos rubias de pelo en pecho*, *Beverly Hills Ninja* → *La salchicha peleona*, *Harold & Kumar Go To White Castle* → *Dos colgaos muy fumaos*.

No en pocas ocasiones, el excesivo alejamiento del título original ha sido objeto de críticas y de interpretaciones erróneas. Por ejemplo, en el caso de vender una comedia romántica con el objetivo de atraer a más público, cuando se trataba de una historia melancólica que quedaría mejor retratada con una traducción literal, «La eterna luz de la mente impoluta». Como mencionábamos al inicio de este apartado, es importante que la propuesta aporte la cantidad de justa para que el espectador sepa qué va a ver, siempre y cuando no incluya datos que desvelen parte de la trama. En este sentido, dos muestras de títulos desafortunados en español son *Rosemary's Baby* → *La semilla del diablo* y *The Imitation Name* → *Descifrando Enigma*.

Para concluir este tema, queremos recordar las claves que nos ayudarán a realizar una traducción satisfactoria de un título, ya sea como un ejercicio en el aula de traducción audiovisual o como parte de un encargo profesional. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que tenemos entre manos un producto audiovisual que va a ser distribuido y, por tanto, debemos velar por sus intereses comerciales y ser conscientes de la responsabilidad que conlleva nuestra labor. Es fundamental reproducir fielmente la cantidad de información contenida en el título original, respetar la intención del director (ya sea mediante una función informativa, expresiva o apelativa) y prestar atención a los factores ligados a la cultura meta que puedan afectar a la decisión del posible espectador. De este modo, garantizaremos que su experiencia durante el visionado de la película, serie o documental elegido sea agradable.

3.4 Ejercicios: Traducción de títulos de películas

A continuación, encontrarás una ficha de trabajo donde podrás analizar títulos de películas, series y documentales, indicar cuál es la técnica de traducción más apropiada y hacer tu propuesta de traducción justificada. Bajo la ficha, te proponemos una selección de títulos que resultan interesantes por su forma o contenido. Investiga los detalles sobre cada uno de ellos y rellena los apartados de la tabla.

Título original o o o o	Tipo de título →	Técnica →	Título traducido →	Justificación

Figura 3. Ficha para títulos de películas
Fuente: Elaboración propia

Listado:

Eternal sunshine of the spotless mind (2004)	Once (2007)
(500) days of Summer (2009)	Drive (2011)
Whiplash (2014)	The jinx (2015)
La La Land (2016)	The neon demon (2016)
Call me by your name (2017)	La casa de papel (2017)
Lady Bird (2017)	Dark (2017)
She is the ocean (2018)	The Doors: Break on Thru (2018)
Green Book (2018)	Succession (2018)

The Great American Lie (2019)	Come to Daddy (2019)
Hope gap (2019)	Swallow (2019)
Ordinary love (2019)	Shaun the Sheep Movie: Farmageddon Movie (2019)
The hustle (2019)	Blithe Spirit (2020)
Hache(2019)	Gentleman Jack (2019)
The Righteous Gemstones (2019)	Trump card (2020)
The trial of the Chicago 7 (2020)	Friendsgiving (2020)
2 Hearts (2020)	Like a boss (2020)
The way back (2020)	The education of Fredrick Fitzell (2020)
The call of the wild (2020)	Horse girl (2020)
Waiting for Anya (2020)	Downhill (2020)
McMillions (2020)	Coming 2 America (2021)

4. *¿Qué es la traducción audiovisual?*

La traducción audiovisual surge en los años 30 como respuesta al nacimiento del cine sonoro, pues la unión establecida entre la imagen y la palabra provoca la necesidad de traducir productos audiovisuales cuya oferta y demanda aumenta constantemente. A finales del siglo XX se produce el verdadero auge en los estudios sobre traducción audiovisual en todas sus vertientes, y es en el siglo XXI cuando esta se ha convertido en la disciplina con el mayor crecimiento y más rápido dentro de los Estudios de Traducción.

Pero... ¿a qué debemos este momento de esplendor de la traducción audiovisual? Según Mayoral (2001b: 20) hay varios factores que han sido decisivos para impulsar el estudio de esta disciplina:

- a) La multiplicación de cadenas de televisión regionales y locales.
- b) El incremento de actividades como la enseñanza a distancia.
- c) La aparición de plataformas digitales, la televisión a la carta, etc.
- d) La extensión de la televisión por cable.
- e) La extensión de las emisiones de televisión por satélite.

A estos factores podríamos añadir una serie de acontecimientos recientes que han contribuido más si cabe a la expansión de la traducción audiovisual tanto en el ámbito académico como profesional (Ogea, 2018a: 48):

- a) La creciente popularidad y el aumento de usuarios de plataformas de contenido en *streaming*, las cuales ofrecen un variado catálogo de producciones extranjeras y nacionales que llegan acompañadas de versiones dobladas y subtituladas a distintas lenguas.
- b) El nacimiento de asociaciones de traductores audiovisuales, adaptadores y localizadores, así como foros que velan por las necesidades e intereses de los profesionales del sector.
- c) La implementación de asignaturas específicas en el plan docente de varias universidades españolas, tanto en programas de grado como de posgrado.

- d) El aumento del número de eventos relacionados con la traducción audiovisual y que sirven como punto de encuentro para investigadores y traductores profesionales, tales como congresos, conferencias, seminarios, webinarios, encuentros presenciales y virtuales, charlas, talleres, etc.
- e) El aumento del número de publicaciones destinadas específicamente a este ámbito, en forma de manuales, monografías, artículos, revistas, libros y blogs.

Todo lo anteriormente expuesto es una prueba de la importancia de especializarse en un campo que cada día cobra mayor relevancia en los Estudios de Traducción y en el mundo profesional. Por ello, en este apartado profundizaremos en el estudio teórico de la traducción audiovisual, procurando dar respuesta a cuestiones como qué caracteriza y distingue a esta modalidad de traducción con respecto a otras, y qué formación específica necesita el traductor audiovisual.

4.1 Definición de la traducción audiovisual

Resulta complicado hallar una única definición exhaustiva como sí ocurre en la literatura relacionada con otras formas de traducción. En definitiva, podríamos reconocerla como la traducción que se emplea para cine, televisión o vídeo, y que se ocupa de textos audiovisuales de todo tipo en diversas modalidades (Hurtado, 2001: 77). Igualmente, Bernal (2018: 8-9) señala que esta modalidad de traducción es aplicable para la traducción de guiones de películas, televisión, documentales y aplicaciones informáticas multimedia.

La característica por antonomasia de la traducción audiovisual es la confluencia de dos canales —el visual y el acústico— donde hallamos el texto original susceptible de ser traducido, y la presencia no solo de elementos verbales. En alusión a esta peculiaridad, Bartoll (2016: 41) define la traducción audiovisual como «la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten la información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos a la vez». Se suman otros dos aspectos

técnicos fundamentales, según Rica (2016: 1): la utilización de software y nuevas tecnologías para el proceso de traducción; y 2) las limitaciones de espacio y tiempo que caracterizan cada una de las modalidades de traducción audiovisual.

Pero, para no pecar de excesivamente breves, tomaremos algunas definiciones más extensas de diversos autores. Al hilo de la afirmación anterior, Chaume (2004: 30) explica son los textos objeto de traducción audiovisual los que la definen y hace la siguiente observación a este respecto:

Estos textos aportan información traducible a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos). (Chaume, 2004: 30)

Para profundizar en el concepto de «traducción audiovisual», resumimos en cuatro puntos la propuesta de Mayoral (2001a: 33-46), que describe las peculiaridades de esta disciplina y aclara que su hipótesis no es privativa de un solo tipo de traducción audiovisual, sino que afectan de un modo u otro a todos ellos (doblaje, subtítulado, *voice-over*, etc.):

1. La comunicación tiene lugar por múltiples canales (acústico y visual) y tipos de señales (imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido). Es fundamental que todos estos sistemas de señales estén sincronizados para que la obra transmita el mensaje de forma eficaz. Esta labor requiere el uso de distintas técnicas y normas que varían según la modalidad de traducción audiovisual elegida.
2. El traductor no es el único que interviene en la traducción, sino que trabaja en colaboración con otros profesionales (actores, director de doblaje, director de subtítulado, ajustadores, etc.) que pueden manipular y alterar el texto meta. No obstante, son varios los autores

que se manifiestan a favor de que sea el traductor quien se encargue de tareas propias de posesición como el ajuste para doblaje (Martín, 1994, Chaves, 1996, Mayoral, 1995) y del *spotting* para subtitulado (Ivarsson, 1991, Torregrosa, 1996), con el fin de asegurar una traducción de mejor calidad (Mayoral, 2001b: 34).

3. En ocasiones, el espectador ve el programa con dos o más lenguas presentes de manera simultánea, bien por canales diferentes (en subtitulado), bien por los mismos canales (en *voice-over* y *half dubbing*). El autor advierte que, cuando se percibe el mismo mensaje por dos canales en dos lenguas diferentes a la vez, se produce un importante «ruido» en la comunicación.
4. La traducción audiovisual tiene su propio repertorio de convenciones propias que deben ser respetadas para asegurar que el producto audiovisual traducido tenga una buena recepción entre la audiencia meta. Estas convenciones pueden variar en función de la modalidad de traducción audiovisual empleada, tal como estudiaremos en los capítulos dedicados a cada una de ellas.

Por otro lado, nos parece de gran utilidad el estudio llevado a cabo por Zabalbeascoa (2001a: 49-55), pues enumera las características tradicionalmente conocidas como propias de la traducción audiovisual (TAV) y examina su vinculación con otras formas de traducción o planteamientos teóricos de larga tradición. Esto nos permite identificar las características que comparte (o no) con otras especialidades y, a su vez, probar la complejidad de esta disciplina.

1. El cine y la televisión pueden reflejar o adaptar cualquier modalidad textual tradicional correspondiente a un género, grado de especificidad, categoría discursiva, etc. Por tanto, la TAV puede estar vinculada con cualquier tipo de texto y con la adaptación de un género textual a otro.
2. La TAV no solo requiere un método de traducción específico para el ajuste y la sincronía, sino que puede implicar distintos métodos y

técnicas de traducción, tales como la traducción intersemiótica y la compensación de elementos orales por escritos, y viceversa. Más concretamente, el doblaje puede estar relacionado con la traducción interlineal y la traducción fonológica, mientras que el subtitulado tiene mucho en común con la traducción resumen e incluso con la interpretación.

3. Es preciso prestar atención a la dimensión semiótica y los contenidos no verbales que conforman los textos audiovisuales, con el fin de coordinar los elementos visuo-verbales, gráfico-paralingüísticos, y los aspectos fonéticos.
4. La TAV puede presentar problemas tradicionales de traducción, como son la presencia de acentos y variantes geográficas, metáforas, juegos de palabras, humor, elementos culturales, etc. No obstante, el modo textual y discursivo puede introducir variantes en el planteamiento de soluciones, ya que es esencial velar por la coherencia de los diálogos y la oralidad. Estos problemas pueden solucionarse conjuntamente a través del canal sonoro y el visual, y mediante elementos verbales, no verbales, o una combinación de ambos.
5. La TAV pertenece a la «comunicación a las masas». Por ello, el autor puntualiza sería interesante entender cómo influyen los medios de comunicación de masas en la traducción, así como estudiar la dimensión económica de esta práctica.
6. Esta la modalidad de traducción depende de los soportes técnicos y la evolución tecnológica. Si bien todas las formas tradicionales de traducción se han visto afectadas en mayor o menor medida por los avances en la informática, Internet y la digitalización de la imagen y el sonido han supuesto un importante avance en la TAV y la traducción multimedia.
7. La TAV implica el trabajo en equipo y la responsabilidad de la calidad del resultado final es compartida.

Del mismo modo, Bernal (2018: 55-56) compara la traducción audiovisual con otras especialidades, con el objetivo de esclarecer cuáles son los tipos de textos cuya forma final es parte de una creación artística audiovisual completa. De este modo, el autor logra detallar los rasgos propios de la TAV:

1. El texto está siempre subordinado a la imagen.
2. La imagen está en movimiento, a diferencia de los textos ilustrados y cómics. Ello exige sincronía entre el texto y las acciones visibles en pantalla, sobre todo la labialización y el sonido.
3. En diálogos o monólogos, el registro tiende a ser coloquial, por lo que habrá elementos propios del habla. Por tanto, la traducción debe reflejar la naturalidad de una conversación.
4. La presencia de humor a través de tres canales. Su traducción requiere técnicas que adapten el texto a la cultura de destino, sin entrar en conflicto ni con el argumento ni con la información visual.
5. La presencia de acentos, dialectos, argots, etc., en el canal acústico, marcados culturalmente y relevantes para la interpretación de la obra.
6. La presencia de aspectos culturales en los canales visual y acústico.

A la vista de la gran variedad de dificultades anteriormente expuestas, es importante tener en cuenta que la traducción audiovisual es interdisciplinar, por tanto, el concepto de equivalencia en sentido estático no tiene sentido en esta práctica (Chaume, 2008: 71). Se trata, según el mismo autor, de una actividad que requiere un gran esfuerzo de creatividad, como consecuencia de las restricciones impuestas por su tejido semántico y por la suma de códigos de significación que componen el texto audiovisual.

Las definiciones que hemos estudiado hasta este punto nos hacen a pensar que la traducción audiovisual comparte peculiaridades con otros tipos de traducción, y que se desarrolla mediante la aplicación de los métodos y técnicas empleados para toda labor traductora. Por tanto, podemos concluir que la traducción audiovisual *per se* no queda definida como una modalidad que implica unas características o técnicas de traducción exclusivas, sino que son los propios textos que son objeto de trabajo —debido a su carácter intersemiótico— los que definen y distinguen esta actividad. No podemos

estudiar ni entender la traducción audiovisual como un proceso, sino como una labor que gira en torno al producto y al efecto que produce en el espectador. Así pues, conviene recordar las palabras de Mayoral (2001a: 33), quien sostiene que el acto de la traducción no concluye cuando se incorpora la traducción a una producción audiovisual, sino en el momento en que esta se proyecta o consume y «se produce el milagro comunicativo de que cada uno de los consumidores entienda el mismo producto y el mismo mensaje de una forma distinta», dependiendo del contexto social y cultural de estos, su familiaridad con el género audiovisual, la obra en cuestión y el autor de la misma, su experiencia vital, su estado de ánimo y concentración en el momento de la visualización, etc.

4.2 Oralidad prefabricada

Por último, cabe mencionar que durante este proceso de comunicación que hemos descrito en las líneas anteriores, nuestra labor consiste en la producción de un texto escrito «para ser dicho como si no hubiera sido escrito» (Hurtado, 2001: 78). Sin embargo, nos encontramos ante lo que Chaume (2004: 168) denomina «oralidad prefabricada» o, dicho de otra manera, un texto marcado por la dominante de modo (oral) (Hurtado, 2001: 77), pero que presenta unas características lingüísticas que no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo. Esto se debe a que el guion ha sido previamente elaborado, editado y recitado por los actores, alejándose del discurso completamente espontáneo.

Para proporcionar unos diálogos verosímiles, Bernal (2018: 78.88) defiende la necesidad de distanciarse de la lengua estándar y de buscar equivalentes funcionales en la lengua de llegada. Según el autor, el traductor debe dejarse llevar por la naturaleza del texto y encontrar una solución aceptable a las situaciones comunicativas que encuentre. Así pues, el autor explica lo siguiente:

En la traducción audiovisual, gran parte del material con el que se trabaja tiene este carácter oral que se pierde si optamos por traducir siguiendo las reglas ortográficas y gramaticales de nuestra lengua. [...] El habla se puede escribir y se lleva usando en la literatura española desde siempre. El

traductor puede, al igual que novelistas, dramaturgos y guionistas, usar las técnicas que considere oportunas para plasmar estas variaciones de la normativa tradicional, pudiendo así ofrecer una traducción más rica en matices y más acorde con el texto fuente. (Bernal, 2018: 88)

Chaume (2004: 168-169) también subraya la importancia de confeccionar unos diálogos verosímiles que cumplan con las expectativas del espectador. El autor se basa en las propuestas estilísticas de la Televisió de Catalunya para exponer una serie de recomendaciones dirigidas especialmente a la traducción para doblaje, pero que resultan de gran utilidad para todo traductor audiovisual. Dichas recomendaciones quedan estructuradas en los tres niveles que desglosamos a continuación:

1) Niveles de la lengua

En el nivel gramatical, el traductor debe emplear una sintaxis poco compleja. A nivel léxico semántico, se recomienda elegir vocabulario corriente. En cuanto al nivel prosódico, la pronunciación ha de ser clara, a menos que la idiosincrasia del personaje requiera lo contrario.

2) Registros lingüísticos

El autor aconseja huir de dialectalismos, cultismos y anacronismos, amén de adecuar las intervenciones de los personajes al registro lingüístico que tengan asignado.

3) Géneros audiovisuales

Se distingue entre géneros de ficción y documentales. En el caso de la ficción, se sugiere el uso de un registro coloquial, aunque también se desaconsejan ciertas marcas orales como digresiones o redundancias que, según el autor, restan espontaneidad al discurso. También se valora positivamente el empleo de frases cortas, información precisa, yuxtaposiciones, construcciones activas, elipsis, deícticos, estructuras conversacionales estereotipadas y clichés. En lo concerniente a los documentales, se recomienda el uso de léxico preciso, conectores, un orden gramatical canónico y un registro formal.

4.3 Traducción subordinada

No podemos terminar de definir los rasgos de la traducción audiovisual sin detenernos a explicar el concepto introducido como *constrained translation* por Titford (1982) y ampliado como «traducción subordinada» por Mayoral, Kelly y Gallardo (1988). Esta característica no es exclusiva de la traducción audiovisual, visto que tradicionalmente se ha denominado «traducción subordinada» a la traducción para doblaje, subtitulado, publicidad y cómics, entre otras (Bernal, 2018: 8). Según Mayoral, Kelly y Gallardo (1988: 365), una traducción subordinada es aquella que está condicionada por dos tipos de circunstancias que impiden al traductor tomar decisiones con plena libertad:

- 1) La coexistencia de distintos sistemas de comunicación. En tal caso, las señales verbales deben estar en sincronía con el resto de elementos no verbales, tales como las imágenes y la música.
- 2) La necesidad de adaptación del mensaje a las convenciones del lenguaje oral.

Los autores enumeran los distintos tipos de subordinación a los que puede estar sometido el texto objeto de la traducción, distinguiendo entre la necesidad de sincronía con el contenido visual o musical, la sincronía espacial y temporal, la sincronía fonética, y las normas del lenguaje oral.

En el cine solemos percibir de manera simultánea el diálogo, la música y la imagen en movimiento, y todos estos elementos están relacionados entre sí. Para desempeñar adecuadamente su labor, el traductor audiovisual debe prestar atención a las señales auditivas y visuales que transmiten la información, de modo que el mensaje sea emitido en el espacio de tiempo adecuado (mientras el personaje habla) y que sea coherente con la información visual y acústica que componen la escena. Así pues, no cabe duda de que, si bien el código lingüístico es el objeto de la traducción, este participa

de otros códigos que lo condicionan. Tampoco podemos desatender el factor cultural, tal y como apunta Martínez-Sierra (2009: 140), quien mantiene que «es preciso tener presente que no se trabaja solo con dos lenguas, sino con dos culturas y con diferentes sistemas de significación». Para representar esta combinación de códigos de significación, nos parece especialmente útil la propuesta de «universo referencial» realizada por Bernal (2018: 47), la cual pone de relieve la importancia de esta relación entre el texto, la imagen y el sonido:

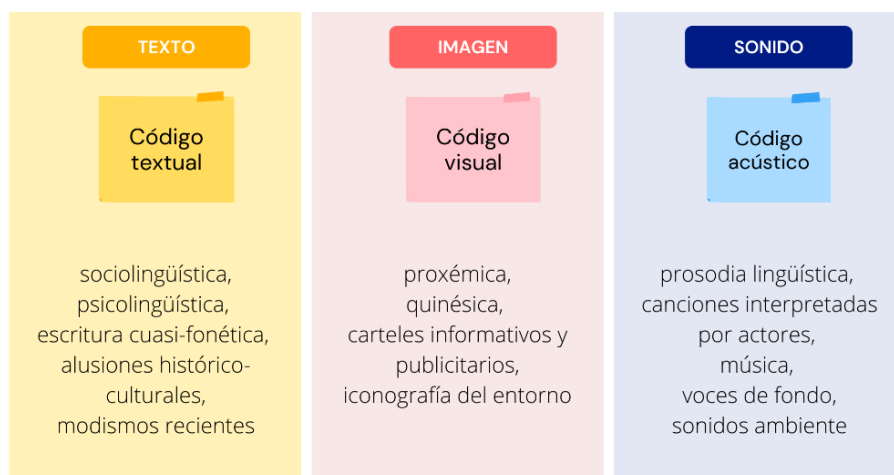


Figura 4. Representación del universo referencial de la TAV (Bernal, 2018)

El autor apunta que resulta fácil que una mala traducción quede en evidencia cuando la información dada al espectador no es adecuada o ha sido omitida, por tanto, el traductor debe resolver esta ecuación descodificando correctamente el mensaje para después codificarlo en la lengua meta y asegurándose de que no existen contradicciones.

Como ejemplo de un error que no pasó desapercibido entre el público español, traemos una anécdota bien conocida: se trata de la incoherencia entre el texto traducido y la imagen en *El Sexto Sentido*. Para la traducción de la frase *I draw people smiling, dogs running, rainbows...* el equipo de doblaje optó por sustituir «arcoíris» por «amaneceres» por la necesidad de lograr una

sincronía labial. Sin embargo, no prestaron atención a la subordinación del texto a un fotograma de una escena posterior, donde un plano detalle nos muestra los arcoíris dibujados por el pequeño protagonista:



Ilustración 30. Subordinación a la imagen en *El sexto sentido*
Fuente: DVD

Sin embargo, no debemos pensar que la subordinación a la imagen siempre supone una desventaja para el traductor o una causa inevitable de incoherencias. Tras un estudio basado en el escrutinio de ejemplos donde el elemento visual estaba vinculado a la cultura de origen y cumplía con una función humorística, Martínez Sierra (2009: 147) desvela que los componentes visuales, lejos de restringir, en numerosas ocasiones contribuyen a entender mejor el texto meta, por lo que el autor invita a cuestionar la noción de la imagen como factor restrictivo y a tratarla como una posible ayuda para el traductor y para el espectador.

De lo que no cabe duda es de que debemos tener en mente que toda la información transmitida desde los diferentes canales es básica para la transferencia del mensaje y que afecta, en mayor o menor medida, positiva o negativamente, a la labor traductora.

4.4 El texto audiovisual

Entonces, ¿dónde encontramos toda la información que compone el texto de una producción audiovisual? Según Chaves (1996: 124), precisamente en la conjunción de imagen y sonido. La autora recuerda que el traductor ha de considerar estos dos componentes y los canales a través de los cuales se transmite el mensaje, pues solo así podrá aproximarse a la naturaleza del acto de traducir un texto audiovisual. De manera más precisa, Bartoll (2016: 14) también alude a la presencia de estos dos canales, el acústico y el visual, y afirma que la característica principal del texto audiovisual es que la información se transmite mediante ambos. Igualmente, especifica que dicha información puede ser verbal o no verbal. Por tanto, nos encontramos ante una combinación de cuatro posibilidades (acústico, visual, verbal y no verbal) como característica definitoria del texto audiovisual. Chaume (2004: 19) lo define como «un constructo semiótico compuesto por varios códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido». De los códigos de significación hablaremos en el siguiente apartado.

Tanto el canal visual como el acústico nos hacen llegar elementos verbales que pueden o deben ser traducidos. Aunque, a simple vista, puede parecer que es el canal acústico el que contiene toda la información verbal, comprobaremos que el canal visual puede transmitir información verbal, por ejemplo, a través de una imagen. Asimismo, hemos de prestar atención a los elementos no verbales que, aun no siendo susceptibles de traducción, deben estar en sincronía con los verbales (Sokoli, 2005: 182).

