

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO

TRADUCCIÓN: ENFOQUES Y MÉTODOS

**ANÁLISIS COMPARATIVO Y
CONSIDERACIONES FORMALES SOBRE
EL DOBLAJE Y SUBTITULADO DE LA
SERIE DE TELEVISIÓN “PERDIDOS”**

TRABAJO DE GRADO

J. DAVID GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ

**DIRIGIDO POR:
DR. FERNANDO TODA IGLESIA**

AGRADECIMIENTOS

Quisiera aprovechar estas líneas para agradecerle su apoyo, ayuda y ánimo a todos los que me han acompañado en la elaboración de este Trabajo de Grado de Salamanca.

En primer lugar, quiero expresarle mi más profundo agradecimiento al profesor Fernando Toda Iglesia, director del presente trabajo, por su dedicación y su tiempo. Sus consejos y su orientación han sido la mejor guía para entrar en el mundo de la investigación.

Asimismo, quiero agradecerle a todo el personal del Programa de Doctorado “Traducción: Enfoques y Métodos” la oportunidad de presentar este trabajo, así como la formación, las indicaciones y el estímulo constante que me han sabido ofrecer.

A la Junta de Castilla y León y su programa de Ayudas para la Formación de Personal Investigador, porque su apoyo ha hecho posible este trabajo.

A Reyes Bermejo y Marcos Randulfe, por su generosa invitación para visitar los estudios Abaira/Soundub y conducirme con paciencia y atención por la profesión del doblaje.

A Pilar Santigosa y Charo Ruiz, de los estudios Abaira/Soundub, por hacerme un hueco en sus exigentes agendas y contestar tan amablemente a mis muchas preguntas.

A Pablo, por su paciencia infinita y su conocimiento enciclopédico de las funciones de Excel, sin el cual, toda la metodología que sustenta este trabajo se vendría abajo.

A Claudia, que me ha acompañado a lo largo de todas las etapas que me han traído a este momento. Sin ella, este trabajo habría quedado huérfano.

A Salvador, porque estuvo a mi lado en las fases más arduas de esta investigación y supo hacer que fueran mucho más llevaderas.

A Javi, por su abnegada dedicación todas las mañanas para discutir los detalles y matices de esta investigación, y por su criterio, siempre agudo y certero.

Por último, a toda mi familia, amigos y compañeros, por su afecto y su respaldo, y muy especialmente al Coro de la Universidad de Salamanca, por mantenerme irremediabilmente unido a esta ciudad y a esta Institución.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	VII
1. METODOLOGÍA.....	1
1.1. Consideraciones generales.....	1
1.2. Fundamentación teórica.....	3
1.3. Recopilación del corpus.....	4
1.4. Análisis del corpus.....	6
1.4.1. Procesamiento informático.....	6
1.4.2. Visionado de capítulos.....	9
1.5. Exposición de resultados.....	10
2. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS SUBTÍTULOS.....	11
2.1. Presentación de los subtítulos.....	11
2.2. Cantidad de subtítulos.....	13
2.2.1. Rótulos.....	15
2.2.2. Sonorización.....	16
2.2.3. Condensación de subtítulos.....	16
2.3. Velocidades de lectura.....	19
2.4. Pausas entre subtítulos.....	22
2.5. Conclusiones.....	25
3. DIMENSIÓN ORTOTIPOGRÁFICA Y RASGOS DEFINITORIOS DE LOS SUBTÍTULOS.....	27
3.1. Uso de los puntos suspensivos.....	27
3.1.1. Evolución histórica.....	27
3.1.2. Presencia en el corpus.....	29
3.1.3. Marcador de duda.....	32
3.1.4. Marcador de oración inacabada.....	33
3.1.4.1. Con valor no eufemístico.....	33
3.1.4.2. Con valor eufemístico.....	35
3.1.5. Marcador de enumeración incompleta.....	38
3.2. Amalgama de subtítulos.....	39

3.3. División de subtítulos.....	42
3.4. Conclusiones.....	44
4. LAS FORMAS DE TRATAMIENTO.....	47
4.1. Igualdad en el tratamiento en el doblaje y el subtitulado.....	48
4.2. Uso formal en el doblaje e informal en el subtitulado.....	48
4.3. Uso informal en el doblaje y formal en el subtitulado.....	52
4.4. Cambios de tratamiento.....	55
4.4.1. Cambios puntuales.....	55
4.4.2. Cambios permanentes.....	59
4.4.3. Inconsistencias o vacilaciones.....	65
4.5. Conclusiones.....	68
5. LOS ACENTOS.....	69
5.1. En los subtítulos.....	69
5.2. En el doblaje.....	71
5.2.1. Acento árabe.....	74
5.2.2. Acento coreano.....	76
5.2.3. Acento francés.....	78
5.2.4. Acento hispano.....	78
5.2.5. Acento inglés.....	80
5.3. Conclusiones.....	81
6. CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	86
REFERENCIAS DE LAS SERIES DEL CORPUS.....	99
NOTA SOBRE LOS ANEXOS.....	103

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Cantidad de subtítulos en las versiones castellana e inglesa.....	14
Tabla 2: Subtítulos rápidos y lentos.....	21
Tabla 3. Pausas entre subtítulos.....	23
Tabla 4. Particiones en subtítulos de dos líneas.....	43

INTRODUCCIÓN

Motivación personal

Son varias las razones que nos han motivado a lo largo de la realización de este trabajo de investigación. En primer lugar, nuestra intención es la de contribuir a la evolución de los estudios de traducción audiovisual, que se han convertido en los últimos años en una de las disciplinas con mayor crecimiento dentro de la disciplina general de la traducción. Por otra parte, tratamos de presentar un análisis que integre aquellos aspectos técnicos que convierten a la traducción de productos audiovisuales en una traducción subordinada. Consideramos que es esencial valorar el texto traducido en función de las restricciones formales que se aplican. Además, también nos mueve un interés personal por descubrir de qué manera se reflejan los diferentes acentos y variedades lingüísticas en el doblaje y en el subtitulado, puesto que este factor siempre ha sido motivo de acalorado debate tanto en la teoría como en la práctica. Por último, hemos de destacar que pretendemos dotar a nuestro trabajo de un espíritu práctico, de forma que podamos colaborar con la aplicación real de nuestros hallazgos en el ejercicio profesional de la traducción audiovisual.

Objetivos e hipótesis

Para delimitar, a grandes rasgos, los objetivos que se persiguen en este trabajo de investigación, podemos remitir al lector al título que lo presenta. Así, nuestras aspiraciones generales son la de presentar una serie de consideraciones de tipo formal acerca de las dos principales variedades de traducción subordinada asociadas con la traducción audiovisual (es decir, el doblaje y el subtitulado) y realizar una comparación entre ellas con respecto a aquellos puntos que puedan resultar de especial relevancia para la investigación en esta disciplina, todo ello aplicado a nuestro corpus.

Si pretendemos ofrecer una definición más específica de nuestras intenciones, hemos de decir, con respecto al primer objetivo, que trataremos de analizar los subtítulos de nuestro corpus para establecer si su presentación y parámetros de lectura son adecuados, y si se ajustan o no a las directrices establecidas por los académicos y por la industria. Además, estudiaremos aquellas características de los subtítulos que los definen y particularizan entre el resto de textos subordinados. Por lo que respecta al segundo de los objetivos, pretendemos contrastar el uso de las formas de tratamiento entre el doblaje y el subtitulado, siempre con el marco de las restricciones espacio-temporales en mente. También trataremos de determinar qué recursos se utilizan en una y otra modalidad para reflejar los acentos.

En cuanto a las hipótesis que vertebran este estudio, estimamos que el enfoque metodológico que hemos aplicado a nuestro corpus, y que se detalla en el primer capítulo, ofrecerá una herramienta útil para el investigador en traducción audiovisual, puesto que resulta perfectamente posible extrapolar su uso a cualquier otro análisis de estas características. De igual modo, suponemos que el uso sistemático de fichas de trabajo¹ que analicen la casuística del texto audiovisual puede adoptarse como elemento habitual en la investigación, para estudiar todos los elementos pertinentes en distintos casos.

Marco teórico

Si hasta hace unos años todas las publicaciones académicas sobre traducción audiovisual declaraban que se centraban en una disciplina que se encontraba en su tierna infancia, es innegable que actualmente ésta se halla, al menos, en la adolescencia. No en vano se trata de un campo que está experimentando un rápido crecimiento, en el que se

¹ El diseño de nuestro modelo de ficha está basado en el que utiliza Baños (2006), que está sacado, a su vez, de la que emplea Chaume Varela (2004) en su modelo de análisis integrado de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica.

debaten posturas encontradas, y que todavía debe encontrar un soporte teórico consistente, como ya señalaba Bravo (2002). Sin embargo, es innegable que se están produciendo avances en pos del establecimiento de un marco de análisis global acerca de la traducción audiovisual. En este sentido, son importantes las aportaciones que integran la producción audiovisual y la traducción de textos audiovisuales en la teoría del polisistema planteada por Even-Zohar (1990). Así, Díaz Teijo (1997) y, posteriormente, Díaz-Cintas (2005b) aportan unos cimientos de teoría que nos permiten hablar con gran versatilidad del polisistema fílmico en España, a la vez que incluyen las obras traducidas en el estudio de la filmografía en cualquier cultura.

De este modo, podemos enmarcar en líneas generales nuestro trabajo como un estudio descriptivo con base polisistémica. Al igual que Chaume (2002), consideramos urgente y necesario abordar el estudio de las normas de traducción en el campo de la traducción audiovisual, pero tratando de repercutir en la práctica profesional. Asimismo, coincidimos con él en que incluir un apartado que describa el proceso de doblaje o de subtitulación y recoja las modalidades de traducción audiovisual más populares en occidente resultaría, a estas alturas y en un trabajo de estas características, fútil y redundante. No obstante, sí existen nuevas líneas de investigación que se centran en otras modalidades de producción textual audiovisual, como es la influencia del DVD en el proceso de traducción y en los estándares profesionales en actividades como la subtitulación (Carroll, 2004), y que nos han servido como base para analizar nuestros textos.

Estructura

El presente trabajo se divide en seis capítulos, que pasamos a describir a continuación de manera esquemática para una mejor comprensión de la estructura general del texto.

En el **capítulo 1** se presenta la metodología de trabajo que se ha seguido a lo largo de la realización del estudio. En él se detallan las diferentes etapas que ha sido necesario atravesar para lograr como resultado la presente obra. Así, en primer lugar, se plantean unas consideraciones metodológicas generales en las que se perfilan las diferentes motivaciones que nos han animado a lo largo del proceso. A continuación, se repasa la fase de fundamentación teórica, en la que se explica qué fuentes bibliográficas se han consultado, y se dividen de acuerdo con los campos de especialidad a los que se consagran, así como con su vigencia temporal en una disciplina como la traducción audiovisual. Posteriormente llegamos al apartado de la recopilación del corpus, que explica cómo se consiguieron los diferentes textos que pretendíamos analizar. Como se podrá ver, esta labor no se limita en absoluto a la obtención de los episodios de nuestra serie en un DVD. El siguiente punto es el del análisis del corpus, en el que, por una parte, se enumeran los pasos técnicos necesarios para procesar en el ordenador la información contenida en los textos del corpus y, por otra parte, se explica el procedimiento analítico seguido durante el visionado de los capítulos. Por último, se dedica un apartado a la etapa de exposición de los resultados y las conclusiones, en el que se señala cuál es el orden lógico que sigue nuestro trabajo de investigación.

El **capítulo 2** se centra en las características formales de los subtítulos. En un primer momento, se da un repaso a la presentación de los subtítulos, en lo que respecta a los parámetros técnicos de colocación, así como el tamaño, tipo y color de las letras. A continuación se establece un recuento de la cantidad de subtítulos del corpus, junto con

una comparación entre los que corresponden a la versión original (subtitulado intralingüístico) y los que pertenecen a la traducción al castellano. Seguidamente, se lleva a cabo un estudio de la velocidad de lectura, expresada en caracteres por segundo, que se requiere para los subtítulos en ambos idiomas, además de un análisis de aquellos que no entren, por exceso o por defecto, en los parámetros establecidos por los teóricos de la traducción audiovisual o por la propia industria cinematográfica. Posteriormente, se analizan las pausas existentes entre los subtítulos, con el objetivo de establecer si su duración obedece a los parámetros preestablecidos, o si por el contrario son más breves de lo habitual. Para finalizar, se exponen las conclusiones relativas a todos los puntos anteriormente descritos.

En el **capítulo 3**, todavía centrado en los subtítulos, pasamos a analizar todas aquellas características que los distinguen de cualquier otro tipo de textos. Así, el primero de los aspectos que se tratan son los puntos suspensivos, puesto que su uso en el caso de los subtítulos difiere del que se puede observar en otros textos escritos. Tras una breve perspectiva histórica de su empleo en traducción audiovisual, estudiamos su presencia en nuestro corpus, para a continuación clasificar los diversos casos de aplicación que presentan. Acto seguido, se muestran dos características definitorias de los subtítulos como tipo de texto específico y distinguible: por una parte, la amalgama de subtítulos, una medida de condensación eficaz para el profesional de la subtitulación, y por otra, la división de subtítulos de dos líneas de acuerdo con sus componentes morfosintácticos. Por último, se formula una serie de conclusiones con finalidad práctica de aplicación en el ejercicio profesional.

Al llegar al **capítulo 4**, pasamos ya a la parte del análisis comparativo entre doblaje y subtitulado. En esta ocasión, nos centramos en las formas de tratamiento entre los diferentes personajes. Los distintos apartados analizan las tres situaciones básicas

que se presentan: igualdad de trato en ambas modalidades, uso formal en el doblaje e informal en el subtítulo y uso informal en el doblaje y formal en el subtítulo. En cuarto lugar se estudian los cambios de tratamiento a lo largo de la serie, tanto aquellos de carácter puntual como los permanentes, así como las inconsistencias o vacilaciones que tienen lugar a lo largo de la primera temporada, que constituye el corpus que hemos seleccionado. Por último se señalan las conclusiones generales obtenidas tras su estudio.

El **capítulo 5** se consagra por entero al estudio de las variedades lingüísticas que caracterizan a los personajes, y a la forma en que estas se reflejan en la traducción al castellano. Así, la primera parte analiza la representación que se hace de ellas en los subtítulos, siempre desde la perspectiva del conjunto del producto audiovisual, lo que pone de manifiesto la importancia de los canales no verbales, tanto visuales como acústicos. La segunda parte del capítulo se centra en las voces dobladas al español de los distintos actores que conforman el reparto de la serie. Así, se da un repaso por los acentos marcadamente extranjeros, como el árabe o el francés, pero también se analizan dos casos de especial relevancia: por una parte, las diferencias de acentos mexicanos según la generación a la que pertenezca el personaje, y por otro lado, la presencia de diferentes acentos dentro de la lengua inglesa. Estos dos ejemplos resultan particularmente importantes porque se corresponden con la lengua de destino y la de origen, respectivamente. Por último, como es habitual, se presentan las conclusiones obtenidas a partir del análisis efectuado.

