

Henrik Gottlieb (<https://orcid.org/0000-0003-0989-308X>)

København, Københavns Universitet

traducido por:

Fátima Romero Barrios (<https://orcid.org/0000-0002-5633-8604>)

Sevilla, Universidad Pablo de Olavide

y Anna Kuźnik (<https://orcid.org/0000-0002-3567-5118>)

Wrocław, Uniwersytet Wrocławski

Screen Translation. Traducción para la pantalla

1. Introducción

En este artículo nos centraremos en los diversos tipos de traducción para la pantalla, incluyendo la subtitulación, el doblaje y el *voice-over*, y estudiando estas tres variedades desde un enfoque semiótico¹. Tras una breve presentación de los diversos tipos de traducción para la pantalla (sección 2), prestaremos atención a la subtitulación (3), seguida de una sección sobre la resonorización (4) en la que se incluyen el doblaje y el *voice-over*. Para concluir, se revisarán varias críticas que han recibido la subtitulación y el doblaje, y se argumentará en su defensa (5). Asimismo, se ofrecerá una comparación entre los tres tipos de traducción descritos en este artículo y se analizarán sus ventajas desde el punto de vista del usuario. El artículo termina con una breve exposición sobre las publicaciones, tanto clásicas, como recientes en torno a la traducción para la pantalla (6 y 7).

2. Definiciones y tipos

En efecto, el término ‘traducción para la pantalla’ no es tan evidente, como tampoco lo es su término rival ‘traducción audiovisual’. Como suele ocurrir, el mejor término

¹ Este texto es en una versión abreviada y en parte actualizada (sección 7. Postdata) del capítulo 11 publicado como: Gottlieb, Henrik (2008). Screen translation. En *Understanding Translation*, Anne Schjoldager, con Henrik Gottlieb e Ida Klitgård (eds.), pp. 205–246. Aarhus: Academica. La presente traducción ha sido realizada por Fátima Romero Barrios y Anna Kuźnik en el marco de una asignatura de traducción especializada impartida entre marzo y junio de 2020 (curso académico 2019/2020) en el máster ofrecido por el Departamento de Filología Románica (*Instytut Filologii Romańskiej*) de la Universidad de Breslavia (*Uniwersytet Wrocławski*) en Polonia. En dicha asignatura Fátima Romero Barrios intervino como estudiante de movilidad Erasmus+ procedente de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y Anna Kuźnik como encargada de la asignatura. El autor de la publicación original y las autoras de la traducción quieren agradecer a Kristian Hvelplund de la Universidad de Copenhague (*Københavns Universitet*) y a dos revisores anónimos de este texto por su ayuda en la traducción.

puede encontrarse en otro idioma y en este caso en el danés. Sin embargo, introducir el término danés *billedmedieoversættelse* (literalmente traducido como ‘traducción de medios de imagen’) en español no resulta exactamente práctico, por lo que se utilizará en adelante ‘traducción para la pantalla’.

A primera vista, este concepto podría implicar cualquier tipo de traducción (trabajo) realizado para cualquier tipo de pantalla como, por ejemplo, el proceso de traducción que se hace de un texto técnico en una pantalla de ordenador. Para evitar malentendidos, definiré la ‘traducción para la pantalla’ como la ‘traducción de textos polisemióticos transitorios que se proyectan en la pantalla para el gran público’.

Asimismo, el atributo de ‘transitorio’ se incluye en esta definición para mantener el enfoque en la noción clásica de ‘imágenes en movimiento’. Sin esa puntualización también se podrían incluir las imágenes estáticas con subtítulos presentados en las pantallas.

Por consiguiente, la noción ‘traducción para la pantalla’ incluye la traducción de:

- 1) películas proyectadas en las pantallas de las salas de cine
- 2) emisiones televisivas en las pantallas de televisión
- 3) material no televisivo (DVD, videojuegos, etc.) en las pantallas de televisión u ordenador²
- 4) material audiovisual accesible en línea y visualizado (abierto, activado, transmitido) en ordenadores, tablets, teléfonos móviles u otros dispositivos electrónicos

Visto de otra manera, la traducción para la pantalla no abarca la traducción de:

- 5) teletexto en pantallas de televisión
- 6) texto escrito independiente visualizado en dispositivos electrónicos (páginas web, mensajes de correo electrónico, etc.)
- 7) obras de teatro y óperas interpretadas en el escenario (producciones supratituladas)³

En comparación con las nociones anteriores de la traducción para la pantalla, la definición sugerida aquí implica que dicha traducción (con sus tres tipos principales: el doblaje, la subtitulación y el *voice-over*) no es necesariamente ‘interlingüística’. También se consideran variantes de este tipo de traducción aquellas traducciones realizadas para públicos con necesidades especiales, es decir la ‘subtitulación para sordos y personas con problemas de audición, y la audiodescripción para ciegos’ (tipos intralingüísticos e intersemióticos, respectivamente). Sin embargo, a continuación, nos centraremos en la subtitulación, en el doblaje y en el *voice-over* (interlingüísticos).

3. Subtitulación

La subtitulación puede definirse como la ‘traducción diamésica en medios polisemióticos (incluyendo las películas, la televisión, el vídeo y el DVD) presentada

² En este punto no se abordará la traducción de videojuegos, por lo que remitimos a los lectores interesados en este tema a Mangiron Hevia (2006) y Bernal Merino (2006).

³ Para una explicación más detallada sobre los supratítulos en la ópera, véase Dewolf (2001).

en al menos una línea de texto escrito proyectado en la pantalla en sincronización con el diálogo original⁴.

En la mayoría de las comunidades lingüísticas europeas que cuentan con casi veinticinco millones de hablantes, la subtitulación, significativamente menos costosa que el doblaje con su sincronización labial, ha sido el tipo de traducción audiovisual preferida desde la introducción de la película sonora a finales de los años 20 del siglo XX⁵. Asimismo, los subtítulos interlingüísticos constituyen una parte importante del material de lectura para los países prototípicos acostumbrados a la subtitulación. Por ello, un hablante danés medio pasa más de 37 minutos diarios leyendo subtítulos en casa mientras ve la televisión, vídeos o películas en DVD (Gottlieb, 2003a).

Existen al menos siete tipos diferentes de subtitulación mundialmente reconocidos y la mayoría de los países que subtítulan solo aplican uno de ellos:

- 1) subtitulación de una lengua extranjera a una lengua mayoritaria de cada país: Dinamarca, Suecia, Noruega, Islandia, Países Bajos, Portugal, Estonia, Eslovenia, Croacia, Rumania, Grecia, Chipre, Argentina, Brasil, Egipto, etc.
- 2) subtitulación bilingüe (en los cines) de un idioma extranjero a dos lenguas del país: Finlandia (finés y sueco), Bélgica (flamenco y francés), Suiza (alemán y francés), Israel (hebreo y árabe)
- 3) subtitulación de lenguas minoritarias del país a la lengua mayoritaria: Irlanda, Gales (inglés)
- 4) subtitulación de la lengua mayoritaria a una lengua propia de los inmigrantes: Israel (ruso)
- 5) subtitulación de idiomas no favorecidos a la lengua favorecida: Sudáfrica y la India (inglés)⁶
- 6) subtitulación de cualquier dialecto a la lengua común escrita de ese país: China (mandarín)
- 7) resonorización del diálogo de una lengua extranjera a una lengua favorecida con subtítulos en una lengua del país no favorecida: Letonia (*voice-over* en letón, subtítulos en ruso)

Aunque en este artículo se asume que los diversos tipos de traducción para la pantalla son realmente traducción, somos conscientes de que la naturaleza de la subtitulación ha sido objeto de intensos debates disciplinares. Aún hoy en día, los expertos tienden a discrepar sobre si la subtitulación debe ser considerada como traducción, e incluso el sector de la industria de la subtitulación suele ser reacio a conceder a este tipo de transfer lingüístico el estatus de traducción 'real'. Principalmente, esto se debe a dos factores:

⁴ Funcionan simultáneamente los cuatro canales semióticos en las producciones cinematográficas y televisivas, como son la imagen no verbal, los elementos pictóricos escritos (letreros y visualizaciones de la escritura), los diálogos, la música y los efectos.

⁵ Se discute el coste de la subtitulación y del doblaje en Luyken et al. (1991). Asimismo, para la historia de la subtitulación véase Ivarsson y Carroll (1998, pp. 9–32) y Gottlieb (2003a y 2003b, pp. 25–34).

⁶ El idioma favorecido en un país puede ser una lengua mayoritaria en dicho país, sin embargo el inglés es la lengua materna de solo una pequeña minoría, tanto en Sudáfrica como en la India.