- Teniendo en cuenta esta interacción entre elementos verbales y no verbales en ambos canales de comunicación, Sokoli (2005, 183) enumera las siguientes características del texto audiovisual, las cuales condicionan su traducción: Recepción por dos canales: acústico y visual.
- Presencia significativa de elementos no verbales.
- Sincronización entre elementos verbales y no verbales.
- Transmisión por pantalla y reproducibilidad.

- Secuencia predeterminada de imágenes y sonido.

La autora explica que el texto traducido requiere la misma sincronización entre los elementos verbales y no verbales que existe en el texto audiovisual original. Concretamente, indica que en el doblaje se procura que los labios de los actores (elemento visual no verbal) deben estar en sincronía con el diálogo traducido (elemento acústico-verbal) mientras que en subtitulado los subtítulos aparecen en pantalla cuando comienza la intervención del personaje (elemento visual-verbal y acústico-verbal).

A modo de resumen, la siguiente figura agrupa los tipos de elementos verbales y no verbales podemos encontrar en ambos canales de comunicación.

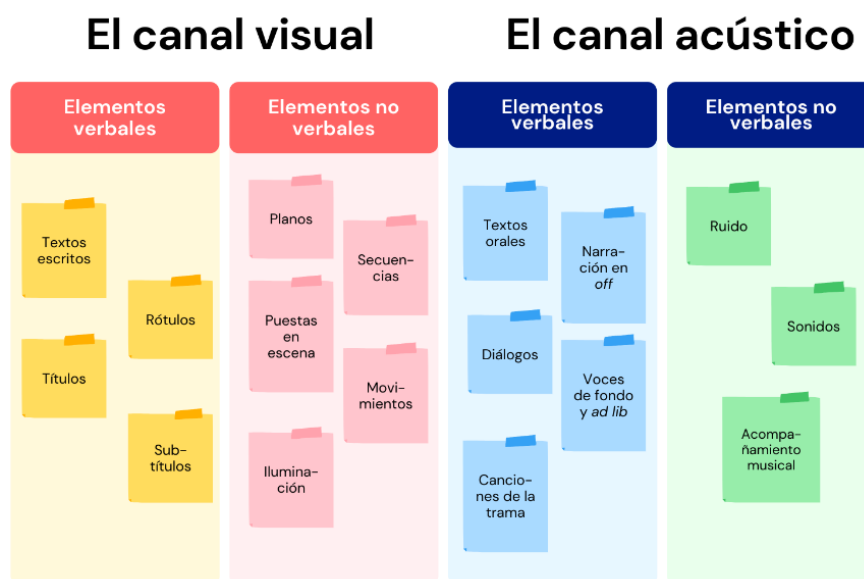


Figura 5. El texto audiovisual
Fuente: Elaboración propia

4.4 Los códigos de significación del texto audiovisual

Como explicábamos en el apartado anterior, el texto audiovisual es de una gran complejidad debido a su configuración textual: se trata de un texto que combina información verbal y no verbal, transmitida a través de dos canales, el visual y el acústico, y codificada a través de diversos sistemas de significación. El traductor audiovisual necesita, pues, identificar dichos códigos para producir el mismo sentido en el texto meta, de manera que el entramado semiótico que se ha construido sea interpretado correctamente por el espectador.

Chaume (2004: 19-27) establece una serie de códigos de significación transmitidos por el canal acústico y por el canal visual y sostiene que el mensaje se construye a partir de su interacción. Mediante el estudio de dichos códigos, el traductor podrá conocer su funcionamiento y su posible incidencia en la traducción (Chaume, 2004: 19) para lograr producir un texto meta que respete los elementos presentes en el texto original, evitando interferencias en el mensaje e incoherencias en la cultura meta. El autor distingue entre los códigos de significación transmitidos por el canal acústico y por el canal visual, y que ilustramos en la siguiente figura:

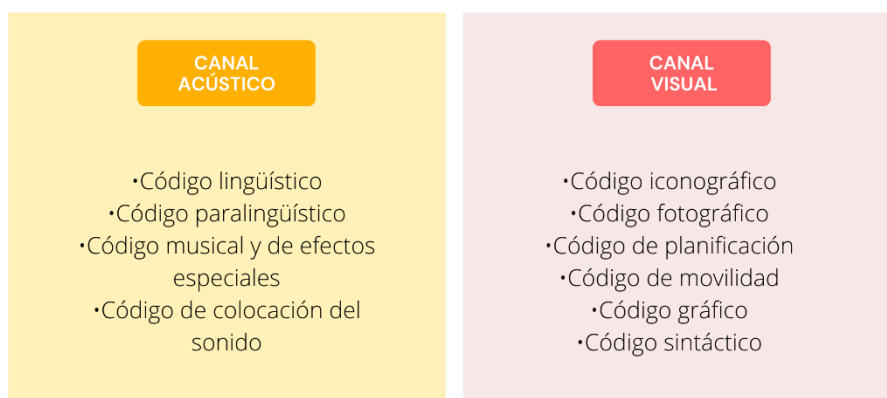


Figura 6. Códigos de significación
(Chaume, 2004)

En los siguientes puntos aportaremos información resumida acerca de los códigos de significación transmitidos por el canal acústico, basándonos en la teoría de Chaume (2004: 168-216):

- El código lingüístico

Este código de significación es compartido por todos los textos susceptibles de ser traducidos. La peculiaridad del código lingüístico en los textos audiovisuales es que nos encontramos ante un discurso elaborado por escrito que ha de parecer oral o espontáneo. Por tanto, el traductor debe encontrar el equilibrio entre un discurso escrito que simule ser oral.

- Los códigos paralingüísticos

El traductor necesita conocer las convenciones y símbolos establecidos por los adaptadores para representar los rasgos suprasegmentales. En el caso del doblaje, es importante hacer uso de los símbolos que describen determinados gestos, silencios, pausas, etc., aunque no suponen mayor obstáculo para la traducción. En subtitulación no suelen especificarse los rasgos suprasegmentales, aunque sí existen ciertos usos ortotipográficos, como los puntos suspensivos, la cursiva o los guiones, que representan otros rasgos como las pausas cortas o vacilaciones. En el caso de rasgos paralingüísticos como gritos, risas, o similares, no es necesario trasladarlos puesto que son fácilmente identificables y comprensibles sin necesidad de especificarlos en el texto escrito. (Chaume y Tamayo, 2016: 311).

- El código musical y el código de efectos especiales

Las canciones exigen la adecuación del texto meta a los ritmos de la música según los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica: ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de tono y ritmo de timbre. Por añadidura, la subtitulación de canciones conlleva el uso específico de la cursiva. Por otro lado, los efectos especiales afectan a la traducción del código lingüístico, pues el texto meta debe ser coherente con el efecto especial en cuestión.

- El código de colocación del sonido

El sonido puede diegético (perteneciente a la historia) o no diegético (procedente de una narración), y estar asociado a una fuente sonora dentro o fuera de campo. Es fundamental que el traductor identifique dicha fuente sonora (visible o no visible) porque esto afectará a la longitud de la traducción en la lengua meta, así como al uso de símbolos en doblaje y de marcas ortotipográficas en subtitulado.

A continuación, describiremos los códigos de significación transmitidos por el canal visual de acuerdo con la información obtenida en la obra de Chaume (2004: 223-295):

- Los códigos iconográficos

La presencia de signos iconográficos es probablemente una de las mayores dificultades a las que puede enfrentarse un traductor audiovisual. Aunque la norma general dicta que se mantengan intactos, deberán traducirse cuando vayan acompañados de una explicación verbal o su interpretación sea clave para comprender la historia. En tal caso, este icono puede ser representado lingüísticamente en la traducción o hacer alguna referencia indirecta a él en los diálogos traducidos.

- Los códigos fotográficos

Tanto la perspectiva como la iluminación pueden estar estrechamente vinculados con el registro lingüístico elegido para la escena o con la imagen representada. También debemos prestar atención al color, ya que puede funcionar como marca semiótica y poseer un significado concreto en el marco de una cultura específica. En estos casos, la traducción queda subordinada a ese código visual.

- El código de planificación

Este código es especialmente relevante para el doblaje, pues está relacionado con la necesidad de lograr una sincronía fonética o labial. En subtitulado, sin

embargo, no es necesario respetar la sincronía fonética, aunque sí existen ciertos planos que pueden afectar a la traducción, como aquellos que muestran textos escritos en pantalla (p.ej.: un titular de un periódico) en una lengua desconocida por el espectador. En tal caso, el traductor debe aportar una traducción para dicho texto escrito.

- Los códigos de movilidad

En lo que respecta a la movilidad, podemos distinguir dos puntos de vista: la movilidad de los objetos y personas dentro de la imagen, y la movilidad de la cámara con respecto a lo filmado. Nos centraremos en el primero, pues este sí resulta relevante para la traducción. Chaume (2004) distingue entre signos proxémicos (la distancia de los personajes entre sí y con la cámara), cinésicos (los movimientos de los personajes) y movimientos de articulación bucal de los personajes en pantalla. El traductor debe prestar atención a esta información visual para valorar la necesidad de ajustar el enunciado —en términos de sincronía, isocronía y duración—, así como adaptar el texto a cualquier significado implícito en movimientos o gestos.

- Los códigos gráficos

Es necesario conocer las convenciones y normas establecidas para transferir el lenguaje que aparezca escrito en pantalla en sus diferentes formas (títulos, didascalias, textos y subtítulos). Además, el tratamiento es diferente si la traducción se realiza para doblaje o subtitulado.

- Los códigos sintácticos

El traductor debe ser capaz de reconocer la relación entre las escenas entre sí, el funcionamiento narrativo del filme, y el planteamiento y desarrollo de la trama. De este modo, podrá comprender el texto audiovisual y prever el modo en que el público asociará los recursos visuales y colocaciones musicales con la narración verbal.

Para concluir este apartado, recurrimos a la interesante reflexión de Chaume acerca del relevante papel que desempeñan todos los códigos de significación que construyen el texto audiovisual:

Es de sumo interés para el analista observar la interacción entre todos los códigos de significación, puesto que dicha interacción singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y su textura o gramaticalidad. El significado de cada uno de los códigos, así como, especialmente, el significado extra que se produce mediante la interacción de los diferentes códigos de significación en cada momento, dota a los textos audiovisuales de su particular idiosincrasia y resume la especificidad de los textos objeto de este estudio. (Chaume, 2004: 26)

4.5 Géneros audiovisuales

La cantidad y la enorme variedad de productos audiovisuales que tenemos disponibles hoy en día hace que resulte cada vez más difícil «etiquetar» cada uno de los programas que consumimos. Sin embargo, estudiar el concepto de género audiovisual y apreciar los rasgos distintivos de los géneros más reconocidos nos ayudará a comprender qué diferencia a un producto audiovisual. De este modo, estaremos mejor preparados para llevar a cabo un proceso de documentación y de investigación adecuado, y para enfrentarnos a los retos de traducción que plantee. Matamala (2009: 109) explica que cada encargo de traducción audiovisual presenta diferentes dificultades para el traductor, dependiendo del género del que se ocupe. Por este motivo, el estudio de los géneros sirve como una forma de organizar y clasificar los diferentes textos audiovisuales según factores pragmáticos, enunciativos, sintácticos y semánticos. De igual modo, nos permitirá conocer en profundidad cada producto audiovisual y elegir la modalidad de traducción más adecuada.

Para ello, nos basaremos en la propuesta de Agost (2001: 239), que consiste en una clasificación basada en la función del texto audiovisual, su intención comunicativa y el foco contextual predominante. La siguiente tabla ilustra las características de cada uno de los cuatro macrogéneros que propone la autora, teniendo en cuenta los rasgos que hemos mencionado anteriormente.

GÉNERO	FUNCIÓN COMUNICATIVA	FOCO CONTEXTUAL	PROGRAMAS
Dramático	Contar historias ficticias	Narrativo	Películas, series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados
		Descriptivo	Películas documentales y filosóficas
		Expresivo	Teatro y ópera filmados, películas musicales y literarias
Informativo	Informar sobre hechos reales	Narrativo/ descriptivo/ argumentativo	Documentales, informativos, reportajes, <i>realities</i> , docudramas, programas sobre vida social
		Conversacional	Entrevistas, debates
		Descriptivo/ predictivo	Previsión meteorológica
		Expositivo	Programas divulgativos y culturales
		Expositivo/instructivo	Programas para un espectador-consumidor sobre cocina, bricolaje, etc.
Publicitario	Actuar sobre el destinatario para modificar hábitos, actitudes y comportamientos	Instructivo/ conversacional	Publicidad dialogada
		Instructivo/ expositivo	Campañas institucionales, propaganda electoral, publirreportajes, venta por televisión

De entrete- nimiento	Distraer al espectador	Narrativo	Crónica social, retransmisiones deportivas
		Conversacional	Concursos, magazines
		Expresivo	Programas de humor y musicales
		Predictivo	Horóscopo
		Instructivo	Programas de gimnasia

Tabla 2. Géneros audiovisuales. Fuente: Agost (2001)

Es posible que un programa contenga distintas funciones, aunque siempre habrá una predominante. Es precisamente esta heterogeneidad, fragmentariedad e hibridación de la programación televisiva la que hace que resulte realmente difícil categorizar cada programa dentro de un único género, dado que en un mismo texto audiovisual pueden confluír varios géneros. De hecho, tal como observa Agost (2001: 241), «la aparición de nuevos géneros televisivos es la prueba fehaciente de que las clasificaciones son relativas, y que tal solo se trata de intentos de organizar lo que la sociedad crea y el uso social determina». No obstante, creemos que saber diferenciar los géneros, así como las características —y dificultades traductológicas— que suelen ir asociadas con cada tipo de programa, puede ayudarnos a ordenar y conocer en profundidad cada producto audiovisual que vayamos a traducir, prepararnos a conciencia y elegir el método de traducción más apropiado.

4.6 Ejercicios: Los códigos de significación

A continuación, encontrarás algunos ejemplos capturados de escenas donde el canal visual aporta elementos verbales y no verbales que puede ser relevantes para la trama. Identifica aquellos que consideres que podrían afectar a tu traducción de esta escena y explica el porqué.

1) Ilustración 31. *Please like me.*

Fuente: Fotogramas



2) Ilustración 32. *Lobo de Wall Street*

Fuente: The Independent



3) Ilustración 33. *Grease*

Fuente: Filmaffinity



4) Ilustración 34. *Watchmen*

Fuente: HBO



5) Ilustración 35. *El diario de Noa*

Fuente: Filmaffinity



5. Principales modalidades de TAV en el panorama audiovisual español

Si indagamos en diferentes estudios que enumeren la variedad de modalidades de traducción audiovisual existentes, comprobaremos que no todos coinciden a la hora de incluir algunas de estas. Por ejemplo, Chaume (2004: 31) considera como «modalidades de traducción audiovisual» las siguientes: doblaje, subtitulación, voces superpuestas, interpretación simultánea, narración, doblaje parcial, comentario libre y traducción a vista. Por su parte, Bartoll (2016: 63-64) propone un exhaustivo listado de modalidades, ordenadas alfabéticamente y acompañadas de sus correspondientes submodalidades (que indicaremos entre paréntesis). En dicho listado quedan agrupadas la audiodescripción (audiocomentarios, audiointroducción y audiosubtitulación), el doblaje (comentario doblado, teatro doblado y doblaje simultáneo), la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea (interpretación en lengua de señas y traducción a la vista), la intertitulación (audiointertitulación), el *remake* (versiones multilingües y versiones dobles), el resumen escrito, la subtitulación (sobretitulación, subtitulación simultánea, subtitulación para personas con discapacidad auditiva y comentario subtitulado) y, por último, las voces superpuestas (narración, comentario). Bernal (2018: 54) distingue seis tipos, según la forma final de recepción por parte del espectador y las reglas específicas de cada práctica profesional. El autor las ordena por orden de mayor a menor popularidad de este modo: doblaje, subtitulación, voz superpuesta o *voice-over*, subtitulado electrónico, subtitulado en proyección e interpretación simultánea (durante la proyección de una película). En una selección diferente, Martínez-Sierra (2012: 20) habla de las modalidades que se pueden incluir «bajo el paraguas de la etiqueta *traducción audiovisual*» y hace referencia a aquellas prácticas de mayor relevancia en el contexto cultural: doblaje, voces superpuestas, subtitulación, subtitulado para sordos, audiodescripción y localización de videojuegos.

En esta obra de corte didáctico, profundizaremos solamente en el estudio y la práctica de las modalidades que gozan de mayor popularidad y que, por tanto, suponen una mayor demanda de traductores profesionales. Estas son:

- El doblaje. Esta modalidad es la más popular y consumida en países como España, Francia, Alemania, Austria e Italia, entre otros.
- El *voice-over*. En países del este de Europa se aplica a todos los géneros audiovisuales, mientras que en el oeste de Europa, Norteamérica y Latinoamérica ha sido tradicionalmente aplicado a la traducción de programas informativos y de entretenimiento «factual» o basado en hechos reales (Franco et al. 2010: 24-25).
- El subtítulado, con una arraigada tradición desde finales de los años 20 en aquellos países con menos de 25 millones de hablantes nativos de su lengua oficial (Gottlieb, 2004: 220-221).

Rica (2016: 15) explica que esta tendencia en los países europeos a elegir principalmente una u otra modalidad se debe a razones políticas, económicas, sociales y culturales. Así pues, en este manual nos centraremos en el estudio y la práctica del doblaje, el subtítulado y las voces superpuestas, con ejemplos de traducción inglés-español.

5.1 *El doblaje*

Para comenzar con este apartado, resulta interesante el comentario de Ávila (2005: 17), que describe el doblaje como un efecto de los muchos que se utilizan en el cine para lograr que una obra sea universalmente creíble. Se trata, pues, de un truco audiovisual que hace posible rentabilizar una producción a nivel internacional, gracias a que facilita la comprensión por parte de un sector de público más amplio y, de este modo, permite que el producto llegue a un mayor número de consumidores. Si bien cuenta con defensores y detractores, no cabe duda de que es la modalidad de traducción audiovisual con una tradición fuertemente arraigada y es la práctica más extendida en nuestro país. Sin embargo, en los últimos años se están produciendo cambios en el consumo de las modalidades de traducción audiovisual (Chaume, 2016: 26). Mientras que en algunos países se ha experimentado un incremento en el consumo de doblaje para ciertos géneros audiovisuales, en otros se está percibiendo una tendencia hacia la subtitulación por parte de las nuevas audiencias, debido al acrecentamiento del nivel cultural y lingüístico de las nuevas generaciones.

5.1.1 Definición del doblaje

Son diversos los autores que proponen definiciones que nos permiten comprender cuáles son las características distintivas de esta modalidad de traducción audiovisual. Ávila (2005: 18) describe el doblaje como la grabación de una voz en sincronía con el movimiento de labios de los actores en pantalla o con una referencia determinada y añade que dicha voz debe imitar lo más fielmente posible la interpretación original. No obstante, es conveniente precisar que la labor del traductor de doblaje dista de la anteriormente descrita por Ávila. A este respecto, Zabalbeascoa (2001a: 252) aclara que, «cuando el doblaje se utiliza como término para referirse a un determinado modo de traducir, es importante recordar que el papel del traductor en la mayoría de los casos se limita a la propuesta de un primer borrador escrito de lo que podríamos llamar el guion de la versión doblada». O sea, que el traductor se hará cargo de transferir el contenido escrito del guion, pero no del acto de «doblar».

Por su parte, Chaume (2016: 26) explica que se trata del proceso de traducción y ajuste de un guion audiovisual, seguido de una interpretación en la lengua meta por parte de los actores de doblaje, bajo la supervisión del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico o ayudante del doblaje, siempre que esta figura exista. El autor explica que se trata de un complejo proceso lingüístico y cultural, pero también técnico y artístico, en el cual el trabajo en equipo es esencial para obtener un producto final que sea de óptima calidad. Hurtado (2001: 78) apunta que, en el proceso de traducción para doblaje, el texto visual permanece inalterado y se sustituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua que debe quedar debidamente ajustado. Además, la autora enumera las distintas etapas que forman parte del proceso de doblaje y que referimos a continuación: visionado y lectura del guion, traducción y ajuste, dirección, asesoramiento lingüístico e interpretación final en la sala de doblaje.

Todo lo anteriormente expuesto debe invitar al traductor a reflexionar y ser consciente de que la labor del doblaje no será realizada exclusivamente por él, sino que intervendrán en el proceso distintos sujetos que podrán

manipular el texto meta, lo que resultará en un producto final diferente a la primera traducción. Así pues, aparte del traductor, en el proceso participan el adaptador o ajustador, el director de doblaje, los técnicos de sonido, el asesor lingüístico y los actores. A pesar de la existencia de distintas personas que conformen esta cadena de trabajo, el traductor no puede trabajar de manera aislada sin conocer el modo de desarrollar el resto de tareas desempeñadas por otros participantes antes o después de la traducción, sino que es recomendable que este «conozca y tenga presente la función de cada etapa, sobre todo la de ajuste, para que su traducción se adecue más al resultado final requerido» (Hurtado, 2001: 79). Además, tampoco debe olvidar el rasgo por antonomasia de este peculiar encargo de traducción: debe enfrentarse a un lenguaje audiovisual que engloba una dificultad específica, esto es, la combinación de un texto acústico subordinado, cuyo mensaje llega a través de un acto dramático y de imágenes visuales móviles (Ávila, 2005:31).

5.1.2 El proceso de doblaje

Tal como hemos mencionado anteriormente, el doblaje consiste en transferir el mensaje contenido en un producto lingüístico y artístico. A lo largo de este proceso participan múltiples agentes, hasta que el filme finalmente llega a las salas de cine o a la pequeña pantalla. Por este motivo, para entender el papel del traductor en el proceso de doblaje es necesario conocer cada eslabón que conforma la cadena. Esto nos permitirá saber cuándo debe intervenir el traductor audiovisual y cuáles son los factores que pueden afectar a su labor, así como el modo en que una buena o mala traducción repercute en las fases posteriores (lo cual es una demostración de la responsabilidad que del traductor en este proceso). Según Bartoll (2016: 94), en la elaboración de un doblaje participan, al menos, los siguientes agentes: traductor, ajustador, director del estudio de doblaje, actores de doblaje y técnicos de sonido.

Tal como explican Ávila (2005: 32-35) y Chaume (2016: 28), Martínez (2004: 3), el proceso de doblaje se inicia con la compra o posesión de los derechos de explotación por parte de una distribuidora, emisora de televisión o productora, quien posteriormente envía una copia de la película o programa al estudio de doblaje en el país de destino para asignarle el encargo. Esta copia

suele venir acompañada del guion original para facilitar la traducción y de una serie de instrucciones sobre cuestiones como, por ejemplo, la necesidad (o no) de doblar las canciones, subtitular los insertos, etc. (Martínez, 2004: 3) El estudio de doblaje será el encargado de elaborar un presupuesto y contratar a una serie de profesionales responsables de cada una de las cuatro etapas principales: la traducción de los diálogos, el ajuste, la grabación de los diálogos traducidos y la mezcla final (Rovira-Beleta, 2019: 68).

Precisamente, la fase que abre el proceso de doblaje como tal es la traducción del guion. El estudio de doblaje proporciona una copia de trabajo a la agencia de traducción o al traductor, quien deberá llevar a cabo el trasvase lingüístico y cultural del texto audiovisual. Según comenta Rovira-Beleta, 2019: 68), este texto traducido servirá como base para las demás etapas del proceso y debe ser fiel al original, evitando caer en la literalidad y dando solución a todos aquellos problemas que pueda plantear el texto original en lo referente a los diálogos, tales como la presencia de localismos, juegos de palabras, el uso de argot, etc.

