

# PROCEDIMIENTOS QUE PERSIGUEN LA REDUCCIÓN O EXPANSIÓN DEL TEXTO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL<sup>i</sup>

Roberto Mayoral Asensio

Universidad de Granada

## 1. Procedimientos de reducción o expansión del texto

**Procedimientos** o **técnicas** de traducción son formas de traducir que responden a una estrategia determinada y que se aplican a todas las situaciones que responden a un conjunto de parámetros o circunstancias determinados. Se pueden aplicar al conjunto del texto (macrotexto) o a elementos individuales del mismo, habitualmente denominados «unidades de traducción» (microtexto). La literatura traductológica ha intentado definir en numerosas ocasiones estos procedimientos o técnicas de traducción, en una tradición que se remonta a los comparativistas (Vinay y Darbelnet, 1958), generativistas (Vázquez Ayora, 1977) y otros (Newmark, 1988). En estas propuestas se han incluido tanto auténticas técnicas de traducción como la descripción lingüística de los resultados de la traducción en su comparación con el original, lo cual ha recibido fuertes críticas posteriores (Delisle, 1980). Además, otro motivo de crítica a estas primeras propuestas puede ser el que partan como eje de su descripción del concepto de «traducción literal», concepto que en nuestra opinión no sólo no cuenta con una definición uniforme ni clara y que, además, es innecesario por no responder a ninguna realidad profesional concreta.

Entre las técnicas descritas, y que en nuestra opinión sí pueden ser consideradas propiamente como técnicas, se encuentran procedimientos consistentes en reducir o expandir la extensión del texto traducido en relación con el original. Así, encontramos «*dilution*» (y las técnicas asociadas de «*amplification*» y «*étouffement*») junto con «*concentration*» en Vinay y Darbelnet (1965); «amplificación», «explicitación» y «omisión» en Vázquez Ayora (1977); «*reduction*», «*expansion*» y «*omission*», en Newmark (1988) o «condensación» en Díaz (1997) para el caso concreto de la traducción audiovisual. Como podemos observar, las técnicas de **reducción** y las de **expansión** se encuentran siempre vinculadas; en realidad, pensamos que se puede considerar que se trata de una misma técnica de alteración de la extensión, que en unos casos, los de ampliación, tiene signo positivo y en otros, los de reducción, tiene signo

negativo. Del mismo modo y a los efectos de este trabajo, consideraremos la **omisión** como un caso particular de reducción.

La aplicación de técnicas o procedimientos de traducción al macrotexto es un procesamiento de arriba abajo (*top-down*), en tanto que la aplicación de estos procedimientos a porciones de microtexto es un procesamiento de abajo arriba (*bottom-up*). Es decir antes de traducir un texto decidimos que vamos a aplicar un procedimiento de ampliación o de reducción, pero el análisis de los distintos elementos del texto, de sus problemas y de las soluciones a los mismos, nos lleva a decisiones particulares, puntuales, que en algunos casos pueden resultar contradictorias con el planteamiento general.

## 2. El caso de la traducción audiovisual

Estas técnicas o procedimientos de traducción cobran todo su valor en el caso de la traducción audiovisual, pues uno de los elementos definatorios del mensaje audiovisual es la conjunción de señales de diverso tipo que deben estar, en mayor o menor grado sincronizadas o ajustadas; es decir, que su emisión debe estar comprendida dentro de ciertos límites temporales, espaciales o ambos simultáneamente. De este modo, el **ajuste** (término de la práctica profesional en España), la **adaptación** (término de la literatura legal, como el BOE, sobre el tema), o **sincronización** (término utilizado en los países anglosajones tanto para el doblaje como para el subtulado y también término propio de los estudios de comunicación) se convierte en un elemento crucial en la ejecución del proceso de traducción audiovisual. El tipo de ajuste que se conoce como **isocronía**, o duración temporal equivalente del enunciado del personaje en pantalla y del enunciado del actor de doblaje que pronuncia la traducción (Chaume, 2000a), exigirá procedimientos de reducción cuando la traducción «natural», «asíncrona», (que no tomara en cuenta el factor de la extensión o duración) resultaría demasiado larga para los límites impuestos, y exigirá procedimientos de ampliación en caso contrario, cuando la traducción considera el factor de la extensión o duración. Otros tipos de ajuste no los exigen en estos términos.

Llegados a este momento en nuestra exposición, resulta necesario formular qué entendemos por **traducción audiovisual**. Para nosotros, deben concurrir diversas circunstancias en la traducción audiovisual (Mayoral, 2001):

- 1) Los textos audiovisuales se presentan bajo múltiples canales y diferentes tipos de señales; básicamente, los canales auditivo y visual y, como señales, la imagen en movimiento, la imagen fija, texto, diálogo, narración, música y efectos sonoros (existen formas de comunicación intersemióticas que no son audiovisuales, por ejemplo la radio)
- 2) la traducción no es realizada sólo por el traductor, sino también por actores, director de doblaje, director de subtítulo, director escénico, ajustadores, informáticos y compiladores, clientes, etc.
- 3) en los casos de subtítulo, *voice-over*, *half-dubbing* e interpretación o traducción simultánea, el espectador percibe el producto audiovisual en un mínimo de dos lenguas diferentes de forma simultánea, por los mismos canales (*voice-over*, *half-dubbing*, traducción simultánea) o por canales diferentes (subtitulado) e, incluso, en ocasiones, se combinan varios de estos sistemas; el caso del doblaje representa una inconsistencia de esta condición ya que no incluye dos lenguas sino tan sólo una; la imposición de «interlingüismo» excluirá casos limítrofes con la traducción como el de *Speakup*; cuando la traducción o trasvase interlingüístico se efectúa entre una lengua natural literal (basada en letras) y otra lengua natural no literal (lengua de signos de los sordos), encontramos otro caso limítrofe con el concepto tradicional «interlingüístico» (en realidad «interlingüístico literal») de la traducción etc.
- 4) tiene su propio repertorio de convenciones entre el producto traducido y el espectador.

