

EL ESPECTADOR Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Roberto Mayoral Asensio

Universidad de Granada

Este tema ha contado con bastante atención en la literatura, ya abundante, de nuestro campo (a destacar, Linde y Kay, 1999; Gottlieb, 1997; Kovačič, 1995; Ivarsson, 1992; Ivarsson y Carroll, 1998; Fodor, 1976; Agost, 1999, y referencias en ellos incluidas). En tanto que en otras especialidades de traducción la presencia del destinatario o usuario no resulta tan evidente y puede quedar muy enmascarada por la impresionante presencia del autor y del texto, **en la traducción audiovisual la consideración del espectador es inevitable en cualquier estudio.** El acto de la traducción no concluye en el momento en que se fabrica el vídeo o la cinta de celuloide, con su traducción incorporada, sino en el momento en que se proyecta o consume esta cinta, produciendo el milagro comunicativo de que cada uno de los consumidores entienda el mismo producto y el mismo mensaje de una forma distinta dependiendo de su cultura, su familiaridad con el género, la obra y el autor, su experiencia vital, su estado de ánimo, su situación de concentración, etc. En realidad, este proceso de comprensión no concluye más que con el olvido pues la obra audiovisual continúa siendo «digerida» mientras permanece en el recuerdo en la mente del espectador dando lugar en cada momento a nuevas interpretaciones sometidas a continuas variaciones conforme se modifican los parámetros de variación. Esta situación no es exclusiva de la traducción audiovisual: ocurre así con cualquier acto de comunicación, no solamente con la comunicación ínter lingüística; ocurre especialmente con las formas de comunicación más relacionadas con la literatura y lo mismo que acabo de decir sobre la obra audiovisual lo podría haber dicho de la lectura de una novela.

Estoy de acuerdo con casi todos nuestros colegas especialistas en este tema en que, si realmente queremos que avance el conocimiento en nuestra especialidad o incluso si pretendemos elaborar una teoría particular de la traducción audiovisual, cuando hablemos de traducción audiovisual hay que **hablar de lo que es específico de este tipo de traducción** en lugar de, como se hace en muchas ocasiones, tomar situaciones contempladas en general para todo tipo de traducción y constatar su cumplimiento en nuestro caso particular de traducción. Esta declaración previa me compromete a discutir el tema de la traducción audiovisual y el espectador en aquello que es peculiar de la traducción audiovisual; compromiso que inevitablemente romperé en más de una ocasión a lo largo de mi exposición debido a la falta de rigor que a casi todos nos aqueja.

La pregunta inevitable después de esta introducción es **¿qué es específico de la traducción audiovisual?** Pero, antes de entrar en la respuesta, haré un par de aclaraciones.

Primera aclaración, al referirme a traducción audiovisual (Mayoral, 1997), vengo incluyendo no sólo los productos transmitidos a través de cine, vídeo, DVD y televisión sino también los productos multimedia que reciben difusión a través de los ordenadores o, desde hace poco tiempo, de las consolas de videojuegos.

Segunda aclaración, al objeto de mi trabajo, la dependencia de la traducción del tipo de destinatario —hipótesis o constatación previa de la que parto— no debe ser privativa de un solo tipo de traducción audiovisual (en ese caso, me vería obligado a rectificar el

título de la exposición y restringir su alcance) sino que debe afectar, de una u otra forma en cada caso concreto, a todos los tipos de traducción audiovisual (subtitulado, doblaje, *half-dubbing*, *voice-over*, etc.).

Llegada la hora de responder a la pregunta planteada, encuentro cuatro tipos de **peculiaridades** en la traducción audiovisual.

La **primera peculiaridad** es que la comunicación en el caso de la traducción audiovisual se realiza **mediante múltiples canales y a través de diferentes tipos de señales**; básicamente a través de los canales auditivo y visual y sus diferentes tipos de señales característicos: imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido. Esta convivencia da lugar, habitualmente, a la necesidad de una **sincronización o ajuste** entre todos estos tipos diferentes de sistemas de señales para que la obra concebida por el director se transmita de forma eficaz (Mayoral y otros, 1988).