- 1) condensación, que se debe particularmente a las limitaciones –famosas e infames– de tiempo y espacio:
 - a) no más de setenta caracteres alfanuméricos pueden ser introducidos en un subtítulo de dos líneas
 - b) y los subtítulos deben presentarse a una velocidad que no exceda unos doce caracteres por segundo, para dar a los espectadores suficiente tiempo de lectura; esta necesaria ‘reducción cuantitativa’ del diálogo original no siempre coincide con lo que se espera de una traducción
- 2) cambio de la modalidad del lenguaje; para la mayoría de las personas, el término ‘traducción’ (o sus equivalentes *translation*, *Übersetzung*, *oversættelse*, etc.) significa la ‘transmisión de un texto escrito en un idioma a un texto escrito en otro idioma’, lo que presupone una gran limitación del concepto ‘traducción’.

La gran separación se produce entre, por un lado, la traducción isomésica y, por otro lado, la traducción diamésica. La traducción isomésica mantiene el modo del lenguaje original y, por lo tanto, devuelve el habla mediante el habla y la escritura a través de la escritura. Por esa razón, algunos de los procesos son isomésicos, como ocurre con la interpretación de conferencias, la post-sincronización (= doblaje), la traducción técnica y la traducción literaria. Por el contrario, la traducción diamésica consiste en el traspaso de la escritura al habla o, como en el caso de la subtitulación, en el sentido contrario, del habla a la escritura.

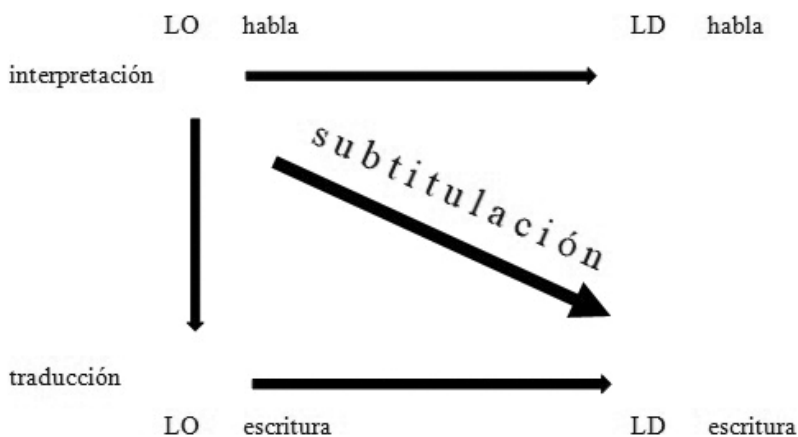


Figura 1. Subtitulación como traducción diagonal (LO – lengua de origen; LD – lengua de destino)

Como se ve en la figura 1, el proceso de traducción interlingüística diamésica es diagonal. Por ello, la subtitulación, que es el tipo principal de traducción diamésica que se utiliza en los medios de comunicación⁷, cruza en diagonal desde el habla en la lengua de origen hasta la escritura en la lengua de destino.

⁷ El único otro ejemplo de traducción diamésica en los medios de comunicación es el *voice-over* de los lettereros visualizados en las películas extranjeras.

3.1. La subtítulos requiere a personas con múltiples talentos

Un buen subtitulador, además de poseer las destrezas ‘comunes’ de traducción, necesita los oídos atentos de un intérprete, el criterio sensato de un editor de noticias y el talento estético de un diseñador. Asimismo, la mayoría de los subtituladores introducen las marcas de entrada y salida por sí mismos, por lo que deben tener la habilidad de un cirujano y el sentido de ritmo de un percusionista⁸.

Además, el subtitulador debe trasladar el diálogo de un modo lingüístico (la lengua hablada aparentemente ingobernable) a otro (la lengua escrita más rígida), así como traducir las expresiones habladas de una lengua a otra, debido a la naturaleza diamésica de la subtítulos. Si este cambio diamésico no se efectuara como parte fundamental del proceso de subtítulos, las peculiaridades del discurso oral leídas en la pantalla resultarían desconcertantes para el espectador. Sin embargo, los espectadores solo reaccionan si la otra dimensión de la subtítulos interlingüística (la traducción propiamente dicha) resulta imperfecta, ya que los subtituladores siempre recodifican las secuencias habladas en ‘estilo escrito’ y las ponen en la parte inferior de la pantalla (véase Assis Rosa, 2001). Es bastante frecuente que los espectadores intenten adivinar la traducción antes de que aparezca; este hábito llegó a convertirse casi en un deporte nacional para los espectadores de los países semibilingües que subtítulos. Varias páginas web ahora se dedican a las meteduras de pata cometidas en la traducción para la pantalla (por ejemplo, el *Bøfsiden* danés, publicado por la agencia de subtítulos Titlevision, y las producciones suecas *Smarta Översättningar* y *Från TV-serien Vänner*). Obviamente, muchos de los errores señalados son increíblemente absurdos, aunque, eso sí, resulten graciosos. Si lo miramos más de cerca, descubrimos que, debido a la naturaleza compleja y polisemiótica de los medios de comunicación filmicos, una sencilla comparación textual entre los subtítulos y los diálogos originales es insuficiente para emitir juicios sobre su calidad. Solo si se compara la síntesis de los cuatro canales semióticos simultáneos (imagen, sonido [no verbal], diálogos y subtítulos) con el discurso filmico original, será posible determinar hasta qué punto la versión subtítulosada en su conjunto consigue transmitir la ‘totalidad’, la *Gestalt* semántica del original.

3.2. El factor tiempo en la subtítulos: segmentación

A continuación, veremos cómo el factor tiempo es crucial tanto para el doblaje (de ahí la existencia del término ‘post-sincronización’), como para la subtítulos, ya que los subtítulos dependen de él. Aunque la mayoría de los subtituladores coinciden en que la segmentación del diálogo (en bloques de subtítulos), los saltos de línea, la entrada en escena y la salida deberían contribuir a que los subtítulos resultaran lo más sencillos y fáciles de leer posible, a la hora de la verdad no hay dos subtituladores que lo hagan de manera igual. En la figura 2, se muestra un ejemplo de los

⁸ Para consejos generales sobre la práctica de la subtítulos véase Lindberg (1989), Ivarsson y Carroll (1998), Gottlieb (2005), y Díaz Cintas y Remael (2007).

diferentes ritmos de entrada y salida en la misma secuencia cinematográfica (procedente de la película *Alguien voló sobre el nido del cuco*) realizada por un subtitulador estadounidense (subtitulación intralingüística; la primera línea de arriba en la figura 2) y cuatro subtituladores profesionales daneses⁹.

US	Parlan... But...	... som...	at the very...	... with...	in the act of the...	... over per...	Hardly, who c...	This...	This is the...	It's not just a...	... I can't...	It's not just a...	It's talking...	It's not...	It's talking...	Do y...
BIO	Me lo...	Me lo...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...
VHS	Me lo...	Me lo...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...
DR	Me lo...	Me lo...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...
DVD	Me lo...	Me lo...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...	... y...

Figura 2. Diferentes ritmos de entrada y salida en la misma secuencia cinematográfica

Finalmente, puede verse cómo no solamente difieren los tiempos de entrada y salida de los diversos subtítulos, ya que difícilmente dos subtítulos empiezan o terminan en el mismo punto del eje temporal horizontal, sino que también varían considerablemente la segmentación del diálogo y el número de subtítulos.

4. Resonorización

Tanto en el cine como en la televisión, la forma menos visible de traducir un diálogo en una lengua extranjera es lógicamente sustituirlo por el diálogo en la lengua (hablada) del propio país. Dicho enfoque isomésico, basado en un tipo de traducción ‘de habla a habla’, predomina en la mayoría de las comunidades lingüísticas de Europa y se le asocia el término de ‘resonorización’.

Mientras que existe solo un tipo principal de subtitulación interlingüística, pueden distinguirse dos tipos fundamentales de resonorización: el ‘doblaje’ y el ‘voice-over’ que, asimismo, son los únicos utilizados en largometrajes y series de televisión. El primero de ellos tiene como objetivo sincronizar la voz del locutor nativo con la voz doblada, mientras que el *voice-over* no persigue esa sincronización con el diálogo original, ya que se escucha la voz superpuesta al diálogo origen.

La estructura semiótica de la resonorización implica que solamente la información procedente de la imagen puede generar dificultades a la hora de resonorizar el material fílmico; sin embargo, tal reto aparece con frecuencia, por ejemplo, cuando los juegos de palabras específicos de un idioma origen juegan con objetos visibles que no constituyen una base para el juego de palabras en el idioma de destino¹⁰.