La traducción audiovisual se considera una modalidad de traducción. Para nosotros, las modalidades son procesos de traducción asociados más que a un tipo de textos especialmente a una situación del acto de traducción determinada, a las condiciones bajo las que se realiza la operación de la traducción (también sería una modalidad de traducción la traducción oficial de documentos o traducción jurada). Frente a otras tipologías de la traducción basadas exclusivamente en el tipo de texto, la tipología basada en modalidades ofrece una mejor definición, con menos contradicciones internas, y una mayor facilidad de estudio y cuenta con subtipos diferentes según el sistema de traducción utilizado (doblaje, subtítulo, *voice-over*, *half-dubbing*, narración, traducción simultánea...), según el medio o soporte (cine, radio, televisión, DVD, programas multimedia de ordenador, páginas WEB e hipertexto, consolas de

videojuegos) o según otras características del producto (publicidad, teatro, ópera, programas informáticos de entretenimiento, culturales, formativos o aplicaciones profesionales). La técnica de edición empleada para la traducción da lugar a variantes. Para el doblaje podemos tener doblaje sobre celuloide, doblaje sobre vídeo, doblaje sobre soporte electrónico, banda de doblaje superpuesta según el sistema francés...; para el subtulado, tenemos básicamente dos tipos, el subtulado con guión para subtulado o subtulado con metraje (con *master titles*) y aquel en el que el traductor hace el *spotting* o pautado. Según el sistema de exhibición de la traducción, tenemos el subtulado tradicional, subtulado proyectado, subtulado continuo, subtulado en *display* electrónico, subtulado propio de juegos multimedia... Todas estas categorías se entrecruzan entre sí. El encargo de traducción debe barajar todos los factores relevantes: así, por ejemplo, un encargo podría ser «doblaje del inglés al español peninsular sobre soporte digital de un programa infantil de dibujos animados para su emisión en televisión» o «subtitulado para cine del inglés al español peninsular de una película de acción para adultos con guión de subtulado y las normas de la 20th Century Fox». La definición de lo que es un producto multimedia debe ser abierta y permitir la posibilidad de incluir nuevos productos que puedan aparecer en un futuro y que respondan a sus características definitorias.

La «traducción» (o trasvase) intralingüística (dentro de una misma lengua) suele darse de la forma hablada de una lengua a la forma escrita de esta misma lengua y suele tener la forma de **transcripción**, es decir, de reproducción fiel y «completa» (salvo en los elementos de que dispone la lengua oral y de los que carece la lengua escrita), sin ampliación ni reducción; se da en *Speakup*. Sería la técnica opuesta a la que estamos discutiendo de modificación de la extensión o duración. Este procedimiento de transcripción suele ser poco recomendable en la traducción interlingüística (entre lenguas diferentes) dado que impone velocidades de lectura muy forzadas. En la traducción de subtítulos para sordos se siguen procedimientos muy cercanos a la transcripción por lo que hay que deducir que éstos los leen con una velocidad superior a la habitual. Aún así, la transcripción puede aparecer en algunos casos como en fragmentos poco claros de sonido directo (principalmente en documentales), en productos en los que el sonido puede estar ausente (juegos de ordenador al principio), o en productos con intención didáctica (juegos de ordenador para niños pequeños con el «efecto karaoke»).

En la traducción audiovisual los procedimientos o técnicas que tratamos consisten en hacer que la comprensión de los parlamentos (diálogos pero también narración) traducidos ajusten su duración en la medida de lo posible a la duración de los diálogos originales y que la percepción de estos parlamentos resulte cómoda para el espectador.

### 3. Diferentes formas de los procedimientos

Los procedimientos de **reducción** presentan una doble posibilidad

- la reducción por **síntesis** en la expresión (**síntesis**)
- la reducción por **recorte** en el significado (**omisión**)

En general, el traductor intenta siempre no utilizar procedimientos de recorte y acudir a la síntesis. En caso de que el producto audiovisual ofrezca el mismo mensaje de forma simultánea en dos lenguas (subtitulado, *voice-over*) se abre una doble posibilidad:

- que el espectador esté familiarizado suficientemente con la lengua original para poder seguirla, al mismo tiempo que sigue la versión traducida, comparándolas y evaluándolas
- que el espectador no esté suficientemente o nada familiarizado con la lengua original para poder seguirla

Los procedimientos de omisión o recorte del significado en sí mismos no son ni buenos ni malos, pueden resultar adecuados si el significado que se omite es accesorio o resultaba reiterativo tanto por las señales verbales como por las visuales u otras. Si el espectador no entiende el original, se puede recurrir en ocasiones a las omisiones con eficacia. Si el espectador sigue la versión original, la comparación que realiza entre ambas versiones le lleva inevitablemente a evaluar la traducción y esta evaluación la hace mediante principios poco profesionales, con una idea general de la necesidad de equivalencia. Así, este espectador «pseudolingüista» (no nos gusta la denominación por lo que supone de valoración negativa del espectador) (Torregrosa, 1996), o «activo» (Díaz, 1997) ante esta «traducción vulnerable» (Díaz, 1997) apreciará como error de traducción alguna omisión, cambio de orden o significado que no responda a las

acepciones más habituales, y esta apreciación de supuestos errores de traducción pondrá en grave peligro la eficacia de la traducción y de la comunicación en general. Pero todos sabemos que la traducción «literal» es, con frecuencia, una traducción inadecuada, especialmente cuando el texto del subtítulo es, por lo general, de un 25 a un 30% más corto que el diálogo original. La omisión por tanto es un procedimiento poco recomendable en la «traducción vulnerable».