Para el doblaje, la sincronización exige la coincidencia de silencios, inicios y pausas (siempre que no estemos en *off* o fuera de boca), y la sincronía visual, que se aplica con diferentes grados de rigor (desde los sistemas muy exigentes como el de Fodor, 1976, hasta los sistemas habituales en estos momentos en España, que sólo aplican condiciones de sincronismo a labiales en primer plano o planos de detalle).

Para el *voice-over*, la sincronización exige el inicio tras una pausa de tres o cuatro palabras respecto a la versión original y una coincidencia más o menos estricta de los finales de los parlamentos.

Para el subtulado, la sincronización exige una coincidencia entre principios y finales de parlamentos (con las correcciones hechas por Ivarsson, 1992, y que comentaremos más adelante), observar una velocidad de lectura que resulte cómoda al espectador y respetar los límites de espacio y otras convenciones para la presentación de los subtítulos en pantalla. Para el traductor, estos condicionamientos se pueden materializar en una proporción entre la duración del *spot* (el segmento del diálogo original que debe encontrar correspondencia en un solo subtítulo) y la extensión de su correspondiente texto traducido. En el caso del traductor de subtítulos con guión posteditado (con *master titles* o diálogos especialmente adaptados para el subtulado, además de fonolocalización mediante metraje) esta proporción viene dada en este guión o en las instrucciones de la productora. En el caso del traductor que trabaja sobre el sonido original, la proporción se establece, de forma más libre y creativa, de oído, por el propio traductor (Mayoral, 1993; Torregrosa, 1996). Así, un subtítulo puede variar su extensión (éste es un tema descrito con amplitud por Ivarsson, 1992) desde 20 hasta 40 matrices por línea, sólo puede tener una o dos líneas (salvo en los subtítulos para sordos, que pueden utilizar hasta tres líneas) y la velocidad de lectura es muy variable (10 fotogramas por pie de película —entre 14 y 15 caracteres por segundo— para la 20th Century Fox; más lento para televisión y vídeo, el programa de ordenador para subtulado en televisión Screen Subtitling Systems Ltd (1998) señala una velocidad de lectura de 9 caracteres por segundo para adultos y entre la mitad y los dos tercios de esta cantidad para los niños dependiendo de su edad. Entre un subtítulo y el siguiente debe haber una pausa con una duración aproximada de entre 3 fotogramas (Screen Subtitling Systems Ltd, 1998) y 6 fotogramas (Ivarsson, 1992: 39, ofrece la cifra de 4 a 6 fotogramas para la televisión sueca).

La **segunda peculiaridad** de todo tipo de traducción audiovisual es que **la traducción no es realizada tan sólo por el traductor** sino también por toda una serie de protagonistas, como son los actores, director de doblaje, director de subtítulo, ajustadores, etc., ninguno de los cuales tiene por qué conocer ni bien ni mal la lengua original y muchos de los cuales ni siquiera han visto la obra completa antes de abordar su traducción. Esta situación viene dada por las condiciones de ajuste, por las peculiaridades técnicas y también por la vertiente artística de este tipo de trabajo (Mayoral, 1995).

Profundizando en la traducción audiovisual habría que concluir como **tercera peculiaridad** que en los casos de subtítulo, *voice-over*, *half-dubbing* e interpretación o traducción simultánea **el espectador percibe el producto audiovisual en al menos dos lenguas diferentes de forma simultánea** (es un producto bilingüe), por los mismos canales (*voice-over*, *half-dubbing*, traducción simultánea) o por canales diferentes (subtítulo). En ocasiones, se combinan varios de estos dos sistemas. Si se percibe el mismo mensaje dos veces por el mismo canal en dos lenguas diferentes se produce un ruido importante en la comunicación (Jeanne Martinet, 1976 [1973]: 26-9).