A continuación, el **capítulo 6** está dedicado a las conclusiones generales de nuestro estudio. En él, se contrastan los resultados obtenidos con las hipótesis y los objetivos que se han presentado en este apartado. Asimismo, se plantean las posibles formas de complementar el análisis de cara a la futura tesis doctoral, y se perfilan las líneas de investigación que se pueden seguir para ello.

Por último, se presenta la sección dedicada a la **Bibliografía** consultada y el listado de referencias de los episodios que componen el corpus. Al final del trabajo, se puede encontrar un disco con información adicional en formato de vídeo.

Como hemos podido observar, los capítulos van avanzando desde los conceptos más específicos hacia los más generales. Esto se debe a que entendemos que resulta más claro para el lector asimilar en primer lugar las normas básicas de la traducción audiovisual, para después poder realizar adecuadamente una comparación entre las diferentes soluciones de traducción que tenga en cuenta las restricciones inherentes a esta disciplina.

La Serie

Lost, llamada *Perdidos* en España y *Desaparecidos* en algunos países latinoamericanos en los que se emite, es una serie de televisión estadounidense creada por J. J. Abrams, responsable de otras series como *Alias* o *Felicity*; Damon Lindelof, quien también creó la serie *Crossing Jordan*; y el guionista Jeffrey Lieber. La serie está producida por *ABC Studios*, una división de los *Walt Disney Pictures*; y por *Bad Robot Productions*.

En cuanto al género cinematográfico en el que se enmarca, la serie combina elementos del drama, el suspense y la aventura. Su formato de emisión es de capítulos de entre 45 y 50 minutos de duración, que se retransmiten con periodicidad semanal. *Perdidos* comenzó su andadura en 2004, y acabará en mayo de 2010, después de seis temporadas, lo que supone un total de 120 capítulos, con una duración global de unas 90 horas.

Por lo que respecta a la recepción por parte del público, *Perdidos* se emite en más de 50 países de todo el mundo, y ha sido un éxito generalizado en todos ellos, con

una media de más de 16 millones de espectadores para la primera temporada sólo en Estados Unidos. Según una encuesta llevada a cabo en veinte países por *Informa Telecoms & Media* en 2006, y publicada en el *Radio Times Magazine*, *Perdidos* es la segunda serie de televisión más vista del mundo. Además, ha recibido gran cantidad de galardones, entre los que se encuentran ocho premios Emmy desde el año 2005 hasta la fecha, de un total de 34 nominaciones, así como un Globo de Oro a la mejor serie de televisión en el año 2006.

Tal es la repercusión global que ha tenido en los espectadores, que la serie cuenta con una gran comunidad internacional de fervientes admiradores. Así, existen en Internet cientos de páginas Web, foros y listas de distribución dedicados a *Perdidos*, e incluso una enciclopedia en línea que sigue el formato de Wikipedia, llamada Lostpedia, y disponible en once idiomas diferentes, entre los que se cuenta el castellano.

El Argumento

Perdidos narra las aventuras de los supervivientes del accidente aéreo de un vuelo entre Sídney y Los Ángeles que se estrella en una misteriosa isla en el Océano Pacífico. Durante su estancia allí, y a la espera de que alguien venga a rescatarlos, los recién llegados descubren que no están solos, y que distintos grupos de personas ya habitaban el lugar antes que ellos. Además, cada capítulo se centra en uno de los personajes, y presenta escenas de su vida antes del accidente. A lo largo de las cinco temporadas emitidas, se definen los perfiles de las distintas facciones de moradores, que suman en total más de 100 personajes sólo dentro de la isla.

La Traducción

En lo que concierne a lo que podríamos llamar la ficha técnica del paso de la serie a la versión en castellano, la traducción corre a cargo de María José Aguirre de Cárcer, quien ya desempeñara la misma labor en otras populares series como *Los Simpson* o *Entre fantasmas*; o en películas con un contexto multilingüe, como *Mambo italiano* (2003), *Los educadores* (2005), o la controvertida *Hotel Rwanda* (2005).

Por su parte, Pilar Santigosa se encarga tanto de ajustar la traducción como de la dirección del doblaje, tarea que ya ha desempeñado en otras series de televisión como *El abogado*, o miniseries, también de ficción, como *Battlestar Galactica: Razor*. El proceso de doblaje se lleva a cabo en los estudios Abaira/Soundub, de Madrid. Estos estudios cuentan con una amplísima experiencia en el doblaje de películas y series, así como de documentales y videojuegos. Agradecemos una vez más a Reyes Bermejo y Marcos Randulfe, licenciados en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca que actualmente trabajan en dichos estudios, la oportunidad de haber podido visitarlos y haber podido entrar en contacto con Pilar Santigosa.

1. METODOLOGÍA

1.1. Consideraciones generales

A lo largo de la realización de este trabajo de investigación, son varios los pasos que se han ido dando para alcanzar un resultado coherente en su conjunto. En un intento de estructurarlos de manera general, podemos establecer cuatro fases generales que, sin embargo, no son estrictamente consecutivas en el tiempo, sino que en algunos puntos se solapan y entremezclan. Así, podemos dividir nuestro estudio en la etapa de aproximación teórica, la recopilación del corpus, el análisis de éste y la redacción de resultados.

Dentro de las consideraciones metodológicas generales, la motivación que ha dirigido nuestros pasos es la que se refleja en las recomendaciones de Castro Roig (2001c:138) y Mayoral (2005:7), que hablan de la importancia de incorporar las nuevas tecnologías en la investigación sobre traducción audiovisual, y de investigar sobre las novedades tecnológicas en el sector. En este sentido, es innegable que la proliferación masiva del DVD como elemento habitual integrado en los equipos informáticos ha supuesto un salto cualitativo fundamental en este campo. Las innovaciones que presenta este soporte resultan decisivas en lo referente a la experiencia del espectador, que ahora tiene acceso a la combinación lingüística que prefiera (Díaz-Cintas, 2003a:198; 2005a:13), así como a la modalidad de traducción que elija. Además, a través de los subtítulos y de los redoblajes, el espectador tiene a su alcance un uso actualizado del lenguaje (O'Hagan, 2007:165). No obstante, quizá los principales cambios que traen consigo estas nuevas aportaciones sean aquellos que afectan a la metodología investigadora. Como ejemplo, baste señalar la observación de Kayahara (2005), quien destaca que la llegada del DVD supone que los teóricos de la traducción audiovisual ya

no necesitan dos cintas de vídeo para trabajar con los subtítulos y el doblaje a la vez, sino que lo tienen todo en uno.

Otra virtud de la aplicación de nuevas tecnologías en la investigación sobre traducción audiovisual, derivada del uso del DVD pero independiente de este, es la digitalización total del proceso. Ahora es posible llevar a cabo todas las etapas de obtención del corpus sin apartarse del ordenador, tal y como ya apuntaba en 2005 el grupo de investigación Gent-Tau (De Yzaguirre et al., 2005), que contaba con todo un corpus de guiones de documentales (originales y traducidos) en formato digital para trabajar con ellos. De igual modo, nosotros hemos podido manejar siempre archivos informatizados, lo cual supone sin duda alguna un ahorro importante de tiempo y energía.

El último gran aspecto importante que hemos tenido presente a lo largo del trabajo de investigación es el que recalca Toda:

Para ese tipo de estudios, y para intentar comprender por qué se escogió una forma y no otra que nos parece más adecuada, es absolutamente necesario trabajar con criterios técnicos, es decir, medir la duración del parlamento para poder ver «de cuánto disponían» el traductor (y el ajustador) para meter su texto. [...] Creo que eso es una buena formación no sólo para el ejercicio profesional como traductores especializados, sino para la investigación de carácter académico, que se podrá hacer de forma más rigurosa si tenemos presente ese encorsetamiento. (Toda, 2003:282)

Así, ya desde el planteamiento inicial de este estudio, hemos pretendido contar con los parámetros técnicos como elemento fundamental a la hora de analizar cualquier traducción de nuestro corpus. Entendemos que son precisamente estos factores los que particularizan el género audiovisual, y que es esta la única forma de que se pueda avanzar en el conocimiento específico de esta especialidad. Coincidimos además con Agost (2005) en que para llevar a cabo el análisis de las normas, únicamente podemos observar sus manifestaciones, es decir, el producto original y el traducido, en tanto que fuentes textuales. No obstante, dada la naturaleza de nuestro trabajo, que pretende

seguir también de cerca la evolución del sector profesional de la traducción audiovisual, hemos recurrido también a fuentes extratextuales (según la clasificación de Toury, 1995:65), en forma de entrevistas directas con los trabajadores de los Estudios Abaira/Soundub, donde tiene lugar el doblaje de nuestra serie.

Una vez enumeradas las directrices metodológicas generales, podemos pasar a analizar los pasos que se han dado para estudiar el doblaje y el subtitulado de *Perdidos*, y que pueden dividirse en diferentes etapas. Así, los procesos de fundamentación teórica, recopilación del corpus, de análisis y de redacción han seguido caminos diferentes, que detallamos a continuación.

1.2. Fundamentación teórica

Para acometer el análisis de una serie de televisión, es obvio que hemos tenido que acudir a las obras de los expertos en traducción audiovisual, tanto en la práctica profesional (Castro Roig) como en la teoría, a nivel nacional (Duro, Chaume, Díaz-Cintas, Mayoral, Toda) e internacional (Ivarsson, Karamitroglou). No obstante, también ha sido necesario recurrir a textos generales de teoría de la traducción, obra de autores ya clásicos como Baker, Toury o Mason. Asimismo, la implantación *de facto* de las nuevas tecnologías como estándar en la producción y la traducción audiovisual han hecho que debamos documentarnos acerca de lo que otros han dicho al respecto. Así, los estudios de O'Hagan, Carroll, Kayahara y Shadbolt acerca de la importancia del DVD como nuevo paradigma audiovisual han sido de gran utilidad para comprender cómo ha evolucionado en los últimos años el campo de la TAV. Por último, somos conscientes de que, a menudo, es difícil restringirse únicamente a la especialidad que se analiza, y hay que servirse en ocasiones de otras disciplinas relacionadas con la nuestra.

De este modo, algunas de las obras citadas pertenecen a otros campos, como los estudios audiovisuales o de proxémica.

Con respecto a la vigencia temporal de las obras que hemos consultado, nuestra intención ha sido la de buscar textos recientes que puedan aportar datos actualizados acerca de la traducción audiovisual. Por este motivo, la gran mayoría de las referencias pertenecen a los últimos diez años. Este elemento es más importante todavía si tenemos en cuenta que el campo de los avances tecnológicos se renueva con una alarmante rapidez, por lo que es necesario consultar las novedades más recientes. No obstante, también se incluyen en la bibliografía obras más antiguas, en tanto que son clásicos de la traducción que siguen constituyendo una base esencial sobre la que fundamentar nuestro análisis.

1.3. Recopilación del corpus

En primer lugar, la labor de obtención de un corpus de estudio, que puede parecer trivial en un primer momento, presenta en nuestro caso (el de la traducción audiovisual) una serie de dificultades intrínsecas que no pueden pasarse por alto. Desde un punto de vista meramente general, nuestro trabajo se basa en el análisis de la primera temporada de la serie *Perdidos*, que consta de un total de veinticinco capítulos. Así, podría parecer que la adquisición de los mismos en formato DVD resulta suficiente para comenzar nuestra labor. Sin embargo, hemos de tener presente que nuestros objetivos son estudiar los parámetros formales de presentación de los subtítulos y establecer un análisis comparativo entre estos y el doblaje. Por consiguiente, además de la obra en su conjunto, necesitamos contar con los subtítulos y los guiones. Finalmente, es deseable, desde el punto de vista del investigador, que todos estos materiales (capítulos y textos

independientes) se presenten en un formato manejable y versátil que nos permita editarlos con relativa rapidez y comodidad.

Para obtener los subtítulos, ha sido necesario emplear un programa informático de extracción de texto a partir del DVD original. En nuestro caso, hemos utilizado la aplicación *SubRip v1.50*, que se puede descargar gratuitamente de Internet. Este programa se basa en un software de reconocimiento óptico de caracteres (OCR, en sus siglas en inglés), según el cual el usuario asigna un carácter a cada una de las matrices del texto del capítulo. Gracias a las múltiples capas que soporta el DVD, es posible extraer los subtítulos tanto en inglés como en castellano. Este proceso requiere aproximadamente una hora por capítulo e idioma, y permite obtener las listas en formato .srt, que se puede editar cómodamente en el procesador de textos más básico incluido en cualquier sistema operativo. Cada DVD cuenta también con una capa de subtítulos independiente para los rótulos y los insertos, de forma que se han podido extraer por separado del resto de los diálogos. Los archivos incluyen, además, los códigos de tiempo de entrada y salida de cada uno de los subtítulos, expresados en horas, minutos, segundos y milésimas; lo cual, como veremos más adelante, será también de gran utilidad.

En lo que respecta a la transcripción de los diálogos, tanto en inglés como en castellano, el carácter descriptivo de nuestro estudio hace que no podamos trabajar con guiones maestros o de pre-producción, y ni siquiera de post-producción, puesto que incluso sobre ese se realizan pequeños cambios y recortes a la hora de emitir el capítulo. Lo que nos interesa, dada la naturaleza del análisis que pretendemos efectuar, es la transcripción directa de aquello que acaba emitiéndose en televisión o presentándose en el DVD. La tarea de transcripción es siempre lenta y pesada, especialmente cuando se realiza a partir de una lengua extranjera, como es en este caso el inglés.

Afortunadamente, la Web Lostpedia (Croy, 2005), una enciclopedia online que se edita gracias a la colaboración de los usuarios (con la ayuda del software MediaWiki, el mismo que se utiliza en Wikipedia), cuenta entre sus recursos con las transcripciones de los capítulos en lengua inglesa. Como es obvio, el peligro inherente a un recurso de este tipo es que cualquiera puede editarlo, de forma que el resultado puede no ser fiel a la realidad. Por este motivo, ha sido necesario comprobar cada uno de los guiones transcritos con los capítulos del DVD en versión original. A partir de ese momento, se ha podido trabajar con los diálogos originales en formato de texto, de forma que su manejo y edición resulten sencillos. Por otra parte, la transcripción de diálogos en castellano no se ha llevado a cabo de forma exhaustiva, sino *ad hoc*, siempre que la situación lo requiriera para el análisis de cualquiera de los elementos incluidos en nuestro estudio. Como ejemplo podremos ver, en el capítulo 4, los casos de diferencia de tratamiento entre personajes, en los que únicamente se extrae el fragmento de texto que ilustra nuestro argumento.

1.4. Análisis del corpus

1.4.1. Procesamiento informático

Una vez se han recopilado los elementos necesarios, y después de haberlos convertido a formatos digitales que puedan utilizarse con comodidad, pasamos a la segunda fase general del proceso investigador: el análisis del corpus. A lo largo de esta etapa, hemos llevado a cabo operaciones de diversa índole para obtener los datos necesarios en nuestro estudio.