4.1. Doblaje

El doblaje, la modalidad alternativa tradicional de la subtitulación, se estableció en los años 30 del siglo XX como el tipo de traducción predominante en todas las

⁹ Esta demostración gráficamente concluyente de las variedades encontradas entre diversos subtituladores se presentó por primera vez en Bjerre Rosa (2007; también disponible en línea).

¹⁰ Para los juegos de palabra en traducción de pantalla, véase Gottlieb (1997), Schröter (2005) y Chiaro (2006).

principales comunidades lingüísticas no anglófonas de Europa occidental, es decir, España, Alemania, Italia y Francia¹¹.

Este tipo de traducción, también conocido como ‘doblaje labial’ y ‘post-sincronización’, indica que cada actor utiliza una voz doblada (resonanzada) por un actor del mismo sexo y con una calidad similar, de tal manera que las líneas originales se reproducen adecuadamente en el idioma de destino. La finalidad de ello es generar la sensación de que no estamos ante una traducción, sino ante un sonido original, por ello se necesita la sincronización mencionada anteriormente (Goris, 1993; Whitman, 2001).

La sincronización puede encontrarse en diferentes niveles que van desde el *casting* de los actores hasta la duplicación exacta de las vocales. Inspirándome en Whitman-Lisen (1992) y Herbst (1994), propongo establecer la siguiente tipología (tabla 1), en la que el tipo de sincronización más difícil –y menos frecuente– ocupa el primer lugar.

Tabla 1. Niveles de sincronización en el doblaje

Tipo	Focalización	Efecto
Sincronización labial	Articulación	La articulación de las consonantes y las vocales se reproduce en las líneas dobladas.
Sincronización bilabial	Boca	Los sonidos más ‘visuales’ coinciden: las consonantes bilabiales permanecen bilabiales.
Sincronización gestual	Gestos	La entonación y el énfasis coinciden con los movimientos del cuerpo y las expresiones faciales.
Sincronización silábica	Velocidad	Se escucha a la gente hablar tan rápido como se la ve hablar.
Sincronización expresiva	Giro de turnos	La gente habla mientras sus bocas están abiertas.
Sincronización de voz	Encasillamiento	Cada voz coincide con la estatura y la personalidad del actor visible.

La realidad es que mientras que la mayoría de los países y estudios de doblaje pretenden lograr la sincronización en todos los niveles, la sincronización silábica resulta difícil de obtener en las lenguas que poseen una longitud media de palabras diferente, aunque prácticamente todas las producciones dobladas muestran la sincronización de voz en todas ellas. Por ejemplo, el número de sílabas utilizadas en el inglés es siempre inferior al de las líneas correspondientes en italiano. Por esta razón, las películas anglófonas dobladas al italiano tienden a mantener la voz, la pronunciación y la sincronización labial (bilabial). La lengua italiana sufriría cambios si utilizara el mismo

¹¹ En una comunidad anglófona, el inglés es la lengua materna de (la mayoría de) los habitantes; en cambio una sociedad anglófila es aquella que conserva tanto la lengua inglesa como la cultura angloamericana.

número de sílabas que el inglés, por lo que produciría incluso menos soluciones idiomáticas que las que se encuentran actualmente en el *dubbese* italiano (Bucaria, 2008).

En Alemania, debido en parte a la reticencia de aceptar las numerosas construcciones calcadas del inglés en las producciones dobladas, un resultado muy probable de la estricta adhesión a la sincronización silábica, se sugirió la posibilidad de utilizar la sincronización gestual y de esta manera mantener la traducción alemana muy idiomática y sin provocar choques con las claves visuales de la película (Herbst, 1994 y 1995).

Asimismo, lo que suele determinar el nivel de sincronización en el doblaje son las realidades cinematográficas cuando se emite una línea determinada, aunque las tradiciones y los modelos a seguir no sean muy diferentes en los distintos países. En efecto, solo se encuentra una sincronización labial en un grado significativo en los primeros planos (Goris, 1993). Por consiguiente, es probable que tan pronto como la cámara se aleje de la persona que está hablando, se reduzca la exigencia (en un movimiento desde arriba hacia abajo en la tabla 1) en lo que respecta a la sincronización entre la versión original y la doblada. Esto significa que el traductor y el director de doblaje son libres de manipular las secuencias habladas cuando los actores se encuentran fuera de pantalla o en un plano con una distancia media. Lo ideal sería que esto aumentara la idiomaticidad y el efecto comunicativo del diálogo, pero no siempre es así: las limitaciones específicas de los medios se utilizan muchas veces como justificación para soluciones simplistas y se mantienen incluso cuando no se genera ningún efecto negativo. Sin ninguna razón, los subtituladores tienden a condensar una manera lenta de hablar y los dobladores imitan a menudo las construcciones de la lengua origen innecesariamente, incluso cuando los actores están de espaldas a la cámara.

La mayoría de las personas en Dinamarca, que siempre ha sido un país que subtítulo mucho, ni siquiera se dan cuenta de la existencia de una industria local de doblaje. Por ello, los daneses tienden a ver el doblaje como una condición anómala alemana y con frecuencia citan las palabras de John Wayne *Hände hoch!* como ejemplo del doblaje artificial. Asimismo, es cierto que el doblaje se ha utilizado muy poco en las películas cinematográficas en Dinamarca y nunca en la televisión. Sin embargo, este método surgió en los años 90 en SVD y todavía puede encontrarse en algunas versiones de DVD de lo que a la industria le gusta llamar ‘películas familiares’ (Gottlieb, 2001).

Tanto en los países que doblan como en los que subtítulan, se prefiere el doblaje como método de traducción para aquellas películas que son pictogramas animados de gran longitud, también conocidos como dibujos animados. El doblaje se estrenó por primera vez en el cine danés con la película *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney en 1937¹². Asimismo, la película *De vuelta a casa: un viaje increíble* (1993) también fue una de las primeras películas no animadas en el mercado danés. Además de estas producciones americanas, se utilizó el danés para doblar películas francesas como es *Astérix y Obélix contra César* de Gérard Depardieu (1999) y la película sueca *Tsatsiki, Morsan och Polisen* (2000). Sin embargo, aunque el doblaje

¹² Esta película presenta un raro caso de manipulación visual del original, ya que la película original mostraba las camas de madera de los enanitos con sus nombres grabados en los cabeceros, y dichos nombres se ‘tradujeron’ por los nombres daneses.

en Dinamarca incluye ejemplos de películas ‘reales’ que solo se han comercializado en versión doblada, todas las producciones siguen estando subtituladas en Dinamarca. Igualmente, el doblaje tiene una mala reputación en aquellos países característicos de la subtitulación como los países escandinavos, al igual que le sucede a la subtitulación en los países característicos en los que se dobla.

4.2. El doblaje frente a la subtitulación

Al comparar la traducción impresa en papel y la traducción proyectada en pantalla, observamos una gran variación en los grados de libertad de los traductores y en su capacidad práctica para obtener una traducción idiomática. Por lo general, los traductores de obras monosemióticas (especialmente libros), que utilizan un solo sistema de signos, son capaces de reformular las frases y las líneas de un diálogo. Por otro lado, los traductores de obras polisemióticas, en las que se incluyen los cómics con los bocadillos de voz y secuencias de marcos de imágenes, trabajan con limitaciones más importantes, específicas de estos medios, que varían según el género textual y el tipo de traducción.

En la subtitulación, el traductor se siente básicamente restringido (aunque a veces también apoyado) por las limitaciones de tiempo y espacio mencionadas anteriormente. Dichas limitaciones a menudo crean una traducción muy cercana al original y, por lo tanto, alejada de la traducción idiomática, más natural. Igualmente, las restricciones encontradas en el doblaje tienden a crear el mismo efecto. Sin embargo, a diferencia del doblaje, la información que se presenta en el diálogo original de una producción subtitulada produce cierta autocensura en los subtituladores, especialmente cuando la mayoría de la audiencia conoce la lengua que se habla en la película o en la producción televisiva originales. Esto puede dar lugar a construcciones calcadas del inglés, ya que el subtitulador considera que “mis espectadores deberían poder seguir el diálogo a través de los subtítulos” (Ivarsson y Carroll, 1998, sección 21, p. 158). Por otro lado, ya que cientos de miles de espectadores suelen comprobar constantemente la calidad del trabajo del subtitulador, este se siente obligado a preparar su traducción con bastante cuidado – a menos que no inserte su nombre en los créditos finales de la película.