La **cuarta peculiaridad** de la traducción audiovisual es que tiene su propio **repertorio de convenciones** entre el producto traducido y el espectador (para el subtítulo, véase Marleau, 1982) que, una vez asumidas (casi siempre de forma inconsciente), permiten que un producto traducido se pueda percibir en mayor o menor grado como un producto original. Estas convenciones son:

para el doblaje

- la sincronía visual o concordancia entre los movimientos articulatorios visibles del habla y las palabras que se escuchan simultáneamente (Fodor, 1976)

para el subtitulado

- la letra cursiva en el subtítulo indica que el personaje que habla no se encuentra visible en la pantalla; está en *voice-over* (V.O.)
- un subtítulo de dos líneas en el que cada línea pertenece a un personaje diferente se marca con un guión al principio de cada línea
- cuando un subtítulo termina en puntos suspensivos y el siguiente comienza de la misma manera, esto indica que se trata de un mismo parlamento dividido por ser demasiado largo para la extensión del subtítulo
- una palabra o frase escrita totalmente en letras mayúsculas indica que constituye un «título narrativo», es decir, que aparece escrita en pantalla y no es dicha oralmente por los actores
- en busca de la mayor brevedad, la mecanografía, la puntuación, el uso de siglas y abreviaturas, etc. pueden admitir en el subtitulado formas apartadas de la norma en la comunicación habitual

para el *voice-over*

- el *voice-over* para cada parlamento comienza cuando ha transcurrido una pausa de tres o cuatro palabras en la que sólo se escuchan las palabras originales y a todo su volumen
- la letra cursiva se utiliza para todo aquello que no se dice realmente (pensamientos, recuerdos, lectura, lo que no se escucha directamente a otra persona, poemas, noticiarios cinematográficos, canciones, etc., Marleau, 1982). Estos usos pueden aparecer también en otras formas de traducción audiovisual

Las necesidades del **ajuste** tienen muy en cuenta al espectador. El espectador es capaz de advertir en grados diferentes la presencia o ausencia de ajuste entre los diferentes tipos de señales, incluso en el doblaje, en el que es capaz de advertir si lo que oye en la versión traducida es compatible con lo que ve en las imágenes en pantalla o no (Fodor, 1976). Diferentes tipos de espectadores tienen diferentes sensibilidades ante esta cuestión, dependiendo de su edad (los niños muestran atención sintética), su sexo (atención sintética para las mujeres o analítica para los hombres), su profesión (las profesiones en las que escuchar lo que dicen otras personas es importante, como vendedores, profesores, etc. muestran mayor sensibilidad hacia la falta de sincronismo), su educación, su familiaridad con la lengua extranjera, etc. Puede resultar pues muy diferente la traducción de una película de Chuck Norris que la de una película de Bergman, y no sólo ni fundamentalmente por la diferencia de géneros entre ambas películas (el género es otro factor ineludible aunque ciertamente inestable o difuso), sino principalmente por los diferentes tipos de espectadores que habitualmente tienen. Lo mismo podríamos afirmar para un producto multimedia de las diferentes traducciones que precisan un CD-Rom de juego de evasión y un CD-Rom que sea un

producto cultural o educativo. Esta faceta del ajuste se intersecta con la faceta de la interpretación artística, pues en algunos lugares, como en España, se trabaja con unas condiciones de ajuste no demasiado exigentes que quedan enmascaradas al desviarse la interpretación del espectador hacia la interpretación de los actores o la acción (es un aspecto del *principio minimax*, pues cualquier esfuerzo no necesario dedicado al ajuste puede ir en detrimento de la interpretación artística).

El elemento del ajuste o la sincronización no sólo se intersecta con el de la interpretación artística sino también con el del medio de difusión. Diferentes medios de difusión (cine, vídeo, televisión, multimedia) exigen diferentes tipos de ajuste, pero lo exigen tanto por razones técnicas (legibilidad, velocidad de proyección; éste último aspecto señalado por Ivarsson (1992: 39-40, 45-6), 24 fotogramas por segundo en cine y 25 fotogramas por segundo en televisión —un 4% más corto— es controvertido) como por el tipo de consumidor del producto. El cine tiene un tipo de espectador con una capacidad de apreciar el asincronismo visual, con una capacidad de lectura, con una familiaridad con la cultura y la lengua extranjeras que normalmente son superiores a las del espectador de televisión, ocupando el consumidor de vídeo una posición intermedia entre ambos (Ivarsson, 1992) e interviniendo el género con carácter decisivo (más que el factor de la difusión por ordenador) en el tipo de traducción exigida por un producto multimedia. Como describe Ivarsson (1992, 41-2), los subtítulos de cine son más largos, más seguidos y permanecen menos tiempo en pantalla que los subtítulos para televisión. Como señala el mismo autor (1992, 43-4), una cadena de televisión pública y generalista atiende a una enorme diversidad de espectadores, a todos los cuales tiene que ofrecer una mínima satisfacción, independientemente de su cultura, nivel de alfabetización, conocimiento de la lengua de proyección, defectos visuales y auditivos,