En el caso del procedimiento de **ampliación**, no se suele dar el mismo tipo de alternativa que en el de reducción; resulta admisible la paráfrasis o exégesis, la glosa, la definición, etc., pero la adición de significados no presentes en el original resulta difícilmente aceptable.

#### **4. Otras modalidades de traducción**

Los procedimientos de ampliación/reducción no son exclusivos de la traducción audiovisual. Ya hemos visto cómo se avanzaron en estudios relacionados principalmente con la traducción literaria. Existen limitaciones a la extensión en la localización de productos informáticos no multimedia y en otras formas de traducción subordinada, como los tebeos, los anuncios gráficos, la radio o las canciones. Aunque no se suele reseñar, también existen limitaciones a la duración en la interpretación de lenguas; así, la interpretación simultánea se realiza bajo unas restricciones similares a las del *voice-over* y la interpretación consecutiva se realiza bajo una limitación genérica (la absoluta preferencia de los procedimientos de síntesis frente a los de recorte está también presente en el caso de la interpretación). Lo característico de los productos audiovisuales y multimedia es que sus restricciones a la extensión o duración tienen que seguir una norma determinada que establece un nivel de tolerancia, en tanto que en otros sistemas de traducción la restricción en la extensión o duración no responde a una medida concreta. También la canción responde a una medida exacta de la duración.

#### **5. Instrumentos para la aplicación de los procedimientos**

Dentro de una misma lengua, podemos comunicar los mismos significados de forma más amplia mediante procedimientos que se pueden aplicar en unos casos a la forma y en otros al contenido:

- ❑ palabras más largas
- ❑ tiempos verbales compuestos (perfectos, continuos, pasivos)
- ❑ partículas expresadas mediante frases
- ❑ construcciones sintácticas más densas (hipotaxis)
- ❑ expresiones que dan rodeos utilizando más palabras (perífrasis)
- ❑ explicaciones o interpretaciones amplificativas (paráfrasis)
- ❑ formas gramaticales diferentes y con extensión superior para referirnos a lo que ya se ha dicho o a lo que está por decir, referencia anafórica-catafórica (la escala es de sustantivos, pronombres, demostrativos, posesivos, artículos, Ø)
- ❑ lenguaje fático
- ❑ reiteraciones
- ❑ más redundancia
- ❑ adición de palabras vacías de significado o *cushion words* (*palabras almohadilla*)

o podemos comunicarlos de forma más breve mediante mediante procedimientos que se pueden aplicar en unos casos a la forma y en otros al contenido:

- ❑ palabras más cortas
- ❑ formas y denominaciones simples
- ❑ tiempos verbales simples
- ❑ partículas expresadas mediante una sola palabra
- ❑ construcciones sintácticas más sencillas (parataxis)
- ❑ omisión de significados
- ❑ menos redundancia

El subtítulo utiliza además recursos ortotipográficos propios, inadmisibles en otros tipos de texto, con el fin de ahorrar espacio (desaparición de espacios mecanográficos, reducción de signos de puntuación, utilización de abreviaturas y siglas en ocasiones de forma poco ortodoxa, truncamientos de palabras...).

Estos elementos son los instrumentos principales para, en cada caso y según el sentido de la acción, producir efectos de ampliación o reducción.

## **6. Inconvenientes de la aplicación del procedimiento; remedios paliativos**

Cuando se aplica el procedimiento de reducción de forma radical, se producen habitualmente efectos negativos desde el punto de vista del estilo, del respeto a la norma y de la percepción del mensaje.

Así, el estilo deviene telegráfico, entrecortado y «soso». Al hecho de que, en principio, los subtítulos no pretendan transmitir más que información y no se propongan transmitir significados ya transmitidos por la imagen, los diálogos originales, la música, los efectos sonoros o la interpretación, se debe el que desaparezcan numerosos elementos de marcación de la variedad lingüística (dialectos locales y temporales, actitud, idiolectos...); todos los personajes hablan de la misma manera. El sistema de referencia se debilita por la elección de las formas cortas y el rechazo de las más extensas.

Desde el punto de vista del respeto a las pautas de la lengua, se producen violaciones de la norma general que resultan aceptables en esta forma de comunicación (desaparición de espacios mecanográficos, pérdida de puntuación entre líneas), pero también se producen con relativa frecuencia violaciones de la norma que resultan inaceptables en cualquier caso (no abrir con signos de admiración o de interrogación, truncamientos y abreviaturas neológicos).

Desde el punto de vista de una buena percepción del mensaje también se producen problemas por el debilitamiento del sistema de referencia o por imponer demasiada velocidad de lectura, por ejemplo cuando se utiliza una forma abreviada en lugar de la forma completa.

No se han reseñado tantos efectos negativos en la aplicación de la técnica de ampliación. Sí cabe reseñar que, para muchos profesionales, la utilización de la repetición de significados como recurso para alargar la forma resulta poco aconsejable. También, el uso inadecuado de la ampliación puede llevar a efectos negativos como, en el subtítulo, el uso innecesario de subtítulos de dos líneas, dificultando la lectura y el espaciado entre subtítulos contiguos y, en el doblaje, ajustes mal realizados por resultar el texto demasiado largo y por no tener en cuenta la imagen en las operaciones de traducción.