Por lo general, la traducción viene seguida de una fase de ajuste que puede ser realizada por el propio traductor o por un ajustador. En esta fase se procederá a la naturalización del producto final, mediante la implementación de tres tipos de ajuste (labial, cinésico e isocrónico) y la adaptación cultural requerida, con el objetivo de dotar al texto de verosimilitud, fluidez lingüística y naturalidad en el discurso oral, respetando rasgos como el estilo, registro, sociolecto, y la idiosincrasia de cada personaje. Además, en esta fase se insertan los símbolos de ajuste (Rovira-Beleta, 2019: 68), los cuales desglosaremos en el apartado *Unidades y símbolos en el guion para doblaje*. Como resultado, se creará el efecto de oralidad prefabricada característico del doblaje: se trata de un discurso «a caballo entre el discurso oral espontáneo espontaneo y el discurso escrito, especialmente en lo que respecta el cumplimiento de la norma lingüística» (Chaume, 2016: 28).

De forma paralela, se llevan a cabo otros procesos que acaban confluyendo con el de traducción: por un lado, el director procede al visionado del filme y al reparto de voces, que consiste en asignar el doblaje de los distintos

personajes a actores de doblaje. Con este fin, el ayudante de dirección organiza convocatorias de doblaje y se encarga del «takeo», es decir, el corte del guion por tomas.

Una vez que el estudio recibe la traducción adaptada, se finaliza el proceso con la interpretación de dicha traducción por parte de los actores de doblaje, bajo la supervisión del director de sala y la ayuda del técnico de sonido. El traductor Quico Rovira-Beleta narra cómo se lleva a cabo dicho proceso de grabación:

Una vez traducidos y ajustados (adaptados) los diálogos, el/la director/a de doblaje (que puede ser la misma persona que se encargó del ajuste u otra) elige a los distintos actores y actrices que doblarán a cada uno de los personajes de la película. Dichos actores y actrices entran, a medida que les llama el/la director/a, en una sala de grabación, en la que graban los distintos diálogos para sustituir a los originales. Esta grabación puede durar un número variado de jornadas, dependiendo de la dificultad de la película, la densidad de los diálogos y la disponibilidad de los distintos actores y actrices. (Rovira-Beleta, 2019: 68)

Por otro lado, se trabaja con la copia técnica para la confección del *soundtrack* para comprobar la calidad de la audición de ambientes sonoros, efectos de sonido y músicas, para determinar si es necesario reforzarlos en la versión doblada. En caso de que parte del sonido no esté contenido en la banda internacional, el estudio deberá confeccionarlo una vez que finalice la grabación y sincronización de voces.

Por último, se procede a la fase de mezcla, durante la cual se ensamblan los diálogos doblados con las pistas de música y efectos especiales de la cinta original.

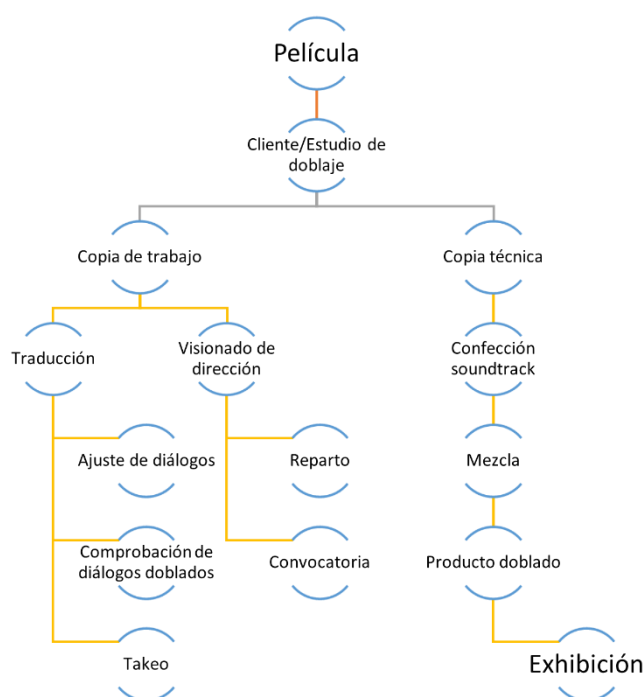


Figura 7. Fases del proceso de doblaje
Fuente: Elaboración propia

5.1.3 El proyecto de traducción y ajuste

Para el desarrollo de este estudio, nos interesa especialmente conocer los detalles acerca de las fases de traducción y ajuste, de entre todas aquellas explicadas en el apartado anterior y que forman parte del proceso de doblaje. Por este motivo, consideramos oportuno detenernos a profundizar en el conocimiento de estas tareas.

La traducción es uno de los eslabones fundamentales del proceso de doblaje, conque la calidad de esta depende el resultado final obtenido. Ávila (2005: 78) explica que los encargados de realizar esta labor son un equipo de profesionales que trabajan para un estudio y que deben estar altamente familiarizados con el lenguaje cinematográfico. Justifica esta afirmación por la presencia de una amplia variedad de obstáculos a los que debe hacer frente

el traductor de cine, tales como la longitud de las palabras en ambas lenguas y la necesidad de sincronía entre el texto y el movimiento de los labios de los actores en pantalla. Por este motivo, el autor sostiene que el traductor audiovisual debe dominar una serie de aspectos de diversa índole: 1) fonológicos, para evitar la repetición de sonidos que provoquen cacofonías o pareados; 2) gramaticales y sintácticos, para conocer la forma de las palabras y combinarlas en sintagmas que reflejen el sentido original; 3) semánticos, para tener clara la relación existente entre las palabras y los objetos designados. Es imprescindible, pues, que el traductor sea capaz de elegir las palabras que contengan una carga semántica precisa y fiel al contexto de la escena, eviten ambigüedades, y aporten los matices lingüísticos y culturales adecuados para no caer en el uso de un «texto plano». Por este motivo, Ávila hace una interesante sugerencia que exponemos bajo estas líneas y que, en nuestra opinión, demuestra que la traducción audiovisual requiere una gran dosis de creatividad, un alto conocimiento de las culturas involucradas y del habla de los personajes en su contexto, así como un alejamiento de las técnicas de traducción usualmente empleadas en otro tipo de textos:

Es recomendable que el traductor de obras audiovisuales olvide los diccionarios si tiene la intención de utilizarlos para buscar expresiones poéticas, metafóricas, clásicas de una personal belleza literaria. Debe procurar expresiones que se aproximen al máximo a las que nos indica la versión original, calcando su cotidianeidad y la personalidad de cada personaje (Ávila, 2005: 79).

Por otro lado, nos interesa conocer el tipo de material que recibe el traductor audiovisual. Generalmente, consiste en un guion escrito y una copia del filme, aunque la calidad de la imagen puede ser muy limitada, lo cual puede dificultar e incluso repercutir negativamente en la calidad del trabajo realizado. Este hecho se debe, principalmente, a la preocupación del estudio por proteger este valioso material audiovisual.

El traductor trabaja con el texto audiovisual original y la lista de diálogos o guion. A veces, cuando se traduce una película que se va a estrenar al mismo tiempo en su país original y en el país a cuya lengua se traduce, el

traductor sólo dispone de fragmentos desordenados o de imágenes borrosas, para que no las pueda piratear. (Bartoll, 2016: 94)

El tipo de guion o «libro donde están los diálogos de la película¹¹» puede presentarse en una variedad de formatos. Freijo y Torre, en la página web de eldoblaje.com, distinguen los siguientes:

- a) Guion de rodaje. Es el libro que sirve de base para el rodaje de la película. Suele ser bastante incompleto y raramente se envía este tipo de texto al traductor, puesto que tendría que completarlo cotejándolo con el diálogo grabado en la copia de trabajo de la película.
- b) Guion de diálogos. Es el libro resultante de sacar una copia positiva y definitiva. Suele incluir todos los diálogos de la película, el metraje o pietaje y el lugar donde tiene transcurrir cada escena. Con este libro se puede trabajar cómodamente, aunque no es el idóneo para el doblaje.
- c) Guion de diálogos combinado con la lista de subtítulos. Es el documento más adecuado porque contiene todo el texto de los diálogos, el texto de los subtítulos, y aclaraciones sobre posibles referencias culturales, argot, etc. presentes en los diálogos.
- d) En caso de que no exista ningún libro o guion, se deberá transcribir o «traducir de oído» toda la película.
- e) Lista de subtítulos. Se trata de los diálogos de la película preparados para la confección de los subtítulos. Van acompañados de los códigos de tiempo de entrada y salida, así como del metraje.

A continuación, abordaremos la fase del ajuste. Consideramos oportuno mantener unidas ambas fases en un mismo apartado ya que, como hemos mencionado anteriormente, puede ocurrir que el traductor ejerza a su vez como ajustador. Según Chaume (2016: 31), el adaptador/ajustador suele encargarse de las siguientes tareas:

¹¹ Definición obtenida de < <https://www.eldoblaje.com/> >

- Segmentar el texto traducido en *takes*.
- Insertar los símbolos de doblaje que indiquen la procedencia o ubicación de la voz del personaje que hable en la escena, así como los signos paralingüísticos que deben doblarse.
- Ajustar los diálogos a los movimientos corporales y articulatorios de los personajes, procurando que la duración de la frase en la lengua meta y el movimiento labial se correspondan.
- Dotar de naturalidad y verosimilitud los diálogos. Para ello, es necesario adaptar el guion traducido teniendo en cuenta el lenguaje estándar empleado en el filme original y la idiosincrasia de los personajes.

Además, es importante revisar el texto para velar por la coherencia entre palabras e imágenes, la coherencia interna del hilo narrativo y la cohesión de los diálogos, y lograr que las intervenciones sean verosímiles (Torralba, 2016: 62).

5.1.4 *El concepto de sincronía*

Para llevar a cabo la sustitución de la banda de los diálogos originales por aquella que contiene las intervenciones traducidas, Agost (1999: 16) enumera tres elementos que han de mantenerse siempre:

- a) Un sincronismo de caracterización, es decir, una armonía entre la voz del actor o actriz que dobla, el aspecto físico y la gesticulación del personaje que aparece en la pantalla.
- b) Un sincronismo de contenido para que haya coherencia entre el texto audiovisual meta y el argumento de la película.
- c) Un sincronismo visual que mantenga la armonía entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se escuchan.

Asimismo, para velar por el sincronismo visual, Chaume (2004: 72-73) explica que el traductor de doblaje siempre debe realizar tres tipos de ajuste:

- a) La sincronía labial o fonética. Es preciso ajustar el texto traducido al movimiento articulatorios de los personajes en pantalla, prestando especial atención a las vocales abiertas y las consonantes bilabiales y labiodentales. Si logramos hacerlas coincidir con el discurso original, conseguiremos el deseado «efecto realidad».
- b) La sincronía cinética. El texto oral debe ser coherente con los movimientos corporales de los actores.
- c) La isocronía. La duración de los enunciados de los personajes que aparecen en pantalla debe ser la misma tanto en el original como en la traducción. Tanto en doblaje como en subtítulo, las deficiencias en la isocronía son objeto del mayor número de críticas de los usuarios.

Bartoll (2016: 92) recalca la importancia de lograr dicha cohesión entre la imagen y el sonido, y que la sincronía debe posibilitar la impresión de que los actores hablan la lengua meta, aunque sus voces difieran de las de la banda sonora original (las cuales desaparecen). Por tanto, uno de los problemas que puede presentar el doblaje es la falta de cualquiera de los tipos de sincronía básicos. La falta de naturalidad en el lenguaje y la sensación de que las palabras no encajan con el movimiento de los labios son problemas que el espectador percibe claramente y que repercuten en la percepción negativa de la producción. Acerca de la calidad del doblaje y la necesidad de una buena labor de ajuste y sincronización, Ávila da respuesta a la cuestión de cómo reconocer un doblaje de escasa calidad:

Diremos que un filme tiene un mal doblaje cuando en alguna fase de este proceso no se alcancen los mínimos de calidad requeridos profesionalmente. El gran público reconoce la mediocridad por dos vías: una deficiente sincronización y una pésima interpretación. [...] Una traducción que no se atenga al original o un mediocre ajuste que atente contra la normativa del lenguaje estándar y audiovisual pueden transmitir una visión errónea del filme que, sin duda, horrorizará a los guionistas originales o a aquellos que decidan comparar la versión doblada con la original. (Ávila, 2005: 39-40)

Aunque algunas de estas tareas no correspondan al traductor, este siempre debe estar atento a la necesidad de ajuste del texto meta que produzca, así

como asegurarse de que exista sincronía en las tres formas que hemos explicado anteriormente.

5.1.5 Unidades y símbolos en el guion para doblaje

En este apartado nos centraremos en una de las tareas que caracteriza la traducción para doblaje y la distingue de otras modalidades de TAV. La inserción de símbolos cumple con la función principal de guiar y ayudar a los actores de doblaje durante la interpretación de los diálogos que se incluyen en el guion traducido. Por tanto, se trata de «un intento de facilitarles la tarea de interpretación e imitación del original» (Marzà y Torralba, 2013: 44).

Los símbolos permiten a los actores de doblaje saber si su personaje está dentro o fuera de pantalla, la cercanía con respecto a la cámara, los sonidos paralingüísticos u otros ruidos de voz que deben ser incluidos en la versión doblada, y cualquier otro aspecto que pueda afectar a la voz y, por tanto, a la interpretación del texto oral. Torralba (2016: 62) los agrupa en cuatro categorías: símbolos paralingüísticos, símbolos de colocación y procedencia de la voz, símbolos de la banda sonora y símbolos narrativos.

– Símbolos paralingüísticos

La primera tabla incluye los símbolos empleados para describir todos los sonidos de voz y elementos paralingüísticos emitidos por los órganos de fonación humanos (Chaume, 2003, citado en Torralba, 2016: 62).

SÍMBOLOS PARALINGÜÍSTICOS		
(R)	risas	Refleja risas y no debe ir acompañado de la onomatopeya de la risa.
(G)	gesto	Se usa solo para gestos articulados con órganos de fonación (p. ej., un carraspeo, silbido, estornudo, etc.). Es importante no confundir con gestos corporales o expresiones faciales (p. ej., arquear la ceja) que no forman parte de la banda que va a doblarse y, en consecuencia, no deben incluirse.

(GG)	gestos seguidos	Describe una sucesión de gestos con pausas entre ellos. También pueden usarse (Gs) o (G→).
(LL)	llanto	Indica un llanto sonoro o que afecta al discurso oral.
(B)	beso	Sonido de beso.
(TOS)	tos	Tos de un personaje.
(AMB)	ambiente	Representa conversaciones de fondo, casi ininteligibles e intrascendentes, pero que deben ser coherentes con la escena que transcurre (p. ej., el sonido de voces de fondo será diferente en un bar animado, en el pasillo de un instituto o en una batalla medieval). Este símbolo suele ir acompañado del (AD LIB) (véase «Símbolos narrativos»).

Los símbolos paralingüísticos pueden aparecer allá donde se perciba el sonido dentro de la intervención. Por ejemplo, si presenciamos una escena en la cual la protagonista emite un sonido de desprecio, espeta al coprotagonista «Tú te lo pierdes» y posteriormente se ríe con sarcasmo, insertaremos los símbolos como sigue:

MELANIA (G) Tú te lo pierdes. (R)

En caso de que el personaje no hable, pero sí emita cualquiera de los sonidos arriba expuestos, será necesario incluir un *take* que corresponda a su intervención (aunque contenga solamente un símbolo), porque el actor de doblaje deberá interpretar dicho sonido de voz. Por ejemplo, si el personaje tose o grita, esta irrupción debe ser interpretada por el actor de doblaje, con el objetivo de que la voz coincida con la del resto de intervenciones con contenido verbal. Por ejemplo, si el personaje carraspea la garganta y después tose, lo marcaremos del siguiente modo:

OLIVER (G) (TOS)

– Símbolos de colocación

Los símbolos de colocación indican la posición del actor en escena y si este aparece o no visible en pantalla. Dichas marcas se colocan delante de la intervención del personaje y entre paréntesis.

SÍMBOLOS DE COLOCACIÓN		
(OFF)	fuera de escena	Indica que el personaje (diegético o extradiegético) no aparece en la escena. No confundir con la intervención de un personaje que sí forme parte de la escena, aun cuando no se le vea por completo en el plano.
(ON)	en escena	El personaje aparece en la escena y se le ve la boca, lo que implica una necesidad de sincronía labial con precisión. Las intervenciones de personajes en pantalla están en (ON) por defecto, por tanto, solo es necesario utilizar este símbolo para destacar el cambio de (OFF) a (ON). Cuando todas las intervenciones están en (ON), podemos prescindir de su uso.
(SB)	sin boca	El personaje habla en pantalla, pero no se le ve la boca. Por tanto, la sincronía es menos estricta. En ocasiones, puede usarse con la misma función que (TAP).
(DE)	de espaldas	El personaje está de espaldas y no vemos su rostro.
(DL)	de lejos	El personaje está a una distancia que no permite distinguir con nitidez su boca. El sonido debe corresponder con dicha distancia.
(DC)	de lado, de costado	El personaje está de lado y solo podemos apreciar la mitad de su rostro. Por tanto, la necesidad de sincronía es más flexible.

Puede ocurrir que la protagonista comience una escena ejerciendo el papel de narradora y después pase a ocupar la escena. En ese caso, tendremos que

marcar el cambio de (OFF) a (ON) dentro de la misma intervención, donde convenga:

CLEO (OFF) Siempre había pensado que mi vida era un desastre... (ON) Pero realmente no lo era hasta ahora.

De igual modo, si se produce un cambio en la imagen que afecte al discurso oral, es necesario marcarlo. Por ejemplo, imaginemos una escena en la que habla una chica y de repente se coloca la mascarilla mientras continúa con su intervención. Será necesario insertar el símbolo donde corresponda:

CLEO Abre los ojos. (TAP) No te confíes.

– Símbolos de la banda sonora

SÍMBOLOS DE LA BANDA SONORA		
(IE)	inicio del efecto sonido	Estos símbolos marcarán el inicio y el fin de un efecto sonoro tal como el teléfono, la radio o la televisión.
(FE)	fin del efecto sonido	

– Símbolos narrativos

Estos indicadores marcan cualquier elemento dentro del hilo narrativo que afecte al tiempo de entrada de la intervención, al ritmo del discurso o a la forma en que el sonido llega al espectador. Torralba (2016: 64) distingue entre los símbolos narrativos propiamente dichos, los cuales están dirigidos principalmente a los actores de doblaje, y los símbolos narrativos de tipo técnico, que no solo han de ser tenidos en cuenta por estos sino también por los técnicos de sonido.

SÍMBOLOS NARRATIVOS		
(P)	pisa	La intervención de un personaje se superpone a la de otro. El símbolo se inserta delante del interlocutor que «pisa» al primero.
(A LA VEZ)	a la vez	Dos o más personajes hablan al mismo tiempo. También puede usarse el símbolo (+)
(AD LIB)	<i>ad libitum</i>	Indica un sonido ambiente con voces de fondo. Las intervenciones son irrelevantes y carecen de guion; se improvisan durante el doblaje. Se describe el ambiente, tal como indicábamos para el símbolo (AMB) al que suele acompañar.
/	pausa	Indica una pausa de menos de cinco segundos dentro de la intervención, siempre que el personaje retome después la palabra.
//	doble pausa	Indica una pausa de entre cinco y quince segundos.
///	triple pausa	Indica una pausa de más de quince segundos. Algunos estudios optan por abrir un nuevo <i>take</i> .
(CP)	cambio de plano	Marca un cambio de plano durante intervenciones largas.
(A)	antes	El actor de doblaje puede empezar a hablar antes que el original, aprovechando una respiración o pausa imperceptible.
(TAP)	boca tapada	El personaje tiene la boca tapada (p. ej., con la mano). No es necesario cuidar la sincronía labial y los técnicos deben añadir el efecto de reverberación.
(S)	pausa no deseada	En la versión original hay una pausa que no se reproduce por motivos de ajuste.
(SS)	sin sonido	El personaje mueve la boca, pero no emite sonidos debido a motivos narrativos o un fallo técnico.

Tal como mencionábamos anteriormente, podemos distinguir una serie de símbolos que, a pesar de que son de interés para los actores de doblaje porque hacen referencia a sonidos humanos, están destinados especialmente a los técnicos de sonido, ya que son estos quienes tendrán que manipular la banda sonora para que los diálogos tengan unas características acústicas coherentes con lo que vemos en la imagen.

SÍMBOLOS NARRATIVOS PARA TÉCNICO DE SONIDO		
(ATT)	a través del teléfono	La voz se escucha a través de un teléfono.
(ATR)	a través de la radio	La voz se escucha a través de la radio.
(ATTV)	a través del televisor	La voz se emite a través de un televisor. Aunque la escena permita ver al personaje dentro la pequeña pantalla, es importante incluir este símbolo porque su acústica corresponde con una voz electrónica.
(REVER)	reverberación	Es necesario añadir un efecto de reverberación: un efecto especial que recrea un sonido que «rebota» dentro de un espacio cerrado, por ejemplo, en una sala de reuniones o un dormitorio pequeño.

5.1.6 El take

Una de las tareas desempeñadas en el estudio de doblaje es la segmentación o división de la traducción en los llamados *takes*, además de la edición del formato y la inserción de símbolos de doblaje. Aunque históricamente esta labor ha sido realizada por el adaptador de diálogos, el ayudante o el asistente de doblaje, o incluso programas informáticos que automatizan este proceso, cada vez es más común que los nuevos traductores asuman este trabajo (Chaume, 2016: 30) Por este motivo, parece oportuno dedicar este apartado a la adquisición de unos conocimientos básicos sobre el *take*.

En lo que respecta al formato del texto, Chaume (2016: 31) explica que los cortes en *takes* o «takeo» comportan la división del texto meta trazando una línea punteada o continua, mediante la inserción de un nuevo código de tiempo o, en caso de trabajar con una tabla de Word, mediante la inserción de una nueva fila. El autor es claro a la hora de explicar la razón de ser de los *takes*:

La traducción de un filme o capítulo de serie no se podría locutar o interpretar toda seguida en una sala de doblaje, puesto que su longitud impediría la memorización de las líneas de diálogo por parte de actores y actrices de doblaje. [...] Los *takes* permiten una grabación pautada, estructurada, ordenada, que permite locutar y editar *takes* de manera salteada —no cronológica—, dependiendo de las intervenciones en el filme de cada personaje. (Chaume, 2016: 31)

Marzà (2016: 37) define el *take* como «un conjunto finito de líneas de diálogo, pertenecientes a uno o más personajes del filme, que se agrupan en un segmento textual para proceder a su grabación en la cabina del estudio». Según la autora (2016: 54-55), estas unidades de texto suelen contener cuatro campos:

- 1) Numeración. Los números suelen ir colocados en el extremo superior izquierdo o derecho de la página.
- 2) Código de tiempo (TCR) del primer personaje que habla en el *take*. Normalmente se indica el tiempo de entrada, aunque en ocasiones, también se muestra el de salida. Este dato suele aparecer junto al nombre del personaje o sangrado en la línea de la numeración.
- 3) Nombres de los personajes que intervienen. Generalmente, se escriben en mayúscula y alineados a la izquierda.
- 4) Diálogos de los personajes, sangrados o en celdas de tablas para facilitar su lectura. Suelen ir acompañados de los símbolos correspondientes.

La longitud de esta unidad de texto se rige por criterios fílmicos, de formato, o económicos. Así pues, Marzà (ibid.) revela que un *take* puede finalizar con

un cambio de secuencia, un cambio de escena narrativo, un cambio de escena temporal, un cambio de escena espacial, un *flashback*, una transición ente planos o escenas (corte, fundido en negro, iris, cortinilla, etc.), una pausa de la duración previamente establecida por el estudio con un fundido en negro, un máximo de líneas por *take* o por personaje. A continuación, mostraremos algunos ejemplos, aunque debemos recordar que el formato variará dependiendo de cada cliente y del material audiovisual que se facilite para cada proyecto.