etc., con lo cual este tipo de cadenas no debe apuntar en su tipo de traducción (o expresión en general) ni siquiera al tipo medio de espectador, sino a los espectadores con capacidades más bajas de entre todos los suyos. Por ello en el subtítulo de televisión, según el mismo Ivarsson (1992, 46-8), es posible o conveniente dejar pausas de reconocimiento (*fixation pauses*) de los personajes al principio de la traducción de cada título con una duración aproximada de $\frac{1}{4}$ de segundo y es posible no respetar el final del parlamento y hacer continuar el subtítulo en pantalla cuando ya se ha llegado al silencio anterior al siguiente *spot*. Esto no siempre es así y en España los padres nos vemos obligados a traducir los subtítulos de televisión a nuestros hijos dado que los subtítulos no respetan su capacidad de lectura. Nos preguntamos lo que ocurre también con otros espectadores adultos españoles.

Respecto a la velocidad de lectura y su relación con la extensión de la traducción, queremos hacer el siguiente comentario. Al igual que se habla de “voces superpuestas”, en la traducción audiovisual se podría hablar de “velocidades superpuestas”: en el caso del doblaje y del *voice-over*, la de interpretación de los actores de doblaje y la de dicción del traductor; en el caso del subtítulo, la de lectura mental del espectador, la de lectura mental del traductor, la de interpretación de los actores originales y el ritmo impuesto por las normas de los *master titles*. El traductor de *voice-over* y el de doblaje debe hacer que su texto pueda ser leído cómodamente a la velocidad de dicción de los actores de doblaje (normalmente tiene la tendencia a hacer las traducciones demasiado largas y a leer mucho más deprisa que los actores en su afán por no reducir el significado). En el caso del subtítulo con *spotting*, el traductor debe ajustar la extensión de su traducción no a la velocidad de los actores sino a la velocidad o capacidad de lectura (en silencio) del espectador. Al traductor poco experimentado le

resulta difícil alcanzar este ajuste porque su propia velocidad de lectura puede llegar a ser el triple de la del espectador (Ivarsson, 1992: 44) y el traductor también tiene siempre la tendencia a escribir textos demasiado largos. En el caso del subtítulo con guiones posteditados, se establece una norma única de correspondencia entre duración del original y extensión del subtítulo, independientemente de la velocidad de dicción de los parlamentos originales (por ejemplo, en el caso de la 20th Century Fox para el cine, la correspondencia es de diez matrices por pie de película). El problema surge del hecho de que los actores en la versión original no hablan siempre a la misma velocidad, con lo que podemos encontrarnos por ejemplo con un parlamento que en el original está constituido por una sola palabra pero que, por su duración, es obligado traducir según la norma de la productora por varias palabras (por ejemplo, en *La familia Addams*, hay que traducir «Pugsley» por un subtítulo de 20 matrices). En estos casos (que el traductor que hace el *spotting* por el contrario resuelve normalmente dando la misma extensión (Torregrosa: 1996)), es muy posible que el espectador perciba la falta de correspondencia entre el original y la traducción.

El segundo factor mencionado como característico de la traducción audiovisual, el de la **intervención de varios tipos de profesionales** en el proceso de traducción, guarda una relación más clara con la fidelidad al original que con el espectador, aunque es indiscutible que la participación de todos estos profesionales suple habitualmente el desconocimiento que el traductor pueda tener sobre el tipo de destinatario y sus necesidades y condicionamientos.