El mecanismo ya mencionado por el que los espectadores comprueban la información en la subtitulación, no se da en el doblaje. Por ello, la naturaleza sustitutiva del doblaje significa que los espectadores no pueden comprobar el contenido o la fidelidad de la traducción, un aspecto frecuentemente mencionado por los estudiosos de este ámbito (Danan, 1995). Solo el traductor y los actores conocen la frase exacta del diálogo original.

Teniendo en cuenta la preocupación primordial por la sincronización (labial) en el doblaje, que a menudo resulta en utilizar en el diálogo doblado modelos de frases inspiradas en el inglés, no es de extrañar que algunas de las afirmaciones más convincentes relativas a la influencia extranjera (es decir, inglesa) en la lengua de destino a través de la traducción las realicen observadores pertenecientes a las culturas del doblaje (Herbst, 1995; Romero Fresco, 2006; Chiaro, 2006).

Aunque ahora se observa una cierta ‘conciliación’ entre los partidarios del doblaje y de la subtitulación¹³, debido en parte al éxito del DVD, que contiene versiones dobladas y subtituladas en el mismo disco para que las audiencias amantes del doblaje tengan la oportunidad de familiarizarse con la subtitulación, es necesario mencionar dos hechos centrales y paradójicos a la vez:

- 1) La subtitulación, considerada a veces como el método más auténtico de los dos, constituye una ruptura fundamental con la estructura semiótica de la película sonora al reintroducir el modo de traducción de las películas mudas, es decir, los signos escritos.
- 2) El doblaje, visto como un tipo de traducción ‘natural’ e isomésica, genera una expresión conglomerada en la que las voces que se escuchan, separadas de los rostros y gestos que se ven en la pantalla, nunca crearán una impresión totalmente natural. Solo los reajustes totales serán capaces de suplantar la película original (Wehn, 2001).

En general, los dos métodos de traducción para la pantalla se diferencian en los siguientes aspectos:

- 1) en términos semióticos, con respecto a:
 - a) el modo del lenguaje escrito frente al hablado
 - b) y el modo suplementario (subtitulación) frente a modo sustitutivo (doblaje)
- 2) en términos lingüísticos, porque:
 - a) la subtitulación se rige en gran medida por las normas de la lengua escrita¹⁴
 - b) y, a diferencia del doblaje, la subtitulación tiende a condensar el diálogo original en aproximadamente un tercio, en parte como resultado del punto 2a) y en parte para proporcionar suficiente tiempo de lectura al público.

Los DVD suelen venir con una o más versiones subtituladas en los países en donde se dobla, como es el caso de los países anglófonos. Sin embargo, todavía no se ha estudiado cómo visualizar dichas versiones. Se supone que los verdaderos interesados ven sus DVD en la lengua extranjera con subtítulos interlingüísticos, mientras que las personas con discapacidad auditiva optan por los subtítulos interlingüísticos parcialmente intersemióticos. El resto de la población probablemente prefiere las películas con diálogos en su propia lengua, ya sea en alemán, francés, español o italiano.

Los dos rivales de la traducción para la pantalla se unen raramente en una misma versión de una película. Un ejemplo de esta inusual asociación, prácticamente una simbiosis, se encontró en la versión francesa de SVC de *Dances with Wolves* (*Danse avec les loups*, 1990) de Kevin Costner, en donde los subtítulos forman parte de la versión original de cine americano. Su función era permitir realmente ‘hablar’ a los indios Sioux su lengua nativa, el lakota, y no presentar su lengua sólo como exótica parte de la banda sonora entre la música y los efectos. Por esta razón, siempre cuando se habla el lakota en la película, el público estadounidense ve subtítulos

¹³ Esta cuestión se trata más detalladamente en Koolstra et al. (2002) y en Díaz Cintas (2003 y 2005).

¹⁴ El problema de hacer ‘significativas’ las desviaciones del discurso estándar en la subtitulación se discuten en Assis Rosa (2001).

en inglés. Los espectadores escandinavos leen subtítulos siempre cuando los personajes hablan en la película, da igual: en inglés o en lakota, con la diferencia en que la traducción del lakota se presenta en la pantalla en cursiva. Lo que me parece curioso es que en la versión francesa de SVC Kevin Costner y otros ‘rostros-pálidos’ están doblados en francés, pero el lakota hablado en la película está subtítuloado en francés.

En la película *Danse avec les loups*, la falta de entendimiento mutuo entre el protagonista y los indios Sioux se señala utilizando ‘subtítulos incrustados’. En cambio, en los DVD con versiones escandinavas el hecho de encontrarnos en una escena con dos idiomas diferentes se marca tipográficamente, es decir, subrayando lo ‘ajeno’ del idioma lakota mediante el uso de la cursiva. Como es habitual en los países escandinavos, estos DVD ofrecen solo subtítulos en cuatro idiomas (danés, sueco, noruego y finés), pero ninguna versión doblada. Un punto interesante es que los subtítulos daneses y noruegos son totalmente idénticos en varias secuencias. Esto se debe, en parte, al uso generalizado de archivos de plantillas pre-cortadas para subtítular estos DVD –basados en los subtítulos estadounidenses para sordos (Pedersen, 2007)– y, en parte, a la cercanía tipológica de estas dos lenguas germánicas.

4.3. *Voice-over*: resonorización de bajo coste

El *voice-over*, considerado el tercer tipo principal de la traducción para la pantalla (interlingüística) y el ‘primo pobre’ del doblaje, se define como: “Una técnica de resonorización en la que la traducción se superpone al diálogo original. El sonido original se escucha normalmente al principio y al final del discurso, por ello la traducción dispondrá de un tiempo más corto que el diálogo original”, según Sandrelli (1996, p. 428)¹⁵.

En los inicios del desarrollo de la televisión, las técnicas de *voice-over* se utilizaron en aquellos países que posteriormente introdujeron la subtitulación como, por ejemplo, en Dinamarca. Antes de que se introdujera la subtitulación en 1955 (con letreros de cartón que servían de bloques de subtítulos; Gottlieb, 1997, p. 63), la DR, televisión nacional danesa, hizo que un profesor de cine tradujera las (pocas) películas extranjeras que tenían y leyera sus traducciones en voz alta a la reducida pero apasionada audiencia danesa. Sin embargo, según explicó un ex presentador de la DR (Skaarup, 1981), dicha práctica de resonorización dejó de emplearse después de que el profesor (varon) intentó sacar lo mejor de él para realizar una traducción de una escena en la que tres chicas francesas discutían fervientemente. Tras las protestas de los espectadores, el director general de la DR intervino y a partir de ese día no se ha realizado más la resonorización de este tipo de películas destinadas a un gran público en la televisión danesa.

A pesar de esto, la audiencia danesa siguió consumiendo este tipo de televisión resonorizada. Durante décadas, las películas infantiles extranjeras se han emitido en Dinamarca con la voz de un narrador danés superpuesta sobre la banda

¹⁵ La traducción al español de esta cita textual ha sido realizada desde la traducción del italiano al inglés efectuada por Gottlieb [nota de las traductoras].

sonora original, especialmente las producciones suecas basadas en los famosos libros de Astrid Lindgren, como es *Ronja, la hija del bandolero*.

Asimismo, las noticias y los documentales son otro género en el que el *voice-over* se utiliza internacionalmente (Franco, 2001; Orero, 2004 y 2006). En Gran Bretaña y en muchos otros países (de doblaje) que no están familiarizados con la subtitulación, se dan situaciones en las que las entrevistas utilizan casi siempre la técnica del *voice-over* y se realizan a menudo por actores o periodistas con un acento apropiado. Un claro ejemplo sería cuando se entrevista a un insurgente iraquí y este responde en árabe; en este caso, sus primeras sílabas serán perceptibles antes de que intervenga una voz en inglés con acento árabe. En la resonorización de tipo *voice-over* periodística, el retraso inicial no se debe a ningún efecto ‘espontáneo’, que sí, se encuentra en la interpretación en vivo en la televisión, sino que se trata de una estrategia introducida a propósito para dar autenticidad a la traducción.

No obstante, la ficción es el género más común que se presta al *voice-over* en todo el mundo. El *voice-over* es prácticamente tan económico como la subtitulación (aproximadamente el 10% del coste del doblaje), debido a que se necesita un número mínimo de voces (Media Consulting Group, 2007, p. 38). Otra ventaja estriba en que el *voice-over* es un método popular para la difusión de películas y series de televisión internacionales en los países menos desarrollados (especialmente aquellos con una alta tasa de analfabetismo), ya que no implica la lectura y, por ello, resulta fácil tanto de producir como de financiar o ver. En Polonia, Rusia, Lituania, Letonia y otras ex repúblicas soviéticas el *voice-over* predomina en la televisión y en las producciones en DVD (Dries, 1994–1995, p. 36); los demás países europeos prefieren la subtitulación o el doblaje para los estrenos de películas en cines.