1.	00: 40: 35
JANE	Yeah, you are
2.	00: 40: 36
KAT	No. (laughs)
3.	00: 40: 38
JANE	You inspire me. To be a...
4.	00: 40: 40
KAT	(sniffs)

Tabla 3. Ejemplo de *takes* en *The Bold Type*
Fuente: Netflix

		Take	Take ES
RANDALL	(into phone) Hey, clear my afternoon?	35	1
ASSISTANT	(O.S.) But you--	36	0
RANDALL	Thanks.	37	1

Tabla 4. Ejemplo de *takes* en *This is us*
Fuente: Amazon

5.1.7 Ejercicios: El doblaje

Ejercicio 1

Identifica los elementos que componen el fragmento de guion que encontrarás bajo estas líneas. ¿De qué tipo de guion crees que se trata?

MODERN FAMILY

"Changes"

SETS

INT. DUNPHY HOUSE - LIVING ROOM

INT. JAY & GLORIA'S HOUSE

INT. MITCHELL & CAMERON'S CAR

INT. DUNPHY HOUSE - KITCHEN

INT. JAY & GLORIA'S HOUSE - LIVING ROOM

INT. COSTCO

INT. GLORIA'S CAR

INT. CAFE *

EXT. DUNPHY HOUSE - BACKYARD

EXT. PARK

MODERN FAMILY "Changes" 8/26/09 Shooting Draft 2.

DYLAN
I'm not much of a baseball guy.
(to Claire)
Haley says hi.

CLAIRE
I was being --

PHIL
Come on. I'll catch you up.
Phil pats the couch. Dylan hesitates.

PHIL (CONT'D)
Come on, I don't bite.
Pats the couch again. Dylan sits very awkwardly, like a cat getting into a swimming pool. He keeps as much distance from Phil as he can. Suddenly, Phil snarls at him, rabid dog-like.

PHIL (CONT'D)
Kidding.
(then re: TV)
Okay, see that guy? Tying run.
He's been stuck on second base forever. I think he's gonna try and steal third.
(then)
So, how's it going with you and Haley?

Dylan is uncomfortable. Is Phil baiting him or has he unknowingly stumbled onto a truth?

DYLAN
I think I'm just gonna wait in the car. *

PHIL
Knock yourself out, brah. *

Dylan exits. *

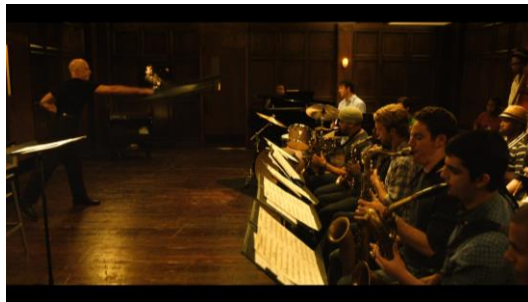
Figura 8. Guion de *Modern Family*
Fuente: The Script Lab

Ejercicio 2

A continuación, encontrarás una selección de imágenes han sido extraídas de una escena de la película *Whiplash* y una transcripción del diálogo en la lengua original. Basándote en las capturas de pantalla (situadas bajo las intervenciones correspondientes), incluye los símbolos de doblaje que consideres oportunos y reflexiona sobre cómo afecta el uso de estos planos en particular al proceso de doblaje. Traduce al español e identifica los principales problemas hallados (de tipo lingüístico, cultural o de sincronización).

Andrew plays **WHIPLASH STUDIO BAND REHEARSAL ANDREW #3**, expecting another stop -- but it doesn't come. Fletcher nods, as though now satisfied, then slowly turns around. Puts his hand on a spare chair. Looks like he's about to sit down, when...like a flash of lightning he WHIPS up the chair and HURLS it **straight at Andrew's head**.

Andrew DUCKS, as the chair CATCHES the top of the bass drum, almost toppling it over. An EAR-PIERCING CLANG OF CYMBALS, as Andrew's sticks go flying and the chair hits the floor. Then -- total silence in the room. Andrew is shell-shocked, beyond shaken.



FLETCHER (CONT'D)

(as though discussing the weather)

Why do you suppose I just hurled a chair at your head,
Neiman?

ANDREW

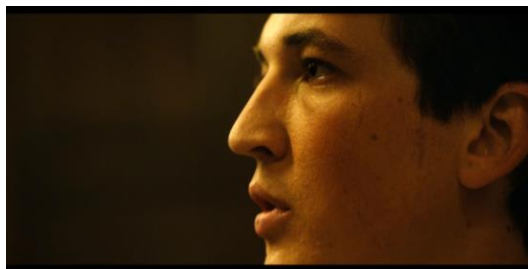
I... I... I d--don't kn--

FLETCHER

Sure you do.



ANDREW
I... The...the tempo...



FLETCHER
Were you rushing or were you dragging?

ANDREW
I... I don't... I don't--

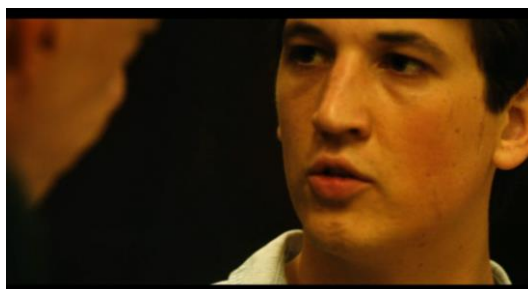
Fletcher BOUNDS up to him, almost RUNNING - suddenly
beastlike, terrifying, veins set to BURST--

FLETCHER
Start counting.

ANDREW
(like a deer in the headlights)
...Five-six-seven--

FLETCHER
In four, damnit!

ANDREW
One-two-three-four...



Fletcher SLAPS Andrew on his left cheek.

FLETCHER
Keep counting!!

ANDREW
One-two-- (another slap) --three--
(a third slap) --four--

FLETCHER
Was I rushing or I was dragging?



ANDREW
I -- I don't -- I don't know--

FLETCHER
Start counting again.

ANDREW
One-two-- (a slap on his left cheek)
--three-four-o-- (another slap)
--ne-two-three--

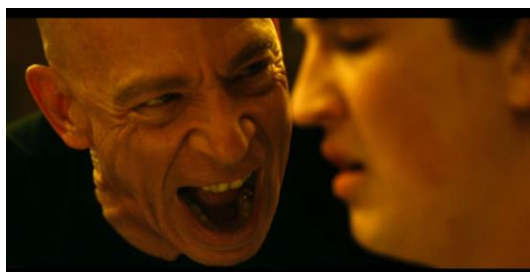
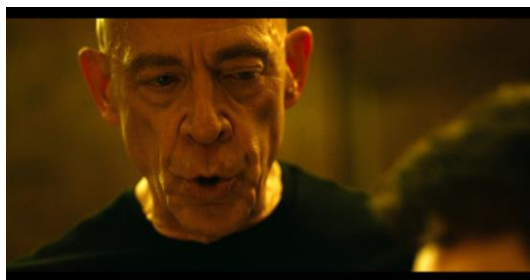
FLETCHER
Was I rushing or was I dragging?

ANDREW
R--rushing...

FLETCHER
So you do know the difference! If you
dare to sabotage my band I will fuck you like a pig.

FLETCHER (CONT'D)

Now are you a rusher, are you a dragger, or are you going to be on my fucking time?

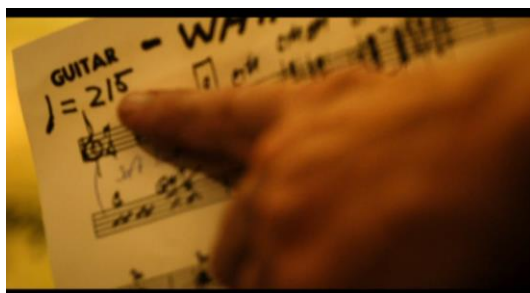


ANDREW

I--I'm gonna be on your time...

FLETCHER

(flips over a new sheet of music, points to the top)
What does this say?



ANDREW

260... Quarter note 260...

FLETCHER

Count a 260.

ANDREW

O-one-two-three-four...

FLETCHER

Jesus fucking Christ -- I didn't know
they allowed retards into Shaffer!
Do you expect me to believe you can't read tempo? Can you
even read music??? (points back to the music)
What the fuck is this?

ANDREW

A half-note...

FLETCHER

And this?

ANDREW

A--a dotted sixteenth...



FLETCHER

Sight-read this measure.

ANDREW

Bop-bop-ba-bop-ba--

FLETCHER

What are you, in a fucking a capella
group?? Play the goddamn set!!

5.2 El voice-over o voz superpuesta

A medida que surgen nuevos géneros y formatos en la industria audiovisual en distintos, aumenta también la necesidad de llegar a diferentes audiencias alrededor del mundo. Si bien las modalidades de traducción audiovisual más frecuentemente utilizadas en España son el doblaje y el subtitulado, el *voice-over* o voz superpuesta ha adquirido un mayor protagonismo en el panorama actual. Se trata de la modalidad asociada a la traducción de géneros no ficticios (Orero, 2006b: 2). La creciente oferta de documentales y *realities* en la parrilla televisiva y en los catálogos de plataformas VOD ha motivado un aumento en el consumo de esta modalidad de traducción y, por consiguiente, de la demanda de traducciones para *voice-over*, así como de estudios e investigaciones relacionados con esta práctica. No obstante, a diferencia del doblaje y el subtitulado, la masa crítica de estudios sobre las voces superpuestas sigue siendo escasa.

5.2.1 Definición del voice-over

El voice-over es la modalidad de traducción audiovisual en la cual se percibe la pista de audio original a un volumen casi imperceptible, mientras se superpone una locución que no pertenece a la obra original y que reproduce la traducción fiel y exacta del texto origen a un volumen superior. Consideramos realmente esclarecedora la explicación de Whitman sobre esta técnica:

Voice-over is a technique in which a target language speaker reads the translation of the simultaneously spoken source language, with the original still vaguely audible in the acoustic background. This technique is used, for example, in television interviews of foreign celebrities, comedy shows broadcast abroad where the original voice is to be heard, documentaries on historical personages where original film footage and sound are retained, foreign broadcasts of the US Oscar Awards, etc. (Whitman, 1992; en Chaume, 2004)

Por su parte, Franco, Matamala y Orero (2010: 18) lo definen como una técnica narrativa empleada con distintos propósitos, en la cual se escucha la voz de un narrador fuera de pantalla, acompañada de imágenes, y explican que en Europa se emplea para la traducción tanto de géneros no ficticios como ficticios (en el segundo caso, especialmente en el este de Europa). En el ámbito español, esta modalidad está relacionada con los siguientes géneros audiovisuales, según Lukić (2013: 188): documentales, publirreportajes, noticias y otros programas informativos, entrevistas, *reality shows*, videos corporativos, presentaciones, *e-Learning*, vídeos educativos, y vídeos de instrucciones. Pero el *voice-over* también cuenta con detractores como Mayoral (2001a), quien manifiesta estar en desacuerdo con esta práctica porque es una forma incómoda de consumir productos audiovisuales en la que, de forma permanente, se recibe un mensaje en una lengua incomprensible para gran parte del público, lo cual no hace más que entorpecer su recepción. El autor añade que en el *voice-over* se emiten dos mensajes casi simultáneos en las dos lenguas implicadas a través del mismo canal, produciendo un «ruido importante en la comunicación» (Mayoral, 2001: 36) que puede dificultar la comprensión o distraer la atención del espectador.

Lukić (2013: 188) explica que la traducción aplicada al *voice-over* consiste en una representación del discurso original, una realidad construida a partir del texto original que se transmite con la finalidad de asegurar a los espectadores que la información recibida es auténtica. Es ahí precisamente donde reside la principal diferencia entre el doblaje y la voz superpuesta: a diferencia del primero, la voz superpuesta no pretende crear la ilusión de que la obra audiovisual haya sido creada originalmente en la lengua meta, sino que pretende «otorgar valor científico y veracidad a la información que nos ofrece» (Bernal, 2002, citado en Barzdevics, 2012: 58). Barzdevics (2012: 58) refuerza esta idea de que, a diferencia del doblaje —que pretende que el público sienta que está viendo una película creada en su propia lengua—, la voz superpuesta no persigue este efecto de «ilusión» sino todo lo contrario, ya que es la modalidad preferida para ofrecer credibilidad y valor científico a la información. Este planteamiento lleva a Zabalbeascoa (2001a: 51) a encontrar interesantes puntos en común entre esta técnica y la interpretación, ya que «la voz que

'recita' esta modalidad de traducción no tiene ninguna pretensión de suplantación total como en el caso del doblaje».

La mayor parte de los autores que han investigado acerca de esta modalidad de traducción audiovisual abogan por un método de traducción literal y que transfiera el mensaje intacto a la lengua meta. Franco et al. (2010: 25) refuerzan esta idea citando a Luyken et al., (1991), quienes establecen que la traducción para *voice-over* debe ser una versión fiel, literal, creíble y completa del sonido original, a la vez que hacen alusión a la veracidad aportada. Según Orero (2005, citada en Bartoll, 2016: 145), con el objetivo de crear una impresión de calidad, esta técnica tiende a ser tan literal como sea posible en la traducción de los primeros y últimos segundos ya que, de lo contrario, el receptor duda de la calidad o autenticidad de la traducción.

Por último, tomamos la cita de Kovačič (1998) en la que el autor explica el proceso de traducción para *voice-over* y establece cuáles son los aspectos primordiales que debe cuidar el traductor:

In voice-over, the translator should basically look for text-image coordination, select the proper register (if voice-over is used in a documentary, the register need not be the same as in a book on the same topic) and pay attention to the time component (it should be possible to deliver the translation in the same time interval as the original or else the reader is forced into accelerated speech, difficult to follow; therefore there is no room for overtranslations or descriptive explications of e. g. culture-specific terms, unless at the expense of some other part of the text). (Kovačič, 1998, citado en Franco et al., 2010: 27)

5.2.2 Uso del voice-over

La voz superpuesta es una técnica que, a pesar de que su uso se ha instaurado de manera sólida en el mercado audiovisual y goza de popularidad en países como Estonia, Letonia, Lituania y Polonia, sigue recibiendo críticas por parte de la audiencia en países tradicionalmente dobladores, como es el caso de España. Sin embargo, las expectativas en cuanto al uso de esta modalidad de TAV son optimistas, ya que se ha probado que las voces superpuestas para

géneros de ficción y no ficción suponen un gasto menor y un ahorro de tiempo (Franco et al., 2010: 50).

Chaume (2004: 35) manifiesta que existen varias razones por las cuales se opta por la utilización de esta técnica y el resultado obtenido es satisfactorio. En primer lugar, para dejar patente que se trata de una traducción, lo cual ofrece información al espectador sobre el país y lengua de origen de las personas en pantalla. Esto resulta especialmente interesante en el caso de entrevistas o documentales donde se persigue el conocimiento de otras culturas, civilizaciones o ciencias. En segundo lugar, para lograr una mayor verosimilitud gracias a que el espectador escucha, aunque sea remotamente, la versión original, lo cual hace que el contenido sea más «creíble», ya que queda claro que viene de boca del entrevistado, el protagonista de un *reality*, etc. En cualquiera de estos casos, el espectador oye durante unos segundos al interlocutor en pantalla e inmediatamente escucha la voz superpuesta del actor de doblaje a un volumen superior, dado que la banda traducida entra con una demora de aproximadamente dos segundos después de que el personaje o narrador inicie su parlamento. Por tanto, el efecto logrado durante la emisión aporta el realismo que es objetivo primordial de este tipo de programas.

En cuanto a los aspectos profesionales de la traducción para *voice-over*, Bartoll (2016: 145) distingue tres agentes que participan la elaboración de las voces superpuestas: el traductor, el actor de doblaje y el técnico de sonido. Comprobamos, pues, que el equipo de trabajo es más reducido que para un proyecto de doblaje. El autor opina que las voces superpuestas resultan menos complejas y más baratas que el doblaje, ya que no existe el proceso de ajuste y no requieren sincronización labial. Estos motivos también hacen que el proceso de *voice-over* pueda completarse de manera más rápida. Generalmente, en los países donde existe una mayor tradición de voces superpuestas, se cuenta con un solo actor o actriz de doblaje para hacer todas las voces del programa, tanto si son masculinas como femeninas. En cambio, en los estados dobladores, generalmente se intenta que una actriz haga los parlamentos femeninos y un actor los masculinos (Bartoll, 2016: 146).

5.2.3 Características del voice-over: oralidad, sincronía e isocronía

Como ya hemos adelantado al inicio de este capítulo, la traducción de voces superpuestas se caracteriza, principalmente, por tres aspectos: 1) la literalidad en la transferencia del contenido lingüístico original; 2) la exigencia de un ajuste, en términos de sincronía e isocronía; y 3) la necesidad de reflejar la oralidad de un modo distinto al doblaje.

La característica por antonomasia de la traducción para voces superpuestas es, al igual que en el doblaje, la sincronía. No obstante, este factor será menos restrictivo en la modalidad que nos ocupa, dado que el texto no tendrá que estar sincronizado con el movimiento de los labios de los actores en pantalla sino solamente con el ritmo del discurso que se oye a un volumen inferior. Para lograr esta sincronía —teniendo en cuenta que el texto oral traducido empezará a escucharse aproximadamente dos segundos después de que se oiga la voz original—, es importante asegurarse de que la traducción no sea más extensa que el texto original y que los finales de los parlamentos coincidan. De este modo, ambas voces deben desaparecerán de manera simultánea en el vídeo. Es recomendable que los futuros traductores ejerciten la capacidad de síntesis de la información y aplicar normas de omisión de los elementos prescindibles del discurso.

Franco et al. (2010) subrayan la importancia de lograr una sincronía adecuada para velar por la calidad de la traducción:

Although there is no lip synchronization, synchrony with image is rather important, and invariably achieved if the translation follows original speech length. Orero (2006) calls our attention to kinetic synchrony, which requires body movements to match the visuals (for example, when speakers are pointing to an object or parts of it), and action synchrony, which imposes a certain order in speech, thus limiting syntactic inversions that might occur for the sake of target language fluency. In turn, markers typical of oral discourse are better eliminated for the sake of voice synchrony and content relevance. And this again has to do with the factual genre, where content has precedence over form so that information becomes the skopos and

focus of voice-over translations, and objectivity, the aim of such translations. (Franco et al. 2010: 29)

A la luz de los estudios realizados por Chaume (2004), Orero (2006a) y Franco et al. (2010), Matamala propone una clasificación de cuatro tipos de sincronía:

- 1) Isocronía: La traducción debe ajustarse al espacio temporal disponible, de modo que se escuchen las primeras palabras en la lengua de origen antes de que comience el discurso traducido, y que se escuchen unas últimas palabras de la versión original al final tras la traducción. Esta demora en el tiempo de entrada de la traducción confiere credibilidad a la voz superpuesta, ya que el espectador puede escuchar la grabación original durante unos segundos (Orero, 2006b: 3).
- 2) Sincronía de literalidad: Se recomienda realizar una traducción literal al inicio y fin de la intervención, especialmente cuando al espectador se le presupongan ciertos conocimientos de la lengua de origen. De este modo, este podrá relacionar el texto original y el traducido, y dará mayor credibilidad al último.
- 3) Sincronía cinética: Consiste en la sincronización de la traducción con el lenguaje corporal de los hablantes en pantalla.
- 4) Sincronía de acción: Se trata de la sincronización de la traducción con los acontecimientos que transcurren en la imagen.

Por otro lado, no hemos de olvidar que en muchos programas comúnmente traducidos mediante voces superpuestas nos encontraremos con hablantes que están siendo entrevistados o que interactúen en conversaciones espontáneas que hayan sido grabadas en directo y sin un guion previo, por lo que el discurso no ha sido previamente elaborado con detalle, como sí ocurre en los guiones de doblaje. Esto resulta en una considerable presencia de vacilaciones, frases inacabadas, etc. que restan fluidez a la traducción y que deben ser eliminadas. Este aspecto está íntimamente relacionado con la oralidad, puesto que el texto meta debe reflejar rasgos propios del lenguaje oral, con el fin de facilitar la fluidez del diálogo y la asimilación de información por parte del espectador. No obstante, deben «sacrificarse» algunos elementos del discurso

para que la calidad de la traducción no quede en entredicho y por una cuestión de isocronía. Así pues, evitaremos las redundancias, repeticiones, muletillas, coletillas, anacolutos, incorrecciones gramaticales o sintácticas, etc., que habitualmente utilizamos en el habla cotidiana y que no aportan información (a menos que sean un rasgo característico de un personaje) pero entorpecen la comunicación al mismo tiempo que alargan una traducción que, por su naturaleza, debe ser concisa para ceñirse a los tiempos originales. Aparte de los elementos del discurso anteriormente mencionados, Luyken et al. recomiendan la eliminación de los siguientes:

The delivery of the voice-over translation cannot take account of the speaker's regional accent in his own language or any characteristic feature of his voice. The most that can be done is to try to provide a translator or reader of the same gender as the speaker. Fluffs, hesitations, grammatical errors made during the interview must be ignored; and the same applies probably to expletives and to idiosyncratic language or behaviour. (Luyken et al. 1991, citado en Franco et al., 2010: 26)

5.2.4 El proyecto de traducción para voice-over

En la mayoría de los casos, el traductor se encarga de realizar el trasvase del texto a partir del guion original y, a menudo, debe adaptar su texto según las normas establecidas en el libro de estilo que se le haya facilitado. Es posible que se solicite al traductor que introduzca los códigos de tiempo delante de las entradas de las intervenciones del narrador y de otros interlocutores, en caso de que no hayan sido previamente insertados. Estos códigos contienen el código de la entrada de los *takes* (al igual que en doblaje) y corresponden a los inicios de las intervenciones de los actores de doblaje (Lukić, 2012: 195-196).

Podemos observar, pues, que la traducción para *voice-over* se asemeja de forma considerable a la traducción para doblaje: el traductor debe trabajar con unidades textuales, así como introducir los códigos de entrada y salida de estos. La principal diferencia reside en la sincronización, ya que el *voice-over* no requiere un ajuste labial ni un nivel de dramatización igual al de la versión original. Tan sólo es recomendable que las intervenciones del actor de doblaje

estén en sincronía con las del narrador (con un desfase de no más de tres segundos en el tiempo de entrada y el mismo tiempo de salida) y con la información visual que ocupa la escena y a la cual acompaña el discurso.

También existen diferencias en cuanto al modo de utilizar los símbolos de doblaje. Los más frecuentes son (ON) y (OFF) para indicar la entrada y salida del locutor en el campo de visión, y las barras (/) para marcar una pausa breve, (/ /) y (/ / /) para marcar pausas largas de menos o más de tres segundos, respectivamente. Asimismo, algunos símbolos utilizados en la traducción para doblaje (p.ej.: los símbolos para marcar risas (R), gestos (G), personajes en pantalla a los que no se les ve la boca (SB), etc.) son prescindibles en la traducción para *voice-over* dado que esta modalidad no requiere un ajuste con los movimientos labiales de los personajes en pantalla. En cuanto a los insertos, sí deben traducirse, especialmente en el caso de conferencias, entrevistas y otros vídeos informativos donde se incluya información sobre el lugar donde transcurre la conversación o sobre el entrevistado, con el objetivo de aumentar la sensación de realidad (Orero, 2006b: 6).

Los traductores para *voice-over* siempre trabajan con el archivo de vídeo —es imprescindible su visionado para ajustar la traducción a la información visual— y un guion. Según Barzdevics (2012: 60), en ocasiones no se facilita la transcripción, por lo que el traductor ha de tener un muy buen oído para trabajar sin ese material de apoyo. La traducción se realiza con un procesador de textos, donde pueden introducir notas explicativas sobre términos específicos, acentos, transcripciones fonéticas, pronunciación de los nombres propios, o cualquier elemento que consideren que pueda necesitar una aclaración adicional.

El factor tiempo también es determinante en los proyectos de traducción para *voice-over*. Barzdevics (2012: 60) revela que los plazos de entrega son cortos y que, en el caso de la traducción de programas informativos, amén de un plazo limitado, el traductor debe enfrentarse a una fuerte presión por completar el proyecto.