Respecto al tercer factor, el de **la simultaneidad de recepción del mismo mensaje en lenguas diferentes**, hay que decir que nos parece decisivo para todos los tipos de

traducción excepto para el doblaje. Para no romper con el rigor de exposición que pretendemos, se puede decir que aunque en el doblaje sólo se perciban los diálogos en la lengua de la traducción, el espectador también, con frecuencia, sigue recibiendo mucha información en otra lengua u otra cultura a través de las imágenes y los textos que aparecen en la pantalla, (en casos de traducciones descuidadas, a través de la música y sonidos que no han sido traducidos). En otros tipos de traducción, la afirmación general no ofrece ningún tipo de dudas: en el subtulado el consumidor o espectador recibe mensajes correspondientes como texto subtulado en una lengua y como mensaje oral en la lengua original (intervienen más lenguas en casos de subtulados bilingües); en el caso del *voice-over*, el espectador recibe dos mensajes orales casi simultáneos en las dos lenguas implicadas; así ocurre también en los casos de *half-dubbing* y de traducción (o interpretación) simultánea.

Aquí, el tipo de espectador y la traducción que se realiza tienen una importancia incontestable por unas razones que pensamos no reciben la debida atención.

La **primera razón** es que diferentes tipos de espectadores **tienen diferentes conocimientos** de la lengua original: desde un conocimiento que les permita una comprensión cercana a la de un nativo (países nórdicos para el caso del inglés) a una comprensión prácticamente nula (caso de una buena parte de los espectadores de productos subtulados en la televisión española). Díaz (1997, 225-6) hace la oportuna distinción entre «receptor pasivo» y «receptor activo». Una primera conclusión de esto es que el subtulado es la principal fuente de comprensión de los diálogos para un espectador como el español en tanto que para el espectador nórdico la comprensión procede tanto de la lectura de los subtítulos como de la audición de los diálogos

originales. Marleau (1982) da como regla de oro para evaluar la eficacia de una traducción de subtítulos el que el espectador piense que ha comprendido la película sin necesidad de leer los subtítulos; esta afirmación resulta sencillamente ridícula si se intenta aplicar al caso concreto del espectador español aunque puede ser perfectamente válida para un público bilingüe o casi bilingüe como el canadiense o el noreuropeo (o para el escaso espectador español con conocimientos suficientes de la lengua inglesa oral). Si el espectador español debe prestar más atención a los subtítulos que otros espectadores, esto podría significar también que hubiera que subtitular de forma diferente, ofreciendo más información y al mismo tiempo, de forma contradictoria, disminuyendo el ritmo de lectura de los títulos. Siguiendo la distinción de Nord (1997, 47-8) entre *traducción documental* y *traducción instrumental*, la traducción para un público desconocedor de la lengua original exige una traducción instrumental en tanto que un público conocedor de la lengua original exige una traducción tanto documental como instrumental al mismo tiempo (algo imposible o muy difícil de conseguir en la mayoría de las ocasiones).

Una segunda conclusión es que el espectador que comprende la lengua de las diálogos originales y la lengua de los subtítulos, está constante e inevitablemente comparando ambas versiones. Y esta comparación la hace siguiendo sus propios criterios sobre lo que es o deja de ser una traducción acertada. Pues bien, para aquellos espectadores poco o nada familiarizados con la traducción profesional, la traducción más adecuada sigue siendo la traducción más literal, entendiendo aquí como traducción más literal la que traduce íntegramente, sin añadir ni quitar nada, la que ofrece los significados en el mismo orden que el original, y la que rinde los significados más habituales de las palabras en los diccionarios. Esto conduce a dos cosas: la primera es la inevitable