Desde el punto de vista de la coherencia del texto, se suelen dar problemas por aplicarse soluciones heterogéneas ante los mismos problemas a lo largo del texto.

La utilización de los tiempos verbales más simples —formas simples en lugar de formas continuas (*comemos/estamos comiendo*); tiempos verbales simples (indefinido, futuro, imperativo; *salimos, saldremos, huyamos*) en lugar de tiempos perfectos o formas



perifrásticas (*hemos salido, vamos a salir, tenemos que huir*)— viola con gran frecuencia la norma del español, pero su uso ha sido tan intenso que, como ocurre en muchos otros casos, en la comunicación audiovisual se admite como normal lo que resulta inadmisibles en el resto de los ámbitos. Como podemos ver, en la comunicación audiovisual, lo que comienza siendo una trasgresión acaba por la fuerza del uso convirtiéndose en una norma particular; resulta muy difícil para el traductor establecer una frontera clara entre lo que puede y lo que no puede hacer en cada momento. Esta afirmación se puede aplicar también a la implantación de ciertos calcos que sólo son posibles en la traducción audiovisual pero que resultarían ridículos en otras situaciones de traducción («por todos los santos», «qué diablos», «oh, dios»).

De la misma manera que el traductor audiovisual no renuncia nunca a un sincronismo total, pensamos que se debe proponer no transgredir las normas de la lengua que se aplican a su ámbito y que nunca debe renunciar tampoco a conseguir un estilo vivo y con color en sus textos. La utilización de jergas profesionales y tecnicismos y la utilización de lenguaje muy plástico (figuras de dicción, idiomatismos...) contribuye de forma poderosa a mantener color en el texto.

## 7. La norma

La norma en traducción audiovisual establece de forma más o menos precisa cuál debe ser la extensión/duración del texto o discurso oral traducido. Esta norma puede ser expresa, cuando el cliente (productora, fabricante...) la establece o puede ser una norma interna del traductor (más o menos expresa, más o menos consciente), en caso de que no trabaje bajo normas impuestas.

Las normas de ajuste tienen un doble objetivo:

- que el texto traducido respete los límites espacio/temporales que impone la coexistencia de señales de diferente tipo (**encajar**); de aquí que el traductor pueda trabajar con medidas de extensión o duración
- que el texto traducido pueda ser percibido por el destinatario con comodidad, sin forzar su velocidad de percepción (lectura o audición); de aquí que el traductor pueda trabajar con velocidades de emisión y de percepción mentales y en voz alta

Por ejemplo, una norma para subtitulado es la de la 20th Century Fox, que establece que

- ❑ 1 pie de película equivale a 10 pulsaciones de máquina
- ❑ la extensión máxima por línea es de 35 pulsaciones
- ❑ el número máximo de líneas por subtítulo es de 2
- ❑ las letras mayúsculas se miden como dos caracteres

La norma de subtitulado del programa informático WIN2020 de Screen Subtitling Systems Ltd señala

- ❑ una velocidad de lectura de 9 caracteres por segundo para adultos
- ❑ una velocidad de lectura de entre la mitad y dos tercios de esa cantidad para niños, dependiendo de la edad.
- ❑ la extensión máxima por línea es de 32 pulsaciones
- ❑ el número máximo de líneas por subtítulo es de 2
- ❑ un margen permisible de asincronismo del 10%

Habrán tantas normas posibles como combinaciones posibles de factores relevantes en el ajuste.

La utilización de sistemas de ajuste al alza (ampliación) o a la baja (reducción) depende de la relación de la extensión/duración en el texto original y en las propuestas previas del texto traducido. Son diversos los factores que pueden influir en esta correlación:

- ❑ comparación macrotextual entre las lenguas (el inglés es una lengua más sintética que el español; el español es más hipotáctico, más retórico y sus palabras son más largas por lo que las traducciones de los textos ingleses al español suelen resultar más largas)
- ❑ comparación microtextual entre las lenguas (independientemente de lo anterior y sin una correlación directa, algunos significados son expresados en unas lenguas de forma más concisa que en otras)
- ❑ comparación de la velocidad de dicción entre las lenguas (el español peninsular habla más rápido que el inglés o el norteamericano); de aquí que una lengua pueda tener una expresión más larga en cuanto a extensión espacial (inglés

frente a español en la lengua escrita) y, al mismo tiempo, y de forma paradójica, tener por lo general una expresión más corta en su extensión temporal o duración; la dimensión espacial y la temporal no son siempre idénticas

- ❑ comparación entre el medio de la lengua (el texto escrito se tarda más en percibir que su articulación oral dentro de un producto audiovisual)
- ❑ comparación entre sonido grabado en directo y el sonido postproducido (el sonido postproducido se comprende con más facilidad que el sonido grabado en directo) o entre el sonido grabado en directo y el subtulado (el subtulado, al ser postproducido ofrece un factor de mayor claridad)
- ❑ las características del espectador
- ❑ las características del medio
- ❑ las características del sistema de traducción empleado (doblaje, subtulado, *voice-over*, traducción simultánea)

Estos factores son o pueden ser contradictorios entre sí, sumando o restando velocidad. Además, la elección de un sistema para el macrotexto no excluye la aplicación de sistemas opuestos para problemas puntuales.