En primer lugar, con el objetivo de establecer el número de subtítulos, rótulos e insertos que se presentan en cada uno de los capítulos, tanto en castellano como en inglés, nos hemos servido de los archivos en formato .srt que obtuvimos en la fase

anterior, puesto que en ellos se numera cada uno de los textos que aparecen en pantalla. A continuación, tratamos de calcular las velocidades de lectura necesarias para cada uno de los subtítulos de la primera temporada, tanto en inglés como en castellano. Para ello, comenzamos por trasladar los textos de su formato original (.srt) al formato .doc, de forma que se pudieran editar en el procesador de textos Microsoft Word. Una vez realizado el cambio, se obtuvieron cincuenta documentos (dos por episodio, en inglés y en castellano) que incluían los tiempos de entrada y salida para cada subtítulo, así como el texto de cada uno de ellos.

El proceso aplicado a cada uno de dichos documentos fue el siguiente: mediante el uso de las funciones básicas de *buscar* y *reemplazar*, vamos “limpiando” la lista, con el objetivo de dejar únicamente los elementos que nos interesan. Así, separamos por parejas los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, por un lado, y los propios textos, por otro. Seguidamente, tras pasar las listas de tiempos a una hoja de cálculo (nosotros hemos utilizado la aplicación Microsoft Excel), obtuvimos la duración asignada a cada subtítulo mediante la resta del segundo valor de cada par del primero (el tiempo de salida menos el de entrada da como resultado el tiempo que el subtítulo permanece en pantalla). A continuación, redujimos los textos de cada subtítulo a una sola línea (en el caso de aquellos que aparecían en dos) para poderlos tratar como cadenas de caracteres, las trasladamos a la misma hoja de cálculo, y hallamos la longitud de cada una de ellas. Una vez obtenidas las extensiones de los subtítulos y los tiempos asignados a cada uno de ellos, resulta sencillo establecer qué velocidad de lectura (en caracteres por segundo) se exige del espectador en cada subtítulo. La iteración de este sistema para cada uno de los documentos nos permitió reunir en un solo archivo de Excel todos los subtítulos de la primera temporada, junto con sus tiempos de entrada y salida, sus duraciones y la velocidad de lectura requerida para cada

uno de ellos. Como se verá más adelante, la velocidad de lectura habitual se ha fijado en un máximo de 15 caracteres por segundo, y ha de procurarse mantenerse cerca de ese valor, sin rebasarlo en ningún momento.

El siguiente paso fue determinar cuántos de los subtítulos exigían una velocidad de lectura que se salía de los niveles aceptados, tanto por exceso como por defecto. Nuevamente, la hoja de cálculo permite obtener esos datos de manera prácticamente instantánea, mediante las fórmulas correspondientes. Así, establecimos rápidamente el número absoluto y el porcentaje de estos subtítulos.

Por último, hallamos la duración de las pausas entre subtítulos en cada uno de los episodios, tanto en inglés como en castellano. Nuestro objetivo era descubrir cuántas de ellas eran inferiores a un cuarto de segundo, como se verá en el siguiente capítulo. Para ello nos servimos de la lista de pares de tiempos de la hoja de cálculo, pero en esta ocasión restamos el tiempo de salida de cada subtítulo del tiempo de entrada del siguiente. A partir de ahí, podemos filtrar los resultados para hallar sólo aquellos que cumplan nuestros requisitos. Una vez realizado este procedimiento, resulta sencillo realizar un recuento de los subtítulos, además de calcular la duración media de las pausas de menos de un cuarto de segundo en cada episodio.

Todas las operaciones que hemos detallado hasta el momento pueden parecer en exceso complejas o tediosas. Sin embargo, podemos destacar que todo el proceso, aplicado a uno de los documentos, puede realizarse en menos de media hora una vez que se han automatizado los pasos necesarios. Somos conscientes de que la descripción de las maniobras informáticas u ofimáticas siempre resulta más farragosa que una demostración en tiempo real, y por ese motivo adjuntamos un disco al final del presente trabajo de investigación en el que se incluye un vídeo que muestra cómo se han llevado a cabo los cálculos. En cualquier caso, y como prueba de la rapidez con la que, en

definitiva, hemos podido manejar los archivos, baste tener en cuenta que en sólo dos semanas se ha procesado un total de 23.042 subtítulos, de los cuales 11.790 se encontraban en castellano y 11.252 en inglés.

1.4.2. *Visionado de capítulos*

Después de todo lo señalado en el apartado anterior, podría parecer que nuestra función se ha limitado a una serie de procedimientos técnicos y ajenos al contenido de las obras que conforman nuestro corpus de estudio. Sin embargo, la otra gran parte importante del análisis se adentra mucho más en los aspectos microestructurales, especialmente en lo que se refiere a las idiosincrasias lingüísticas, de acuerdo con el esquema propuesto por Díaz-Cintas (2003b:323). Por supuesto, nos estamos refiriendo al visionado de los capítulos, que en total suman aproximadamente veinte horas de emisión.

A lo largo de esta etapa, nos hemos encargado de estudiar el contenido de los episodios desde un punto de vista lingüístico, siguiendo la recomendación de Díaz Cintas (2003b:321), según la cual el investigador tiene que abandonar la idea de ofrecer una categorización exhaustiva de todos los detalles microestructurales, y centrarse en los casos que sean más sintomáticos y que puedan aportar resultados relevantes.

Así, la parte de nuestro trabajo de análisis más centrada en el contenido de la serie se ha centrado en dos aspectos que son de especial interés en la traducción audiovisual. Por una parte, hemos analizado los diferentes acentos que se presentan en la serie, y la forma en que se reflejan tanto en el doblaje como en el subtítulo. Por otro lado, hemos llevado a cabo un estudio pormenorizado de las formas de tratamiento entre los distintos personajes, y las diferentes maneras de enfocarlos en la versión doblada y en la subtitulada. Como ya hemos indicado en el apartado de consideraciones generales,

estos puntos se valoran siempre dentro del marco de las restricciones técnicas del medio audiovisual, pues de otro modo nos encontraríamos con una visión sesgada que no se adecua realmente a las características de nuestro campo.

1.5. Exposición de resultados

Por último, llega la etapa en que se ponen en orden los datos recogidos y se estructuran para su presentación final. En nuestro trabajo de investigación hemos ido avanzando desde lo más particular hacia lo más general. Así, comenzamos por las consideraciones formales del doblaje y el subtulado, y a continuación vamos abriendo nuestro foco de actuación para tratar el conjunto de estas dos variedades de traducción subordinada y compararlas entre sí. Entendemos que una mejor comprensión de los aspectos más técnicos de la traducción audiovisual nos permitirá realizar un análisis, si no más benévolo, al menos sí con mayor perspectiva de los conceptos que se plantean posteriormente, y que pertenecen a un espectro más amplio dentro de la traducción audiovisual.

2. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS SUBTÍTULOS

En este capítulo vamos a tratar de estudiar los factores formales que definen a los subtítulos presentes en nuestro corpus. A lo largo del mismo, efectuaremos un análisis de las convenciones técnicas que se han observado, junto con las consideraciones espaciales y temporales que muestran los subtítulos. Como ya hemos visto en el apartado de metodología, la utilización práctica de aplicaciones informáticas de uso común nos ha permitido manejar los textos con mayor comodidad de lo que habría sido posible hace unos años, de forma que hemos podido incluir en nuestro estudio tanto los subtítulos en castellano (interlingüísticos) como los que se prepararon en inglés (intralingüísticos).

2.1. Presentación de los subtítulos

Tal y como señala Díaz-Cintas (2003b:146), las consideraciones técnicas de la presentación de los subtítulos son un aspecto que escapa muchas veces al control del traductor, y que depende de las productoras y distribuidoras de las películas. No obstante, resulta beneficioso saber qué ocurre con el producto final, para que los responsables últimos del resultado sean conscientes de las consecuencias de las decisiones que han tomado.

A lo largo de los veinticinco capítulos que conforman la primera temporada de *Perdidos*, se ha podido constatar que, en líneas generales, se respetan las directrices o consideraciones espaciales enunciadas tanto por los teóricos (Karamitroglou, 1998; Díaz-Cintas, 2003b; Mayoral, 2003), como por los profesionales (Castro Roig, 2001a). Así, nos encontramos con subtítulos de una o dos líneas, con una grafía clara y de tamaño adecuado, en este caso Helvetica, que es un tipo de letra sin gracia o serifa. Se utiliza una fuente neutra y se prescinde siempre de la negrita. Además, se emplea una

variante compensada de la fuente, lo que significa que no todas las letras ocupan un mismo espacio. Como ya indica Castro Roig (2001a:278), el subtitulador puede aprovechar esta circunstancia para alargar o constreñir su traducción.

Sin embargo, las diferencias con respecto a las indicaciones que se encuentran en la literatura académica se presentan a la hora de analizar el posicionamiento de los subtítulos y el color de los mismos. Algunos autores (Díaz-Cintas, 2003b:151; Ivarsson 1992:64) señalan como parte de las diferencias entre el cine y la televisión el hecho de que, en opinión de algunos expertos, en el primero se centran los subtítulos, mientras que en la segunda se justifican a la izquierda. Asimismo, el color blanco parece estar reservado para la gran pantalla, mientras que el amarillo parece ser más apto para el televisor. Sin embargo, estos dos factores no se aplican en *Perdidos*, y según hemos podido observar, tampoco en otras series de televisión lanzadas en formato DVD.

El impedimento principal que se esgrimía hasta ahora para el uso de un color más opaco frente al blanco era la falta de definición de los televisores presentes en los hogares españoles. De igual modo, su pequeño tamaño y la inevitable presencia de la “mosca”, en la gran mayoría de los casos en la esquina inferior derecha de la pantalla² hacía desaconsejable el centrado de los subtítulos porque éstos podrían verse tapados por aquellas. No obstante, el aumento de tamaño de los televisores en el mercado, junto con la llegada masiva de pantallas de plasma, unido al incremento de resolución que estas traen consigo, ha hecho que el vacío entre cine y televisión se haya reducido considerablemente. Así, nos encontramos con subtítulos en DVD que se presentan centrados y en color blanco, sin que el logotipo de una posible cadena emisora o la definición de la pantalla supongan un problema, si bien es cierto que se les añade un reborde negro a los caracteres, solución que ya apuntaba hace años Ivarsson (1992).

² Para un estudio más extenso sobre los logotipos o “moscas” de las cadenas de televisión y su ubicación en la pantalla, véase Cánovas Bernabé, E. y Tomás Frutos, J. (2005).

Este reborde permite una lectura nítida de los textos incluso cuando el fondo es blanco o muy claro.

Por otra parte, la ubicación de los subtítulos en la parte inferior sólo se ve alterada cuando aparecen los créditos de entrada en la pantalla. Este cambio da lugar a un notable entorpecimiento del disfrute global del producto audiovisual, en tanto que los nombres de los distintos actores y personal del equipo de rodaje³ van mostrándose a lo largo de más de siete minutos por regla general (cerca de un 20% de la duración total del capítulo en un episodio de 40 minutos). Además del extenso período en el que se intercalan subtítulos abajo y arriba en la pantalla, cabe destacar que esta última colocación oculta en muchos casos casi completamente la cara de los personajes. Sirvan como muestra un par de capturas de pantalla tomadas al azar de entre las muchas que pueden apreciarse a lo largo de la primera temporada, y que se pueden ver en el anexo en formato digital al final de este trabajo. Cabría preguntarse qué importancia real tiene para el espectador la identidad de los miembros del equipo técnico frente a la acción que transcurre en el resto de la pantalla. Queda, pues, refrendada y puesta de manifiesto la afirmación de Díaz-Cintas (2001b:112): “El subtítulo supone la contaminación, aunque sea en grado menor, de la imagen”. En este caso nos enfrentamos a una contaminación en grado mayúsculo, que oculta la parte más relevante de la pantalla a intervalos periódicos e intermitentes durante toda la primera parte de cada capítulo.

2.2. Cantidad de subtítulos

En primer lugar, a partir de la extracción de las listas de subtítulos hemos podido elaborar una comparación meramente numérica de la cantidad de subtítulos de la versión en castellano frente a la inglesa. Los resultados se recogen en la siguiente tabla:

³ Es lo que Díaz-Cintas (2003b) denomina “insertos con descripciones laborales”.

Tabla 1: Cantidad de subtítulos en las versiones castellana e inglesa

Capítulo	Subtítulos en castellano	Subtítulos en inglés	Insertos en castellano	Diferencia castellano/inglés
1	293	290	3	0
2	379	377	3	-1
3	414	410	4	0
4	480	478	2	0
5	403	401	2	0
6	437	435	2	0
7	538	534	2	+2
8	490	488	2	0
9	505	503	2	0
10	546	544	2	0
11	502	500	2	0
12	450	447	2	+1
13	531	541	2	-12
14	536	537	2	-3
15	469	468	2	-1
16	499	507	3	-11
17	428	428	2	-2
18	578	583	4	-9
19	476	475	5	-4
20	462	466	4	-8
21	503	501	6	-4
22	486	488	4	-6
23	472	473	4	-5
24	537	547	6	-16
25	375	365	11	-1

Si tenemos en cuenta que la duración de cada capítulo es de unos 42 minutos, la densidad de los subtítulos es equiparable a la de un largometraje corriente, de acuerdo con la regla aproximada que establecen Leboreiro y Poza (2001), según la cual en una película de 90 minutos hay una media de 1.000 subtítulos.

Aparte de esta observación, en un primer momento se puede apreciar que la versión en castellano presenta más subtítulos que la inglesa. A continuación veremos los motivos fundamentales que justifican estas diferencias:

2.2.1. *Rótulos*

Una de las características de la versión original, por obvia que pueda resultar, es que los subtítulos en inglés (incluyendo en esta definición los insertos, rótulos e intertítulos) no necesitan mostrar el texto que aparece en pantalla en forma de títulos o carteles, puesto que se trata del mismo idioma. Así, la subtitulación intralingüística prescinde sistemáticamente de los insertos. En el caso que nos ocupa, todos los subtítulos en castellano presentan al menos dos de ellos: se trata del título de la serie, que aparece tanto al principio como al final de cada episodio. No obstante, no son los únicos rótulos que se pueden observar. La tabla 1 recoge el número de subtítulos que corresponden a insertos en la versión en castellano, así como la diferencia con respecto a la versión en inglés, una vez restados estos del total de subtítulos.

Tras tener en cuenta los insertos, al comparar ambas versiones podemos observar algunos cambios:

- En la tercera parte de los capítulos, ha quedado el mismo número de subtítulos en ambas versiones.
- En dos capítulos, la versión en castellano presenta más subtítulos que la versión en inglés.
- En el resto de los capítulos, la versión en castellano presenta menos subtítulos que la versión en inglés.

Es importante recordar de nuevo, que en este caso estamos incluyendo bajo la definición de “subtítulos” otros textos que aparecen en pantalla, tales como insertos o rótulos.