insatisfacción del espectador familiarizado con la lengua extranjera con los subtítulos, pues siempre que oiga «turkey» esperara leer «pavo». Todos sabemos que este tipo de traducción es inconveniente o imposible por razones de las diferencias entre las lenguas, las exigencias de la comunicación y, sobre todo, porque el mensaje subtulado casi siempre debe ser más corto que el original (se ha estimado en un 25-30% la reducción habitual) y cuando las formas sintéticas no son convenientes no queda más remedio que acudir a la omisión de los significados reiterados, obvios o secundarios (no olvidemos que lo que se cuenta con los diálogos también se está contando al menos en parte con imagen y con todos los demás recursos originales del producto). Pero en el caso que estamos considerando, al traductor no le queda más remedio que plegarse a las exigencias del espectador pues si éste percibe la versión subtulada como mal traducida, este espectador va a experimentar un rechazo hacia el conjunto de la película. Díaz (1997, 225) denomina acertadamente a este tipo de traducción «traducción vulnerable». La versión subtulada para espectadores conocedores de la lengua original de los diálogos va a ser pues necesariamente un tipo de traducción marcado por la síntesis, por la comunicación de la integridad de los significados y por el literalismo. No ocurre así en casos como España donde el público mayoritario va a apreciar más un estilo más natural con respecto a su lengua y a las leyes generales de la expresión, un público que va a diferenciar menos claramente el subtulado como la versión traducida y sobre todo que no va ser consciente de recursos expresivos como la omisión, el cambio de orden, etc. Paradójicamente, la traducción de subtítulos para espectadores poco conocedores de la lengua original permitirá traducciones que (si logramos abstraernos del destinatario y desde un punto de vista académico) pueden parecer más idóneas que en los otros casos.

Algo parecido ocurre con el *voice-over* o el *half-dubbing*, aunque en esta ocasión se trate de mensajes orales simultáneos.

El gran problema es que el estudio de la traducción, como el de otras disciplinas, especialmente las lingüísticas, ha pecado de etnocentrismo y ha girado siempre en torno al inglés y a determinados tipos de espectadores (generalmente los más cualificados). Esto no debe entenderse como una crítica a los colegas del norte de Europa, que están mostrando una actitud crítica envidiable. No se dan normas de traducción audiovisual para diferentes países (las velocidades de lectura se establecen habitualmente —p. ej. Ivarsson, 1992, y Screen Subtitling Systems Ltd, 1998— en palabras por minuto (*WPM*) aún cuando la extensión media de las palabras puede ser muy diferente para distintas lenguas) y el concepto de «localización» por ahora abarca tan sólo elementos lingüísticos y culturales, pero no los que aquí nos ocupan, que están directamente relacionados con el tipo de destinatario. La velocidad de dicción no sólo depende del origen sino incluso del sexo; Fodor (1976: 31) ofrece por ejemplo los siguientes datos de 1952: la velocidad media en sílabas por minuto de un francés es de 350 sílabas en tanto para un hombre norteamericano es de 150 y para una mujer norteamericana es de 175. Los guiones posteditados que las grandes productoras ofrecen para el subtítulo de un mismo producto a varias lenguas ofrecen una única norma que no tiene en cuenta las diferencias geográficas en cuanto a los espectadores. El otro gran problema asociado es que las disciplinas que tratan de temas relacionados con la lingüística suelen reconocer la cuestión de la diacronía tan sólo en teoría, pero en la práctica (el caso de la sociolingüística) aceptan cualquier resultado como un resultado de validez eterna, sin tener en cuenta que los destinatarios o hablantes cambian de características a lo largo del tiempo en todos aquellos parámetros que determinan la forma de traducir. Un guión

para subtitulado en todo el mundo de la 20th Century Fox en la década de los años 80 ofrece la mismas normas y parámetros para la traducción de subtítulos que hace más de tres décadas (lo hemos constatado en el guión para subtitulado de *OSS-117 Terror in Tokyo*, de 1966 y el de *The Man from Snowy River*, de 1982). Ha variado en estas últimas décadas enormemente el nivel de alfabetización, el nivel de escolarización, la capacidad de lectura (Ivarsson, 1992: 41-2) y muchas más cosas para exigir ya una adaptación de las normas de traducción a:

- el medio de difusión
- el género
- la geografía del espectador
- la época

Una nueva razón que exige el replanteamiento de cómo se realiza la traducción audiovisual es que el dinamismo que imponen los cambios derivados de la época se manifiesta también en la relación entre un mismo tipo de espectador y el tipo de traducción que se le ofrece y, de forma asociada a lo anterior, entre el género y el tipo de traducción. Lo vamos a ilustrar a continuación.