La finalidad del ajuste es garantizar que diversas señales van a percibirse de forma armónica y que no se va a producir un ruido excesivo en la percepción debido a la falta de sincronismo entre ellas. Ahora, este sincronismo no tiene por qué ser perfecto —y difícilmente se podría conseguir que lo fuera—; existe un margen de tolerancia en la exigencia de sincronismo, dentro del cual el receptor no va a percibir la existencia de este asincronismo (por ejemplo, un 10% de la extensión en muchos casos de subtítulos). El límite superior de extensión está fijado en el subtulado además por el área máxima del subtulado en el conjunto de la imagen y también se señalan límites mínimos, por ejemplo, de menos de cuatro caracteres por subtítulo. La capacidad de percibir el asincronismo en un producto audiovisual o multimedia depende del receptor (espectador) y de las circunstancias o condiciones de la recepción. Así, son factores que influyen en la capacidad de recepción en el espectador (Fodor, 1976) la edad, el sexo (atención analítica en mujeres y sintética en hombres), la profesión, el conocimiento de la lengua original, el nivel cultural, etc. y son circunstancias que disminuyen la capacidad del espectador de percibir el asincronismo la iluminación, el tipo de letra, el tipo de pantalla o monitor, ruidos, formas de dicción anómalas o una acción muy atractiva. A estas circunstancias, habría que añadir la calidad de la interpretación de los

actores: una buena interpretación reduce las exigencias de sincronismo pues atrae la atención del espectador hacia otros aspectos; este factor en la práctica es decisivo y permite por ejemplo en el cine reducir las exigencias de ajuste a las bilabiales y a la duración en primeros planos. El ajuste es pues un criterio de calidad del producto audiovisual no absoluto sino relativo; existe siempre una relación variable y contradictoria entre el significado lingüístico, los valores artísticos y el sincronismo. Un sistema de doblaje que sólo atendiera a las exigencias de sincronismo (como el propuesto por Fodor, 1976) sería puramente académico y haría imposible la producción comercial de productos audiovisuales. Se puede constatar una circunstancia que no rebaja los niveles de exigencia de sincronización pero los convierte en secundarios: es la presencia de significados imprescindibles. Si se presenta la disyuntiva al traductor de escoger entre transmitir fielmente unos significados que considera imprescindibles o mantener el sincronismo dentro de unos límites aceptables, puede optar por la primera opción. De todos modos, esta situación no se da con excesiva frecuencia y el traductor es casi siempre capaz de encontrar soluciones que son suficientemente fieles al significado sin afectar de forma decisiva al sincronismo; el traductor debe trabajar en un principio como si el sincronismo fuera siempre posible.

## **8. Las velocidades**

La **velocidad de dicción** es diferente para cada lengua. (Fodor ,1976) da como ejemplo las siguientes velocidades en 1952: la velocidad media en sílabas por minuto de un francés es de 350, para el hombre norteamericano es de 150 y para la mujer norteamericana es de 175. Desconocemos cuál es la velocidad del español peninsular en conversaciones normales (sonido directo) y desconocemos también cuál es la velocidad del español peninsular neutro (sonido postproducido). La velocidad de dicción en sonido postproducido y en neutro se supone que debe ser inferior a la realista. Resulta muy difícil de establecer, pues son numerosos los factores de los que depende (región, persona, situación comunicativa, actitud...). En la literatura psicológica y también en el campo audiovisual se suele hablar de palabras por minuto y las mediciones se han realizado para el inglés, con lo cual, considerando la naturaleza monosilábica de esta lengua, su valor general es muy relativo.

La **velocidad de percepción** del discurso también es muy variable, tanto para el discurso oral como para el escrito: depende especialmente de factores personales

(físicos, de edad, de formación, de atención, etc.), aunque también depende de factores de edición del texto o de las intervenciones orales (edición de los textos, claridad de las voces, sonido directo o postproducido, etc.). Los traductores tienen una capacidad de lectura de subtítulos de hasta tres veces la de los espectadores. En general los traductores de productos audiovisuales del inglés al español tienden a decir demasiadas cosas para su percepción eficaz en el tiempo que ocupan.

Cuando es el traductor quien tiene que establecer la norma de ajuste, se producen cambios entre las diferentes velocidades que exigen una conciencia especial del profesional respecto a las mismas.

En el doblaje, el traductor ajusta de oído y debe ajustar una versión según la velocidad (variable) de interpretación de los actores de doblaje. El traductor tiene tendencia a hacer versiones demasiado largas. Paradójicamente, el español hablado peninsular es más rápido que el inglés hablado, tanto que, a pesar de ser el inglés una lengua más sintética, en una versión doblada española caben tanto o más significados o palabras que en el original.

En el subtítulado, el traductor ajusta de oído e intenta seguir la velocidad (invariable) de percepción de títulos escritos del espectador. El traductor tiene tendencia a decir demasiadas cosas, a reflejar la velocidad variable del original y a pensar que el espectador va a tener la misma velocidad de lectura que él mismo. Otra tendencia en este traductor que establece él mismo las condiciones de ajuste es a no cubrir todo el tiempo de emisión, produciendo ruido en la comunicación. Los mensajes que permanecen demasiado tiempo en pantalla causan problemas de percepción pues el espectador tiende a volver a leer el subtítulo una vez que lo ha acabado la primera vez.

En el *voice-over*, el traductor ajusta de oído e intenta seguir la velocidad de los actores de doblaje, pero esta velocidad no está sometida a interpretación y suele ser más homogénea y más lenta que la de los diálogos interpretados del doblaje. El traductor tiene una tendencia natural a la locución demasiado rápida, a medir con lecturas mentales (que no tienen la misma velocidad que las lecturas en voz alta).