5.2.5 Voice-over y doblaje en off

Es muy frecuente encontrar documentales, *realities* o docurrealities en los cuales el narrador desempeña un papel primordial, ocupando gran parte del guion con su voz. En España, estos géneros audiovisuales suelen ser traducidos mediante una combinación de voces superpuestas para los interlocutores que hablan ante la cámara y el doblaje en *off* para el narrador (Matamala, 2019: 70). Luyken et al. definen este proceso como sigue:

The faithful translation of original speech, approximately synchronous delivery, used only in the context of monologues such as an interview response or a series of responses from a single interviewee. The original sound is either reduced entirely or to a low level of audibility. A common practice is to allow the subsequently reduced... so that the translated speech takes over... alternatively if the translation is recorded as part of the original production, it may follow the original speech exactly. (Luyken et al., 1991, citado en Franco et al., 2010: 213)

Podemos observar que en esta definición se distinguen las intervenciones del narrador del resto de diálogos que forman parte del guion. Lukić (2012: 193) define el «doblaje en *off*» como la estrategia de traducción empleada para traducir las intervenciones del narrador (siempre y cuando este nunca aparezca en pantalla) y explica que se consiste en la tendencia actual en España a cancelar la voz original y sustituirla por la voz en lengua meta (similar al doblaje), mientras que se mantienen las voces originales para el resto de intervenciones a un volumen inferior a la banda traducida.

Entonces, ¿de qué depende que se opte por un doblaje en *off* o por una voz superpuesta para las intervenciones del narrador? Normalmente, si el narrador es alguien conocido en el programa (p. ej., un presentador que en ocasiones figura como narrador mientras se muestran grabaciones, pero que también se deja ver hablando a la cámara), la voz original se mantendrá por debajo de la voz traducida, con el objetivo de aportar credibilidad al vídeo. Si, por el contrario, nos encontramos con un programa cuyo narrador nunca aparece en pantalla, su voz original será sustituida por una traducción (doblaje

en *off*). Este doblaje en *off* se combinará con la estrategia de *voice-over* para la traducción del resto de intervenciones de personas visibles en la escena.

No podemos considerar el doblaje en *off* como un doblaje en sí, ya que la traducción no se rige por las exigencias de esta segunda modalidad en lo que a sincronización se refiere. Por ende, se sigue tratando de una traducción para *voice-over*, pero con la particularidad de que se cancela la voz original cuando el narrador no está en pantalla. Lukić (2013: 193) concluye que el doblaje en *off* es, en realidad, una submodalidad del *voice-over* que se manifiesta de otro modo en la banda sonora pero que respeta el discurso, el registro formal, el tono objetivo y el carácter informativo o educativo del texto. Añade que, aunque se elimine la voz original del narrador, no se pierde la sensación de veracidad gracias al tono objetivo de la lectura, al estilo —que corresponde más bien al lenguaje escrito—, a la imagen y a los testimonios que acompañan a la voz traducida.

La razón por la cual la voz original del narrador es «prescindible» —a diferencia de las voces del resto de interlocutores— es que este personaje ni está relatando una experiencia personal ni interviene de manera espontánea, sino que su discurso corresponde a la lectura de un guion escrito. Además, resultaría demasiado confuso para el espectador percibir simultáneamente por el canal acústico dos voces que no acompañan a un personaje en pantalla, mientras que posiblemente la escena esté mostrando imágenes que merezcan un mayor protagonismo y a las que el espectador debe prestar la suficiente atención durante la explicación en *off*.

5.2.6 Ejercicios: El voice-over

Ejercicio 1

Busca al menos tres ejemplos de programas de distinto género que hayan sido traducidos mediante voces supuestas y rellena la siguiente ficha para cada uno.

Título del programa y canal donde se emite	Género audiovisual	Público	Modalidad de TAV	Efecto realidad
• • • •	• Según los géneros audiovisuales estudiados, ¿de qué género se trata? • ¿Cuál es el formato del programa? (seriado, programa independiente, etc.)	• ¿A qué tipo de público está dirigido? (edad, nivel cultural, etc.)	• ¿Crees que el voice-over es la modalidad más adecuada? • ¿Preferirías otra? ¿Por qué?	• ¿Cree que el voice-over logra un efecto realidad? • ¿Por qué es importante la veracidad en este programa?

Ejercicio 2

Imagina que recibes los siguientes encargos de traducción. ¿Optarías por un *voice-over* completo o por combinar *voice-over* y doblaje en *off*? Justifica tu respuesta.

- 1) Documental *Coronavirus, explained* emitido en Netflix. Intervienen:
 - a) Fuera de pantalla: Narrador desconocido.
 - b) En pantalla: Científicos, personal sanitario, pacientes y representantes internacionales de distintos estados.



Ilustración 36. Escena de *Coronavirus, explained*
Fuente: Netflix

- 2) *Reality show* seriado *Say yes to the dress*. Intervienen:
- a) Narrador desconocido.
 - b) Dentro y fuera de pantalla: novias protagonistas del episodio.
 - c) Dentro y fuera de pantalla: Randy Fenoli, director de moda.



Ilustración 37. *Say yes to the dress*
Fuente: <<https://www.randyfenoli.com>>

- 3) Documental *When the Moors ruled in Europe*. Intervienen:
- a) Narradora y presentadora (ante cámara) Bettany Hughes, conocida historiadora británica.
 - b) Entrevistados: investigadores y expertos en historia.

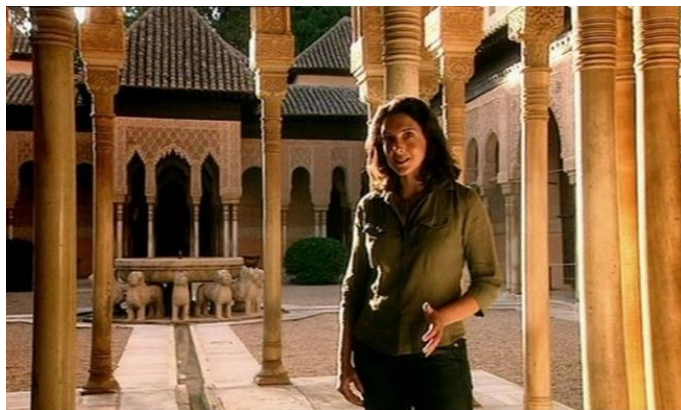


Ilustración 38. *When the Moors Ruled in Europe*
Fuente: DVD

- 4) *Beyond the reasons*. Se trata del Making-off y contenido adicional de la serie *13 Reasons why*. Intervienen:
- a) Narradores: Personal de producción y actores principales.
 - b) Entrevistados: Personal de producción, actores principales, invitados especiales.

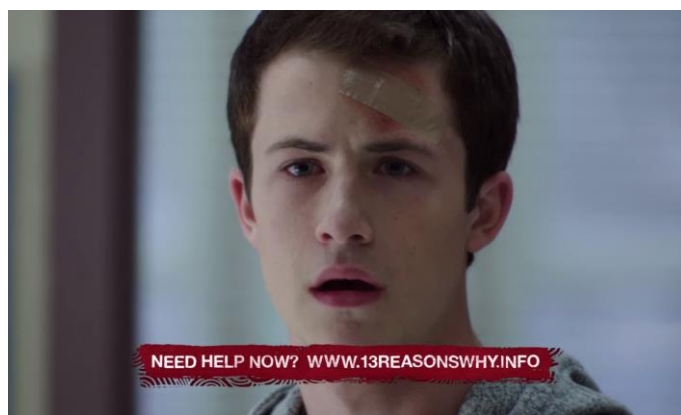


Ilustración 39. *Beyond the reasons*
Fuente: Netflix

5.3 *El subtitulado*

No cabe duda de que la llegada de las plataformas VOD a España en 2015 revolucionó la traducción audiovisual. La amplísima variedad de productos audiovisuales en V.O.S.E. hizo que se disparasen, por un lado, la demanda de traductores con formación específica (tanto en aspectos técnicos como traductológicos), y por otro, el consumo de películas y series subtituladas, cambiando al mismo tiempo los hábitos de consumo de los usuarios de programas traducidos con otra modalidad diferente al doblaje, que había sido la gran favorita. Estudios como los realizados por Ogea (2018b), Hernández y Martínez (2016), y Perego et al. (2015) demuestran precisamente que el consumo de series subtituladas por traductores profesionales ha aumentado notablemente en los últimos años. Para emprender el estudio de esta modalidad, debemos saber qué la caracteriza, para qué se emplea habitualmente y cómo llega el producto audiovisual subtitulado al receptor.

5.3.1 *Definición del subtitulado*

Para describir el subtitulado, comenzaremos por conocer los medios donde podemos encontrar esta modalidad de traducción audiovisual. Gottlieb (2004: 220) aclara que se trata de una traducción diasemiótica en un medio polisemiótico (como el cine, la televisión, el vídeo y el DVD), que se confecciona mediante una o varias líneas de texto escrito mostradas en la pantalla en sincronía con el diálogo original. Aparte de las formas habituales de presentación (películas en cine y televisión), el subtitulado puede funcionar como un texto de apoyo para telediciarios, como un medio de accesibilidad (subtitulado para sordos), o como parte del texto en productos multimedia (videojuegos, *apps* para el móvil, etc.). Díaz Cintas y Remael (2007) explican qué tipo de elementos pueden formar parte del texto del subtítulo:

A written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). [...] All subtitled programmes are made up

of three main components: the spoken word, the image and the subtitles. (Díaz Cintas and Remael, 2007: 8)

A continuación, haremos un repaso de las principales definiciones propuestas por diversos autores acerca del subtítulado. Gottlieb (2004: 86) lo define como «the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in synch with the original verbal message». Esta explicación coincide con la que incluimos bajo estas líneas, en la que Chaume destaca la necesidad de una sincronía entre el texto escrito en los subtítulos y el discurso oral de los personajes. Así pues, el autor explica que la subtitulación consiste en incorporar un texto escrito en la lengua meta a la pantalla en la cual se exhibe una versión original, de modo que estos subtítulos estén coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla (Chaume, 2004: 33).

Hurtado (2001: 78-79) lo define como la modalidad de traducción audiovisual en la que «el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original», añadiendo que se caracteriza fundamentalmente por el pautado del texto original y la sincronización de los subtítulos. No debemos pensar equivocadamente que el subtítulo consiste en una transcripción del discurso en la lengua original, sino que se trata de una traducción condensada que se presenta en la pantalla para facilitar la comprensión de los diálogos y que acompaña a la versión original, la cual nos llega por el canal acústico.

Georgakopoulou explica algunos de los requisitos que deben cumplir los subtítulos interlingüísticos para que puedan ser considerados como de buena calidad:

Interlingual subtitling is a type of language transfer in which the translation, that is the subtitles, do not replace the original Source Text (ST), but rather, both are present in synchrony in the subtitled version. Subtitles are said to be most successful when not noticed by the viewer. For this to be achieved, they need to comply with certain levels of

readability and be as concise as necessary in order not to distract the viewer's attention from the programme. (Georgakopoulou, 2009: 21)

Díaz Cintas hace hincapié en las limitaciones espaciales y temporales que son propias del subtítulo y en las restricciones a las que debe hacer frente el traductor de subtítulos:

The space and time limitations to which subtitling is subjected have frequently been invoked to foreground its specificity as a translation mode, and to explain why subtitlers cannot resort to metalinguistic devices such as footnotes, prologues or afterwords in order to justify their solutions. Even if they have fully understood the punning in the original or the obscure cultural reference, if the constraints imposed by the medium are too stringent, they cannot pass on their knowledge to the viewers or justify their personal approach to the translation. (Díaz Cintas, 2005: 11)

5.3.2 Tipos de subtítulos

Aunque los traductores/subtituladores suelen trabajar siempre con el mismo tipo de archivos, es conveniente distinguir entre los distintos tipos de subtítulo, dependiendo de la función y el destinatario de los mismos. Para categorizar los subtítulos, Díaz Cintas y Remael (2007: 13-23) proponen los cinco grupos que expondremos a continuación, aunque será el primer grupo (tipos de subtítulos según los parámetros lingüísticos) el que estudiaremos en profundidad por tratarse de la categoría más común en el ámbito académico. Dentro de esta, serán los subtítulos interlingüísticos los que pongamos en práctica, pues son los que implican una traducción.

– Tipos de subtítulos según los parámetros lingüísticos

Es la categoría tradicional y empleada con más frecuencia por los numerosos autores que han estudiado el subtítulo. Se basa en la reconocida clasificación de los tipos de traducción de Jakobson (1959), que distingue entre *intralingual* (o *rewording*), *interlingual* (o *translation proper*), e *intersemiotic* (o *transmutation*). Esta categoría se centra en el plano lingüístico y engloba tres tipos de subtítulos: intralingüísticos, interlingüísticos y bilingües.

Los subtítulos intralingüísticos no implican un cambio de idioma, sino una reformulación escrita del texto oral. Dentro de este grupo se incluyen:

- 1) Subtítulos para personas sordas o con discapacidad auditiva
- 2) Subtítulos con fines didácticos
- 3) Subtítulos con efecto karaoke para películas musicales o canciones
- 4) Subtítulos para dialectos o acentos de la misma lengua que sean de difícil comprensión y que se escuchen en películas o programas de televisión
- 5) Subtítulos para publicidad y anuncios visibles en zonas públicas

Los subtítulos interlingüísticos implican necesariamente la traducción de una lengua de origen a una lengua meta, además del cambio de modo oral a modo escrito (Díaz Cintas y Remael, 2007: 14). Dado que es el tipo de subtítulos más comúnmente demandados en nuestra profesión, nos centraremos en este tipo y en adelante hablaremos sencillamente de «subtítulos» para hacer referencia a los «subtítulos interlingüísticos», a menos que especifiquemos que se trate de un tipo distinto. Este tipo de subtitulación transfiere el significado de los enunciados y se apoya en el resto de pistas que componen la banda sonora para transmitir todo el significado de una secuencia cinematográfica pero, a diferencia del subtitulado para sordos, no aporta descripciones sobre la fonética del diálogo ni información no verbal (sonidos, música, rasgos suprasegmentales, etc.) que también contribuyen al significado global de un programa (De Linde y Kay, 1999: 1). En pocas palabras, su finalidad es hacer llegar un producto audiovisual procedente de un país y en una lengua determinada a un público extranjero.

- Tiempo disponible para su preparación

Desde el punto de vista de su preparación, encontramos dos tipos: subtítulos previamente elaborados y subtítulos elaborados en tiempo real o en directo.

Los subtítulos previamente elaborados son aquellos que se realizan tras el lanzamiento de la producción audiovisual, lo que permite al traductor contar con un margen de tiempo –generalmente ajustado– para llevar a cabo su

labor. Este suele ser el caso de los proyectos de traducción para cine, películas para televisión, series, documentales, entrevistas en diferido, etc.

Por otro lado, los subtítulos en tiempo real o en directo son aquellos que se utilizan cuando no ha habido tiempo suficiente para prepararlos antes de la emisión del programa, como suele ocurrir con las entrevistas en directo, discursos políticos, programas deportivos o telediarios. También se le denomina subtítulo simultáneo o en tiempo real. Estos subtítulos pueden ser elaborados por un traductor o mediante traducción automática, aunque la calidad no suele ser satisfactoria en el segundo de los casos.

- Parámetros técnicos

La diferencia reside en el modo de insertar los subtítulos en pantalla, dado que los subtítulos abiertos acompañan de forma inseparable al producto porque han sido previamente incrustados sobre la imagen para que queden siempre visibles; mientras que los subtítulos cerrados son opcionales y el espectador puede elegir o no el reproducirlos mediante el uso de un descodificador adecuado o activando la opción correspondiente en un reproductor de DVD.

- Métodos para proyectar los subtítulos

Dentro de esta categoría se hace un recorrido por los distintos tipos de subtítulo utilizados a lo largo de su historia. Así pues, los diversos métodos que incorporan el texto a la imagen son: subtítulo mecánico y térmico, fotoquímico, óptico, laser, electrónico.

- Formato de distribución

La última categoría clasifica los subtítulos de acuerdo al medio de distribución del programa. Este medio, que puede afectar a la forma en que se producen los subtítulos, puede ser: cine, televisión, DVD, o internet.

5.3.3 Aspectos técnicos

A pesar de que no existen unos criterios únicos que determinen cómo adaptar el texto traducido a las limitaciones espacio-temporales impuestas por la pantalla, sí encontramos algunas publicaciones que permiten establecer, aunque con ligeras variaciones, una serie de normas y estándares de calidad para presentar los subtítulos, como el *Code of Good Subtitling Practice* de Ivarsson y Carroll (1998) y el manual de subtitulado *Audiovisual Translation: Subtitling* de Díaz Cintas y Remael (2007). Más adelante también revisaremos los protocolos comúnmente aplicados en la práctica profesional.

Limitación espacial

Tal como afirman Díaz Cintas y Remael (2007: 82), los subtítulos interlingüísticos no deben llamar la atención del espectador, es decir, el subtítulo ha de pasar desapercibido y ser leído casi de forma inconsciente y cómoda. Por este motivo, los subtítulos no pueden ocupar más de dos líneas (dos doceavas partes de la pantalla) y están situados por lo general en la parte inferior de la misma, de manera que no obstaculicen el visionado de las imágenes y la acción. En cuanto al uso de una o dos líneas, no existe una norma que determine qué opción es más adecuada. Díaz Cintas y Remael (2007: 82) indican que la norma general es que, si un subtítulo cabe en una línea, no se debe dividir en dos, aunque esto variará según las guías de estilo de cada cliente.

La disposición de los subtítulos depende del medio, aunque Chaume (2004: 100) indica que el cine suele preferir los subtítulos centrados, mientras que las televisiones los justifican ocasionalmente a la izquierda. También se están observando nuevas tendencias en plataformas VOD como Netflix (en especial en el subtitulado para sordos), como la posición del subtítulo lo más cerca posible de la boca del personaje que habla, tal como observamos en el siguiente ejemplo:



Ilustración 40. Subtítulos de *Vikings*
Fuente: Netflix

Con respecto al formato del texto, el color más comúnmente utilizado es el blanco, o el amarillo en películas en blanco y negro (Karamitroglou, 1998). Tal y como revela Tamayo (2019: 62) en el marco del estudio realizado por el grupo de investigación TRAMA y publicado en un «Mapa de convenciones», las fuentes recomendadas son Arial, Courier, Helvética y Verdana, en ese orden, y el tamaño puede variar en función del *software* empleado y de la resolución a la que se proyecte. De hecho, la autora afirma que precisamente el tamaño de la letra es la cuestión donde hay menos consenso, y que en el caso de archivos en .srt (uno de los más comunes en los programas de uso libre) no se aplica criterio de tamaño de fuente. Sin embargo, cada vez es menos frecuente que sea el traductor quien deba elegir la configuración del formato y será el propio cliente quien lo establezca previamente, sin embargo,

resulta conveniente conocer esta información para poder aplicarla en caso de recibir proyectos de clientes particulares no vinculados a la industria audiovisual (p.ej. empresas que necesiten subtitular vídeos corporativos, docentes que subtitulen material didáctico, etc.).

Por último, hay que prestar atención a la extensión máxima de caracteres de nuestros subtítulos. El estudio realizado por TRAMA también revela que no existe un consenso en cuanto al número de caracteres permitido en el subtitulado, visto que depende del producto audiovisual y de las preferencias de la propia empresa, y esta variabilidad oscila entre 30 y 42 caracteres por línea. A partir de los resultados obtenidos en dicho estudio, Tamayo (2019: 60-61) detalla que la gran mayoría de empresas encuestadas preferían establecer un máximo de 37 caracteres, que coincide con el máximo recomendado para la subtitulación de personas sordas en España. Podríamos afirmar que, en términos generales, en el subtitulado para televisión se suele establecer un máximo de 37 caracteres (aunque algunos clientes permiten entre 39 y 41), en el caso de los festivales de cine puede ampliarse hasta 43 caracteres, y en películas para cine y DVD se permiten normalmente 40 caracteres como máximo. Por este motivo, es importante consultar los protocolos de subtitulado y guías de estilo establecidas para cada práctica en el aula —en el caso de los traductores en formación— o proyecto profesional.

Limitación temporal

No podemos olvidar que, al igual que las otras modalidades de traducción audiovisual, nos encontramos ante una traducción subordinada a la imagen y a la acción que transcurre. Por ello, los subtítulos deben coincidir en el tiempo con la emisión de los enunciados del actor en pantalla, aunque estas exigencias (isocronía) son más flexibles que en el doblaje, dado que el texto del subtítulo no necesita ajustarse al movimiento de la boca del personaje, sino solamente coincidir con el momento en que el personaje habla, entrando y saliendo de la pantalla justo al principio y fin de la intervención. Del mismo modo, la información verbal contenida en el subtítulo debe estar en sincronía con la información visual para evitar incoherencias. Por ejemplo, si el personaje está enfadado —como en la imagen que vemos bajo estas líneas—

, el subtítulo debe reflejar su estado de ánimo con un lenguaje con carga emocional para que no parezca «plano».



Ilustración 41. *Girlboss*

De igual modo, si en la intervención se hace referencia a un objeto que aparece en escena o a un gesto, el texto debe estar cohesionado con la imagen. En el ejemplo que exponemos a continuación, es importante fijarnos a qué hace referencia el pronombre *this* para que exista concordancia de género, número y sea coherente con posibles referencias a ese objeto en escenas posteriores (más adelante pueden hablar sobre qué le regaló ese chico, qué bebieron, etc.).



Ilustración 42. *Girlboss*
Fuente: Netflix

El proceso de marcar el tiempo de entrada y de salida de los subtítulos se conoce como ajuste o *spotting*. Díaz Cintas y Remael (2007: 88) explican que el ajuste del diálogo debe reflejar el ritmo de la película y la interpretación de los actores, y tener en cuenta las pausas, las interrupciones y otros rasgos prosódicos que caracterizan el discurso original. Con esta afirmación, comprobamos que los autores hacen referencia a los conceptos de isocronía, sincronía y cohesión. Es fundamental lograr una buena sincronización temporal entre el subtítulo y los diálogos originales, ya que este factor afecta en gran medida a la apreciación por parte del espectador de la calidad de los subtítulos traducidos. Así pues, el ajuste debe ser preciso para que el espectador pueda identificar qué subtítulo corresponde a cada intervención de los personajes que aparecen en pantalla. Es en este punto donde surge la mayor dificultad para el traductor, a consecuencia de que la duración de dichas intervenciones puede ser densa y obligar a sintetizar el texto para que el espectador disponga del tiempo suficiente para leer y asimilar el contenido del subtítulo.

Velocidad de lectura

Un buen subtitulado desde respetar la velocidad de lectura del espectador medio, que actualmente es de tres palabras por segundo, así como la regla básica de los «seis segundos» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 96). Según esta, el subtítulo podrá permanecer en pantalla un mínimo de un segundo y un máximo de seis, ya que el espectador medio requiere seis segundos para leer un subtítulo de 76 caracteres, esto es, dos líneas de 38 caracteres cada una.

Así pues, el traductor y subtitulador una buena velocidad de lectura, esto es, un equilibrio entre el tiempo de exposición del subtítulo y el espacio que ocupa el texto en pantalla. Estos son los dos principios fundamentales del subtitulado con respecto a la dimensión temporal: el subtítulo debe aparecer y desaparecer de la pantalla en sincronía con el diálogo de la banda sonora original, y el tiempo de exposición debe ser suficiente para que el espectador lea el contenido cómodamente y asimile el mensaje. Si se logra un equilibrio entre la extensión del contenido textual y el tiempo que permanece en pantalla, el subtítulo podrá ser leído sin problemas y será considerado como

de buena calidad (Ogea, 2018a: 102). La velocidad de lectura se mide en caracteres por segundo (CpS) y la mayoría de los programas de subtitulado hacen automáticamente este cálculo del número de CpS, para calcular el esfuerzo que tendrá que hacer el espectador para leer el subtítulo, dependiendo del tiempo de exposición del texto y del número total de caracteres que contenga.

5.3.4 Aspectos lingüísticos

Con el fin de producir texto meta tenga el mismo efecto en el receptor de la lengua meta (emocionar, asustar, intrigar, hacer reír, etc.), es importante que el traductor tenga en cuenta una serie de aspectos y normas que hacen posible la transferencia del mensaje adecuadamente y que analizaremos a continuación.