El primer caso refleja una simetría total en cuanto al número de subtítulos. Queda a ese respecto la duda de si el pautado es también el mismo, y trataremos de

resolverla más adelante. Veremos ahora por qué se dan casos en que hay más o menos subtítulos en castellano que en inglés.

2.2.2. Sonorización

El segundo caso, apreciable en los capítulos 7 y 12 (Bender, 2004c; 2005a), se debe a una técnica conocida como “sonorización”, en la que se ha optado por hacer que sea el propio personaje, en la versión doblada, el que lea en voz alta el texto que aparece en pantalla y que no se escucha en la versión original. A la hora de reflejarlo en los subtítulos, resulta lógico que el texto aparezca en la versión en castellano, pero no en la inglesa, puesto que el espectador angloparlante puede leer directamente el texto que aparece en pantalla. Por su parte, el espectador que esté leyendo subtítulos en castellano, esperará recibir una información acerca del texto original. Como consecuencia, esto da lugar a una mayor cantidad de subtítulos en castellano que en inglés. A primera vista, esta solución parece ofrecer un resultado más natural que el mero subtítulo en mayúsculas que correspondería a un rótulo, puesto que no saca al espectador del estado de suspensión voluntaria de la incredulidad en la medida en que lo haría un subtítulo. Para una mejor visualización de este proceso, se incluyen los ejemplos en el anexo que se presenta en formato digital al final de este trabajo.

2.2.3. Condensación de subtítulos

Por último, aquellos capítulos en los que hay menos subtítulos en castellano que en inglés, son testigos de un fenómeno conocido como condensación de subtítulos (Bravo, 2004), que no es sino un paso más allá de la síntesis de información que varios autores (Díaz-Cintas, 2003b; Chaume Varela, 2004) señalan como necesaria en el

proceso de subtitulado. Seguidamente, vamos a analizar este mecanismo con más detalle.

En primer lugar, hemos encontrado casos en los que dos subtítulos que corresponden a un mismo personaje se unen para dar lugar a uno más largo que incluye toda su intervención. Para estudiar dichos casos, hemos anotado la duración asignada a cada subtítulo, la longitud del mismo y la velocidad de lectura que se le exige al espectador en cada uno, expresada en caracteres por segundo (CPS). Veamos algunos ejemplos extraídos del capítulo 113 (Holcomb, 2005).

A continuación, nos encontramos con un caso en el que una frase estaba originalmente partida por la mitad y daba lugar a dos subtítulos, uno de los cuales exigía una velocidad de lectura superior a 17 caracteres por segundo. Es importante destacar que en los ejemplos que se ilustran a continuación, el subtítulo inglés refleja casi en su totalidad el diálogo que se puede escuchar en la versión original. Este grado mínimo de condensación de la información da lugar a los problemas que se pretenden solucionar mediante los mecanismos que analizamos. Así, la unión de los mismos en la versión en castellano permite crear un subtítulo en el que la velocidad de lectura se mantiene dentro de los parámetros aconsejables.

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
1,558	23	I brought you a present	14,76
2,07	36	for helping me with the translations.	17,39

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
3,709	53	Te he traído un regalo por ayudarme con la traducción.	14,29

De igual modo, en el siguiente caso nos encontramos con dos subtítulos de dos líneas cada uno en la versión en inglés, que presentan unas velocidades de lectura muy superiores a lo recomendable. La versión en castellano, al contar únicamente con 54

caracteres, hace que sea posible reunir ambos subtítulos en uno solo, y evita partir la frase innecesariamente.

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
2,195	41	People are talking about what we're doing,	18,68
1,991	38	since we never come back with anything.	19,086

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
4,278	54	La gente comenta qué hacemos, porque volvemos sin nada.	12,62

Este mecanismo de condensación de subtítulos no se limita a aquellos casos en los que una frase esté partida en dos, sino que puede servir para unir las intervenciones de dos personajes diferentes. En el siguiente ejemplo, vemos que el acoplamiento de los dos subtítulos de la versión inglesa sirve, al igual que en los casos anteriores, para evitar que uno de los subtítulos presente una velocidad de lectura demasiado elevada.

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
1,718	32	What did you do to piss him off?	18,63
1,831	28	I didn't do anything to him.	15,29

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
3,629	57	- ¿Qué le has hecho para cabrearlo? - No le he hecho nada.	15,71

Por último, hemos podido observar que esta técnica no sólo se utiliza para evitar que un subtítulo sea demasiado rápido para el lector, sino que también sirve para que no se dé uno demasiado lento, que permita una relectura del mismo. Así, el siguiente y último caso, el traductor ha optado por unir dos subtítulos breves, uno de los cuales quedaba demasiado vacío, y ha formado uno sólo, de mayor duración, en el que la velocidad de lectura se encuentra dentro de los márgenes de aceptabilidad.

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
1,911	10	Right now,	5,23
1,592	21	this is our priority.	13,19

Tiempo	Caracteres	Texto	CPS
3,595	34	Ahora mismo, es nuestra prioridad.	9,46

Es importante destacar que, en todos y cada uno de estos casos, y de los que se han podido encontrar a lo largo de nuestro análisis, la condición imprescindible que se cumple siempre para que se puedan acoplar dos subtítulos desde la versión original es que no se produzca un cambio de plano entre las dos intervenciones (Castro Roig, 2001a:280; Díaz-Cintas, 2003b:155).

2.3. Velocidades de lectura

Tal y como se ha indicado en el capítulo referente a la metodología, la digitalización de los capítulos, los guiones y los subtítulos ha supuesto una ayuda fundamental a la hora de elaborar cálculos cuantitativos con respecto a los parámetros de subtítulo de nuestro estudio. Así, un análisis de los tiempos asignados a cada subtítulo y de la longitud de sus cadenas de caracteres nos ha permitido obtener la velocidad de lectura exigida para cada uno de ellos.

A partir de las indicaciones de distintos autores, como Mayoral (1993), Castro Roig (2001a) o Díaz-Cintas (2003b), hemos establecido una velocidad máxima de lectura en 16 caracteres por segundo. A continuación, hemos identificado todos aquellos subtítulos en los que la velocidad de lectura es superior a la debida, o bien en los que la densidad de caracteres es tan baja que permite una relectura del texto⁴. Para ello, hemos seleccionado todos los segmentos de texto de las versiones inglesa y castellana que

⁴ Mayoral (1993) ya advierte de la presencia de estos subtítulos, que podríamos denominar “vacíos”, que entorpecen la lectura de los diálogos.

requieran una velocidad superior a 17 caracteres por segundo (para permitir un cierto margen de seguridad por encima de los 16), así como los que resulten en una velocidad inferior a 8 caracteres por segundo. Este último valor se ha establecido a partir del razonamiento según el que, si la velocidad máxima de lectura es de 16 caracteres por segundo, aquellos que supongan una velocidad de lectura de menos de un 50 por ciento han de permitir, por fuerza, al menos una lectura doble del subtítulo.

A continuación, se ha efectuado un recuento de la cantidad de subtítulos que exceden (por exceso o por defecto) los parámetros óptimos de velocidad, y se han introducido los datos en una tabla que refleja el número total de subtítulos de cada capítulo, el número de subtítulos demasiado rápidos o demasiado lentos, y el porcentaje de los mismos con respecto al total. Por último, se han calculado los porcentajes promedio de subtítulos rápidos y lentos en cada uno de los idiomas estudiados.

Ahora bien, la comparación entre los datos referentes a los subtítulos ingleses y castellanos no pasaría de la mera anécdota si no fuera por un dato muy revelador: el pautado del original es el que dicta también los tiempos de la traducción. Así, nos encontramos con que, salvo en algunas excepciones, como los casos mencionados en el apartado anterior acerca de los cambios en el número global de subtítulos, los tiempos de entrada y salida de cada uno de ellos vienen dados por un archivo maestro o de origen (O'Hagan, 2007). Estos cambios de pautado pueden llevarse a cabo en caso necesario, siempre que el subtitulador lo considere oportuno⁵. Con estos factores en cuenta, veamos pues la tabla en que se recogen los datos previamente mencionados.

⁵ Comunicación personal con Charo Ruiz, del Departamento de Subtitulación de los Estudios Soundub, en Madrid, el 27 de mayo de 2009.

Tabla 2: Subtítulos rápidos y lentos

Capít.	Subs ES	Subs IN	>17 ES	<8 ES	>17 IN	<8 IN	% >17 ES	% <8 ES	% >17 IN	% <8 IN
1	293	290	34	80	59	74	11,60	27,30	20,34	25,52
2	379	377	58	82	104	73	15,30	21,64	27,59	19,36
3	414	410	53	89	106	68	12,80	21,50	25,85	16,59
4	480	478	57	93	137	89	11,87	19,37	28,66	18,62
5	403	401	42	89	69	76	10,42	22,08	17,21	18,95
6	437	435	70	67	121	48	16,02	15,33	27,82	11,03
7	538	534	78	91	181	77	14,50	16,91	33,90	14,42
8	490	488	59	103	78	89	12,04	21,02	15,98	18,24
9	505	503	51	114	90	94	10,10	22,57	17,89	18,69
10	546	544	77	101	169	92	14,10	18,50	31,07	16,91
11	502	500	80	111	148	88	15,90	22,07	29,60	17,60
12	450	447	53	98	119	82	11,78	21,78	26,62	18,34
13	531	541	74	91	206	81	13,94	17,14	38,08	14,97
14	536	537	81	114	203	89	15,11	21,27	37,80	16,57
15	469	468	61	80	133	64	13,01	17,06	28,42	13,68
16	499	507	58	102	153	77	11,62	20,44	30,18	15,19
17	428	428	31	88	59	38	7,24	20,56	13,79	8,88
18	578	583	114	118	191	87	19,72	20,42	32,76	14,92
19	476	475	52	107	112	93	10,92	22,48	23,58	19,58
20	462	466	50	110	111	100	10,82	23,81	23,82	21,46
21	503	501	80	96	133	61	15,90	19,09	26,55	12,18
22	486	488	55	108	150	79	11,32	22,22	30,74	16,19
23	472	473	66	90	138	73	13,98	19,07	29,18	15,43
24	537	547	64	121	179	90	11,92	22,53	32,72	16,45
25	375	365	44	91	88	68	11,73	24,27	24,11	18,63
PROMEDIOS							12,95	20,82	26,97	16,74

Como podemos observar, la cantidad de subtítulos ingleses en los que la velocidad de lectura necesaria es superior a 17 caracteres por segundo es cercana al 27 por ciento del total, lo que representa más de la cuarta parte de todo el texto correspondiente a la primera temporada. Por su parte, y gracias a las técnicas de reducción textual que aplica el traductor al castellano, la cantidad de “subtítulos rápidos” se reduce considerablemente, y representa menos de la mitad de los que hay en inglés.

Sin embargo, los mecanismos de reducción también presentan un lado negativo. Cuando se aplican sobre subtítulos que son ya de por sí breves, dan como resultado una

mayor cantidad de “subtítulos vacíos” en los que la velocidad de lectura es inferior a 8 caracteres por segundo. Así, nos encontramos con que el porcentaje de estos en la versión en castellano es una media de cinco puntos porcentuales mayor que en la versión inglesa.

2.4. Pausas entre subtítulos

El siguiente aspecto que hemos estudiado con relación a la presentación de los subtítulos es el de las pausas existentes entre ellos. Distintos autores señalan unos tiempos mínimos que hay que respetar entre la salida de un subtítulo y la entrada del siguiente. En general, casi todos coinciden en que es aceptable una pausa de 6 fotogramas, lo que corresponde a un cuarto de segundo, aproximadamente (Bravo, 2004), aunque hay otros (Ivarsson, 1992; Castro Roig, 2001a) que señalan una pausa de únicamente 4 fotogramas, o incluso de sólo 3 fotogramas (Mayoral, 2001; Díaz-Cintas, 2001b), ó 2, en caso excepcional (Castro Roig, 2001a).

Nuevamente, el uso de sencillas aplicaciones informáticas como el procesador de textos y la hoja de cálculo nos han permitido efectuar una serie de cálculos relativos a este factor con precisión y rapidez. A partir de las listas de subtítulos de cada uno de los capítulos de nuestro corpus, hemos calculado el tiempo que se guarda entre el final de cada uno de los subtítulos y el comienzo del siguiente. Seguidamente, hemos extraído todos aquellos intervalos entre un tiempo de salida y uno de entrada que fuera inferior a un cuarto de segundo. A continuación, hemos calculado el porcentaje sobre el total de subtítulos en el que se observan estas pausas. Por último, hemos calculado la media aritmética de todos los tiempos inferiores a 0,25 segundos, es decir, 6,25 fotogramas, que es la recomendación más alta de las que se han registrado.

Todos estos cálculos se han efectuado tanto para la versión en castellano como para los subtítulos intralingüísticos en inglés. A continuación se presentan los resultados en la siguiente tabla:

Tabla 3. Pausas entre subtítulos

Capítulo	ST - ES	ST - IN	<0,25 ES	<0,25 IN	% <0,25 ES	% <0,25 IN	Media ES	Media EN
1	293	290	118	120	40,27	41,38	0,085	0,085
2	379	377	186	187	49,08	49,60	0,086	0,086
3	414	410	184	183	44,44	44,63	0,088	0,088
4	480	478	278	280	57,92	58,58	0,087	0,087
5	403	401	223	219	55,33	54,61	0,086	0,086
6	437	435	213	194	48,74	44,60	0,088	0,087
7	538	534	315	311	58,55	58,24	0,086	0,086
8	490	488	293	294	59,80	60,25	0,087	0,087
9	505	503	246	246	48,71	48,91	0,086	0,086
10	546	544	347	347	63,55	63,79	0,086	0,086
11	502	500	286	285	56,86	57,00	0,086	0,086
12	450	447	245	245	54,44	54,81	0,086	0,086
13	531	541	266	278	50,09	51,39	0,086	0,086
14	536	537	293	296	54,66	55,12	0,086	0,086
15	469	468	234	233	49,89	49,79	0,086	0,086
16	499	507	253	262	50,70	51,68	0,086	0,086
17	428	428	131	114	30,61	26,64	0,099	0,098
18	578	583	309	317	53,46	54,37	0,087	0,087
19	476	475	248	251	52,10	52,84	0,086	0,086
20	462	466	204	210	44,16	45,06	0,086	0,086
21	503	501	250	251	49,70	50,10	0,086	0,086
22	486	488	210	214	43,20	43,85	0,088	0,088
23	472	473	226	230	47,88	48,63	0,087	0,087
24	537	547	211	222	39,29	40,59	0,089	0,089
25	375	365	168	165	44,80	45,21	0,087	0,086
PROMEDIOS					50,16	50,07	0,087	0,087

A partir de estos datos podemos observar algunas tendencias claramente marcadas en el pautado de los subtítulos, tanto en castellano como en inglés. En primer lugar, destaca el hecho de que más de la mitad de las pausas entre subtítulos son de menos de un cuarto de segundo. Además, la duración media de estas pausas se encuentra en torno a poco más de dos fotogramas. Este resultado, unido a un cálculo de

la moda aritmética en todos los episodios indica que la pausa real que se observa con mayor frecuencia es de solo dos fotogramas.