Todos estamos siendo testigos de un gran cambio que se produce en España en nuestros días: el subtitulado era una forma de traducción reservada al cine de arte y ensayo y a las premuras de los festivales de cine pero, con la introducción de las plataformas digitales de televisión y con la difusión del DVD, la oferta de subtitulado es en España inmensamente mayor y está alcanzando a un número cada vez más elevado de espectadores. El hecho de que el subtitulado sea una forma más económica de

producción puede llevar a España, y a otros países, a romper con la tradicional separación entre países subtituladores y países dobladores (según Luyken y otros, 1991, son países subtituladores Bélgica, Chipre, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Holanda, Noruega, Portugal y Suecia; son países dobladores Austria, Francia, Alemania, Italia, España y Suiza, y en Inglaterra e Irlanda sólo se traduce cuando es imprescindible y combinando ambos sistemas). Vamos a plantear una cuestión relacionada en el campo del *voice-over*. ¿Habrá habido alguna vez en España algún espectador que haya aceptado alguna vez el *voice-over* como la forma más natural de ver los documentales? Si la razón principal del *voice-over* es añadir verosimilitud manteniendo el original, en el caso español este argumento pierde casi toda su razón de ser porque, para el espectador normal, el *voice-over* ha sido una forma incómoda de consumir productos audiovisuales en la que, de forma permanente, como en el subtitulado, ha estado recibiendo un mensaje en una lengua incomprensible, lo cual no ha hecho más que entorpecer su recepción. Todos sabemos que no existe una vinculación eterna y universal entre géneros audiovisuales y tipos de traducción y que los mismos documentales que en España se transmiten con *voice-over* en los países del norte de Europa se transmiten mediante subtitulado, o que en los países del Este de Europa se ha pasado del doblaje sincrónico al *half-dubbing* por cuestiones económicas. No estaría de más plantearse cuál es en estos momentos la forma más eficaz de traducir documentales para las cadenas y plataformas de televisión españolas: si en *voice-over* (como hasta ahora) o en doblaje, en subtitulado, en narración sin versión original o de cualquier otra forma.

Pero éste no es el único aspecto diacrónico a considerar. Hemos sido testigos en los últimos tiempos de cómo se han modificado o intentado modificar en España algunas de

las convenciones tradicionales entre la traducción y el espectador en diferentes géneros: un primer ejemplo es del subtítulado, la convención tradicional de que un subtítulo con dos líneas, cada una ellas correspondiente a un personaje, debía comenzar ambas líneas por un guión se ha sustituido por subtítulos del mismo tipo en los que tan sólo se marca con guión la primera línea. Un segundo ejemplo es que, durante cierta época (afortunadamente concluida), en cadenas especializadas en programación infantil se ofrecieran series dobladas en las que tan sólo se ajustaban principios y finales de parlamentos, no respetando ni los silencios intermedios y despreciando la convención de que debe existir una mínima sincronización de labios entre los principios y los finales intermedios. Un público infantil sometido a esta práctica durante un número de años hubiera terminado por aceptarla como la forma habitual de ver productos doblados y en su edad madura podría haber desaparecido la tradicional sincronización de labios con una pérdida enorme de calidad como consecuencia, aunque también con un considerable ahorro para las cadenas.

Para otros lugares del mundo y partiendo de la misma línea de razonamiento, habría que plantearse la substitución del *half-dubbing* por un doblaje sincronizado, como en los países del Este de Europa. Es cierto que existen culturas de doblaje o subtítulado o de *voice-over*, pero estas culturas pueden y en algunos casos deben cambiar. Hace ahora un año, un periódico (*Heraldo de Aragón*, 30-8-98) ofrecía un destacado titular «Un culebrón conquista Vietnam». En el artículo se nos contaba cómo en Vietnam para culebrones anteriores que no habían conseguido tamaño éxito se utilizaba como sistema de traducción el *half-dubbing* propio de los antiguos países socialistas («*La Esclava Isura* tuvo en Vietnam un desafortunado debut debido a que, cuando se proyectó por primera vez, una sola persona se encargaba de repetir, con el mismo tono y énfasis,

todas las voces de niños, jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos que aparecían en esa producción», pero que los espectadores vietnamitas disfrutaban en masa de una telenovela brasileña, como *Todavía moza*, «gracias a un buen trabajo de doblaje que crea la ficticia impresión de que los protagonistas hablan con soltura la lengua nacional». Como evidencia del éxito alcanzado por las versiones dobladas, la introducción del doblaje de los culebrones en Vietnam parece haber conducido a que muchos niños reciban los nombres de sus actores principales y ha introducido cambios en el corte de pelo de muchas mujeres. Como contraste, durante un reciente viaje a Ucrania de este autor, las autoridades de este país responsables de la traducción en televisión se oponían radicalmente a considerar el cambio de sistema de traducción basándose para su oposición en particularidades nacionales y la idoneidad del *half-dubbing*.