Síntesis de la información

En primer lugar, es importante recordar que la versión escrita del discurso en los subtítulos ha de ser una forma reducida del texto oral original. Los subtítulos no son una transcripción, por eso son siempre diferentes al guion original y no pueden comprender toda la información de forma detallada, principalmente a causa de las limitaciones de espacio y tiempo que mencionábamos anteriormente: si incluyéramos todas las palabras del discurso, el espectador no tendría tiempo de leer el texto o este no cabría en la pantalla. Así pues, Kovačič explica que las distintas estrategias de síntesis y omisión son fundamentales para garantizar la lectura adecuada del contenido del subtítulo:

When the subtitler is short for space, he/she evaluates the relative relevance of individual segments of a given message. Relying on the viewers' ability to apply adequate cognitive schemata or frames and to draw on either previous information in the story or their general knowledge of the world, the subtitler leaves out the part of the message he/she considers the least relevant for understanding the message in question, for perceiving the atmosphere of a situation or the relationship among the participants involved, and eventually for the general understanding and reception of the story. (Kovačič, 1994:250)

Visto que se trata de una traducción subordinada a los códigos y signos visuales y acústicos, esta síntesis no causa una pérdida de parte del mensaje, gracias a que los subtítulos están en constante interacción con estos elementos y la información omitida en el texto escrito queda compensada con la imagen y el sonido. Por tanto, el traductor puede llevar a cabo una síntesis textual sin temer que la calidad del texto meta se vea afectada o que el mensaje no llegue de forma íntegra al receptor.

Más allá del limitado espacio en pantalla Díaz Cintas y Remael (2007: 146) hacen hincapié en la importancia de sintetizar el texto por otros factores:

- Los receptores pueden comprender el discurso oral más rápido de lo que son capaces de leer, así que los subtítulos deben proporcionarle el tiempo suficiente como para asimilar y entender el mensaje escrito en la parte inferior de la pantalla.
- Los receptores también necesitan contemplar la acción que transcurre en la pantalla y escuchar la banda sonora, por tanto, requieren tiempo suficiente para combinar la lectura, visualización y escucha.
- El número de caracteres recomendable en un subtítulo varía según el tiempo disponible. Los subtítulos deben respetar la velocidad de lectura y el ritmo de locución del discurso oral en la LO.

Estos autores (*ibid.*) proponen dos tipos de reducción de texto: la reducción parcial, que se logra mediante la condensación y síntesis del mensaje en la lengua, y la reducción total, que consiste en la eliminación total u omisión de elementos léxicos. Generalmente, el traductor de subtítulos debe combinar ambos métodos, eliminando toda la información prescindible del mensaje y reformulando el contenido textual relevante para expresarlo de una forma más concisa. Pero... ¿qué consideramos que es «información prescindible»? A continuación, veremos todos los elementos que «sobran» en un subtítulo porque no aportan información esencial.

a) Condensación. En primer lugar, veremos algunos trucos para reducir el contenido textual sin eliminar ninguno de los elementos que lo componen.

- Simplificar las perífrasis verbales, verbos performativos y modalizadores, sustituyéndolos por formas verbales más cortas. P. ej.: *I'm gonna have this thing cleaned* → Lo limpiaré.
- Generalizar las enumeraciones. P. ej.: *Everyone, Mary, Samantha, Lou and Justin will be supporting you!* → Todos te apoyarán.
- Usar sinónimos más cortos o expresiones equivalentes. P. ej.: *He wants to engulf Europe in tyranny.* → Quiere ~~sumir a Europa en un régimen de tiranía~~ / Quiere tiranizar Europa.
- Eliminar el uso tautológico de adjetivos o adverbios con una función enfática, sustituyéndolos por un único equivalente. P.ej.: *You stupid, filthy little bastard* lo traduciríamos por un único insulto de gran intensidad.
- Emplear frases simples en lugar de compuestas, si es posible. P. ej.: *I'm gonna go tell him* → Se lo contaré.
- Cambiar la categoría gramatical de las palabras. P. ej.: *He was sunk in a profound depression* → Estaba muy deprimido.
- Eliminar las repeticiones y redundancias de la frase. P. ej. *I just have to keep on pretending and pretending and pretending, just to keep myself from bawling my eyes out forever* → Tengo que fingir para no llorar todo el rato.
- Hacer uso de las formas cortas y contraídas. P. ej.: *Why don't we go together* → Vayamos juntos.
- Hacer uso de pronombres (si se sabe a quién se hace referencia). P. ej.: *I didn't tell your little secret to my brother in law* → No se lo dije.
- Fusionar dos frases en una. P. ej.: *You fucked me up and you know it! You look at me! Look at me! Look at what you've created!* → ¡Mira en qué me has convertido!

En el ejemplo de la imagen inferior, observamos cómo es posible condensar el texto mediante dos estrategias. Por un lado, sintetizamos *coloured stained-glass windows* eliminando *stained-glass*, pues resulta obvio que las ventanas son de cristal y que, si son de colores, es porque se han tintado. Por otro, sustituimos la forma compuesta del verbo por uno simple.

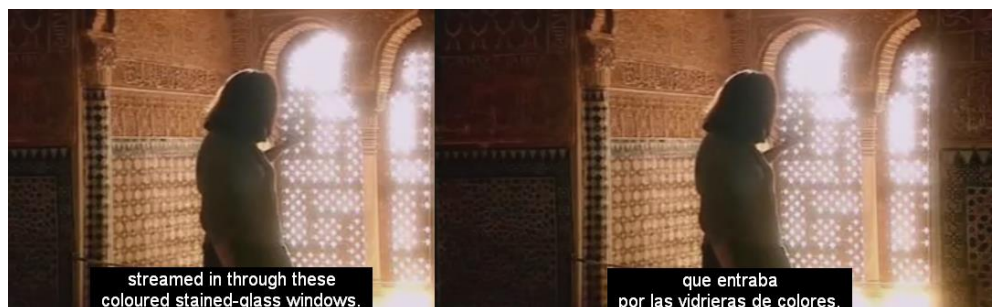


Ilustración 43. Síntesis de la información en *When the Moors ruled in Europe*.
Fuente: DVD

b) Omisión. Es inevitable que el traductor audiovisual se vea obligado a eliminar elementos del discurso, aun cuando esto ha sido en muchas ocasiones motivo de crítica por parte del público, que no entiende por qué «el subtítulo no incluye todo lo que se dice en el diálogo». Efectivamente, esto se debe a las normas de subtítulado que establecen que es necesario eliminar todo aquello que no aporte información relevante y con carga semántica. Para saber qué elementos son «prescindibles», aplicamos la «norma de la redundancia», es decir, eliminamos todo aquello que sea redundante con lo dicho en las escenas anteriores, con la información visual o con el propio discurso, porque no aporta nada nuevo. Se recomienda omitir los siguientes elementos que son susceptibles de ser omitidos en el subtítulo, incluso si estos caben en el límite de caracteres, porque suponen un esfuerzo de lectura innecesario para el espectador:

- Repeticiones de palabras, sintagmas o frases.
- Redundancias entre el texto y la imagen.
- Apellidos y nombres propios que se hayan mencionado anteriormente.
- Sustantivos, adjetivos y adverbios redundantes.
- Vocativos.
- Interjecciones.
- Verbos performativos y modalizadores.
- Marcadores y modismos que carezcan de carga semántica y cuya presencia sea meramente funcional, para mantener el ritmo deseado del discurso (p.ej.: *I mean; You know*).

- Elementos retóricos connaturales al habla: interjecciones, conectores, marcadores del discurso, marcadores de la función fática onomatopeyas, titubeo, tartamudeo, circunlocuciones intencionadas.
- Expresiones de respuesta como *yes, no, ok, please, thanks, sorry* si se pronuncian claramente en la lengua de origen, puesto que la mayoría del público es capaz de comprenderlas sin necesidad de traducción.

En caso de que sea realmente inevitable y que una misma frase ocupe más de un subtítulo contiguo, se puede desplazar información entre ambos subtítulos para evitar la eliminación de elementos indispensables.

Cohesión lingüística y coherencia

La cohesión intersemiótica en subtitulado es la forma en que se relaciona el lenguaje con la banda sonora y las imágenes para proporcionar información lingüístico-visual (Díaz Cintas y Remael, 2007: 171).

En el ejemplo que mostramos a continuación, comprobamos cómo es posible sintetizar parte de la información recurriendo a la información visual y gracias a la cohesión intersemiótica entre el texto y la imagen. Nos encontramos con una frase en la que la presentadora repite dos veces *here* mientras señala claramente con los dedos el punto exacto del capitel en el que están talladas las figuras de unos músicos. Así pues, podemos omitir *here* en ambas líneas del subtítulo ya que la imagen ya contiene esa información.



Ilustración 44. *When the Moors ruled in Europe*

Fuente: DVD

El espectador comprenderá fácilmente cuál es el lugar donde se encuentran los músicos gracias a la información visual y relacionará sin problema esa información con aquella contenida en el texto del subtítulo como resultado de la cohesión intersemiótica, y nosotros podremos ahorrar espacio para adecuar nuestro subtítulo al límite de espacio.

5.3.5 Segmentación

Uno de los pasos imprescindibles para subtitular es llevar a cabo una segmentación adecuada del texto. El espectador debe ser capaz de leer y comprender rápidamente el texto escrito en la pantalla, y olvidarse del subtítulo anterior y los próximos para centrarse en el que se muestra en ese instante. Cada subtítulo debe contar con su propio contenido sintáctico y semántico, con una estructura clara y una frase completa que pueda ser comprendida por el espectador tras una única rápida lectura. Acerca de la segmentación de subtítulos, Karamitroglou ofrece la siguiente explicación:

Subtitled text should appear segmented at the highest syntactic nodes possible. This means that each subtitle flash should ideally contain one complete sentence. In cases where the sentence cannot fit in a single-line subtitle and has to continue over a second line or even over a new subtitle flash, the segmentation on each of the lines should be arranged to coincide with the highest syntactic node possible. (Karamitroglou, 1998)

Hemos de recordar que solamente segmentaremos el subtítulo en dos líneas, y nunca más de dos, en caso de que la primera línea contenga el número máximo de caracteres, que por lo general será 38. Si nos vemos obligados a dividir el subtítulo en dos líneas, entonces haremos la partición donde resulte más conveniente, independientemente de que la línea de arriba quedase con menos de 38 caracteres, y cuidando que ninguna de las dos exceda de ese número. El esquema de Karamitroglou muestra los puntos de la frase en los cuales podremos hacer la segmentación, sin fragmentar nunca las unidades de sentido:

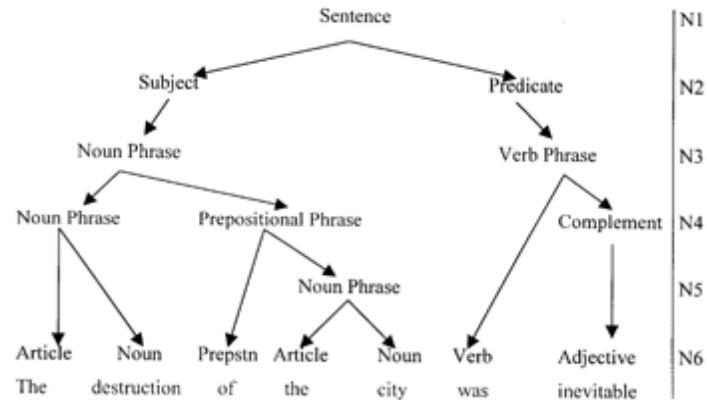


Figura 9. Segmentación de los subtítulos
(Karamitroglou, 1998)

Por tanto, aplicaremos las normas para la segmentación del texto tal y como lo ejemplificamos más abajo. Dividiremos el texto:

- Después de signos de puntuación.

Creo que lo ha entendido.

A ver, tonto no es.

- Antes de conjunciones y de preposiciones.

Soy tu hijo biológico

y hace 36 años me abandonaste.

- Los pronombres relativos siempre quedarán en la línea de abajo junto con el elemento que introducen.

Ha sido un año tan complicado

que no me creo que se haya acabado.

Al hacer la partición, nunca podremos separar los siguientes elementos:

- un sustantivo de un artículo
- un sustantivo de un adjetivo
- un nombre propio de un apellido

- un verbo de un pronombre sujeto
- un verbo de su preposición o adverbio
- un verbo de su auxiliar, pronombre reflexivo o negación

5.3.6 Aspectos profesionales

El material que recibe el traductor será, como mínimo, un archivo de vídeo y un archivo de subtítulos. Siempre se trabaja en un programa editor de subtítulos que permite el visionado del vídeo al mismo tiempo que se traduce. Estos programas también permiten ajustar los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, utilizar un corrector ortográfico en la lengua de llegada, y comprobar la sincronía de los subtítulos con las imágenes en movimiento para hacer una simulación de cómo el espectador verá la copia final del vídeo subtitulado (Díaz Cintas, 2005: 2). Aunque muchas empresas tienen su propio programa exclusivo, existen programas libres que dan buen resultado, como Subtitle Workshop, Visual SubSync, Aegisub, Subtitle Edit, SubsFactory, Jubler, y DIVx Media Subtitler¹². Estos últimos aceptan una gran cantidad de tipos de archivo, aunque las extensiones más recomendables son .srt, .ass o .ssa.

Una película suele contener una media de 900 o 1000 subtítulos, aunque siempre dependerá de la densidad de los diálogos y de las escenas en «silencio» (p.ej.: escenas en las que el protagonista toque un instrumento musical y no hable). Un capítulo de una serie de unos 45 minutos puede variar mucho más, entre 400 y hasta 800 subtítulos aunque, de nuevo, estos datos son relativos. Los proyectos de traducción de subtítulos se suelen facturar por minuto de duración del vídeo, independientemente del número de subtítulos. Un buen traductor debe traducir, como mínimo, 400 subtítulos al día en una jornada de 8 horas, y es fundamental que sea capaz de contabilizar el tiempo y el número de subtítulos que puede hacer. Un buen profesional debe ser capaz de aceptar o incluso rechazar determinados proyectos cuando se haya asegurado de que puede entregarlos a tiempo (o no).

¹² Para más información, se puede consultar el portal sobre el estudio y la práctica de la TAV < <http://www.uco.es/tradav/> >

Los traductores de subtítulos pueden recibir otros tipos de encargos distintos al de la traducción propiamente dicha (directa o inversa), tales como la edición, la creación de plantillas, la sincronización y resincronización, o la revisión de la traducción. Estas tareas se facturarán con tarifas diferentes. En caso de que el traductor se encargue de más de una fase, por ejemplo, de sincronizar y traducir, facturará ambas tareas.

Por lo general, la propia empresa envía sus guías de estilo y protocolos de subtitulado. En el caso de las series de las que ya existe una temporada previa, se suele disponer de un glosario que incluye los nombres traducidos, palabras clave y expresiones propias de cada personaje. Este documento es conocido entre los profesionales como KNP (*key names and phrases*) y sirve para asegurar la homogeneidad y coherencia entre capítulos, por lo que es importante que siempre se solicite.

5.3.7 Protocolos de subtitulado

En la actualidad, existe una variedad de publicaciones que permiten establecer, aunque con ligeras variaciones, unos estándares de calidad para presentar los subtítulos, como las propuestas *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson y Carroll, 1998) y *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe* (Karamitroglou, 1998), los manuales de subtitulado *The semiotics of subtitling* de De Linde y Kay (1999) —principalmente enfocado al subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva— y *Audiovisual Translation: Subtitling*, de Díaz Cintas y Remael (2007), y el estudio publicado por el grupo TRAMA *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones*. Por su parte, la página web oficial de Netflix ofrece una guía de estilo para la traducción al castellano, titulada *Castilian & Latin American Spanish Timed Text Style Guide*¹³. En este apartado nos basaremos en los criterios hallados en estas obras y haremos una selección de los protocolos de subtitulado de uso más extendido en la práctica profesional actual, con el fin de establecer una guía de estilo que sirva para el usuario de este manual.

¹³ Disponible en < <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide> >

Abreviaturas y acrónimos

- Evitar abreviaturas dentro del subtítulo, a menos que el espacio lo exija. Las de uso más frecuente son aquellas empleadas para sistemas de medida, horas, tratamientos y organismos oficiales. Las abreviaturas de títulos personales solo pueden aparecer acompañadas de un nombre (p. ej., «Tengo cita con la Dra. Pérez», pero no «Pediré cita con la Dra.»).
- La abreviatura para Estados Unidos es EE. UU. No debemos usar la forma no traducida U.S.A.
- Es recomendable minimizar el uso de los símbolos matemáticos (=, +, -, x, < >) para evitar problemas de codificación. Estos solo tendrían sentido en situaciones especializadas.
- El recurso a las divisas depende de lo conocidas que sean por los espectadores (por ejemplo, €, \$ y £ podrían ser fácilmente identificados, pero no ¥).
- En la práctica profesional no es frecuente el uso de otros símbolos como #, @, %, & y la barra /.
- Para el resto de abreviaturas se recomienda consultar cuál es la forma aceptada y usar siempre la que se incluya en la lista publicada por la RAE¹⁴.
- Los acrónimos deben escribirse sin espacio ni tildes (p.ej.: OTAN).
- Algunos acrónimos pueden ir en minúscula si, debido al uso, se han convertido en un sustantivo común (p. ej., sida).
- Para resolver cualquier duda en lo relativo al uso de abreviaturas y acrónimos, se puede consultar el *Diccionario panhispánico de dudas* de la RAE.

Nombres propios

- Los nombres propios no se deben traducir, a menos que el cliente proporcione un glosario que así lo indique.
- Los apodos se traducen siempre y cuando posean carga semántica.

¹⁴ Disponible en < <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/apendices/abreviaturas> >

- Los personajes históricos o míticos se transfieren mediante el uso de la traducción acuñada.

Continuidad

- Si la frase se extiende a lo largo de más de un subtítulo, el texto queda cortado sin un punto en el primer subtítulo y continúa en minúscula en el siguiente. Veamos un ejemplo de una intervención¹⁵ que ocupa dos subtítulos:

[Subt. 1] *No se extraña un país,
se extraña un barrio en todo caso*

[Subt. 2] *pero también lo extrañas
si te mudás a diez cuadras.*

Presencia de dos interlocutores

- Si intervienen dos personajes en el mismo subtítulo, es preciso distinguirlos mediante el uso de guiones al inicio de cada intervención.
- Cada personaje ocupa una sola línea.



Ilustración 45. *The Bold Type*
Fuente: Netflix

¹⁵ Texto extraído de la película *Martín* (Hache) (1997)

- Si hablan más de dos personajes, solo se incluirán las intervenciones más relevantes, pues el subtítulo no puede tener más de dos líneas y, por consiguiente, dos personajes.

Insertos

- Los insertos son rótulos o textos que aparecen escritos en pantalla y que necesitan traducción porque forman parte o son trascendentes para el hilo argumentativo del filme (p.ej.: un titular de un periódico, un cartel, un mensaje escrito en la pantalla de un móvil, etc.).
- Normalmente, el texto completo que corresponda al inserto se escribirá en mayúscula y sin punto final (p.ej.: PROHIBIDO EL PASO), salvo pasajes al inicio o fin de la película cuyo contenido sea extenso, con el fin de facilitar su lectura.

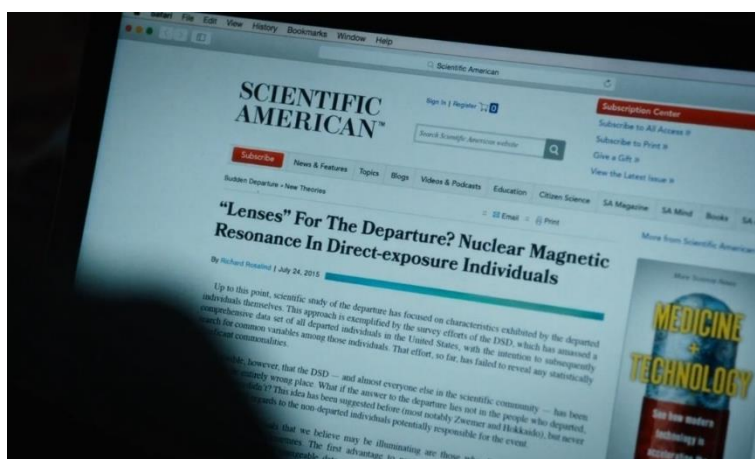


Ilustración 46. Inserto en *The Leftovers*
Fuente: HBO

- Los insertos solo se traducen si, como hemos dicho anteriormente, el texto es relevante para el argumento. No se traducirán, por ejemplo, carteles en una calle por la que veamos al personaje paseando pero que sean irrelevantes para la trama.

- Se omitirán si son redundantes con el diálogo. Por ejemplo, si vemos al personaje con un periódico en la mano y lo lee en voz alta, solo incluiremos la traducción correspondiente a la intervención oral.
- Nunca podremos mezclar inserto y diálogo en el mismo subtítulo, sino que cada uno ocupará un subtítulo independiente, tal y como vemos en el siguiente ejemplo:

[Subt. 1] (Escribe Laurie):

POR FAVOR, NO LES DIGAS
QUE HE ESTADO AQUÍ

[Subt. 2] (Habla Matt):

Si tú no dices nada, yo tampoco.

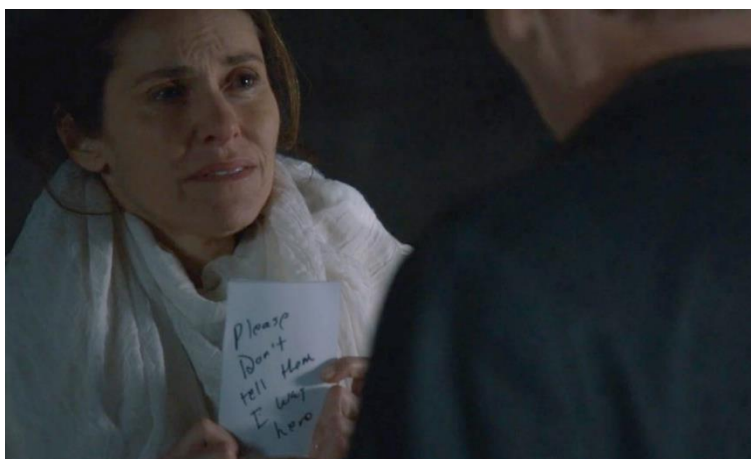


Ilustración 47. Inserto en *The Leftovers*
Fuente: HBO

- Cada subtítulo aparecerá y desaparecerá de forma sucesiva, en tiempos distintos. Si ambos tienen lugar exactamente a la vez, será necesario prescindir de uno de ellos: eliminaremos el inserto, puesto que el diálogo tiene prioridad ante este.

Puntos suspensivos

- Se utilizan para indicar una pausa en el discurso. Esta puede tener lugar de dos formas:
 - a) Dentro del subtítulo. Se emplean las mismas normas de ortografía que para cualquier texto escrito en español, o sea, se escriben siempre pegados a la palabra o el signo que los precede y separados por un espacio de la palabra que los sigue (p.ej.: «No comprende que se pueda perseguir sin descanso... pero no descansaremos.».)
 - b) Al final de un subtítulo, para indicar una pausa antes de retomar la palabra. En el subtítulo siguiente, el texto comenzará en minúscula porque se trata de una continuación de la frase anterior. Así pues, los usamos para enlazar la frase, sin espacio, como en el siguiente ejemplo:

[Subt. 1] *Es que me ha ocurrido algo...*

[Subt. 2] *...pero no puedo contártelo.*

- Una interrupción que obliga a dejar la oración incompleta. Este fenómeno puede deberse a una irrupción de otro interlocutor en la conversación, o porque el propio hablante deje de hablar de forma brusca ante cualquier circunstancia.