Sin embargo, hay un elemento de la tabla que destaca por no permanecer dentro de los valores habituales, y que presenta una variación estadísticamente significativa con respecto a ellos. Se trata del capítulo 17 (Gates, 2005), titulado *Perdidos en la traducción*. Para entender el porqué de esta diferencia debemos apartarnos por un momento de las consideraciones numéricas y fijarnos en el contenido audiovisual del episodio. Como ya se indicó al comienzo de este trabajo, la línea argumental de cada capítulo gira en torno a uno de los personajes que han llegado a la isla. En este caso, se trata de Jin, un hombre coreano, y de la relación que mantiene con su esposa, Sun. En aras de una mayor idea de verosimilitud, todas las conversaciones que mantienen entre sí se han mantenido en coreano, y la versión original ha optado por subtítularlo en inglés. Estos subtítulos ingleses están incrustados en el canal de vídeo, de forma que no desaparecen en la versión en castellano, que se ve obligada a colocar su propio subtítulo en la parte superior de la pantalla, con la interrupción visual que eso supone. En cualquier caso, los diálogos en coreano suponen más del 40% del total (177 de 428), y los subtítulos en castellano se acoplan completamente al pautado de los ingleses.

Pues bien, estos subtítulos incrustados en el original presentan un pautado de unas características muy distintas a los demás, que nos llevan a pensar que se han elaborado con anterioridad al resto de subtítulos intralingüísticos (y, por extensión, a los subtítulos en castellano). Así, el porcentaje de pausas inferiores a 0,25 segundos cae en estos tramos de un 50% a poco más de un 10% (18 “pausas breves” en 177 subtítulos). Además, la duración media de estas pausas se ha fijado en 0,21 segundos, es decir, más de 5 fotogramas. En sólo tres casos la pausa observada era inferior a una décima de segundo.

2.5. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos estudiado los aspectos meramente formales de los subtítulos ingleses y españoles de nuestro corpus de análisis. En él, hemos podido comprobar que, en líneas generales, se siguen las pautas orientativas que se presentan en la literatura académica.

No obstante, sí se pueden destacar algunas diferencias significativas que merecen que nos detengamos un instante. Por una parte, el espacio que separaba de forma clara el cine y la televisión parece desdibujarse progresivamente, al menos en lo que respecta a las convenciones técnicas de los subtítulos. Así, observamos que se consolida el color blanco y el centrado para la presentación en DVD, quizá debido al aumento de tamaño de los televisores domésticos y al incremento de la definición de visionado que permiten las nuevas tecnologías.

Por otro lado, como diferencia con respecto al cine “tradicional”, es importante señalar que también se aprecia una mayor velocidad de lectura en una cantidad relevante de subtítulos, así como una reducción en las pausas entre ellos, más allá de lo que se indica en las fuentes bibliográficas. Nos encontramos así con que, nuevamente, la práctica profesional va un paso por delante de la teoría, y explora nuevos límites sin advertir, a priori, una respuesta negativa por parte del público.

Queda, por último, la cuestión de si el aumento de velocidad en los subtítulos y la brevedad de las pausas tan cortas (inferiores a tres fotogramas) suponen realmente un impedimento para la lectura, o si el espectador medio es capaz de seguir la narración y advertir el cambio entre un subtítulo y otro. Un estudio de estas características queda fuera de los límites del presente trabajo, pero podría aportar valiosos resultados con una inmediata aplicación práctica en la subtitulación, puesto que, en caso de demostrarse

que una diferencia de sólo dos fotogramas entre la salida de un subtítulo y la entrada del siguiente permite una adecuada comprensión general, los profesionales contarán con un margen temporal más amplio en el que plasmar sus traducciones.

3. DIMENSIÓN ORTOTIPOGRÁFICA Y RASGOS DEFINITORIOS DE LOS SUBTÍTULOS

Tras haber analizado los parámetros espaciales de presentación de los subtítulos, llega el momento de adentrarnos en los textos que en ellos se encierran, para estudiar los rasgos específicos de esta modalidad a nivel ortotipográfico, así como las características que son propias, no sólo de la traducción audiovisual en general, sino de la subtitulación en particular.

A lo largo del análisis, se presentan los ejemplos en fichas numeradas de trabajo. En cada una de ellas se indica el capítulo al que se hace referencia, así como el punto temporal en que se produce la escena estudiada, para facilitar su ubicación. Los símbolos que se utilizan para el apartado del subtítulo son los siguientes: Las tres barras diagonales (///) marcan un cambio de línea dentro de un mismo subtítulo, mientras que el diamante (◆) indica que aparece un subtítulo nuevo. Asimismo, cuando un ejemplo hace referencia a dos episodios o a dos escenas diferentes, la separación entre ellos se señala con un grupo de asteriscos. Por último, los aspectos que se desean resaltar en cada uno de los ejemplos se han marcado mediante el subrayado.

3.1. **Uso de puntos suspensivos**

3.1.1. *Evolución histórica*

Dentro del campo de los aspectos ortotipográficos propios de la subtitulación, en lo que respecta a las reglas de puntuación, el uso de los puntos suspensivos es probablemente el más característico de esta modalidad de traducción. Su aplicación en el campo audiovisual, hasta hace unos años, difería notablemente de la que se podía observar en otros tipos de textos. En un primer momento Marleau (1982), y posteriormente Ivarsson (1992) sostenían que debía existir un medio para alertar al

espectador de que una frase no había concluido en un subtítulo e iba a continuar en el siguiente. Así, Marleau recomendaba el uso de un guión al final de la oración incompleta y al principio del siguiente subtítulo, mientras que Ivarsson prefería el uso de puntos suspensivos, quizá para evitar la confusión con los guiones de diálogo. Este uso cristalizó en la serie de propuestas planteadas para el subtítulo en Europa por Karamitroglou (1998), y aún recogido posteriormente por Lorenzo (2001).

Sin embargo, en los años siguientes, estas convenciones se han visto sometidas a diversas modificaciones. Así, en el mismo año 1998, el propio Ivarsson, en la revisión de su obra de 1992, que llevó a cabo junto con Mary Carroll (Ivarsson y Carroll, 1998), ya apunta a la posibilidad de prescindir de los puntos suspensivos, por suponer un gasto innecesario de caracteres en un entorno restringido como es el subtítulo. Posteriormente, Díaz-Cintas (2003b) da un repaso de las prácticas profesionales del momento en los diversos estudios de subtitulación, y señala varias posibles combinaciones, tales como la de acabar un subtítulo con tres puntos suspensivos y comenzar el siguiente con dos puntos suspensivos, la de omitirlos al final de un subtítulo si este acaba con coma, punto y coma o dos puntos, e incluso la omisión completa de los puntos suspensivos para indicar una frase inacabada. En este último caso, se entiende que el espectador asume que la oración está incompleta cuando no ve un punto al final del subtítulo, y esta intuición se le confirma una vez que observa cómo el siguiente comienza con letra minúscula.

Con todo, esta divergencia de opiniones ha dado lugar a dos posturas que, más recientemente, proponen diferentes soluciones ante las frases incompletas. Así, Bravo (2004) sigue afirmando que es necesario colocar puntos suspensivos tanto al final del subtítulo incompleto como al principio del siguiente. Sin embargo, Chaume Varela, en ese mismo año, sugiere que se coloquen únicamente al final del primer subtítulo, pero

no al comienzo del que viene después. Este autor señala además otro uso posible para los puntos suspensivos, al indicar que han de utilizarse en aquellos casos en los que el personaje dude en su intervención. Por último, condena el uso de este recurso como marcador de una enumeración incompleta, o como sustitución de un posible “etcétera”.

3.1.2. Presencia en el corpus

Para comprobar de forma empírica cómo se utilizan los puntos suspensivos en nuestro corpus, hemos escogido un fragmento del primer episodio para analizarlo. Se trata de un monólogo de Jack, el principal personaje de la serie, en el que cuenta cómo fue su primera operación quirúrgica en solitario como médico residente. Necesitábamos una intervención de una cierta longitud para observar qué ocurre en las oraciones largas, y qué tendencias se pueden entrever en cuanto al empleo de puntos suspensivos. A continuación mostramos los subtítulos que le corresponden en ambas versiones:

Ficha 1	
Capítulo 101	TCR: 12:50
<p>JackES: Bueno, el miedo es algo extraño. ♦ Cuando era médico residente, /// la primera intervención que hice solo ♦ fue operarle la columna /// a una chica de 16 años. ♦ Al final, al cabo de 13 horas, /// cuando la estaba cosiendo... ♦ le rasgué sin querer el saco dural. ♦ Está en la base de la columna, /// donde se juntan todos los nervios. ♦ Es una membrana /// fina como el papel de seda y... ♦ Se rasgó. ♦ Los nervios se salieron /// como si fueran cabello de ángel, ♦ el líquido espinal empezó a fluir y... ♦ Sentí un pánico tan... ♦ ...increíble, tan real... ♦ Supe que tenía que reaccionar. ♦ Así que tomé una decisión. ♦ Dejaría que el miedo /// se apoderase de mí, que actuase. ♦ Pero solo cinco segundos. /// No iba a concederle ni uno más. ♦ Así que empecé a contar. ♦ Uno, dos, ♦ tres, cuatro, cinco. ♦ Y desapareció. ♦ Seguí con la operación, /// la cosí y todo fue bien.</p>	
<p>JackEN: Well, fear's sort of an odd thing. ♦ When I was in residency, /// my first solo procedure ♦ was a spinal surgery /// on a 16-year-old kid. A girl. ♦ And at the end, after 13 hours, /// I was closing her up and I... ♦ I accidentally ripped her dural sack. ♦ It's at the base of the spine /// where all the nerves come together. ♦ Membrane as thin as tissue, and... ♦ So it ripped open. ♦ Nerves just spilled /// out of her like angel hair pasta, ♦ spinal fluid flowing /// out of her and I... ♦ The terror was just so... ♦ ...crazy, so real... ♦ ...and I knew I had to deal with it. ♦ So I just made a choice. ♦ I'd let the fear in. /// Let it take over. Let it do its thing. ♦ But only for five seconds, /// that's all I was gonna give it. ♦ So I started to count. ♦ One, two, ♦ three, four, five. ♦ And it was gone. ♦ I went back to work, /// sewed her up and she was fine.</p>	

A continuación, analizaremos dos tipos diferentes de empleo de los puntos suspensivos hallados en nuestro ejemplo, si bien sólo suponen una parte de la variedad total que se puede encontrar. Si nos fijamos en el texto en castellano, podemos observar cómo, ya en la segunda frase, se muestra una oración partida en dos subtítulos de dos líneas cada uno:

Subtítulo A

Cuando era médico residente,
la primera intervención que hice solo

Subtítulo B

fue operarle la columna
a una chica de 16 años.

En esta ocasión, los puntos suspensivos brillan por su ausencia. El espectador no cuenta con más pistas para saber que la frase del subtítulo A no ha acabado que la ausencia de un verbo principal para la oración y de un punto al final de la segunda línea. Asimismo, al comienzo del subtítulo B, la primera palabra en minúscula es la única señal que indica que la intervención anterior era parte de la misma frase.

Para encontrar los primeros puntos suspensivos del monólogo, hemos de llegar a la siguiente oración, que también se divide en dos subtítulos:

Subtítulo C

Al final, al cabo de 13 horas,
cuando la estaba cosiendo...

Subtítulo D

le rasgué sin querer el saco dural.

En este caso, el primer subtítulo acaba con unos puntos suspensivos, pero el siguiente no comienza con ellos. Podríamos suponer entonces que se sigue la indicación de Chaume Varela (2004). Sin embargo, no es una opción congruente con lo que acabamos de observar en el ejemplo anterior. Además de estos dos ejemplos, seleccionados a modo de muestra, podemos encontrar otros casos de diferentes colocaciones a lo largo de la intervención analizada, tales como los presentes en la octava oración, en la que los puntos suspensivos sí aparecen al final de un subtítulo y al comienzo del siguiente, o sólo al final de una oración, sin que el siguiente subtítulo sea una continuación del anterior.

Así, nos preguntamos cuál puede ser el criterio de colocación de los puntos suspensivos en la versión en castellano, puesto que a primera vista no parece ser homogéneo. Una rápida comparación con los subtítulos ingleses revela que su uso en la versión traducida no obedece, a priori, a ninguna norma o pauta del castellano, sino que se copian, punto por punto (valga la redundancia) del original. Vemos, además, que no sólo el pautado en castellano está basado en el inglés, tal y como se indicaba en el capítulo anterior, sino que también la propia traducción se ha realizado a partir del guión maestro. Así, no sólo se ha transferido el texto entre una lengua y otra, sino que el traductor ha asimilado el estilo del original y lo ha plasmado en su versión.

Podemos determinar, en cualquier caso, que el uso de los puntos suspensivos como marcador de una oración interrumpida entre dos subtítulos ha dejado de utilizarse en la práctica en nuestro corpus. De este modo, el espectador ha de asumir que la falta de un punto al final de un subtítulo es el indicador de que la frase no ha acabado.

Ahora bien, aunque ese sea el caso, lo cierto es que sí se encuentran puntos suspensivos a lo largo de los subtítulos. Por este motivo, hemos tratado de establecer

una clasificación de sus usos. A continuación presentamos los diferentes tipos de empleo observados.

3.1.3. *Marcador de duda*

Dentro del ejemplo del apartado anterior, hemos observado que se respeta el uso como marcador de duda, tal y como apuntaba Chaume Varela (2004). Para ilustrarlo, vamos a presentar otros dos ejemplos presentes en el segundo capítulo (Abrams, 2004b). De nuevo, comparamos las versiones en castellano y en inglés, para comprobar que se trata otra vez de una copia estilística, y no de una opción personal del traductor.

En este ejemplo, los personajes están tratando de captar una señal de radio que está transmitiendo en francés para tratar de averiguar si hay más supervivientes en la isla. Todos están pendientes de Shannon, la única del grupo que habla francés, y la presión del grupo hace que sus intervenciones estén marcadas por un tono de duda.

Ficha 2	
Capítulo 102	TCR: 35:30
CharlieES: - Qué voz tan rara. ¿Qué es eso? BooneES: Vamos, vamos. ShannonES: Se... Se repite. SayidES: - Tiene razón. /// BooneES: - ¿Qué? SayidES: Es un bucle. "Repetición". /// Está repitiendo el mismo mensaje.	
CharlieEN: - That voice is weird. What is that? BooneEN: Come on, come on. ShannonEN: It's... It's repeating. SayidEN: - She's right. /// BooneEN: - What? SayidEN: It's a loop. "Iteration."/// It's repeating the same message.	

Vemos, pues, que la forma que el subtítulo tiene de marcar las dudas es el uso de los puntos suspensivos. Este recurso es costoso en términos de caracteres, por lo que no es de extrañar que varios autores (Chaume Varela, 2000:210; Castro Roig, 2001a:281) desaconsejen su uso. No obstante, si la velocidad del discurso lo permite, y si supone un

marcador de estilo especialmente relevante para la ocasión (como es el caso), no parece haber motivo para no emplearlo.