4.4. *Voice-over*: ¿sin restricciones?

La traducción para la pantalla a menudo se denomina ‘traducción subordinada’ (*‘constrained translation’*). Hemos visto que tanto la subtitulación (con sus restricciones espacio-temporales y con su banda sonora original que ‘narra’ la historia al mismo tiempo) como el doblaje (que a veces se ve mermado por las exigencias de la sincronización labial) se presentan como modos subordinados de traducción, especialmente cuando se comparan con la traducción literaria. ¿Y qué ocurre con el *voice-over*? El traductor no necesita preocuparse por la comparación, que realizan los espectadores, entre la lengua de origen y la lengua de llegada, ya que no se escucha tanto el diálogo original; asimismo, al no haber tantas demandas de sincronización en el *voice-over* (que, de hecho, es una modalidad no sincrónica por definición [Gottlieb, 1997, pp. 95–99])¹⁶, en principio una traducción idiomática sería posible. Sin embargo, quedan aún muchas mejoras por introducir en la práctica en este campo.

¹⁶ Sin embargo, cierto grado de condensación es habitual: unas pocas sílabas de las secuencias originales se escuchan antes de que aparezca la locución *voice-over* y dicha locución tiende a terminar un poco antes de las secuencias originales. Esto significa que existe un acortamiento en el tiempo empleado en *voice-over*.

El inconveniente de la relativa falta de limitaciones en *voice-over* radica en que se necesita un traductor con talento y experiencia para manejar la libertad que implica. Además, hay muy pocos puntos de referencia que dichos traductores puedan utilizar a la hora de preparar sus traducciones. Las voces de los lectores tienden a sonar como despojadas de vida e interés –siendo tan solo un lejano eco de una viva entonación resonante incluso en los doblajes más banales– y por eso la traducción en sí corre el riesgo de desprenderse mucho del diálogo original.

4.5. La naturaleza narrativa y semiótica del *voice-over*

Como ya es evidente, el *voice-over* se caracteriza por su capacidad de ‘superposición’, puesto que la banda sonora original sigue presente, pero resulta prácticamente incomprensible. Por lo tanto, se contraponen a la subtitulación, ya que esta no produce ninguna interferencia en la banda sonora original y a menudo causa problemas al subtítulador, debido a que los espectadores se empeñan en encontrar errores de traducción. Este hábito de adivinar el subtítulo antes de que este aparezca en la pantalla resulta imposible que ocurra en el *voice-over*, ya que no existe ninguna posibilidad en la que los espectadores puedan desvincular el diálogo original del diálogo en el idioma de destino.

A diferencia del doblaje que, en principio, tiene como objetivo uno o más tipos de sincronización, el *voice-over* abarca varios fenómenos diversos. Existen dos aspectos distintivos mediante los cuales se puede determinar una doble taxonomía del *voice-over*. El primer aspecto es la ‘función narrativa’ y el segundo es la ‘representación semiótica’. A continuación, presento una tipología del *voice-over* basada en estos dos aspectos.

Desde el punto de vista narrativo, la voz o las voces (dependiendo del programa en particular) que se escuchan en la locución pueden tener dos funciones diferentes: la de ‘expresar’ (*‘recital’*) o la de ‘contar’ (*‘reporting’*), función a veces llamada también de ‘narración’ (Pönniö, 1995). Mientras que este tipo de *voice-over* similar a la narración, llamado en adelante un ‘*voice-over* en tercera persona’, predomina en Europa occidental, el otro tipo, el ‘*voice-over* en primera persona’ es más popular en Europa oriental. En la tabla 2 se presentan los dos tipos sobrepuestos.

Tabla 2. Un punto de vista narrativo

GÉNERO Y REGIÓN	TIPO NARRATIVO
Programas infantiles; Europa occidental	<i>Voice-over</i> en tercera persona (contar)
Ficción televisiva para todas las edades; Europa oriental	<i>Voice-over</i> en primera persona (expresar)
Noticias y documentales; el mundo entero	

Desde un punto de vista semiótico, se puede establecer otra dicotomía: el diálogo expresado mediante *voice-over* frente a la visualización expresada mediante *voice-over*, en la que la voz oída por el receptor puede representar dos modos distintos de lenguaje en el mismo programa (tabla 3).

Tabla 3. Un punto de vista semiótico

CANAL	TIPO SEMIÓTICO
Sonido verbal (diálogo)	Diálogo expresado mediante <i>voice-over</i> (isomésico)
Imagen verbal (letreros)	Visualización expresada mediante <i>voice-over</i> (diamésico)

No solo se reexpresan las secuencias de los diálogos mediante el *voice-over*, sino que los créditos centrales de la película (por ejemplo, los subtítulos de posproducción), las señales importantes de tráfico, los titulares, etc. (mostrados como ‘vistos’ por la cámara) también se narran, como así ocurre con dichos elementos que se subtítulan a menudo conjuntamente con el diálogo en las producciones subtituladas. Por lo tanto, como indica la tabla 3, al igual que la subtitulación de un diálogo es una traducción diamésica, también lo es la reexpresión de elementos escritos del lenguaje mediante *voice-over*.

5. Consideraciones finales: hacia una defensa de la subtitulación y del doblaje

Una vez tratadas en las secciones anteriores varias cuestiones no controvertidas, relacionadas con la traducción para la pantalla, en esta sección final se cuestionarán por separado dos ‘verdades’ comúnmente aceptadas en este ámbito (tabla 4).

Tabla 4. Afirmaciones discutibles sobre la traducción para la pantalla

Planteamiento	Contraargumentos
1) La reducción semántica (pérdida de información) no puede evitarse en la subtitulación	a) Los espectadores ahora leen más rápido que nunca b) La escritura es más concisa que el habla
2) El doblaje no es auténtico	El doblaje ofrece equivalencia semiótica

5.1. Primer planteamiento: la subtitulación siempre implica una reducción semántica

En una publicación anterior (Gottlieb, 2005, p. 16) la subtitulación se define de esta manera¹⁷:

- A Comunicación *preparada*
- B en la que se utiliza la lengua *escrita*
- C que actúa como un *adicional*
- D y *sincrónico* canal semiótico
- E como parte de un *transitorio*
- F y *polisemiótico* texto

Como se ve claramente, la reducción del contenido verbal, que es una característica frecuentemente mencionada de la subtitulación (ya sea intralingüística o interlingüística), no se debe considerar como factor determinante (aunque sea una práctica necesaria para la subtitulación) por dos razones:

- 1) La ‘demanda’ de reducción del volumen del texto en la subtitulación no está justificada ni semiótica ni técnicamente. Por lo tanto, la única razón es que se supone que la velocidad de lectura de los espectadores es menor que el tiempo (medio) de la duración del diálogo original. Aunque faltan datos empíricos sobre la percepción de la audiencia, los espectadores de las comunidades que hoy en día subtítulan son probablemente más rápidos que los lectores de las generaciones anteriores. Esto ya lo presuponen las cadenas privadas de televisión y parte de la industria del DVD, en las que la ‘regla de los seis segundos’, que se ha establecido hace mucho tiempo, la de mostrar unos 12 caracteres de subtítulo por segundo (cps), se ha elevado a 16 cps, lo que significa un aumento de aproximadamente 35%. Con tanto tiempo adicional para la exposición de los subtítulos, el contenido semántico y estilístico de la mayoría de las secuencias habladas podría incorporarse a la pantalla, y eso compensaría la habitual reducción (cuantitativa) del 20–40% (Gottlieb, 1994, p. 72; Lomheim, 1999, p. 191; Pedersen, 2007).
- 2) Incluso sin cuestionar las nociones establecidas en cuanto a la velocidad de lectura del público, la idea de no reducir el volumen del texto en la subtitulación sería perjudicial para la comprensión óptima de los espectadores y en consecuencia daría lugar a una mala traducción. En efecto, gran parte de la reducción (aunque la haya) en la subtitulación deriva directamente de su naturaleza diámésica. Por ello, la supresión o condensación de los rasgos orales redundantes es una absoluta necesidad al pasar del habla a la escritura, ya que la escritura es un modo de lenguaje más conciso que el discurso oral.