- *¿No quieres oír la verdad sobre...?*

- *Miénteme. Dime que no sabes nada.*

Extranjerismos

- Los extranjerismos se escriben siempre en cursiva.
- Por lo general, solo se mantienen en el texto meta si se espera que el espectador los entienda.
- Se mantendrán en caso de que sean un rasgo característico del personaje, bien para compensar y reflejar un acento extranjero, bien porque use estas palabras como «marca personal».



Ilustración 48. Entrevista a la estilista francesa Carlyne Cerf en *In Vogue: The Editor's Eye*. Fuente: HBO

Cursiva

- Como hemos mencionado en el punto anterior, uno de los usos principales de la cursiva es la escritura de extranjerismos.
- También se debe emplear para marcar los siguientes elementos en el texto:
 - 1) Títulos de álbumes, libros, películas y programas televisivos.
 - 2) Diálogo con voz electrónica (a través de un teléfono, radio, contestador, etc.).
 - 3) Voz en *off* (narrador, pensamiento, etc.).
 - 4) Letras de canciones. Las canciones se traducen siempre que sean relevantes para la trama.
- Nunca se debe usar la cursiva para enfatizar palabras. Por ejemplo, si el personaje grita, no escribiremos «He dicho que *no*» sino «¡He dicho que no!». No debemos olvidar que la información visual (gestos) y acústica (el tono de voz) también servirán como apoyo para recalcar dicho texto.
- Si la palabra en cursiva se encuentra dentro de una línea que también debe aparecer en cursiva (por tratarse de una voz en *off*), dicha palabra deberá aparecer en redonda. A continuación, aportamos un par de ejemplos extraídos del documental de HBO *In Vogue: The Editor's Eye*.

[Subt. 1] *En una sesión al estilo*

Desayuno con diamantes

[Subt. 2] *saqué un bolso de Chanel a la calle.*

[Subt. 3] *Teníamos que conseguir esa blazer.*

Comillas

- En la práctica de subtitulado, se recomienda aplicar las comillas inglesas (" ") en lugar de las españolas (« »).
- Los títulos de las canciones se escriben entre comillas.
- Las citas textuales deben aparecer entrecomilladas, al igual que en cualquier texto escrito en español (p.ej.: Me dijo: «Ven mañana».)
- Si un personaje lee un texto escrito en voz alta, el contenido de dicha lectura se escribe entre comillas.
- Si el texto entre comillas (ya sea una cita o una lectura) ocupa más de un subtítulo, las comillas se abrirán en el primer subtítulo que corresponda y se cerrarán en aquel en el que termine la reproducción del texto. Lo aclaramos con un ejemplo, simulando una escena donde el personaje lee el periódico en voz alta:

[Subt. 1] *Dice: "Mientras, el mundo se prepara
para el lanzamiento a finales de este año*

*[Subt. 2] de otra oleada de secuelas
y spinoffs de cómics".*

Números

- Se escriben con letra del 1 al 10.
- A partir del número 11, se pueden escribir con cifras.
- Nunca se debe abrir un subtítulo con cifra. En caso de que el texto deba comenzar con una cantidad, debe ir escrita con letra (p.ej.: «Veinte años han pasado y seguimos sin noticias»). Un truco para ahorrar caracteres en caso de que el espacio esté limitado será invertir el orden de la frase

para poder escribir las cifras (p.ej.: «Han pasado 49 años y seguimos sin noticias»).

- No debe haber espacio en las cifras de cuatro dígitos (p.ej.: 2000). Las cifras de cinco dígitos o más llevarán un espacio para indicar los millares, no un punto (p.ej.: 20 000).
- Se recomienda convertir los sistemas métricos (millas a kilómetros, libras a kilos, etc.) para facilitar su comprensión, a menos que sean datos poco relevantes.

Otros signos de puntuación

- Nunca se debe utilizar el punto y coma dentro de un subtítulo.
- Tampoco es aceptable el uso de los signos de exclamación e interrogación juntos (!?).
- Nunca se pueden emplear los paréntesis para incluir incisos explicativos ni notas del traductor dentro del texto.
- Para otras cuestiones sobre ortotipografía, se pueden aplicar normas establecidas por la RAE.

Canciones

- Las canciones solo se traducen si son relevantes para la trama.
- En tal caso, el texto debe ir en cursiva, tal como adelantábamos en el punto correspondiente al uso de esta.
- Cada línea del subtítulo debe empezar en mayúscula.
- En cuanto a los signos de puntuación, solo se usarán los de interrogación y exclamación, pero se prescindirá de los puntos finales y las comas.
- Los títulos de álbumes musicales se escriben en cursiva.
- Los títulos de las canciones se escriben entre comillas.
- Lo ejemplificamos con una propuesta de subtítulos en español de la canción «You're the one that I want», extraída del musical *Grease*:

*Tengo escalofríos
Se están multiplicando*

*Estoy perdiendo el control
Porque el poder que suministras
Es electrificante*

Títulos

- El título principal de la película o serie no se traduce, a menos que así lo indique el cliente o que se facilite la traducción previamente elaborada.
- En cuanto al título del episodio de una serie, es importante consultar si se debe traducir o no.
- Para las referencias a títulos ya emitidos de películas o series anteriores en el tiempo, es preciso buscar y usar la traducción oficial. Si no existe, es mejor no traducirlo y mantenerlo en la lengua original.

Velocidad de lectura

- Por lo general, la velocidad de lectura es de 200 palabras por minuto. Dicho de otra forma, 17 caracteres por segundo para una producción de ficción destinada a un público adulto.
- En programas infantiles, se reduce el texto dado que los niños tienen una habilidad lectora menos desarrollada que los adultos. Así, se configurará el programa de subtítulo para no incluir más de 160 palabras por minuto o 13 caracteres por segundo.
- Hemos de tener en cuenta que estos datos son relativos y pueden variar en función de cada encargo y cliente.

Otras indicaciones

Por último, incluiremos una serie de recomendaciones que esperamos que sirvan a los futuros traductores audiovisuales para mejorar la calidad de sus subtítulos.

- Nunca se deben censurar los diálogos. Si se hace uso de lenguaje «tabú» o soez, argot, insultos, etc., es importante que el texto meta lo mantenga

con la misma intensidad. No debemos olvidar que estas palabras forman parte del argumento y de la idiosincrasia del personaje.

- Los diálogos relevantes para el argumento tienen prioridad sobre los secundarios. Si hablan varios personajes de fondo, tendremos que discernir cuáles son las intervenciones más importantes para transferirlas.
- Los errores de pronunciación, ortografía o sintaxis que incluidos de forma accidental no deben ser reproducidos en la traducción. Sin embargo, si estos están en el diálogo de forma deliberada y son pertinentes, el subtítulo sí puede reflejar dicho fenómeno. Como ejemplo, transcribimos un fragmento de la película *Snatch: Cerdos y diamantes*, donde hallamos una gran cantidad de errores sintácticos, gramaticales y de pronunciación en boca de uno de los personajes. Es fundamental transferir dichos problemas en la versión traducida, puesto que la escena finaliza mostrando la confusión del resto de personajes.

(Habla Mickey) *Turkish, the fight is twice the size.*

And me ma still needs a caravan.

I like to look after me ma.

5.3.8 Ejercicios: El subtitulado

Ejercicio 1

¿Qué tipo de subtítulos consideras que contienen los siguientes ejemplos, según los cinco tipos propuestos por Díaz Cintas y Remael (2007)?

La casa de papel

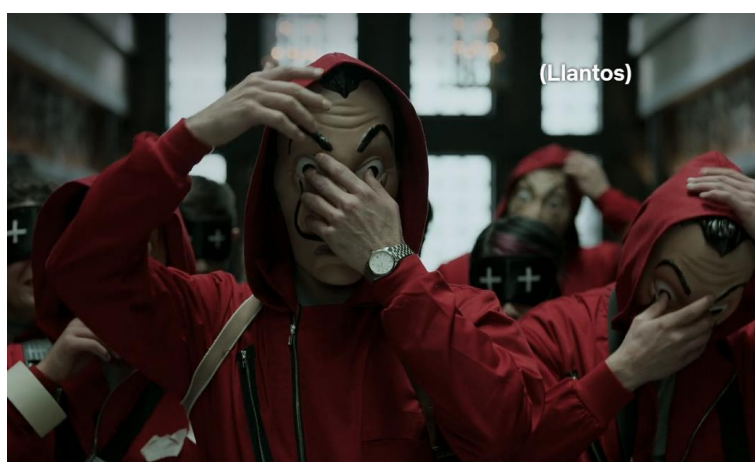


Ilustración 49. *La casa de papel*
Fuente: Netflix

¡A ordenar con Marie Kondo!



Ilustración 50. *¡A ordenar con Marie Kondo!*
Fuente: Netflix

Entrevista en directo



Ilustración 51. Entrevista en directo
Fuente: YouTube

Ejercicio 2

En el ejemplo de abajo encontrarás un fragmento del documental de HBO *In Vogue: The Editor's Eye*. Se trata de una tabla de subtítulos extraída a partir de un archivo .srt, donde incluimos el texto sin segmentar. Aplica las normas de segmentación para dividir en dos líneas cuando corresponda.

Cuando llegué a Vogue, sin duda había algo
que hacía a la gente sentirse avergonzada.

La moda ahora es universal.

En cierto modo ha sido adoptada por todo el mundo.

Pero, para mí, lo interesante de la moda
es que es un reflejo de cada época.

La moda puede contar la actualidad con una imagen impactante.

Los responsables de las imágenes son los editores de moda de Vogue.

Ellos siempre han sido nuestra arma secreta.

Pienso que podríamos homenajear Vogue,

la historia de la mujer

y al mismo tiempo homenajear a estos magníficos editores.

Realmente son los productores, los directores,

los psiquiatras, los escritores, son las personas que realmente

producen estas magníficas imágenes que componen las historias de Vogue.

Ejercicio 3

Traduce y sintetiza en español los siguientes subtítulos. Ten en cuenta que cada párrafo es un fragmento de texto independiente, sin relación con el resto.

- 1) *I love... I love this woman from the bottom of my heart. I mean that sincerely. I do, Elizabeth. Oh, you're nervous. Don't be nervous, sweetheart.*
- 2) *No, no, no, no, no. Don't do that. We don't want you to get hurt or anything like that. Come on, please don't.*
- 3) *You know, prom is for weenuses anyway. As soon as you... you're old enough to go, it's so not cool anymore. Are you honestly and truly going to prom with that frigging bore?*
- 4) *She obviously didn't tell you what a joke was, then, either, I gather. Meh, why am I asking anyway?*
- 5) *I tell you what, we've got some crazy stuff lined up today, and, as usual, we have the lovely Christie on the couch, but surprise, surprise, surprise!*

6. Aspectos profesionales de la TAV

Al inicio de este volumen, subrayábamos la creciente importancia que en las últimas décadas ha adquirido la traducción audiovisual, tanto en el mundo profesional como en el académico. En efecto, consideramos que la necesidad de una mayor y mejor profesionalización va ligada de manera intrínseca a una formación más especializada, y viceversa. Como resultado, son muchas las monografías que en los últimos años han incluido un apartado específico dedicado a la teoría y la práctica de las distintas formas de TAV (Duro, 2001, Chaume, 2004, Orero, 2004, Pérez-González, 2019, Carrero et al., 2019), la práctica y la enseñanza (Zabalbeascoa et al., 2005), los aspectos técnicos (Díaz Cintas y Remael, 2007, Díaz Cintas y Anderman, 2009), que han establecido «Mapas de convenciones» basados en la práctica profesional (TRAMA, 2016, 2019) o que han tendido un puente entre investigadores, profesionales del gremio de la TAV y el público (Martínez Sierra, 2012).

Consideramos indispensable que los futuros traductores audiovisuales no solo cuenten con una formación académica centrada en aspectos teóricos y prácticos que siempre sean aplicables en el ejercicio profesional, sino que comiencen a familiarizarse con otros aspectos profesionales relevantes.

En primer lugar, al estudiante le interesará saber cómo y dónde puede trabajar como traductor audiovisual. En cuanto al cómo, debe saber que cabe la posibilidad de que se le asignen tareas que vayan más allá de la fase de traducción propiamente dicha, pues es frecuente que —tal y como hemos ido adelantando en cada una de las secciones que componen este manual— el traductor se encargue también del ajuste, pautado, sincronización, resincronización y revisión. De igual manera, un traductor puede asumir el puesto de gestor de proyectos. Y en cuanto al dónde, es posible formar parte de la plantilla de una agencia o crear una empresa propia, aunque lo más común en el sector es ejercer como profesional autónomo (o *freelance*). Tal como relata Ferrer (2012: 165-165), desde que comenzó el auge de las series, el ritmo de producción es altísimo y la demanda de traductores *freelance* ha crecido de forma exponencial. Por este motivo, las tarifas que se manejan oficialmente suelen estar pensadas para este perfil profesional. El

funcionamiento de las distribuidoras se ha mecanizado y se ha constituido una cadena de proveedores. En ocasiones, el material pasa por una agencia de traducción audiovisual, en otras, llega directamente del cliente al traductor, siempre previa firma de un contrato de confidencialidad que evita la distribución ilegal del contenido.

La traductora profesional narra que con el *boom* de la traducción audiovisual «nace el concepto de *paquete* de doblaje y subtitulación y la moda de los descuentos por volumen, siempre aplicados sobre el precio de la traducción, ya que las tarifas de adaptación están reguladas por el convenio del doblaje» (Ferrer, 2012: 166). La autora se muestra crítica ante la polémica cuestión de las tarifas y defiende que esta compleja labor no es «una cadena de fabricación en la que la compra de una herramienta permite rentándola con un mismo coste». Por tanto, no es justificable ni aceptable la estrategia de reducir precios a cambio de volumen para que esta profesión resulte rentable. No profundizaremos en esta compleja cuestión, aunque sí aclararemos que las tarifas son objeto de gran secretismo debido a que la ley de la libre competencia en España prohíbe a las asociaciones y organizaciones educativas pronunciarse en materia de honorarios.

Es importante saber que no existe un colegio profesional reglamentado, así que el asociacionismo y la colaboración entre profesionales se han convertido en las vías para promover el reconocimiento de la TAV como profesión, así como para defender unas condiciones laborales dignas y la necesidad de obtener productos traducidos de calidad. En España, la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE)¹⁶ actúa en los siguientes con los siguientes objetivos:

- Reunir a los profesionales de la traducción y la adaptación audiovisual, así como a audiodescriptores, correctores y responsables de control de calidad de España.
- Velar por los intereses y los derechos de sus asociados, a modo individual o colectivo.

¹⁶ Información extraída de su sitio web < <https://atrae.org/> >

- Ofrecer cursos de formación a estudiantes, traductores niveles y profesionales del sector.
- Crear una bolsa de empleo con profesionales de calidad y ponerla a disposición de los proveedores del sector audiovisual.

Para ello, el sitio web de la asociación proporciona:

- Calendario de actividades que incluyen, entre otras actividades, encuentros, seminarios, charlas, y la Conferencia Internacional de Traducción Audiovisual (CITA).
- Premios anuales para el reconocimiento de la labor de los profesionales.
- Buscador de traductores profesionales para potenciales clientes.
- Posicionamiento del sector ante temas de interés colectivo a través de manifiestos redactados por las comisiones correspondientes.
- Difusión e información acerca de la profesión.
- Apoyo e información a los socios.

Por otro lado, es conveniente que el traductor audiovisual conozca DAMA¹⁷, la entidad española especializada en la gestión de derechos de autor de obras audiovisuales. Esta entidad, gestionada por profesionales del sector audiovisual en activo, fue constituida para la defensa profesional, patrimonial, legal y moral de los derechos de autor en el medio audiovisual. De este modo, la entidad ha hecho posible que los profesionales del sector de la traducción obtengan una remuneración por su trabajo.

¹⁷ Sitio web: <<https://www.damautor.es/>>

7. A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas, esperamos haber demostrado que la traducción audiovisual es una compleja tarea que demanda, por un lado, una amplia formación sobre aspectos de la traducción en su sentido más amplio y la adquisición de las competencias traductoras necesarias para solventar todo tipo de retos desde el punto de vista lingüístico. Por otro lado, es imprescindible desarrollar ciertas destrezas técnicas y dominar las estrategias adecuadas para enfrentarse a las limitaciones específicas de cada modalidad de traducción audiovisual.

Aunque una obra escrita no puede plasmar todas las situaciones que se originarán en el entorno profesional de los futuros traductores, esperamos haber despertado un interés por esta materia gracias a esta primera toma de contacto con los elementos que componen el lenguaje audiovisual, con las modalidades de traducción audiovisual más comúnmente empujadas en España, y con las normas, protocolos y limitaciones que caracterizan esta labor.

Creemos firmemente que el estudio pormenorizado de los aspectos teóricos básicos sobre la traducción audiovisual y la familiarización con el entorno profesional propiciarán un mayor y mejor aprendizaje en la materia. Por ello, esperamos haber aportado información que resulte de utilidad para los lectores de esta obra, que ha surgido con el propósito de llegar no solo a estudiantes, sino también a docentes, traductores noveles e investigadores que deseen profundizar en el apasionante mundo de la traducción audiovisual.

8. Soluciones de los ejercicios

Como mencionábamos en la introducción de este volumen, este último apartado incluye una serie de propuestas que podrían servir como soluciones a los ejercicios planteados en los capítulos correspondientes. Se trata de modelos ilustrativos de cómo el traductor en formación puede resolver cada uno de los retos planteados. No obstante, el lector de esta obra debe tener en cuenta que, en la práctica de la traducción audiovisual, no existe una única opción correcta, por lo que le invitamos a que desarrolle sus competencias traductoras, creatividad e ingenio, con el objetivo de idear sus propias respuestas. De este modo, esperamos que estos ejercicios planteen temas de debate y permitan afianzar los conocimientos adquiridos.

8.1 Análisis de los planos

- a) Se trata de una escena filmada en plano y contraplano, donde se alternan fotogramas con la interlocutora de espaldas (cuya boca no está visible) y otros que enmarcan su rostro con detalle. Esto afecta a la necesidad (o no) de sincronía labial y de isocronía, principalmente en la traducción para doblaje.
- b) En la traducción para doblaje, cobra especial importancia la necesidad de sincronía fonética cuando vemos de cerca la boca de la persona que habla. También es imprescindible ajustar la extensión del texto a la duración de los enunciados, ya que una mínima falta de cohesión será evidente para el espectador. En el caso del subtítulado, además de perseguir la isocronía, es preciso reflejar las pausas de la conversación (por ejemplo, mediante el uso de puntos suspensivos, el pautado o la segmentación), ya que son un reflejo de la tensión entre ambas protagonistas.
- c) La escena comienza con un primer plano que, poco a poco, va cerrándose con planos medios en plano y contraplano. A medida que aumenta la tensión, se recurre a primeros planos que pasan a convertirse en primerísimos primeros planos de las actrices. De este modo se crea una sensación de dramatismo extremo y de no escapatoria. Consideramos que, si el traductor audiovisual tiene la capacidad de descifrar cómo se ha ejecutado el lenguaje audiovisual, podrá interpretar las «pistas» narrativas con mayor facilidad y elegir el registro adecuado para dotar su texto del grado de intensidad esperable para la escena.

8.2 Traducción de títulos

En este listado encontrarás los títulos con los que se distribuyeron en España cada una de las producciones incluidas en la tabla del ejercicio. Puedes comparar tu versión con estas alternativas para discutir cuál te parece más adecuada y por qué.

Eternal sunshine of the spotless mind (2004)	¡Olvidate de mí!
(500) days of Summer (2009)	(500) días juntos
Whiplash (2014)	Whiplash
La La Land (2016)	La ciudad de las estrellas (La La Land)
Call me by your name (2017)	Call me by your name
Lady Bird (2017)	Lady Bird
She is the ocean (2018)	(No estrenada en España) ¹⁸
Green Book (2018)	Green Book
The Great American Lie (2019)	(No estrenada en España)
Hope gap (2019)	Regreso a Hope Gap
Ordinary love (2019)	Eternamente enamorados
The hustle (2019)	Timadoras compulsivas
Hache (2019)	Hache
The Righteous Gemstones (2019)	Los Gemstone
The trial of the Chicago 7 (2020)	El juicio de los 7 de Chicago
2 Hearts (2020)	2 corazones
The way back (2020)	The way back
The call of the wild (2020)	La llamada de lo salvaje
Waiting for Anya (2020)	Waiting for Anya
McMillions (2020)	McMillions
Once (2007)	Once (Una vez)
Drive (2011)	Drive
The jinx (2015)	The Jinx (El gafe)
The neon demon (2016)	The neon demon
La casa de papel (2017)	Money Heist
Dark (2017)	Dark
The Doors: Break on Thru (2018)	(No estrenada en España)
Succession (2018)	Succession

¹⁸ Basado en las fechas de estreno publicadas en IMDB en enero de 2021

Come to Daddy (2019)	Ven con papá
Swallow (2019)	Swallow
Shaun the Sheep Movie: Farmageddon Movie (2019)	La oveja Shaun. La película: Granjaguedón
Blithe Spirit (2020)	Blithe Spirit
Gentleman Jack (2019)	Gentleman Jack
Trump card (2020)	(No estrenada en España)
Friendsgiving (2020)	Friendsgiving
Like a boss (2020)	Socias y enemigas
The education of Fredrick Fitzell (2020)	The education of Fredrick Fitzell
Horse girl (2020)	Horse girl
Downhill (2020)	Un desastre de altura
Coming 2 America (2021)	El rey de Zamunda

8.3 Los códigos de significación

1. *Please like me*

Encontramos un ejemplo de intertextualidad y humor visual, ya que se trata de una parodia de la popular escena de la película *Love Actually*. El traductor debe reconocer esta referencia a dicha producción audiovisual y sería recomendable que se documentase acerca de la traducción de esta al español para identificar, por un lado, posibles similitudes en el texto y, por otro, comprobar que el título *Love Actually* se mantuvo en inglés. Además, encontramos un elemento verbal visual clave: un texto escrito en pantalla («inserto») que debe ser traducido para que el espectador comprenda la escena, ya que forma parte del hilo argumentativo. El cliente decidirá cuál es la modalidad de TAV empleada para esto.

2. *Wolf of Wall Street* (*Lobo de Wall Street*)

En la escena, los protagonistas emiten un sonido gutural mientras se golpean repetidamente el pecho. Nos encontramos, pues, con un elemento no verbal acústico que resulta determinante para reflejar la complicidad entre ambos personajes y que se repetirá a lo largo de distintas escenas. También hallamos signos paralingüísticos que pueden ser determinantes, especialmente para el doblaje (los gestos con las manos y el rostro).

3. *Grease*

Al igual que otras películas musicales, en *Grease* cobra especial relevancia la presencia de elementos verbales en el canal acústico, a través del código musical. Tal como explica Chaume (2004: 21), las canciones suelen exigir una adecuación de la traducción al ritmo. De este modo, transmitiremos cierta musicalidad al espectador, ya sea a través del doblaje o el subtitulado.

4. *Watchmen*

Aunque durante la escena podemos escuchar un diálogo especialmente relevante para la trama, es decir, un elemento verbal a través del canal acústico, en este caso resulta fundamental prestar atención al código de planificación. Si bien distinguimos un primer plano, el traductor de doblaje no tendrá que encontrar un texto que se ajuste a los movimientos articulatorios de apertura y cierre de los labios del personaje, pues aparece con la boca tapada por una máscara.

5. *The Notebook* (*El diario de Noa*)

La escena no contiene elementos verbales notables, pero sí debemos prestar atención a los elementos no verbales transmitidos por el canal acústico y por el visual. Tanto el acompañamiento musical como la iluminación tienen un valor simbólico y sirven para definir un ambiente. Según Chaume (2004: 247), la luz tenue puede ser utilizada en escenas románticas, y puede suponer una clave para que el traductor adapte el tono y el registro del texto meta con el objetivo de cumplir con las expectativas de la audiencia. De este modo, lograremos una armonía entre todos los códigos que componen la escena.