En el siguiente ejemplo, una vez captada la transmisión, todos están atentos a la interpretación que realiza Shannon. Ella está nerviosa por la expectación y porque duda de sus conocimientos de francés. Nuevamente, el subtítulo plasma las pausas de duda mediante los puntos suspensivos.

Ficha 3	
Capítulo 102	TCR: 36:24
ShannonES: “Ahora estoy sola. ♦ Estoy... sola en la isla. ♦ Por favor, que venga alguien. ♦ Los demás están... Están muertos. ♦ Eso los mató. ♦ Los mató a todos.”	
ShannonEN: “I’m alone now. ♦ I’m... on the island alone. ♦ Please, someone come. ♦ The others, they’re... They’re dead. ♦ It killed them. ♦ It killed them all.”	

Un dato importante que debemos mencionar es el hecho de que las marcas de duda del subtítulo en castellano son las mismas que muestra la versión en inglés. Así, no se trata realmente de un recurso innovador en la traducción, sino de una copia desde el original. Nos queda por establecer si también se emplea este recurso en las oraciones inacabadas y en las enumeraciones, y si aparece con alguna otra función a lo largo de los subtítulos.

3.1.4. *Marcador de oración inacabada*

3.1.4.1. Con valor no eufemístico

A lo largo del análisis de los subtítulos de la primera temporada, hemos podido observar otros usos para los puntos suspensivos, aparte de los marcadores de duda. Quizá el siguiente en cuanto a la frecuencia de aparición sea su empleo como marcador de una oración inacabada, no para continuarla en un subtítulo posterior, sino para dejarla en suspenso. Presentamos dos ejemplos en los que dos personajes mantienen un diálogo. En ambos casos, se trata de una discusión, y como resultado de lo acalorado de

las intervenciones, ambos se pisan mutuamente, por lo que no tienen tiempo de acabar las frases.

En este primer ejemplo (Bender, 2004b), Locke habla por teléfono con Helen, una locutora de una línea erótica. Él cree que ha establecido una relación de confianza y amistad, y queda destrozado al descubrir que, para ella, sólo se trata de otra transacción comercial más:

Ficha 4	
Capítulo 104	TCR: 26:35
<p>HelenES: Quizá deberías buscar, /// no sé, un psicólogo. LockeES: - Ya tengo uno. /// HelenES: - John... LockeES: Creía que lo habías entendido, Helen. /// Me conoces mejor que nadie. HelenES: Si hablamos más, /// tendré que cobrarte otra hora. ♦ Son otros 89,95 dólares. LockeES: ¡No me importa el dinero! /// Solo... HelenES: Lo siento. Tengo que colgar.</p>	
<p>HelenEN: Maybe you should find a, /// I don't know, therapist. LockeEN: - I have a therapist. /// HelenEN: - John... LockeEN: I thought you understood, Helen. /// You know me better than anyone. HelenEN: If we talk longer, I'm gonna /// charge you for another hour. ♦ That's another \$89.95. LockeEN: I don't care about the money! I just... HelenEN: I'm sorry, John. I got to go.</p>	

Podemos observar que, en los dos casos en que aparecen puntos suspensivos (uno para cada personaje), se trata de oraciones que quedan inacabadas porque la otra persona interviene e interrumpe la frase. Así, en un primer momento es Locke quien, furioso al comprobar que lo que siente hacia Helen no es recíproco, trata de apelar a sus sentimientos. A continuación es ella quien, al ver que se acaba el tiempo estipulado para la conversación, tiene que cortarla bruscamente.

El siguiente ejemplo (Gates, 2004) muestra un diálogo entre Charlie y Hurley. Charlie está tratando de sonsacar a su amigo acerca de la existencia de reservas de alimentos en la isla, e insinúa que Hurley ha de tener un alijo escondido, puesto que sigue igual de gordo que siempre.

Ficha 5	
Capítulo 108	TCR: 19:42
<p>CharlieES: Hace una semana que se acabó /// la comida del avión, tío. ♦ ¿No hay una reserva secreta /// para emergencias? ♦ Jack y tú tenéis cosas en la cueva.</p> <p>HurleyES: Lo siento, tío. ♦ Ni mantequilla de cacahuete, /// ni cacahuetes, ni nada.</p> <p>CharlieES: Ya, pero... ♦ Tiene que haber algo. /// Mírate.</p> <p>HurleyES: - ¿Que mire qué? ///</p> <p>CharlieES: - No, no, escucha...</p> <p>HurleyES: - El gordo ha acaparado la comida. ///</p> <p>CharlieES: - ¡No! ♦ Llevamos aquí dos semanas y no has...</p> <p>HurleyES: - ¿Adelgazado? ///</p> <p>CharlieES: - Solo necesito...</p> <p>HurleyES: No tengo comida, ¿vale? ♦ Y para que te enteres, /// he bajado un agujero del cinturón.</p>	
<p>CharlieEN: Food from the plane's /// been gone over a week, dude. ♦ What, no secret stash /// for emergencies? ♦ You and Jack have /// a bunch of stuff in that cave.</p> <p>HurleyEN: Sorry, man. ♦ No peanut butter, /// no peanuts, no nothing.</p> <p>CharlieEN: Yeah, but... ♦ There's got to be something. /// I mean, look at you.</p> <p>HurleyEN: - Look at what? ///</p> <p>CharlieEN: - No, no, listen...</p> <p>HurleyEN: - Fat guy hoarding the food, you think? ///</p> <p>CharlieEN: - No! ♦ We've been here for two weeks, /// and you've not really...</p> <p>HurleyEN: - Slimmed down? ///</p> <p>CharlieEN: - All I need's a bag...</p> <p>HurleyEN: I have no food, all right? ♦ And for the record, /// I'm down a notch on my belt.</p>	

Son tres los casos en los que aparecen los puntos suspensivos, y al igual que en el caso anterior, se trata de intervenciones interrumpidas, bien por su interlocutor, o bien por el propio personaje, que se atropella al hablar.

Lo que resulta destacable de estos casos es que, nuevamente, el empleo de los puntos suspensivos es una copia exacta del modelo en inglés. Además, se trata de un uso más coherente con otros tipos de textos en castellano, como los literarios, y no es privativo de los textos audiovisuales.

3.1.4.2. Con valor eufemístico

Asimismo, hemos hallado otra función para los puntos suspensivos que, se enmarca bajo el epígrafe de “oraciones incompletas”, pero que presenta unas

características semánticas propias que le sitúan en un apartado propio. Se trata de su uso como sustituto de una palabra obscena o un insulto. El empleo de puntos suspensivos con esta función es el menos frecuente que hemos hallado (cuatro casos en el total de nuestro corpus), pero no por ello ha de pasarse por alto.

Para analizar este último caso, hemos escogido los dos ejemplos que, a nuestro entender, mejor ilustran las particularidades del uso de los puntos suspensivos para omitir un taco. En primer lugar, tenemos un diálogo entre Charlie y Hurley (Bender, 2004b), en el que Hurley trata de pescar en la playa con la ayuda de un arpón. Ante los numerosos intentos fallidos de capturar un pez, se pone furioso y comienza a golpear el agua con la herramienta de pesca.

Ficha 6	
Capítulo 104	TCR: 22:03
CharlieES: Bueno, te agradezco mucho /// que me ayudes. Gracias.	
HurleyES: Cualquier cosa /// con tal de alejarme de ese fuselaje. ♦ Y de ese gilipollas. ♦ [Trata por enésima vez de atrapar el pez, pero se le escapa] ¡Maldita sea! /// ¡Mierda! ¡Mierda! Hijo de...	
CharlieES: ¿Quieres que pruebe yo?	
CharlieEN: Well, really appreciate /// you helping me out. Thanks.	
HurleyEN: Hey, anything that keeps me /// far away from that fuselage. ♦ And that freakin' redneck jerk. ♦ Damn it! Crap! Crap! /// Son of a...	
CharlieEN: You want me to have a go?	

Observamos cómo la construcción que se interrumpe deja lugar a pocas dudas acerca de qué se pretendía decir. No obstante, no parece que se trate de un caso de censura en los subtítulos, puesto que en la misma intervención del personaje se pueden observar otros ejemplos de lo que podría considerarse lenguaje ofensivo o tabú. De hecho, si nos fijamos en el discurso en versión original, podemos ver que Hurley también omite el final de la frase cuando habla, por lo que en realidad nos encontramos ante un caso de autocensura del personaje, que evita la palabra malsonante.

En el siguiente caso (Holcomb, 2005), Boone descubre que su hermanastra, Shannon, ha intentado timarle con la ayuda de su novio, Bryan. A lo largo de la discusión, en la que los ánimos se van caldeando, Boone insulta a su hermana, pero en el momento de zafarse de Bryan, su intervención queda interrumpida por Shannon:

Ficha 7	
Capítulo 113	TCR: 25:47
BryanES: Tío, no lo pillas, ¿verdad? ♦ ¿No lo ves? BooneES: Es mentira. ♦ Es un montaje. BryanES: - Quiere cobrar lo que se le debe. /// BooneES: - ¿Qué? BryanES: Me dijo que tu madre la trató fatal /// cuando su padre murió. ♦ Que se quedó con su dinero. ♦ Un encanto de madre. BooneES: No es la primera vez, ¿eh? ♦ - Me lo has hecho antes, hija de perra. /// BryanES: - Vale ya. BooneES: No me toques, pedazo de... ShannonES: Bryan, déjalo.	
BryanEN: Hey, mate, you don't /// get this yet, do you? ♦ What's what. BooneEN: You set me up. ♦ This whole thing was a setup. BryanEN: - She's getting what she's owed. /// BooneEN: - What? BryanEN: She told me your mum screwed /// Shannon over after her daddy died, ♦ kept her father's money. ♦ Oh, sweet mum you got there. BooneEN: This isn't the first time, is it? ♦ - You've done this before, little bitch. /// BryanEN: - That's enough. BooneEN: Don't touch me, /// you lowlife piece of... ShannonEN: Bryan, get off of him!	

Nuevamente, la versión original tampoco acaba la frase, en este caso debido a que Bryan le pega un puñetazo a Boone antes de que pudiera terminar de hablar. Así pues, el uso de puntos suspensivos es un marcador de oración incompleta, y no obedece a una decisión de censurar por parte de los subtituladores.

Como se puede ver, el uso de puntos suspensivos viene copiado del inglés, al igual que en otras ocasiones. Sin embargo, no hemos de pensar por ello que se opta siempre por la ocultación del lenguaje ofensivo. De hecho, los ejemplos que hemos presentado han sido seleccionados precisamente por ofrecer una combinación de lenguaje tabú y omisiones de los insultos.

En un capítulo posterior se ofrecerá un análisis más detallado del uso del lenguaje tabú en *Perdidos*, tanto en el doblaje como en el subtítulo.

3.1.5. *Marcador de enumeración incompleta*

Un caso particular de oración que acaba en suspenso y que merece un comentario aparte es el de aquellas frases que consisten en enumeraciones de distintos elementos que no tienen un final explícito. Así, también hemos encontrado este recurso como medio para indicar una enumeración inacabada, de forma que los puntos suspensivos sustituyen un posible “etcétera”. Veamos a continuación dos ejemplos hallados en los primeros capítulos.

En el primer caso, correspondiente al segundo capítulo (Abrams, 2004b), los personajes tratan de captar la transmisión de radio que hemos tratado en las fichas 2 y 3. Durante la discusión acerca de la forma de encontrar la señal, Sayid enumera los posibles orígenes de las interferencias que bloquean el mensaje:

Ficha 8	
Capítulo 102	TCR: 34:40
SawyerES: - ¿Qué tipo de transmisión? ///	
SayidES: - Teléfono, radio...	
KateES: - ¿Se puede oír? ///	
SayidES: - He de buscar la frecuencia.	
SawyerES: - No hay transmisión. ///	
KateES: - ¡Cállate!	
SawyerEN: - What kind of transmission? ///	
SayidEN: - Satphone, radio signal.	
KateEN: - Can we listen? ///	
SayidEN: - Let me get the frequency. Hold on.	
SawyerEN: - There's no transmission.	
KateEN: - Shut up!	

En nuestro segundo ejemplo, extraído del cuarto capítulo (Bender, 2004b), Jack defiende que deben incinerar los cuerpos de los pasajeros que no han sobrevivido al

accidente, porque su situación de náufragos puede prolongarse durante más tiempo del que esperaban.

Ficha 9	
Capítulo 104	TCR: 4:23
JackES: Nos están buscando en otra parte. /// Han pasado cuatro días y no vienen. ♦ Mañana tendremos que empezar /// a buscar leña, ramas secas... ♦ Prenderemos fuego al fuselaje.	
JackEN: They're looking in the wrong place. /// It's been four days. No one's come. ♦ Tomorrow morning we need everyone to /// start gathering up wood, dried brush. ♦ We'll turn that fuselage into a furnace.	

En estos dos casos, vemos cómo los puntos suspensivos no suponen una marca de duda, sino una variante de la oración inacabada. Este uso, que algunos autores aconsejan evitar (Díaz-Cintas, 2004), presenta una particularidad sobre la que hemos de detenernos un instante: este tipo de empleo de los puntos suspensivos es el único que no está copiado de la versión inglesa, sino que obedece a una decisión voluntaria y consciente por parte del traductor. No queremos decir con esto que el resto de decisiones de traducción no lo sean, pero sí es notable que este uso particular sea el único que se aparte del modelo original. Es cierto que, en este tipo de casos, resulta la opción más económica en términos de caracteres, puesto que se pretende transmitir la idea de que la enumeración no es exhaustiva, por lo que no procede colocar un “y” antes del último elemento. Por otra parte, la colocación de un “etcétera”, o incluso de su abreviatura “etc.” resulta más larga que los tres puntos (once y seis caracteres, respectivamente, si tenemos en cuenta comas y espacios).

3.2. Amalgama de subtítulos

Ya dentro de lo que pueden denominarse rasgos definitorios del subtítulo, por lo que tienen de específico dentro de las distintas variedades de traducción

subordinada⁶, nos centraremos en las que, probablemente, sean la mayores preocupaciones para los profesionales, descritas por Bravo (2004): la condensación textual y la división de las oraciones dentro del subtítulo.

Sin embargo el mero problema de la reducción de texto ya ha sido tratado de forma extensa por los investigadores en traducción audiovisual⁷, y esta disciplina no es la única que se ve afectada por ese tipo de consideraciones. No obstante, sí hay un factor que afecta a la densidad del texto que no se observa en otras modalidades de traducción subordinada o restringida: se trata del caso en el que varios personajes hablan a la vez, o un diálogo es especialmente veloz. Esto aumenta la cantidad de texto que ha de convertirse en subtítulos, y crea una situación a la que los profesionales han de enfrentarse. En aquellas ocasiones en las que, por una u otra razón, la condensación de la información no sea viable o no resulte suficiente para cumplir los requisitos espaciales del texto, hemos encontrado en nuestro corpus otra técnica que puede resultar de ayuda. Nos estamos refiriendo a la amalgama de subtítulos.