En el caso de subtítulos con norma de ajuste dictada por la productora (subtítulos con metraje, caso del trabajo con lista de diálogos para subtítulado), el traductor intenta acercarse lo más posible a la medida que se le facilita. El paso de la velocidad variable del original a la velocidad constante de lectura de la traducción origina problemas pues, si en el original se habla muy lento, al traductor le sobraría espacio y tendría que recurrir

a procedimientos de ampliación (este procedimiento suele repugnar a los que realizan subtítulos bajo su propia norma de ajuste).

Un problema crucial está en establecer las velocidades de percepción oral y escrita de los futuros espectadores. El espectador final no es más que una abstracción pues los espectadores reales son necesariamente muy diversos y con capacidades de percepción distintas. Pero es posible establecer aproximadamente una horquilla de espectadores considerando el argumento, el género, los actores, etc. Las productoras saben, aproximadamente a quién dirigen sus productos y las posibilidades son diversas. Ante una horquilla determinada de espectadores o consumidores, podemos realizar un producto que responda a las características medias de sus destinatarios o, por el contrario, diseñar el producto de acuerdo con las características de sus usuarios menos capaces, garantizando así que todos los destinatarios van a ser capaces de percibirlo suficientemente. Estas consideraciones encuentran su reflejo en lo que respecta a sistemas de traducción (doblaje para espectadores menos capaces y subtulado para espectadores más capaces) y en las velocidades de percepción de la traducción (que pueden ser menores para niños y que suelen ser menores para vídeo y televisión que para cine).

Un problema adicional es que las velocidades de lectura, cuando se señalan, están pensadas para el espectador inglés y norteamericano y no se han modificado desde hace prácticamente medio siglo. Dado que estas velocidades de lectura dependen de factores como el conocimiento de la lengua original, el grado de exposición al mismo fenómeno y el grado de cultura y alfabetización del espectador, se supone que deben o pueden ser muy diferentes para espectadores de diferentes épocas y también que han experimentado un avance considerable en el último medio siglo. Pero todavía se sigue funcionando con normas que son sincrónicas y sintópicas. Proponemos que se actualicen y se personalicen estas normas relacionadas con la velocidad de percepción, probablemente utilizando los recursos de los que disponen los estudios de audiencia. Las normas, como en toda tecnología, son mejorables, tienen que adaptarse a las nuevas realidades y prever el futuro, y tenemos la obligación de contribuir a que se mejoren.

Todo lo relacionado con la velocidad de percepción (y por tanto con el ajuste) descansa fuertemente en el campo de la psicología experimental del lenguaje. Creemos que la mayoría de los estudios realizados hasta el momento en este campo se han realizado para casos en los que solamente se percibe un mensaje mediante un tipo de señales y a través de un canal. El hecho de que la comunicación audiovisual se realice a través de

múltiples canales y mediante diferentes tipos de señales simultáneamente parece exigir a los futuros estudios que consideren la percepción de los productos audiovisuales como una tarea de procesamiento múltiple, en paralelo, de diferentes tipos de información conducentes a un solo fin. Esta tarea múltiple impuesta al cerebro del destinatario del producto audiovisual es la que explica la aparente paradoja de que los subtítulos se tarden más tiempo leer que sus correspondientes palabras habladas, aun cuando supongamos que la velocidad de la lectura de la letra aislada es superior a la de la percepción de la palabra hablada aislada. El procesamiento múltiple hace descender por tanto las velocidades de percepción respecto a los procesamientos sencillos.

Como anexo a este trabajo, facilitamos las transcripciones y textos de diferentes versiones de una película (*The Man from Snowy River*), con los diálogos originales, los diálogos doblados al español, los subtítulos hechos sin guión, los *master titles* propuestos por la productora y una versión subtitulada utilizando los materiales facilitados por la productora. En este anexo se pueden comparar las extensiones correspondientes de dichos diálogos.

## 9. Los compañeros de viaje del traductor

Hemos dicho que una de las características de la traducción audiovisual es que en la traducción definitiva participan profesionales no traductores como actores o directores, informáticos, clientes, etc. Estos profesionales introducen modificaciones a la versión presentada por el traductor en la fase final de ejecución del producto traducido. En ocasiones, la versión definitiva presenta grandes discrepancias con la versión del traductor. Con frecuencia, el conocimiento de la lengua original es escaso o nulo por parte de estos profesionales y también con frecuencia tan sólo el director conoce la obra completa. El ajuste final pues, presenta inevitablemente menos fidelidad a los significados originales de los diálogos que la versión del traductor. A cambio, esta versión definitiva suele tener mayor calidad y solidez artística y técnica que la del traductor.

Ante la situación descrita anteriormente, el traductor puede recibir diferentes encargos de traducción de un producto audiovisual:

- una **versión «natural»**, que no se preocupa por cuestiones de ajuste

- una **versión preajustada**, que considera el ajuste pero que no lo hace con refinamiento ni medida, dejando esta labor a quienes realizan la versión definitiva o a un especialista, el ajustador
- una versión completamente ajustada, cuando al traductor se le encarga tanto la traducción como el ajuste y se le paga por ambos conceptos (Chaume, 2000b)

Si lo que consideramos no es la realización del producto audiovisual sino el trabajo que hace individualmente el traductor, el traductor de productos audiovisuales es consciente siempre de la necesidad de ajuste y trabaja sobre sus propias propuestas de traducción preajustadas. Por ejemplo, en el caso de la traducción del inglés al español, en la que en *voice-over* y subtitulado las versiones deben ser más cortas, el traductor de forma automática se propone formas sintéticas. En el caso de existir experiencia y profesionalidad, estas versiones se acercan mucho a la versión definitiva y el proceso de ajuste fino es muy reducido. En el caso de inexperiencia, el traductor trabaja con una primera versión «natural» y sobre ella hace diferentes tentativas de ajuste. Para que el trabajo de traducción audiovisual le resulte rentable al traductor, es imprescindible la experiencia que permite llegar de forma rápida a soluciones ajustadas.