8.4 *El doblaje*

Ejercicio 1

Este texto corresponde a un guion de diálogo donde podemos encontrar, además de los diálogos del episodio, los siguientes datos:

MODERN FAMILY "Changes" SETS	Encabezado de la escena: Título de la serie y del episodio
INT. DUNPHY HOUSE - LIVING ROOM INT. JAY & GLORIA'S HOUSE INT. MITCHELL & CAMERON'S CAR INT. DUNPHY HOUSE - KITCHEN INT. JAY & GLORIA'S HOUSE - LIVING ROOM INT. COSTCO INT. GLORIA'S CAR INT. CAFE *	Descripción de los interiores (INT) donde transcurren las escenas del episodio
EXT. DUNPHY HOUSE - BACKYARD EXT. PARK	Descripción de los exteriores (EXT) donde transcurren las escenas del episodio
DYLAN I'm not much of a baseball guy. (to Claire) Haley says hi. CLAIRE I was being -- PHIL Come on. I'll catch you up. Phil pats the couch. Dylan hesitates.	Nombre del personaje (mayúsculas) Párrafo de diálogo (+anotación entre paréntesis) Párrafo de descripción de la acción

Ejercicio 2

Las imágenes muestran un montaje que consiste en plano y contraplano, comenzando con un plano medio de Fletcher. A medida que crece la tensión, se alterna el uso de primeros planos y primerísimos primeros planos de los protagonistas. Esto supone un importante reto para el ajustador, ya que la necesidad de sincronía labial es máxima. Esta dificultad se agrava con la presencia de vocabulario que requiere una vocalización marcada y que carece

de un equivalente exacto en la lengua española, como *rusher* y *dragger* (véase la sexta captura de pantalla que acompaña al guion).

Además, hallamos terminología especializada en el campo de la música, lo cual obliga al traductor a llevar a cabo una fase de documentación exhaustiva relacionada no solo con el vocabulario específico sino con convenciones como la métrica y el uso de expresiones propias de la jerga profesional.

A continuación, incluimos la transcripción de la versión doblada al español, a la que hemos añadido los símbolos de doblaje que consideramos imprescindibles, con el objetivo de que sirva como modelo de trabajo. No obstante, debemos apuntar que, al igual que las demás soluciones aquí incluidas, se trata de una propuesta orientativa. Recuerda que no existe una única traducción correcta y que puedes comparar —y discutir— las decisiones que hayas tomado durante el proceso.

FLETCHER	¿Por qué se supone que te he tirado una silla a la cabeza, Neiman?
ANDREW	No lo sé.
FLETCHER	Sí lo sabes.
ANDREW	El tempo.
FLETCHER	¿Te adelantas o te retrasas?
ANDREW	No lo sé.
FLETCHER	(DC) Empieza a contar.
ANDREW	(ON) Cinco, seis, siete...
FLETCHER	A cuatro, joder, mírame.
ANDREW	Un, dos, tres, cuatro... Un, dos, tres, cuatro...
FLETCHER	Dime, ¿me adelantaba o me retrasaba?
ANDREW	No lo sé.
FLETCHER	Cuenta otra vez.
ANDREW	Un, dos, tres, cuatro... Un, dos, tres, cuatro...
FLETCHER	(DE) ¿Adelantado o retrasado?
ANDREW	(ON) Adelantado.
FLETCHER	Así que sabes la diferencia. Si saboteas (SB) deliberadamente mi orquesta te destripo como a un cerdo. (ON) ¿Te vas a adelantar te vas a retrasar o lo harás a mi punto tiempo?
ANDREW	Señor, lo haré a su tiempo.
FLETCHER	¿Qué pone (SB) aquí?
ANDREW	Negra a 215.

FLETCHER	¿Cómo es negra a 215?
ANDREW	Un, dos, tres, cuatro, un, dos, tres, cuatro...
FLETCHER	(SB) ¡La madre que me parió! (ON) ¡Ahora admiten subnormales en Shaffer! ¿De verdad no sabes cuál es el tempo? ¿Sabes leer música, joder? Lee a vista en 101.
ANDREW	(G)
FLETCHER	¿Ahora eres de un grupo a capela? ¡Empieza a tocar, joder!

8.5 El voice-over

Ejercicios 1 y 2

Estos ejercicios son de respuesta libre. Sugerimos su utilización como base para iniciar un debate o intercambio de opiniones en un entorno didáctico.

8.6 El subtitulado

Ejercicio 1

- a) *La casa de papel*: Subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva.
- b) *¡A ordenar con Marie Kondo!*: Subtitulado convencional e interlingüístico.
- c) Entrevista en directo: Subtitulado automático, en tiempo real.

Ejercicio 2

Bajo estas líneas incluimos una plantilla para la segmentación de los subtítulos. Una vez más, se trata de una solución expuesta a modo de sugerencia, si bien es posible hacer la partición en otros puntos que también serían correctos, de acuerdo con las normas expuestas en el apartado *Segmentación*.

Cuando llegué a Vogue,
sin duda había algo

que hacía a la gente
sentirse avergonzada.

La moda ahora es universal.

En cierto modo ha sido
adoptada por todo el mundo.

Pero, para mí,
lo interesante de la moda

es que es un reflejo
de cada época.

La moda puede contar la actualidad
con una imagen impactante.

Los responsables de las imágenes
son los editores de moda de Vogue.

Ellos siempre han sido
nuestra arma secreta.

Pienso que podríamos
homenajear Vogue,

la historia de la mujer

y al mismo tiempo homenajear
a estos magníficos editores.

Realmente son los productores,
los directores,

los psiquiatras, los escritores,
son las personas que realmente

producen estas magníficas imágenes
que componen las historias de Vogue.

Ejercicio 3

Al igual que en el ejercicio anterior, pueden existir múltiples opciones apropiadas. La limitación de caracteres por segundo y por línea, la idiosincrasia del personaje, y la cantidad de información contenida en la imagen, entre otros factores, desempeñarían un papel crucial en la toma de decisiones.

- 1) Amo a esta mujer de corazón. Lo digo sinceramente, Elizabeth. No estés nerviosa.
- 2) No, no hagas eso. No queremos que te hagas daño ni nada por el estilo, por favor.
- 3) El baile de graduación es para los débiles. Cuando tienes edad para ir, ya no es tan guay. ¿De verdad vas a ir al baile con ese pelma?
- 4) Deduzco que tampoco te dijo qué era una broma. ¿Para qué pregunto?
- 5) Tenemos preparadas cosas increíbles para hoy y, como siempre, tenemos a la encantadora Christie en el sofá. ¡Sorpresa, sorpresa!

9. Referencias bibliográficas

- Agost, R. (2001) "Los géneros de la traducción para el doblaje". En: M. Duro (Ed.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid, Cátedra, pp. 229-228.
- Agost, R. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel
- Ávila, A. (2005) *El doblaje*, 2ª edición. Madrid: Cátedra.
- Bartoll, E. (2016) *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Barzdevics, I. (2012) "Un recorrido por la voz superpuesta". En: J.J. Martínez (Coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, pp. 57-68.
- Bernal Merino, M. A. (2018) *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción para los medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Alicante: Publicacions Universitat Alacant.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Carrero Martín, J. F., Cerezo Merchán, B. y Martínez Sierra, J. J. (Eds.) (2019). *La traducción audiovisual: aproximaciones desde la academia y la industria*. Granada: Comares.
- Chaume, F. y Tamayo, A. (2016) "Los códigos de significación del texto audiovisual: Implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad", *Revista Linguae*, 3, pp. 301-335.
- Chaume, F. (2016) "La traducción para doblaje". En: VV.AA. *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 25-60.
- Chaume, F. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. y R. Agost (Eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

- Chaves García, M. J. (1999) *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Chaves García, M.J. (1996) "La traducción del texto audiovisual". En: E. Alonso, M. Bruña y M. Muñoz (Eds.), *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Vol. 2. Universidad de Sevilla, pp. 123-130.
- De Linde, Z. y Kay, N. (1999) *The semiotics of Subtitling*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Díaz Cintas, J. (2012) "Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera", *Abelache*, 2(nº3), 2º semestre, pp. 95-114.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2009) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- Díaz Cintas, J. (2005) "Back to the Future in Subtitling". En: H.Gerzymisch-Arbogast y S. Nauert (Eds.) *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Recuperado de: <www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf>
- Ferrer Simó, M. R. "La traducción audiovisual. Un recorrido por quince años en la profesión". En: J.J. Martínez Sierra (Coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, pp. 161-178.
- Franco, E., Matamala, A. y Orero, P. (2010) *Voice-over translation: An overview*. Bern: Peter Lang.
- García Luján, C. (2010) "Traducción de títulos de películas en los cines de España: ¿inglés y/o español?" *Odisea*, nº 11, pp. 301-313. Recuperado de: <<https://core.ac.uk/download/pdf/143457788.pdf>>
- Georgakopoulou, P. (2009) "Subtitling for the DVD Industry". En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 21-35.
- Gottlieb, H. (2004) "Subtitles and International Anglification", *Nordic Journal of English Studies*, Vol. 3, Nº 1, pp. 219-230.

Harari, Alberto (2013) *Introducción al lenguaje cinematográfico*, 1ª ed. Buenos Aires: Del Aula Taller.

Harari, A. (2013). *Introducción al lenguaje cinematográfico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Aula Taller. Recuperado de <<https://elibro.net/es/ereader/bibliocordoba/76250?page=4>>.

Hernández Pérez, Juan & Martínez Díaz, Miguel. (2016) "Nuevos modelos de consumo audiovisual: los efectos del *binge-watching* sobre los jóvenes universitarios", *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, pp. 201-221. Recuperado de: <<http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/332>>

Hurtado Albir, A. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Ivarsson, J. & Carroll, M. (1998) *Code of Good Subtitling Practice*, 1st ed. Berlín: European Association for Studies in Screen Translation. Recuperado de: <<https://www.esist.org/resources/code-of-good-subtitling-practice/>>

Jakobson, R. (2000): *On linguistic aspects of translation*. En L. Venuti. (Ed.) *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 113-118.

Karamitroglou, F. (1998) "A proposed set of subtitling standards in Europe", *Translation Journal* Vol. 2 No. 2, April. Recuperado de: <http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf>

King, J. (2002) "Using DVD feature films in the EFL classroom", *Computer Assisted Language Learning*, 15(5), pp. 509-523.

Kovačič, I. (1994) "Relevance as a Factor in Subtitling Reductions". En: C. Dollerup and A. Loddegaard (Eds.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, and Visions*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 245-51.

Lukić, N. (2012) "Introducción a la traducción aplicada al *voice-over*. La traducción de documentales y entrevistas" En: VV. AA., *Actas II Congreso*

Sociedad Española de Lenguas Modernas. Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción, Bieña, pp. 187-206.

McClarty, R. (2012) "Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling", *MonTI*, 4, pp. 133-153.

Martínez Sierra (Coord.) (2012) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions.

Martínez Sierra, J.J. (2009). "El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿Un problema o una ayuda?", *Trans*, nº 13, pp. 139-148.

Martínez, X. (2004) "Film dubbing, its process and translation". En: P. Orero (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 3-8.

Marzà, A. (2016) "Los takes del doblaje". En: VV. AA., *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 37-60

Marzà, A. y Torralba, G. (2013) "Las normas profesionales de la traducción para el doblaje en España", *Trans*, nº 17, pp. 35-50.

Matamala, A. (2019) "Voice-over. Practice, research and future prospects". En L- Pérez-González (Ed.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 64-81.

Matamala, A. (2009) "Main challenges in the translation of documentaries". En: J. Díaz Cintas (Ed.) *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, pp. 109-122.

Mayoral Asensio, R. (2001a) "El espectador y la traducción audiovisual". En: F. Chaume, y R. Agost (Eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 33-46. Recuperado de: <https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Espectador_y_TAV.pdf>

Mayoral Asensio, R. (2001b) "Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual". En: M. Duro (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 19-46.

- Mayoral Asensio, R. (1990) "El lenguaje en el cine", *Claquette*, 1, pp. 43-57.
- Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988) "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation", *META*, Vol. 33, pp. 356-367.
- McClarty, R. (2012). "Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling". *MonTI*, 4, pp. 133-153
- Negro, I. (2010). "La traducción de títulos cinematográficos: ¿Adaptación o creación?". *Actas del XXVIII Congreso de AESLA*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 1091-1104.
- Nord C. (1990) "Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos". En: M. Raders y J. Conesa (Eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Universidad Complutense, pp. 153-162.
- Ogea Pozo, M. (2018a) *Subtitulado del género documental: de la traducción audiovisual a la traducción especializada*. Madrid: Síndéresis.
- Ogea Pozo, M. (2018b) "El aprendizaje de terminología especializada mediante el visionado de productos audiovisuales subtitulados: hábitos y opiniones de los usuarios". En I. Cobos López y M. Álvarez Jurado (Eds.), *La traducción y la interpretación en contextos especializados: un enfoque multidisciplinar para la transmisión del conocimiento científico*. Granada: Comares, pp. 145-154.
- Orero, P. (2006a) "Synchronization in Voice-over". En J.M. Bravo (Ed.) *A New Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 255-264.
- Orero, P. (2006b) "Voice-over: A Case of Hyper-reality", En: M. Carroll, H. Gerzymish-Arbogast y S. Nauert (Eds.) *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. Recuperado de: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Orero_Pilar.pdf>
- Orero, P. (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Orte, J. y de Santiago, P. (2016) *El cine en 7 películas: guía básica del lenguaje cinematográfico*. UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Perego, E., Del Missier F. y Bottiroli, S. (2015) "Dubbing versus subtitling in young and older adults: cognitive and evaluative aspects", *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 23:1, pp. 1-21.
- Pérez González, J. (Ed.) (2019) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Rica Peromingo, J.P. (2016) *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Bern: Peter Lang.
- Rovira-Beleta, Q. (2019) "Ajuste y adaptación de la traducción para doblaje. Una visión profesional". En J.F. Carrero Martín, B. Cerezo Merchán y J.J. Martínez Sierra (Eds.). (2019) *La traducción audiovisual: aproximaciones desde la academia y la industria*. Granada: Comares, pp. 67-72.
- Santaemilia, J. (2000) "Los títulos de filmes en lengua inglesa y su traducción al español: ¿Un caos intercultural?", *Studies in English Language and Linguistics* (Universitat de València) 2, pp. 203-218.
- Sokoli, S. (2005) "Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual". En: P. Zabalbeascoa, L. Santamaría y F. Chaume (Eds.) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Editorial Comares, pp. 177-185.
- Tamayo Masero, A. (2019) "Forma del subtítulo y segmentación". En: VV. AA., *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 59-71.
- Torrallba Miralles, G. (2016) "Los símbolos en la traducción para el doblaje". En: VV.AA., *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 61-76.
- Zabalbeascoa, P. (2012) "La evolución teórica relacionada con la traducción audiovisual" En: J.J. Martínez Sierra (Coord.) *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, pp. 187-199.

Zabalbeascoa, P. (2001a) "La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica". En F. Chaume y R. Agost (Eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 49-55.

Zabalbeascoa, P. (2001b) "La traducción del humor en textos audiovisuales". En M. Duro (Coord.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid, Cátedra, pp. 251-263.

VV. AA. (2019) *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I.

VV.AA., *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló, Publications de la Universitat Jaume I.

Recursos online

Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España
<<https://atrae.org>>

Damautor <<https://www.damautor.es>>

Filmaffinity <<https://www.filmaffinity.com/es>>

Fotogramas <<https://www.fotogramas.es>>

Freijo, E. y Torre, I, *El proceso de doblaje*. <<https://www.eldoblaje.com>>

HBO < <https://www.hbo.com> >

Internet Movie Database (IMDB) <<https://www.imdb.com>>

Martínez-Salanova Sánchez, E. *Cine y educación-Anla creativa*.
<<https://educomunicacion.es>>

Miller, N. *Film School Rejects*. <<https://filmschoolrejects.com>>

Molusko, M. *Cine. Lenguaje visual, recursos teóricos, conceptos técnicos*.
<http://educarcine.blogspot.com/>

Netflix <<https://www.netflix.com>>

Pérez Pérez, L.F. *Aprender cine*. <<https://aprendercine.com>>

SEAS. *Formación audiovisual*. <<https://www.formacionaudiovisual.com>>

SGAE. *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*.
<<http://www.anuoriosgae.com/anuario2020/home.html>>

The Independent <<https://www.independent.co.uk>>

The Internet Movie Script Database <<https://imsdb.com>>

The Script Lab <<https://thescriptlab.com>>

VV. AA. Historia del cine <<https://historiadelcine.es/>>

Documentos cinematográficos

Bailey, F. y Barbato, R. (Dirs.) (2012) *In Vogue: The Editor's Eye* [Documental] HBO Documentary Films.

Cannon, K. (2017) *Girlboss* [Serie de TV] Netflix.

Caro, M. (Cread) (2018) *La casa de las flores* [Serie de TV] Netflix.

Cassavetes, N. (Dir.) (2004) *El diario de Noa* [Película] New Line Cinema.

Chazelle, D. (2014) *Whiplash* [Película] Sony Pictures.

Copestake, T. (Dir.) (2005) *When the Moors ruled in Europe* [Documental]

Dayton, J. y Faris, V. (Dirs.) (2006) *Little Miss Sunshine* [Película] Fox Searchlight Productions.

Gamble, S. y Berlanti, G. (Creads.) (2018) *You* [Serie de TV] Warner Bros.

Gilligan, V. (Creador). (2008) *Breaking Bad* [Serie de TV] Sony Pictures.

Gómez, S. (Prod.) (2017) *13 Reasons Why: Beyond the Reasons* [Documental] Herzog & Company.

Hirst, M. (2013) *Vikings* [Serie de TV] MGM Television.

Inge, G. (Prod.) (2007) *Say yes to the dress* [Serie de TV] Half Yard Productions.

Kleiser, R. (Dir.) (1978) *Grease* [Película] Paramount Pictures.

Knight, S. (Cread.) (2013) *Peaky Blinders* [Serie de TV] BBC.

Kondo, M. (2019) *A ordenar con Marie Kondo* [Serie de TV] Netflix.

- Lindelof, D. (Cread.) (2014) *The Leftovers* [Serie de TV] Warner Bros.
- Lindelof, D. (Cread.) (2012) *Watchmen* [Serie de TV] Warner Bros.
- Masetti, S., Ellis, S. y Cascione, M. (Prods.) (2020) *Coronavirus, en pocas palabras* [Serie documental de TV] Vox Media.
- Pina, A. (Cread.) *La casa de papel* [Serie de TV] Vancouver Media, Atresmedia.
- Reidman, J. (Dir.) (2007) *Juno* [Película] Fox Searchlight Pictures.
- Savage, S. y Schwartz, J. (2007) (Creads.) *Gossip Girl* [Serie de TV] The CW.
- Saville, M. (Dir.) (2013) *Please like me* [Serie de TV] Josh and John Productions.
- Scorsese, M. (Dir.) (2013) *El lobo de Wall Street* [Película] Paramount Pictures.
- Shyamalan, M.N. (Dir.) (1999) *El sexto sentido*. [Película] Buena Vista.
- Wainwright, S. (Cread.) (2019) *Gentleman Jack* [Serie de TV] Lookout Point.
- Watson, S. (Cread.) (2017) *The Bold Type* [Serie de TV] NBC Universal Television.

Listado de ilustraciones y figuras

Ilustración 1. Gran plano general en <i>Peaky Blinders</i>	17
Ilustración 2. Plano panorámico en <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	18
Ilustración 3. Plano general en <i>Breaking Bad</i>	19
Ilustración 4. Plano conjunto en <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	20
Ilustración 5. Plano entero en <i>Juno</i>	21
Ilustración 6. Plano americano en <i>Breaking Bad</i>	22
Ilustración 7. Plano medio en <i>Gossip Girl</i>	22
Ilustración 8. Plano medio corto en <i>Juno</i>	23
Ilustración 9. Primer plano en <i>Breaking Bad</i>	24
Ilustración 10. Primerísimo primer plano en <i>Breaking Bad</i>	24
Ilustración 11. Primerísimo primer plano en <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	25
Ilustración 12. Plano detalle en <i>Watchmen</i>	25
Ilustración 13. Plano frontal en <i>La casa de las flores</i>	27
Ilustración 14. Plano perfil en <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	27
Ilustración 15. Plano picado en <i>La casa de papel</i>	28
Ilustración 16. Plano cenital en <i>La casa de papel</i>	29
Ilustración 17. Plano contrapicado en <i>La casa de papel</i>	29
Ilustración 18. Plano nadir en <i>Breaking Bad</i>	30
Ilustración 19. Plano dorsal en <i>Pequeña Miss Sunshine</i>	31
Ilustración 20. Plano holandés en <i>La casa de papel</i>	31
Ilustración 21. Plano objetivo en <i>You</i>	32
Ilustración 22. Plano subjetivo en <i>You</i>	33
Ilustración 23. Plano subjetivo en <i>Breaking Bad</i>	33
Ilustración 24. Plano subjetivo <i>voyeur</i> en <i>You</i>	34
Ilustración 25. Plano objetual en <i>Breaking Bad</i>	35
Ilustración 26. Plano objetual en <i>Breaking Bad</i>	35
Ilustración 27. Plano indirecto en <i>Breaking Bad</i>	36
Ilustración 28. Plano y contraplano en <i>Juno</i>	37
Ilustración 29. Rodaje del plano secuencia en <i>1917</i>	38
Ilustración 30. Subordinación a la imagen en <i>El sexto sentido</i>	61
Ilustración 31. <i>Please like me.</i>	71
Ilustración 32. <i>Lobo de Wall Street</i>	71
Ilustración 33. <i>Grease</i>	72
Ilustración 34. <i>Watchmen</i>	72
Ilustración 35. <i>El diario de Noa</i>	73
Ilustración 36. Escena de <i>Coronavirus, explained</i>	112
Ilustración 37. <i>Say yes to the dress</i>	112
Ilustración 38. <i>When the Moors Ruled in Europe</i>	113
Ilustración 39. <i>Beyond the reasons</i>	113
Ilustración 40. Subtítulos de <i>Vikings</i>	120

Ilustración 41. <i>Girlboss</i>	122
Ilustración 42. <i>Girlboss</i>	122
Ilustración 43. Síntesis de la información en <i>When the Moors ruled in Europe</i>	127
Ilustración 44. <i>When the Moors ruled in Europe</i>	128
Ilustración 45. <i>The Bold Type</i>	134
Ilustración 46. Inserto en <i>The Leftovers</i>	135
Ilustración 47. Inserto en <i>The Leftovers</i>	136
Ilustración 48. Entrevista a la estilista francesa Carlyne Cerf.....	138
Ilustración 49. <i>La casa de papel</i>	143
Ilustración 50. <i>¡A ordenar con Marie Kondo!</i>	144
Ilustración 51. Entrevista en directo.....	144
Figura 1. Tipos de plano según el encuadre.	20
Figura 2. Tipos de plano según la angulación	26
Figura 3. Ficha para títulos de películas	49
Figura 4. Representación del universo referencial de la TAV	60
Figura 5. El texto audiovisual	63
Figura 6. Códigos de significación	64
Figura 7. Fases del proceso de doblaje.....	81
Figura 8. Guion de <i>Modern Family</i>	95
Figura 9. Segmentación de los subtítulos.....	130

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFÍCO

La traducción audiovisual y el lenguaje cinematográfico realiza un recorrido por una selección de teorías que vinculan la traducción audiovisual y el lenguaje del cine.

Con dicho propósito, este volumen parte del estudio de los conceptos básicos relacionados con el lenguaje cinematográfico para iniciar al lector en la interpretación de los signos y códigos que componen la narrativa audiovisual.

Los capítulos siguientes realizan un recorrido por la traducción de títulos de películas y series, los géneros audiovisuales y las modalidades de TAV de mayor consumo en el panorama actual en España (doblaje, voces superpuestas y subtítulo), siempre desde una perspectiva didáctica y práctica, proporcionando ejercicios que permitirán la familiarización del lector con la actividad profesional.

Colección
Nuevos Horizontes Electrónicos
Serie Monografías



UCOPress

Ediciones Universidad
de Córdoba