Debido a la longitud inherente a los casos hallados, y para no extendernos demasiado, presentaremos este recurso mediante un solo ejemplo, que a nuestro entender ilustra claramente el problema y la solución, y después lo discutiremos con mayor detenimiento. La ficha muestra el texto que se escucha en la versión original, a continuación los subtítulos en inglés, y por último los subtítulos en castellano.

Al final del primer capítulo (Abrams, 2004a), al que corresponde esta escena, Kate, Charlie y Jack cruzan la jungla para volver al campamento que han improvisado. La súbita presencia de unos ruidos extraños en torno a ellos hace que cunda el pánico y

⁶ Recordemos, como ya se indica en Toda (2005), que la traducción audiovisual no tiene por qué asimilarse completamente con el término *traducción subordinada*, puesto que es sólo una de las posibles variantes que engloba este concepto, junto con otras como la traducción de canciones, de cómics o de publicidad.

⁷ A este respecto, pueden consultarse las aportaciones de Díaz-Cintas (2003b), Mayoral (2003) y Bravo (2004); este último basado en Chion (1992).

salgan huyendo. Aquí se presenta el momento en el que Kate y Charlie se encuentran, pero todavía no saben qué le ha pasado a Jack.

Ficha 10	
Capítulo 101	TCR: 37:40
<p>KateOR: Where the hell is Jack? CharlieOR: I don't know! KateOR: Did you see him? CharlieOR: Yeah, he pulled me up! KateOR: Where is he? CharlieOR: I don't know! KateOR: How can you not know? CharlieOR: We got separated! Look, I ... I fell down, and he, he came back for me, that thing was just... KateOR: Did you see it? CharlieOR: No. No!</p>	
<p>KateEN: - Where's Jack? Did you see him? /// CharlieEN: - I don't know. He pulled me up. KateEN: - Where is he? How can you? [sic] /// CharlieEN: - I don't know! ♦ We got separated. I fell down. /// He came back. That thing was... KateEN: - Did you see it? CharlieEN: - No. No.</p>	
<p>KateES: - ¿Y Jack? ¿Lo has visto? /// CharlieES: - No sé. Me ayudó a levantarme. KateES: - ¿Dónde está? ¿No lo sabes? /// CharlieES: - ¡No! ♦ Nos separamos. Me caí. /// Vino a buscarme. Esa cosa estaba... KateES: - ¿La has visto? /// CharlieES: - No. No.</p>	

Un rápido recuento nos permite comprobar que de un total de diez intervenciones en la versión original hemos pasado a sólo seis en los subtítulos, tanto en inglés como en castellano. Para entender la necesidad de aplicar una técnica que puede parecer tan drástica, hemos de echarle un vistazo a la densidad de texto que presenta este diálogo. Toda la escena tiene lugar a lo largo de diez segundos exactos (entre el comienzo de la marca 37:40 y el final del 37:49), y una transcripción completa y exhaustiva del mismo tendría una longitud de 241 caracteres. Un sencillo cálculo revela que la velocidad de lectura necesaria para que el espectador pudiera asimilar los subtítulos (en inglés) sería de unos 24 caracteres por segundo, lo cual supone un

incremento de más del 50% sobre los niveles comúnmente aceptados. Además, tendríamos que tener en cuenta las pausas entre subtítulos, de forma que el tiempo reservado para el texto es incluso menor, lo cual aumenta todavía más la velocidad de lectura necesaria. Un razonamiento similar con el doblaje y el subtítulo en castellano arroja unos resultados algo más benévolos, con una velocidad de lectura de 19 caracteres por segundo, que sigue siendo un valor superior al permitido.

Así, la solución que se propone en los subtítulos es audaz, pero efectiva. Las preguntas de Kate se agrupan por pares, al igual que las respuestas de Charlie, lo cual cumple una función doble. Por una parte, evita crear una rápida sucesión de subtítulos de dos líneas demasiado breves, puesto que aprovecha mejor el espacio disponible en la pantalla. Por otro lado, el subtitulador se “ahorra” los caracteres reservados para el guión de diálogo y el espacio que lo acompaña (lo cual supone una reducción en bruto de 8 caracteres). Podría parecer que semejante ganancia no es demasiado significativa ante el aluvión de frases que se presentan, pero cualquier profesional especializado en subtítulos podrá dar fe de lo útil que es cada uno de los caracteres de los que dispone.

La estructura de la versión en castellano de los subtítulos es, una vez más, una copia exacta de la inglesa. Sin embargo, ese hecho no resta validez a la existencia de una técnica de reducción que, si bien sólo es aplicable en algunos casos muy concretos, no ha sido explorada hasta la fecha, y no aparece descrita, generalmente, en los estudios de traducción audiovisual. Además, ofrece una solución satisfactoria al problema que se presenta.

3.3. División de subtítulos

La división de los componentes de una frase dentro de un mismo subtítulo ha sido el otro gran problema que han de resolver los profesionales a diario. La

importancia de mantener unidades sintáctico-semánticas completas dentro de cada una de las líneas de los subtítulos que se presentan en dos ha sido puesta de manifiesto por Bravo (2004), y analizado en detalle por Mayoral (1993), Díaz-Cintas (2003b) y Toda (2007).

Nuestro objetivo es el de estudiar qué partes de las oraciones se dividen, y hasta qué punto está asentada en la práctica profesional la idea fundamental de que las unidades sintácticas superiores no queden fragmentadas. Para ello, hemos analizado, en cada uno de los episodios que componen nuestro corpus de trabajo, la intervención más larga de cada personaje. Así, hemos recopilado un total de 25 textos con una longitud de entre 50 y 200 palabras cada uno. A continuación, hemos analizado todos los subtítulos de dos líneas y hemos clasificado los distintos puntos en los que se fragmentan. Los resultados se recogen en la siguiente tabla, ordenados según la frecuencia de aparición:

Tabla 4. Particiones en subtítulos de dos líneas

Tipo de partición	Casos	Porcentaje
Entre verbo y complementos	53	38,69 %
Entre sujeto y predicado	23	16,79 %
Entre oraciones independientes	15	10,95 %
Entre complementos	15	10,95 %
Entre oración principal y subordinada	14	10,22 %
Entre oraciones coordinadas	11	8,03 %
Fragmentando un sintagma	6	4,37 %
TOTAL	137	100,00 %

Como se puede observar, la estructura que más a menudo se separa es la del verbo principal de una oración y sus distintos complementos. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta la gran variedad de complementos que pueden formar parte de un predicado. Le sigue la división clásica entre sujeto y predicado, y a continuación, con resultados muy similares, la separación entre oraciones independientes, entre distintos complementos y entre una oración principal y una subordinada.

Aunque la teoría afirma que lo más deseable sería que la separación afectara mayoritariamente a frases independientes, no es de extrañar que su posición en la tabla no se muestre en primera posición, puesto que el número de casos en los que dos frases que no guardan relación sintáctica entre sí aparecen en un mismo subtítulo es mucho menor que el de frases complejas, ya estén formadas por coordinación o por subordinación.

Finalmente, el último lugar lo ocupan aquellos subtítulos en los que un sintagma queda partido entre una línea y otra. Este caso, censurado por todos los autores antes mencionados, representa menos de un cinco por ciento del total. Sin embargo, lo reducido de su frecuencia no debe hacernos ignorarlo. Aunque los resultados globales sean positivos, en tanto que muestran un seguimiento general de las normas de segmentación, hemos de seguir resaltando la importancia de evitar por completo la segmentación de sintagmas.

Un último dato acerca de este aspecto es que en una búsqueda a lo largo de todo el corpus de nuestro estudio no ha mostrado ningún caso en el que se fragmente una palabra (por larga que esta sea) entre dos líneas de un subtítulo. Una investigación de otros ejemplos dentro de este género audiovisual y de otros productos subtítulados para televisión y cine nos permitirá establecer si realmente se ha erradicado por completo esta última práctica, desaconsejada por todos los autores especializados, del repertorio de recursos del subtitulador profesional.

3.4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos dado un repaso minucioso a algunos de los aspectos más característicos del subtitulado, en tanto que una de las modalidades de traducción subordinada. El estudio de los puntos suspensivos, cuyo uso es el que más

diferencia a este tipo de textos de otros cualesquiera, ha revelado que su empleo en la práctica no se ajusta por completo a ninguno de los conjuntos de directrices encontradas en la literatura referida a este campo. Por otro lado, el análisis de los mecanismos de condensación textual nos ha permitido mostrar una técnica que puede ser de utilidad a la hora de enfrentarse a diálogos en los que el intercambio de hablantes sea especialmente rápido. Además, la observación de los distintos tipos de segmentación dentro de un mismo subtítulo apunta a que, en líneas generales, se respetan adecuadamente los parámetros recomendados por los teóricos en la literatura especializada.

No quisiéramos acabar este capítulo sin hacer una pequeña reflexión acerca de un factor que nos ha llamado la atención, y que veníamos intuyendo desde hace algunas páginas: los subtítulos en castellano se han elaborado a partir de la lista maestra de subtítulos en inglés, de forma que el pautado y la distribución del texto están, de alguna manera, predeterminados.

Ante este hecho, puede dar la impresión de que las decisiones le vienen tomadas “de fábrica” al traductor de los subtítulos al castellano, y eso podría hacernos desmerecer sus posibles aciertos o disculpar sus posibles errores. Sin embargo, hemos de tener en cuenta dos elementos clave a la hora de emitir una opinión al respecto. Por una parte, debemos recordar que el proceso de pautado y subtitulado en el original también se ha llevado a cabo por parte de un profesional subtitulador, por lo que sus decisiones no están fuera de nuestro campo de estudio. Por otro lado, lo cierto es que el traductor de los subtítulos al castellano sí realiza una serie de elecciones a lo largo del proceso, incluso aunque, en este caso, la principal sea la de respetar y asimilar las elecciones que se le presentan desde el subtítulo intralingüístico original. No debemos olvidar que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, sí que existe la posibilidad de alterar ese pautado si el subtitulador lo estima oportuno.

Por último, hemos de ser conscientes de que los subtítulos maestros tienden a incluir casi todo lo que se dice en la versión original, si es posible, con un grado de reducción o condensación muy bajo. No obstante, en ocasiones no refleja todo el texto del original. Así, el subtitulador siempre ha de llevar a cabo su labor con el diálogo original como referencia, aunque utilice el guión maestro como orientación vertebradora de su traducción.

4. LAS FORMAS DE TRATAMIENTO

El presente capítulo pretende ofrecer un análisis comparativo de las formas de trato que se establecen entre los personajes de la serie, desde el punto de vista del subtítulo y del doblaje. La cuestión de las formas de tratamiento como problema con matices específicos propios de la traducción audiovisual al castellano ha sido discutida por numerosos investigadores (Chaume Varela, 2005; Díaz-Cintas, 2003b; Martínez Sierra, 2004). Particularmente, en lo que respecta al subtítulo, se ha definido como un condicionante especialmente relacionado con la cultura, concretamente uno de tipo intralingüístico y gramatical (Nedergaard-Larsen, 1993).

Nuestra intención es la de comprobar qué motivos se ocultan tras las decisiones de adoptar una u otra postura (o cualquiera de sus combinaciones intermedias) en lo referente al tuteo o al trato de usted.

Este estudio se inscribe dentro de la norma peninsular para las fórmulas de cortesía y el tuteo, tal y como la describe Carricaburo (1997:10), y en él trataremos de establecer unas pautas generales del uso del tuteo o de la forma *usted* en las distintas modalidades de traducción audiovisual, con especial atención a las asimetrías entre doblaje y subtítulo.

4.1. Igualdad en el tratamiento en el doblaje y el subtítulo

Por lo general, el uso del tratamiento formal en los subtítulos siempre se ve reflejado de igual modo en el doblaje.

Ficha 11	
Capítulo 101	TCR: 21:50
JackST: Es normal. RoseST: Ya lo sé. Es que nunca /// me ha gustado ir en avión. ♦ Mi marido siempre me dice /// que los aviones están hechos para volar. JackST: Parece un hombre muy inteligente. RoseST: <u>Dígaselo</u> cuando vuelva del servicio. JackST: Bueno, <u>le</u> haré compañía /// hasta que vuelva. ♦ No <u>se preocupe</u> , pronto pasará...	
JackDB: Es normal. RoseDB: Ah, lo sé. Es que nunca me ha gustado volar. Mi marido siempre me recuerda que los aviones están hechos para eso. JackDB: Debe de ser un hombre inteligente. RoseDB: No <u>olvide</u> decírselo cuando vuelva del lavabo. JackDB: Yo <u>le</u> haré compañía hasta que él regrese. No <u>se apure</u> , enseguida pasará.	

En esta escena (Abrams, 2004a) podemos ver cómo Jack y Rose, dos pasajeros desconocidos en el avión, se tratan con una simetría formal (usted-usted) tanto en el doblaje como en el subtítulo.

4.2. Uso formal en el doblaje e informal en el subtítulo

Cuando hay diferencia de tratamiento entre ambas modalidades, normalmente el uso formal se mantiene en el doblaje y se pierde en el subtítulo, que pasa al tuteo

Ficha 12	
Capítulo 101	TCR: 22:57
MichaelST: No parecía un animal, no exactamente. RoseST: El sonido me resultaba familiar. ShannonST: - ¿De dónde <u>eres</u> ? /// RoseST: - Del Bronx.	
MichaelDB: No parece que haya sido un animal, ¿verdad? RoseDB: Ese ruido que ha hecho... No sé, me resulta muy familiar. ShannonDB: ¿En serio? ¿De dónde <u>es usted</u> ? RoseDB: Del Bronx.	

Esta relajación del trato se aprecia incluso en contextos formales, como el de la relación entre médico y enfermeros (Williams, 2004):

Ficha 13	
Capítulo 111	TCR: 3:53
JackST: - Casi he terminado con la arteria. EnfermeroST: Ha tenido un paro cardíaco. JackST: Un miligramo de epinefrina. /// ¡La máquina! Bien, arteria cerrada. ♦ <u>Cósel</u> .	
JackDB: [...] Ya tengo la arteria, falta poco. EnfermeroDB: Paro cardíaco. JackST: Un miligramo de epinefrina. <u>Traigan</u> el carro de reanimación. EnfermeraDB: Un miligramo de epinefrina. JackDB: Arteria suturada. <u>Pueden</u> cerrar.	

Esto puede deberse a que el uso de la forma “Usted” es más costoso en términos de caracteres que el tuteo. En un primer momento podría parecer que no es el caso, puesto que las formas verbales del trato formal son más breves que las de la segunda del singular (“come” es más corto que “comes”). Sin embargo, el usteo da lugar a una mayor ambigüedad, al poderse confundir generalmente la conjugación asociada al tratamiento formal con la de la tercera persona del singular. Para evitar las posibles confusiones, se requiere el empleo de vocativos, o incluso de la propia forma “Usted”, mientras que el tuteo es inequívoco, lo que nos permite prescindir en todos los casos del uso explícito del pronombre “tú”. Estos usos se entienden como redundantes en el contexto del subtítulo, por lo que tratan de evitarse. El doblaje, por su parte, se sirve de elementos propios, tales como la prosodia, o se apoya más en las relaciones que se infieren a través del lenguaje gestual para eliminar las posibles ambigüedades en el uso de “Usted”.