Sorprendentemente, la redundancia intersemiótica (confirmación recibida desde las imágenes y desde la banda sonora) en la subtitulación a veces asegura que los

¹⁷ En original: “*Prepared communication using written language acting as an additive and synchronous semiotic channel, as part of a transient and polysemiotic text*” [nota de las traductoras].

espectadores pierden menos contenido de la película de lo que podría deducirse de un análisis meramente lingüístico. Es decir, en un contexto polisemiótico, los vacíos semánticos suelen ser rellenados intersemióticamente. Por ello, la lectura de los subtítulos puede compararse con rellenar un texto con vacíos porque “el espectador [...] acepta reconstruir en su mente las partes del diálogo que faltan, pero que están virtualmente presentes”¹⁸ (Tomaszkiewicz, 1993, p. 267).

Sin embargo, entre los rasgos orales susceptibles de ser condensados también hay otros importantes desde el punto de vista estilístico, como son los coloquialismos, la jerga, los vulgarismos, las partículas pragmáticas y las repeticiones, ya que la eliminación de estos rasgos excesivamente redundantes no solo conduce a reducciones cuantitativas, sino que también es fundamental para ‘normalizar’ el texto. Así, el público de la lengua de destino obtendría una versión más esterilizada o corriente que la original. De esta manera, las limitaciones de la subtitulación pueden servir de fácil excusa para eliminar elementos controvertidos o incómodos del diálogo de la película original. En conclusión, esto solo demuestra lo potencialmente peligrosa que es la noción acrítica de reducción en la subtitulación para la calidad de la traducción.

A diferencia de las versiones dobladas, que, por lo general, presentan una traducción ‘completa’ del contenido verbal de la película original, los subtítulos (tal como aparecieron por primera vez en la gran pantalla) constituían poco más que sucinta traducción de lo esencial. Esto era una pena, ya que en esa época los espectadores no tenían mucho conocimiento de inglés, y mucho menos de otros idiomas extranjeros. Algo irónicamente, en la actualidad, cuando el público está más familiarizado con el inglés (hablado) y una sucinta traducción de lo esencial sería tal vez más que suficiente, los subtítulos no suelen condensarse tanto.

5.2. Segundo planteamiento: el doblaje no es auténtico

Desde la introducción del cine sonoro los críticos han sido escépticos con el doblaje, que fue considerado básicamente como no auténtico. Por ello, hasta hoy, la mayoría de los aficionados a las películas extranjeras optan por los subtítulos cuando tienen que elegir entre los métodos de traducción disponibles. Una cuestión fundamental para quienes están interesados en la subtitulación, especialmente aquellos que viven en las principales comunidades lingüísticas y que rara vez están expuestos a la importación de idiomas extranjeros, es la naturaleza adicional de la subtitulación (por el hecho de que añade una información extra a la película). Esto significa que el público tiene acceso total al original ‘exótico’, mientras que está semánticamente resguardado por los subtítulos en su propio idioma. Esta emocionante experiencia, comparable a poder observar a los animales peligrosos desde detrás de una pantalla de cristal blindado en un zoológico, es compartida por muchos en la industria del cine. Como expresó el director de cine canadiense Atom Egoyan: “Los subtítulos

¹⁸ En original: “le spectateur (...) accepte reconstruire mentalement ces parties des conversations qui manquent, mais dont la présence est virtuelle”. La traducción al español de esta cita textual ha sido realizada desde la traducción del francés al inglés efectuada por Gottlieb [nota de las traductoras].

ofrecen un camino hacia mundos más allá de nosotros mismos. Los subtítulos nos inducen”¹⁹ (Egoyan y Balfour, 2004, p. 30).

Paradójicamente, desde un punto de vista semiótico, la subtitulación es menos auténtica que el doblaje, aunque mantiene la banda sonora original y crea una impresión más auténtica que el doblaje. La subtitulación constituye una ruptura fundamental con la estructura semiótica de la película sonora al reintroducir el modo de traducción de las películas mudas, es decir, los textos escritos, como un tipo de información adicional. Técnicamente hablando, la subtitulación es un modo de traducción ‘suplementario’.

Ahora bien, el doblaje representa un modo ‘sustitutivo’ y es, por lo tanto, la única forma semióticamente equivalente de la traducción para la pantalla. Por otra parte, el *voice-over*, su rival perdedor, se sitúa en una posición intermedia porque permite superponer la banda resonanzada a la pista de diálogo original.

Especialmente dentro del paradigma de adecuación a la cultura meta (aunque criticado por mí, sigue siendo un enfoque válido para ciertos tipos de traducción) el doblaje posee la ventaja de intentar recrear valientemente la auténtica experiencia cinematográfica (película sonora). Y, como han demostrado las encuestas (por ejemplo, Kilborn, 1993), la mayor parte de la audiencia en los países que doblan, particularmente los espectadores de televisión, están satisfechos con lo que escuchan. Por ejemplo, muchos espectadores no anglófonos de las comedias estadounidenses ni siquiera se dan cuenta de la manipulación por parte de la industria local del doblaje. La idea de que es imposible recrear una ilusión fílmica en las mentes de los extranjeros es una ilusión en sí misma. Si el doblaje no funcionara, ¿por qué las cadenas de televisión gastarían tanto dinero en programas de post-sincronización, cuando podrían subtítularlos por una décima parte del coste?

Por supuesto, el único tipo de traducción para la pantalla 100% auténtico semióticamente implicaría que no solo se debería producir una nueva banda sonora en el idioma de destino, sino que también se tendría que recrear todas las demás bandas semióticas de la producción original. El resultado de este *remake* total solo podría ser identificado como traducción por aquellos que conozcan la producción original y hablen el idioma utilizado en ella. Pocas personas cumplirían estos requisitos como para que pudiera romperse la ilusión de estar visualizando una producción original.

6. Bibliografía

- Assis Rosa, A. (2001). Features of Oral and Written Communication in Subtitling. En Y. Gambier y H. Gottlieb (eds.), (*Multi Media Translation. Concepts, Practices, and Research*) (pp. 214–221). John Benjamins.
- Bernal Merino, M. (2006). On the translation of video games. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 22–36.
- Bjerre Rosa, P. (2007). *Danske undertekster – før og nu. Tidskoder, idiommer og lokalismer i fem spillefilm*. Tesis doctoral. Universidad de Copenhague. www.corrigo.dk/tekstning.

¹⁹ En original: “Subtitles offer a way into worlds outside of ourselves. Subtitles embed us” [nota de las traductoras].

- Bucaria, C. (2008). Acceptance of the Norm or Suspension of Disbelief: The Case of Formulaic Language in Dubbing. En D. Chiaro, C. Heiss y C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation* (pp. 149–163). John Benjamins.
- Chiaro, D. (2006). Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 198–208.
- Danan, M. (1995). Le sous-titrage. Stratégie culturelle et commerciale. *Translatio – FIT Newsletter*, 14(3–4), 272–281.
- Dewolf, L. (2001). Surtitling Operas. With examples of Translations from German into French and Dutch. En Y. Gambier y H. Gottlieb (eds.), *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research* (pp. 179–188). John Benjamins.
- Díaz Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. En G. Anderman y M. Rogers (eds.), *Translation Today. Trends and Perspectives* (pp. 192–204). Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. (2005). The ever-changing world of subtitling: some major developments. En J. D. Sanderson (ed.), *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy* (pp. 17–26). Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. (Translation Practices Explained: Vol. 11). St. Jerome Publishing.
- Dries, J. (1994–1995). Breaking Language Barriers behind the Broken Wall (voice-over, dubbing or subtitling?). *Intermedia*, 22(6), 35–37.
- Egoyan, A. y Balfour, I. (2004). Introduction. En A. Egoyan, Atom y I. Balfour (eds.), *Subtitles. On the foreignness of film* (pp. 21–30). MIT Press & Alphabet City Media.
- Franco, E. (2001). Voiced-over television documentaries. Terminological and conceptual issues for their research. *Target*, 13(2), 289–304.
- Goris, O. (1993). The question of French dubbing: Towards a frame for systematic investigation. *Target*, 5(2), 169–190.
- Gottlieb, H. (1994). *Tekstning – synkron billedmedieoversættelse*. Universidad de Copenhague: Center for Translation Studies and Lexicography.
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Universidad de Copenhague: Center for Translation Studies and Lexicography.
- Gottlieb, H. (2001). *In video veritas: Are Danish voices less American than Danish subtitles?* En F. Chaume Frederic y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 193–220). Publicacions de la Universitat Jaume I (reimpresión: Gottlieb, H., 2005).
- Gottlieb, H. (2003a). *Tekstning – oversættelse for åben skærm*. *Anglo Files. Medlemsblad for Engelsklærerforeningen for Gymnasiet & HF*, 130, 44–53.
- Gottlieb, H. (2003b). Parameters of Translation. *Perspectives*, 11(3), 167–187.
- Gottlieb, H. (2005). *Screen Translation. Eight studies in subtitling, dubbing and voice-over*. University of Copenhagen: Center for Translation Studies.
- Herbst, T. (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Max Niemeyer Verlag.
- Herbst, T. (1995). People do not talk in sentences. Dubbing and the idiom principle. *Translatio – FIT Newsletter*, 14(3–4), 257–271.
- Ivarsson, J. y Carroll, M. (1998). *Code of Good Subtitling Practice*, página web de Jan Ivarsson, www.transedit.se (acceso: 22/02/2008).