Los argumentos a favor de un sistema de trabajo con versión preajustada por el traductor giran en torno a un mayor control de la calidad lingüística y de la fidelidad al significado. En ciertos casos y como garantía de lo anterior, el traductor también está presente durante el trabajo de sala o estudio.

## **10. Los procedimientos de ampliación y reducción en el bagaje del traductor**

Creemos que la adquisición y desarrollo de habilidades de ampliación y reducción por el traductor tiene una importancia crucial y aquí vamos a seguir el enfoque de Robinson (1997), que considera la vida profesional del traductor como un proceso continuo de aprendizaje. Este enfoque se puede poner fácilmente en relación con la traducción como tecnología humana. Es decir, lo que decimos se aplica tanto al estudiante de traducción como al traductor profesional.

Por un lado, el traductor tiene una tendencia natural a hacer siempre la expresión demasiado larga. La tendencia a ofrecer explicaciones, a evitar ambigüedades, a comunicar las intenciones del original, a superar las diferencias culturales... hace que,



independientemente de los pares de lenguas y de sus sentidos, el traductor tenga que hacer un esfuerzo de concisión pues la ampliación puede ofrecer ventajas en cuanto a la fidelidad y en cuanto a algunos aspectos de la comunicación pero puede afectar gravemente a nuestro encargo en lo que refiere al género, al estilo, etc.

Por otro lado, se aprecia (Mayoral, 1997) una progresiva y rápida conversión de todo tipo de mensajes al formato audiovisual y multimedia. Dentro de no mucho tiempo, es previsible que una buena parte de los productos con los que trabaje el traductor sean productos multimedia y no tan sólo los que ya hoy conocemos bajo ese formato. En realidad, pensamos que pocos productos se escaparán a este formato. Así, hasta un traductor de vocación generalista deberá ser capaz de seguir sistemas de traducción como el subtulado, el doblaje o el *voice-over* y de aplicar técnicas de ajuste.

El traductor audiovisual, por otro lado, ya no puede reducir su capacidad a un solo sistema de traducción audiovisual sino que debe ser capaz de trabajar con todos ellos (doblaje, subtulado y *voice-over*) pues cada vez son más los productos que los combinan y hasta los utilizan de forma simultánea.

Los productos a traducir cambian y se renuevan, los profesionales deben tener nuevas capacidades y cualquiera que se prepara para traducir (estudiante o profesional) habrá de reunir nuevas habilidades: en nuestra opinión y para el futuro inmediato, la informática, la publicitaria y la audiovisual.

Los procedimientos o técnicas de traducción se reducen habitualmente a procedimientos o técnicas de expresión en general y son utilizados tanto por la comunicación intralingüística como por la interlingüística. Los procedimientos de alteración de la extensión o duración «natural» de un enunciado se encuentran en todo tipo de formulación verbal. Esto hace que la habilidad de aplicar estos procedimientos se pueda adquirir también en un proceso de aprendizaje monolingüe, que podamos reducir un problema de «traducción» a un problema de «redacción». Esta circunstancia debería simplificar y facilitar enormemente el aprendizaje de estos procedimientos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Chaume, Frederic (2000a). *La traducción audiovisual. Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción* [tesis doctoral inédita de la Universitat Jaume I].

- (2000b). «Aspectos profesionales de la traducción audiovisual» en Dorothy KELLY, ed. *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Granada: Comares: 47-89.
- Delisle, Jean (1980). *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais. Théorie et pratique*. Vol 1. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Díaz, Jorge (1997). *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)* [tesis doctoral de la Universidad de Valencia (en microfichas)].
- Fodor, István (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Aesthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Buske.
- Mayoral, Roberto (1997). «Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la traducción de productos multimedia», en Roberto Mayoral y Antonio Tejada, eds. *I Symposium de Localización Multimedia* (Granada, 3-5 de julio de 1996). Granada: Departamento de Lingüística Aplicada a la Traducción e Interpretación/ITP Spain: s.p.
- (2001). «El espectador y la traducción audiovisual», en Frederic Chaume y Rosa Agost, eds. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I: 33-48.
- Newmark, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall.
- Robinson, Douglas (1997). *Becoming a Translator: An Accelerated Course*. Londres: Routledge.
- Torregrosa, Carmen (1996). «Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen», *Sendeban*, 7: 73-88.
- Vázquez-Ayora, Gerardo (1977). *Introducción a la Traductología. Curso básico de Traducción*. Washington: Georgetown U.P.
- Vinay, Jean-Paul y Darbelnet, Jean (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.