Todo esto exige una investigación aplicada que hasta el momento no se está desarrollando de forma suficiente o se está desarrollando de forma etnocéntrica. Tan sólo el estudio del subtítulo para sordos (Linde y Kay, 1999; las cadenas de televisión británicas como la ITC y la BBC; Ivarsson, 1992) está constituyendo una digna excepción y hay que estar al tanto de sus resultados, pues pueden resultar de utilidad para los casos de traducción clásica. Salvo casos ejemplares, como el del Laboratorio de Psicología Experimental de la Universidad Católica de Lovaina, con d'Ydewalle y otros) o el trabajo de Gottlieb (1997), la Universidad no ha tomado la iniciativa en este tipo de soluciones, que serían posibles en un marco de cooperación tanto interdepartamental como con el sector empresarial, pero que, en mi opinión, resultan inabordables hoy por hoy desde el campo único de la traducción, por la falta de familiaridad de los estudiosos universitarios de la traducción con una actividad

experimental que corresponde fundamentalmente a psicólogos (implica el diseño de muestras aleatorias, una metodología rígida, el uso de tecnología como la de los monitores de movimientos de ojos durante la lectura, condiciones de replicabilidad, etc.). Pero esto no debe ser motivo para la renuncia sino estímulo para buscar entre todos un ámbito en la investigación aplicada en el que la Universidad y los esfuerzos dedicados a los estudios de traducción puedan resultar útiles, tanto al sector empresarial audiovisual como a los espectadores.

REFERENCIAS

AGOST, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

DÍAZ, J. (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, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Buske.

GOTTLIEB, H. (1997): *Subtitles, Translation and Idioms*, 2 vols, Copenhagen, Center for Translation Studies and Lexicography, Department of English, University of Copenhagen.

IVARSSON, J. (1992): *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*, Estocolmo, Transedit.

IVARSSON, J. y M. CARROLL. (1998): *Subtitling*. Simrishamn: Transedit.

KOVAČIČ, I. (1995): «Reception of Subtitles – The non-existent ideal viewer», en GAMBIER, Y. (ed.) (1995): *Audiovisual Communication and Language Transfers* (International Forum, Estrasburgo, 22-24 de junio de 1995). Número especial de *Translatio (FIT Newsletter)*, 14, 3-4, 376-83.

LINDE, Z. de y N. KAY (1999): *The Semiotics of Subtitling*, Manchester, St. Jerome.

LUYKEN, G-M. y otros (1991): *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European Audience*, Manchester, European Institute for the Media.

MARLEAU, L. (1982). «Le sous-titres... un mal nécessaire», *Meta*, 27, 3, 271-85.

MARTINET, J. (1976): *Claves para la semiología*, Madrid, Gredos (traducción de CATALINA, M^a V. de *Clefs pour la semiologie*, (1973), París, Éditions Seghers).

MAYORAL, R. (1993): «La traducción cinematográfica, el subtulado», *Sendebarr*, 4, 45-68.

—(1995): «La traducción para doblaje de películas, traducción impura», en *Perspectivas hispanas y rusas sobre la traducción* (II Seminario Hispano-ruso de Traducción e Interpretación, Granada, 3-7 de abril de 1995). INIESTA, E.M^a. (ed.) (1995): Número extraordinario de *Sendeban*, 115-25.

—(1997): «Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la traducción de productos multimedia» en MAYORAL, R. y A. 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.

MAYORAL, R. y otros (1988): «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of Translation», *Meta*, 33, 3, 356-67.

NORD, C. (1997): *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.

SCREEN SUBTITLING SYSTEMS LTD (1998): *Win2020 V2.0-2.03. User Guide*. Ipswich: Screen Subtitling Systems.

TORREGROSA, C. (1996): «Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen». *Sendeban*, 7: 73-88.