- Kilborn, R. (1993). 'Speak my language': Current attitudes to television subtitling and dubbing. *Media, Culture and Society*, 15, 641–660.
- Koolstra, C. M.; Peeters, A. L. y Spinhof, H. (2002). The pros and cons of dubbing and subtitling. *European Journal of Communication*, 17(3), 325–354.
- Lindberg, I. (1989). *Nogle regler om tv-tekstning*. Online version (ed. Niels Søndergaard, 2000): www.titlevision.dk/tekstnin.htm.
- Lomheim, S. (1999). The writing on the screen. Subtitling: A case study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo. En G. Anderman y M. Rogers (eds.), *Word, Text, Translation* (pp. 190–207). Multilingual Matters.
- Luyken, G.-M.; Herbst, T.; Langham-Brown, J.; Reid, H. y Spinhof, H. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. European Institute for the Media.
- Mangiron Hevia, C. (2006). Video games localisation. Posing new challenges to the translator. *Perspectives*, 14(4), 306–317.
- Media Consulting Group (2007). Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry http://ec.europa.eu/information_society/media/overview/evaluation/studies/index_en.htm
- Orero, P. (2004). The Pretended Easiness of Voice-over. Translation of TV Interviews. *The Journal of Specialised Translation*, 2, 76–96.
- Orero, P. (2006). Voice-over. A case of hyper-reality. En Proceedings of the Marie Curie Euroconferences *MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*, Copenhagen 1–5 de mayo de 2006. www.euroconferences.info/proceedings
- Pedersen, J. (2007). *Scandinavian Subtitles. A comparative study of subtitling norms in Sweden and Denmark with a focus on Extralinguistic Cultural References*. Tesis doctoral. Universidad de Estocolmo.
- Pönniö, K. (1995). Voice-over, narration et commentaire. *Translatio – FIT Newsletter*, 14(3–4), 303–307.
- Romero Fresco, P. (2006). The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic Friends. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 134–151.
- Sandrelli, A. (1996). “*Caro Diario*” di Nanni Moretti: studio comparato delle versioni sottotitolate in inglese e spagnolo. Tesis doctoral. Universidad de Trieste.
- Skaarup, H. (1981). Da TV var ungt. *Berlingske Tidende*, August 27. 1981. Copenhagen.
- Schröter, T. (2005). *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Karlstad University Studies.
- Tomaszkiewicz, T. (1993). *Les opérations linguistique qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Adam Mickiewicz University Press.
- Wehn, K. (2001). About Remakes, Dubbing and Morphing: Some Comments on Visual Transformation Processes and their Relevance for Translation Theory. En Y. Gambier y H. Gottlieb (eds.), *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research* (pp. 65–72). John Benjamins.
- Whitman, C. (2001). Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants. En F. Chaume Frederic y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 143–157). Publicacions de la Universitat Jaume I. Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Peter Lang.

7. Posdata: lecturas recomendadas actualizadas hasta 2021

[Las referencias bibliográficas de las lecturas recomendadas se encuentran en esta sección o en la sección 6.]

Como suele ocurrir con los nuevos tipos de comunicación y artefactos culturales, la traducción en el cine —y más tarde en la televisión— recibió escasa o nula atención académica en sus comienzos, según ilustra un análisis de la literatura sobre la subtitulación publicada en todo el mundo durante los primeros 65 años tras la introducción de los subtítulos en 1929 (Gottlieb, 1994, pp. 179–186).

Hasta finales de la década de 1980, la traducción para la pantalla no se consideró un tema de estudio académico. La primera obra que se publicó fue *Nordisk TV-teksting* (1989), las actas de una modesta conferencia sobre la subtitulación en los países nórdicos. Entre las obras siguientes (anglófonas) sobre la subtitulación en Escandinavia se incluyen: Lomheim (1999), Schröter (2005), Gottlieb (2008, 2009, 2012, 2018), Pedersen (2010, 2011, 2017), y Beuchert (2017).

El doblaje también ha experimentado una mayor atención académica; por ello, se mencionan una serie de volúmenes anglófonos sobre el doblaje y la subtitulación a continuación: Ivarsson y Carroll (1998), Gambier y Gottlieb (eds., 2001), Orero (ed., 2004), Chaume (2012), Pérez-González (2014), Antonini y Bucaria (eds., 2015), Jankowska y Szarkowska (eds., 2015), Díaz Cintas y Nikolić (eds., 2017), Di Giovanni y Gambier (eds., 2018), y Díaz Cintas y Remael (2021).

Entre los principales libros españoles destacan los de Díaz Cintas (2003), Chaume (2004), y Talaván Zanón, Ávila Cabrera y Costal Criado (2016).

Para disponer de una excelente visión general de todos los tipos de traducción para la pantalla, incluyendo la subtitulación intralingüística y la audiodescripción, con aportaciones de los principales investigadores en este campo, véase Bogucki y Deckert (eds., 2020).

Los lectores interesados en la subtitulación intralingüística pueden consultar a Neves (2005), Matamala y Orero (eds., 2010), y Romero-Fresco (ed., 2015) —todos ellos tratan de la subtitulación para personas sordas y con problemas de audición— y Talaván Zanón (2011) que se centra en la subtitulación como ayuda para la adquisición de una lengua extranjera.

Entre los materiales de consulta anglófonos sobre la audiodescripción se encuentran: López Vera (2006), Orero y Wharton (2007), Mazur y Kruger (eds., 2012), y Fryer (2016).

Los lectores interesados en temas específicos o combinaciones lingüísticas del mundo de la traducción para la pantalla pueden consultar una serie de recursos útiles en línea como bibliografías, revistas y guías.

Las bibliografías en línea más completas que incluyen obras sobre la traducción para la pantalla son Gambier y van Doorslaer (eds.) y *BITRA* (Franco Aixelá, 2001–2020; véase también Franco Aixelá y Orero Clavero, 2005).

Varias revistas académicas han publicado números especiales sobre la traducción para la pantalla, por ejemplo: *RILA* (Caimi, ed., 2002), *The Translator* (Gambier, ed., 2003),

Meta (Gambier, ed., 2004), *Perspectives* (O'Hagan, ed., 2006), *The Journal of Specialised Translation* (Díaz Cintas, Orero y Remael, eds., 2006; Díaz Cintas y Szarkowska, eds., 2020), y *Altre Modernità* (Díaz Cintas, Parini y Ranzato, eds., 2016).

Un claro ejemplo del creciente interés de la academia por la traducción para la pantalla fue la publicación de *Journal of Audiovisual Translation* en 2018, con una excelente edición inaugural que abarca casi todos los aspectos de este ámbito, y con números especiales tanto en 2019 (“Quality in Media Accessibility”) como en 2020 (“Perspectives on Complex Understandings”).

Por último, en 2019 se publicó una breve guía oficial sobre la subtitulación profesional, basada en las normas escandinavas establecidas (Forum for Billedmedieoversættelse, 2021, cuarta versión).