COMPARACIÓN DE DIÁLOGOS DE *THE MAN FROM SNOWY RIVER*

versión original	versión doblada	subtítulos ajustados sin guión	<i>master titles</i>	subtítulos ajustados con guión
Hey, Bessie.	Hola, Bessie	¡Bessie!		
Bessie, Bessie	Soo, Bessie.	¡Bessie!		
Bessie.	Soo.	Bessie,tranquila.		
Steady, girl. Steady,	Tranquila, Bessie, tranquila.	Tranquila,chica	Steady, girl.	Soo,Bess,tranquila.
girl. Whoa,	Soo, Bessie.	Tranquila,Bessie.Tranquila.		
girl. Steady.	Cálmate, cámate, pequeña.	Tranquila,chica.	(OUT)	(OUT)
I reckon the dingoes set her off.	La habrán puesto nerviosa los dingos	Creo que la asustaron los dingos.	I bet the dingoes set her off.	Los perros la habrán asustado.
Not wild dogs.	No son los perros salvajes...	No son perros salvajes.	Not wild dogs.	No los perros salvajes,
Wild horses.	...son los caballos salvajes.	Son caballos salvajes.	Wild horses.	sino los cimarrones,
The old thoroughbred's mob.	Será ese viejo purasangre.	La manada del viejo semental.	<i>The thoroughbred's mob.</i>	<i>Los del purasangre.</i>
It's been years since he's been on this side of the ridge.	Hace años que está por esta parte de las montañas.	Hace años que no pisa _____ a este lado de los ranchos.	He hasn't been here in years.	Hace años que no venía por aquí.
-You are not going to shoot him? -He's only going to cause us grief.	-No irás a disparar contra él. -No causará más problemas.	-¿No irás a dispararle? -Sólo nos causará problemas	- <i>Don't shoot him.</i> _____ - <i>He'll cause us grief.</i>	- <i>No lo mates.</i> _____ - <i>Dará problemas.</i>
He'll run off our horses. He's done it before.	Se llevará nuestros caballos; lo ha hecho otras veces.	Espantará a nuestros caballos. _____ Ya lo ha hecho otras veces.	Run off our horses like before.	Sigue espantando a los caballos.
But dad,	Pero, papá,	Pero, papá...		
there are some good horses there now. They'd be worth a fair bit.	en la manada hay muy buenos caballos. Deben valer mucho dinero.	...hay muy buenos caballos ahí. _____ Podrían valer bastante.	Those are good horses. They'd be worth a fair bit.	Son buenos cimarrones. _____ Pagarían un buen precio por ellos.
Caught and broken, they might.	Si logras domarlos, sí.	-Cazados y domados tal vez. -Bueno,podríamos hacerlo.	Broken,they might.	Tendrían que estar domados.
Well, we could do it.	Bueno, podríamos hacerlo.			
Keep some of them for breeding.	Y dedicar algunos a la crianza.	Guardaríamos algunos _____ para la cría.	We could keep some of them for breeding,then we wouldn't have to hire out.	Podríamos ahorrarnos un buen dinero si cogiéramos alguno para criar.

-Then we wouldn't have to go down and hire out. -Hold on, son.	-Así no tendríamos que alquilarlos. -Escucha, hijo.	-Así no tendríamos que alquilarlos. -Espera,hijo.		
That horse has been running free since the day you were born. Craftiest animal I've seen.	Ese caballo ha corrido libre desde el día que tú naciste.	Ese caballo ha corrido libre _____ desde el día en que tú naciste.	<i>He's been free since you were born. Craftiest animal I've seen.</i>	<i>Cuando naciste él ya era libre. _____ Es el más astuto que he conocido.</i>
		Es el animal más astuto que he _____ visto en mi vida.		
Well, who better than a crafty mountain man to catch him?	Bien, ¿quién mejor que un hombre como tú para cazarlos y domarlos?	Bueno,¿quién mejor que un _____ astuto montañés para cazarlo?	Perfect for a crafty mountain man to catch.	Le va que ni pintado _____ a un montañés listo como tú.
You've got your mother's way about it, haven't you?	Eres igual que tu madre, ¿eh, Jim?	Has salido a tu madre.	You've got your mother's way.	Eres tan adulator como tu madre.
We could build a holding yard up on the flat spur and drive them in.	Podríamos construir un cercado en la ladera y llevarlos hasta allí.	Podríamos construir un corral _____ arriba y hacéles entrar dentro.	Let's build a holding yard on the flat spur and drive them in.	Vamos a hacer un corral _____ en el camino para encerrarlos.
It's not thart easy. We'll yard them on Kelly's track.	Bah, no lo creo. Los cogemos en el camino de Kelly.	No,creo que no.	No, I don't think so. We'll yard them on Kelly's track.	No, es mejor acorralarlos _____ en la vereda de Kelly.
		Les cercaremos en el _____ camino de Kelly.		
THE MAN FROM SNOWY RIVER	THE MAN FROM SNOWY RIVER	EL HOMBRE DE RÍO NEVADO	THE MAN FROM SNOWY RIVER	EL HOMBRE DE SNOWY RIVER
Giddup.	Vamos, arre, arre.	¡Arre! ¡Vamos,tira!		
Come on.	Vamos, vamos.	Vamos.		
		Vamos.		
Come on. Giddup.	Tira, vamos, arre, venga, así, vamos tira, vamos tira, así, muy bien, buen chico.	Vamos, tira.		
		Bien.		
Looks like we're building a fort, not a holding yard.	Parece que vamos a construir un fuerte y no una empalizada.	Parece que estamos levantando _____ un fuerte y no una cerca	Looks like we're building a fort.	Parece que _____ estemos construyendo un fuerte.
When we drop this across the track, they'll never get out.	Cuando pongamos eso cruzando el camino, no podrán escapar.	Cuando atravesemos el camino _____ con esto nunca conseguirán salir.	With this across the track, they'll never get out.	Con este tronco _____ no podrán escaparse

Bess.	Bessie.	-Bess -Jim, "El Castrado"!		
Jim, the gelding.	Jim, el caballo.		The gelding!	¡El caballo!
Bessie.		Ven.	(OUT)	(OUT)

---

<sup>i</sup> Una versión en inglés de este trabajo tiene prevista su aparición en una obra colectiva sobre la traducción audiovisual editada por Pilar Orero para John Benjamins.