Listado de lecturas recomendadas

- Antonini, R. (2008). The Perception of Dubbese. An Italian Study. En D. Chiaro, C. Heiss y C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation* (pp. 135–148). John Benjamins.
- Antonini, R. y Bucaria, C. (eds.) (2015). *Non-professional Interpreting and Translation in the Media*. Peter Lang.
- Beuchert, K. (2017). *The Web of Subtitling: A Subtitling Process Model Based on a Mixed Methods Study of the Danish Subtitling Industry and the Subtitling Processes of Five Danish Subtitlers*. Tesis doctoral, School of Business and Social Sciences, Aarhus University. https://www.researchgate.net/publication/321882859_The_Web_of_Subtitling_A_Subtitling_Process_Model_Based_on_a_Mixed_Methods_Study_of_the_Danish_Subtitling_Industry_and_the_Subtitling_Processes_of_Five_Danish_Subtitlers.
- BITRA. *Bibliography of Interpreting and Translation*. (online since 2001) https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=en. (véase también Franco Aixelá, 2001–2020).
- Bogucki, Ł. (2020). *A Relevance-Theoretic Approach to Decision-Making in Subtitling*. Palgrave Macmillan.
- Bogucki, Ł. y Deckert, M. (eds.) (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Palgrave Macmillan.
- Caimi, A. (ed.) (2002). *Cinema: Paradiso delle lingue. I sottotitoli nell'apprendimento linguistico*, número especial de *RILA (Rassegna italiana di linguistica applicata)*, 1–2.
- Chaume, F. (2004). *Cine y Traducción*. Cátedra.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St. Jerome.
- Delabastita, D. (1990). Translation and the Mass Media. En S. Bassnett y A. Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 97–109). Pinter Publishers.
- Di Giovanni, E. y Gambier, Y. (eds.) (2018). *Reception Studies and Audiovisual Translation*. John Benjamins.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés – Español*. Ariel Cine.
- Díaz Cintas, J.; Orero, P. y Remael, A. (eds.) (2006). *Interviews and articles on audiovisual translation*, número especial de *The Journal of Specialised Translation*, 6 (julio 2006).

- Díaz Cintas, J. y Anderman, G. (eds.) (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J.; Matamala, A. y Neves, J. (eds.) (2010). *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Rodopi.
- Díaz Cintas, J. y Neves, J. (eds.) (2015). *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Cambridge Scholars Publishing.
- Díaz Cintas, J.; Parini, I. y Ranzato, I. (eds.) (2016). *Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, número especial de *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*. <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/888/showToc>
- Díaz Cintas, J. y Nikolić, K. (eds.) (2017). *Fast-forwarding with Audiovisual Translation*. Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. y Szarkowska, A. (eds.) (2020). *Experimental research and cognition in audiovisual translation*, número especial de *The Journal of Specialised Translation*, 33.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (eds.) (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. Routledge.
- Forum for Billedmedieoversættere (2021). *Guidelines for Subtitling in Denmark*. Version 4. <https://undertextstning.dk/english/>
- Franco Aixelá, J. (2001–2020). *BITRA (Bibliografía de Interpretación y Traducción)*. Base de datos en acceso abierto. Disponible en: <http://dti.ua.es/es/bitra/introduccion.html> DOI:10.14198/bitra
- Franco Aixelá, J. y Orero Clavero, P. (2005). Research on Audiovisual Translation: Some objective conclusions, or the birth of an academic field. En J. D. Sanderson (ed.), *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. (pp. 79–92). Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Franco, E.; Matamala, A. y Orero, P. (2010). *Voice-over Translation. An Overview*. Peter Lang.
- Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*. Routledge.
- Gambier, Y. (ed.) (2003). *Screen Translation*, número especial de *The Translator*, 9(2).
- Gambier, Y. (ed.) (2004). número especial sobre la traducción para la pantalla de *Meta*, 49(4).
- Gambier, Y. y van Doorslaer, L. (eds.) (en línea desde 2004). *Translation Studies Bibliography*. <https://www.benjamins.com/online/tsb/> (suscripción gratuita de 90 días).
- Gambier, Y. y Gottlieb, H. (eds.) (2001). *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research*. John Benjamins.
- Gottlieb, H. (2008). Películas antiguas, subtítulos nuevos, ¿más anglicismos? En J. Sanderson (ed.), *Películas antiguas, subtítulos nuevos. Análisis diacrónico de la traducción audiovisual* (pp. 15–49). Publicaciones de la Universidad de Alicante. (trad. D. Tomás).
- Gottlieb, H. (2009). Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds. En J. Díaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 21–43). Multilingual Matters.
- Gottlieb, H. (2012). Subtitles: Readable Dialogue? En E. Perego (ed.), *Eye tracking in audiovisual translation* (pp. 37–79). Aracne Editrice.
- Gottlieb, H. (2018). The Politics of Audiovisual Translation. En J. Evans y F. Fernández (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Politics* (pp. 323–342). Routledge.

- Hvelplund, K. (2017). Eye tracking and the process of dubbing translation. En J. Díaz Cintas y K. Nikolić (eds.), *Fast-forwarding with Audiovisual Translation* (pp. 110–125). Multilingual Matters.
- Jankowska, A. y Szarkowska, A. (eds.) (2015). *New Points of View on Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Peter Lang.
- Journal of Audiovisual Translation (JAT)* (2018–). <https://jatjournal.org/index.php/jat>
- Kruger, J.-L.; Szarkowska, A. y Krejtz, I. (2015). Subtitles on the Moving Image: An Overview of Eye Tracking Studies. *Refractory: a Journal of Entertainment Media*, 25. <http://refractory.unimelb.edu.au/2015/02/07/kruger-szarkowska-krejtz>
- López Vera, J. F. (2006). Translating Audio description Scripts: The Way Forward? – Tentative First Stage Project Results. http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html.
- Martínez-Lorenzo, M. (2020). Subtitling for Social and Language Minorities: Subtitling of Oral Errors and Dialectal Features in the Case of Minoritised Languages. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(2), 310–327.
- Matamala, A. y Orero, P. (eds.) (2010). *Listening to Subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Peter Lang.
- Mazur, I. y Kruger, J.-L. (eds.) (2012). *Pear Stories and Audio Description: Language, Perception and Cognition across Cultures*, número especial de *Perspectives*, 20(1).
- Neves, J. (2005) *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tesis doctoral. School of Arts, Roehampton University.
- Nordisk TV-teksting* (1989). Rapport fra en konferanse på Schæffergården ved København 25.-27. november 1988. *Nordisk Språksekretariats Rapport*, 12. Oslo, Norway.
- O’Hagan, M. (ed.) (2006). número especial sobre Anime, Manga y videojuegos de *Perspectives*, 14(4).
- Orero, P. (ed.) (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. John Benjamins.
- Orero, P. y Wharton, S. (2007). The Audio Description of a Spanish Phenomenon: Torrente 3. *The Journal of Specialised Translation*, 7, 164–178.
- Pedersen, J. (2010). Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives*, 18(1), 1–22.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: An exploration focusing on extra-linguistic cultural references*. John Benjamins.
- Pedersen, J. (2017). The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling. *Journal of Specialised Translation*, 28, 210–229.
- Perego, E. y Bruti, S. (eds.) (2015). *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*. Cambridge Scholars Publishing.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge.
- Pinto, D. (2010). Lost in subtitle translations: The case of advice in the English subtitles of Spanish films. *Intercultural Pragmatics*, 7(2), 257–277.
- Romero-Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends. *Meta*, 54(1), 49–72.
- Romero-Fresco, P. (2011). *Subtitling Through Speech Recognition: Respeaking*. St. Jerome.
- Romero-Fresco, P. (ed.) (2015). *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe: UK, Spain, Italy, Poland, Denmark, France and Germany*. Peter Lang.

- Talaván Zanón, N. (2011). A quasi-experimental research project on subtitling and foreign language acquisition. En L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio y Ní Mhainnín, M. A. (eds.), *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling* (pp. 197–217). Peter Lang.
- Talaván Zanón, N.; Ávila Cabrera, J. J. y Costal Criado, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Editorial OUC.
- Taylor, C. (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target*, 28(2), 222–236.
- Wang, D. y Zhang, X. (2017). Fansubbing in China: Technology-facilitated activism in translation. *Target*, 29(2), 301–318.
- Woźniak, B. (2012). Voice-over or voice-in-between? Some considerations about the voice-over translation of feature films on Polish television. En A. Remael, P. Orero y M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3* (pp. 209–228). Rodopi.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. En J. Díaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21–37). John Benjamins.
- Zabalbeascoa, P. y Corrius, M. (2014). How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain. *Perspectives*, 22(2), 255–270.

Palabras clave

traducción audiovisual, traducción diagonal, subtitulación, doblaje, *voice-over*, semiótica

Abstract

Screen Translation

In this paper, we will focus on the various types of screen translation, including subtitling, dubbing and voice-over, and analyse these three methods of translation using a semiotic approach. After a short presentation of the main types of screen translation (section 2), we will look at subtitling (3), followed by a section on revoicing (4), encompassing dubbing and voice-over. In the concluding part (5), we will revisit some critiques raised against dubbing and subtitling, and expose our counter-arguments. Finally, the features of the three main types of screen translation will be compared, and their advantages from the user's viewpoint will be highlighted. At the very end, we review some prominent now-classical publications – and more recent ones – on screen translation and suggest further readings (6 and 7).

Keywords

Audiovisual translation, Diagonal translation, Subtitling, Dubbing, Voice-over, Semiotics