Ficha 14	
Capítulo 109	TCR: 08:00
<p>SayidST: No sabe nada. ♦ - <u>Tus</u> fuentes estaban equivocadas. ///</p> <p>OmarST: - Tal vez. ♦ Pero esa no es la cuestión, ¿verdad? ♦ - Te has desenvuelto muy bien. ///</p> <p>SayidST: - ¿Ah, sí?</p> <p>OmarST: He pedido que te trasladen /// a la división de inteligencia, ♦ - si así lo deseas. ///</p> <p>SayidST: - Sí, señor. Muchísimo.</p> <p>OmarST: Bien. Pero no me llames “señor” /// cuando estemos solos.</p> <p>SayidST: <u>Eres</u> mi superior, Omar. ♦ Por ahora.</p>	
<p>SayidDB: No sabe nada. <u>Su</u> confidente se equivoca.</p> <p>OmarDB: Es posible. Pero eso no es lo que importa, ¿verdad? Te has manejado muy bien ahí dentro.</p> <p>SayidDB: ¿Sí?</p> <p>OmarDB: Recomendaré tu traslado al servicio de inteligencia, si aún te interesa.</p> <p>SayidDB: Sí señor. Muchísimo.</p> <p>OmarDB: Bien. Pero deja de llamarme “señor” cuando estamos solos.</p> <p>SayidDB: <u>Usted es</u> mi superior, Omar.</p>	

En esta ocasión (Yaitanes, 2004), mantener el trato formal en el subtítulo daría lugar a una frase ambigua: “Sus fuentes estaban equivocadas”, en la que no se sabe a quién hace referencia Sayid. Esta confusión se aprecia igualmente en la versión doblada, pero en ella el espectador cuenta con más elementos de referencia que le ayuden a aclarar la situación.

4.3. Uso informal en el doblaje y formal en el subtítulo

Aunque en la mayoría de los casos el abandono del uso formal se aprecia en el subtítulo en lugar de en el doblaje, hay algunos casos en los que se produce el efecto contrario. Así, es el subtítulo el que opta por el tratamiento formal, mientras que el doblaje pasa al tuteo. A continuación, pasamos a analizar los distintos tipos de situaciones en las que se observa esta situación, y trataremos de clasificar y explicar el motivo de las decisiones que se han tomado.

Cuando una de las dos personas que hablan no se dirige en realidad a la otra, sino que habla para sí, el subtítulo se sirve del cambio de registro para hacerlo notar, mientras que el doblaje puede utilizar otros mecanismos, tales como la disminución del volumen de voz o la entonación de la frase.

Ficha 15	
Capítulo 106	TCR: 17:30
MichaelST: Eh, ¿qué haces? ♦ ¿ <u>Le ha</u> dicho algo a mi hijo? [Jin interviene en coreano]	
MichaelST: Sí, también yo me alegro de <u>verte</u> .	
MichaelDB: Eh, ¿qué haces? ¿ <u>Le ha</u> dicho algo a mi hijo? [Jin interviene en coreano]	
MichaelDB: También me alegro de hablar <u>con usted</u> .	

En esta ocasión (Zinberg, 2004), Michael le hace una pregunta a Jin, que sólo habla coreano. Ante la respuesta que recibe y que no comprende, pero que por el tono puede suponer ofensiva, murmura su segunda intervención, de carácter irónico, que no se dirige en realidad a su interlocutor. El subtítulo utiliza el cambio al tuteo para reflejarlo, mientras que el doblaje opta por bajar el tono del personaje.

De igual modo, cuando se pretende resaltar el distanciamiento entre dos personas con intención humorística o sarcástica, el subtítulo emplea el uso del usted, mientras que el doblaje se apoya en el tono y en la inflexión de la intervención del hablante.

En el siguiente ejemplo (Gates, 2004), podemos ver un caso de asimetría de trato, puesto que Sayid trata siempre de usted a Locke, mientras que este lo tutea sistemáticamente. Esta diferencia obedece a la distinta edad de los interlocutores. Sin embargo, como hemos indicado, las formas de tratamiento se alteran para resaltar una intención sarcástica:

Ficha 16	
Capítulo 108	TCR: 12:41
SayidST: Locke, ¿dónde estaba ayer... /// al atardecer?	
LockeST: Me temo que el único testigo /// de mi paradero es el jabalí ♦ que estaba despellejando para la cena. ♦ Dicen que intentabas enviar /// una señal de socorro. ♦ Así que parece ser ♦ que el que te atacó tiene un motivo /// para no querer marcharse de la isla. ♦ Quizá alguien que se ve favorecido /// por las circunstancias. ♦ Y por lo que he visto, <u>usted /// y el Sr. Sawyer</u> se tienen cierto rencor.	
SayidDB: Locke, ¿ayer dónde estuvo? Al atardecer.	
LockeDB: Me temo que el único testigo de mi paradero fue el jabalí que despellejé para cenar. He oído que intentaste enviar una señal, así que parece que quien te atacó tiene razones para no querer dejar la isla. A lo mejor se está beneficiando de nuestras circunstancias actuales. Y por lo que he visto, <u>el señor Sawyer y tú</u> no os caéis bien, precisamente.	

En esta escena (Bender, 2005c), Locke utiliza la expresión “Señor Sawyer” con sentido irónico, puesto que se refiere a un timador y delincuente. Así, el subtítulo amplía el trato formal a Sayid para enfatizar aún más ese sarcasmo, ya que no puede emplear los mismos recursos que el doblaje, que se basa en la entonación y la prosodia del personaje.

Ficha 17	
Capítulo 123	TCR: 16:11
JackST: Leñador.	
SawyerST: ¿Cómo?	
JackST: Nunca te he preguntado /// cómo te ganabas la vida. ♦ Era una suposición. Leñador.	
SawyerST: ¿ <u>Desea algo, doctor?</u> /// Es que estoy ocupado.	
JackST: Tengo algo para ti.	
JackDB: Leñador.	
SawyerDB: ¿Cómo?	
JackDB: Nunca te he preguntado cómo te ganabas la vida. Era una suposición. Leñador.	
SawyerDB: ¿ <u>Puedo ayudarte, doctor?</u> Porque estoy ocupado	
JackDB: Tengo una cosa para ti.	

En esta ocasión (Bender, 2005d), el tono de burla que Sawyer utiliza en el doblaje para marcar las distancias con Jack, el médico de la isla, se refleja en el subtítulo con el uso del tratamiento formal.

Ficha 18	
Capítulo 124	TCR: 33:45
<p>LockeST: - Deberíamos separarnos. ♦ A una distancia prudente. JackST: Bien. Separados. ♦ Si alguien oye o ve algo... HurleyST: ¿Como el sistema de seguridad /// que se come a la peña? JackST: Sí. Algo así. ♦ Os quitáis las mochilas, /// las dejáis y corréis. ♦ - ¿Vale? /// KateST: - Sí. LockeST: <u>A sus órdenes.</u> JackST: Vale. ♦ En marcha.</p>	
<p>LockeDB: Conviene que nos separemos y guardemos una distancia de seguridad. JackDB: De acuerdo. Separados. Si alguien oye algo o ve algo... HurleyDB: ¿Como el sistema de seguridad que se come a la peña? JackDB: Sí, algo así. Os quitáis las mochilas, las dejáis y corréis. ¿Entendido? KateDB: Sí. LockeDB: <u>Sí, señor.</u> JackDB: De acuerdo. En marcha.</p>	

Del mismo modo, en este caso, Locke pretende imprimir un tono irónico de respeto militar ante las órdenes cortantes de Jack. Toda la carga que el doblaje pone en la entonación del “Sí, señor” tiene que aparecer de alguna forma en el subtítulo. Para lograrlo, se opta por una estrategia combinada: utilizar el trato formal y pasar a tratar a Jack de usted (cuando ya se había establecido previamente el tuteo entre ambos), y hacer uso de una frase típica de un entorno muy jerarquizado, como el militar.

Precisamente el reflejo de las relaciones jerarquizadas es diferente entre las dos opciones de traducción audiovisual que estudiamos. Así, el subtítulo es constante en el uso del tratamiento formal en estos casos, mientras que el doblaje a menudo opta por el tuteo. Veamos a continuación algunos ejemplos (Bender, 2004b):

Ficha 19	
Capítulo 104	TCR: 18:55
<p>WarrenST: <u>Mueva.</u> Tiene que mover, coronel. ♦ Sus tropas están en territorio enemigo. LockeST: La paciencia, una cualidad /// de la que <u>carece</u>, GL-12, ♦ es el distintivo de un líder.</p>	
<p>WarrenDB: <u>Avance.</u> Tiene que avanzar, coronel. Sus tropas han cruzado las líneas enemigas. LockeDB: La paciencia, cualidad de la que <u>tú careces</u>, GL-12, distingue a todo líder.</p>	

Warren y Locke son dos compañeros de trabajo que combaten en un juego de estrategia militar. Durante ese tiempo, se refieren al otro como “Coronel” y “GL-12”, respectivamente. Como parte de la simulación, el trato que mantienen es formal, y así se refleja tanto en el subtítulo como en el doblaje. Sin embargo, mientras que la versión escrita lo mantiene en los dos sentidos de la conversación, en el registro oral Locke, el “coronel”, presumiblemente de mayor rango, tutea a Warren.

Otro ejemplo claro de relación formal jerárquica es la que se produce entre médico y paciente (Yaitanes, 2004):

Ficha 20	
Capítulo 109	TCR: 4:45
<p>SullivanST: Doctor, ¿qué <u>cree</u> que es este... ♦ ...sarpullido? Es malo, ¿no? ♦ - ¿Una enfermedad tropical? ///</p> <p>JackST: - Una erupción.</p> <p>SullivanST: ¿Qué es eso? /// ¿Como una urticaria?</p> <p>JackST: Es un sarpullido común, ♦ causado a veces /// por el calor y el estrés. ♦ - <u>Intente</u> relajarse. Se <u>le</u> pasará. ///</p> <p>SullivanST: - De acuerdo.</p> <p>JackST: - <u>Intente</u> no pensar en ello. ///</p> <p>SullivanST: - Vale.</p>	
<p>SullivanDB: Doctor, ¿qué <u>crees</u> que es esto? Este... este... sarpullido. Es algo malo, ¿verdad? ¿Será una enfermedad tropical?</p> <p>JackDB: Es un eritema.</p> <p>SullivanDB: ¿Cómo cuando te roza una medusa o...?</p> <p>JackDB: Es un sarpullido corriente, Sullivan, producido por el calor y el estrés</p> <p>SullivanDB: De acuerdo.</p> <p>JackDB: <u>Intenta</u> relajarte, se <u>te</u> pasará.</p> <p>SullivanDB: Bien.</p> <p>JackDB: Y no <u>pienses</u> más en ello.</p> <p>SullivanDB: Vale.</p>	

Nuevamente, sólo el subtítulo utiliza el tratamiento formal, y el doblaje opta por el tuteo.

Como cualquier otro factor que se analice en una traducción, la relación jerárquica siempre ha de tenerse en cuenta como parte de un conjunto de relaciones, signos y símbolos que dan lugar a la situación comunicativa final. Así, el traductor ha

de evitar caer en el vicio de seguir una regla con demasiada firmeza y no estar abierto a los posibles cambios. En este caso (Bender, 2005a), la relación entre un ladrón y un director de banco se refleja mediante el usteo en el subtítulo, y el tuteo en el doblaje. Esta opción, a priori, no tendría por qué resultar chocante. Sin embargo, el uso del vocativo “tío” a lo largo de una de sus alocuciones, nos advierte de que la relación que está teniendo lugar, si bien debería ser de autoridad, se está vulnerando con intenciones intimidatorias⁸:

Ficha 21	
Capítulo 112	TCR: 31:53
<p>JasonST: ¿A qué espera? /// ¡Ábrala de una vez! ♦ Así está mejor. No se mueva. KateST: - Por favor, no. Yo... /// JasonST: - Cállate. DirectorST: Os he dejado entrar. /// Por favor, dejadla marchar. JasonST: ¿Que la dejemos marchar? ♦ <u>Tío, no tiene ni idea</u>, ¿verdad? ♦ La chica es la que le ha enredado. ♦ Ella es la que escogió este banco. /// Y esta cámara. ♦ Todo esto fue idea suya.</p>	
<p>JasonDB: ¿A qué estás esperando? Ábrela de una vez. Así me gusta. No te muevas. KateDB: Por favor, no... JasonDB: Cállate. DirectorDB: Te he dejado entrar. Por favor, suelta a la chica. JasonDB: “Suelta a la chica”. <u>Veo que no te enteras, tío</u>. La chica te ha tendido la trampa. La chica eligió este banco, eligió esta caja. Todo fue idea de la chica.</p>	

4.4. Cambios de tratamiento

4.4.1. Cambios puntuales

No obstante, estas relaciones sólo se mantienen mientras dura la interacción jerárquica, y cambian cuando los dos personajes ya no se encuentran en la misma situación. Así, Warren y Locke, tras dejar el juego en el que simulaban ser militares (Ficha 19), vuelven a tratarse de tú:

⁸ A pesar de las quejas del tuteo sistemático de algunos autores, como Danvers (1993), la literatura académica también advierte del uso de vocativos informales como una clave para la elección del tuteo (Díaz-Cintas, 2003b)

Ficha 22	
Capítulo 104	TCR: 19:32
LockeST: - Tú no lo entenderías, ♦ pero un “walkabout” /// es un viaje de renovación espiritual ♦ en que uno saca fuerzas de la Tierra /// y se vuelve inseparable de ella. ♦ Tengo pedidos los días de vacaciones. /// Me voy. Ya he hecho la reserva.	
WarrenST: Vaya, John, /// lo <u>vas</u> a hacer de verdad, ¿eh? ♦ ¿Ya se lo <u>has</u> dicho a Helen?	
LockeDB: No lo entenderás, pero “Expedición” es un viaje de renovación espiritual en el que extraes energía de la tierra y te vuelves inseparable de ella. Tengo días de vacaciones. Me voy, Randy. Ya he hecho la reserva.	
WarrenDB: Vaya, John. <u>Vas</u> a hacerlo, ¿eh? ¿Se lo <u>has</u> dicho a Helen?	

Del mismo modo, cuando Sullivan y Jack hablan por motivos diferentes a los estrictamente médicos (Ficha 20), vuelve el tuteo:

Ficha 23	
Capítulo 109	TCR: 21:14
SullivanST: ¡Eh, doctor! Aquí <u>está</u> . ♦ Me han dicho que <u>estaba</u> por aquí. ♦ <u>Oiga</u> , ese sarpullido /// empieza a extenderse. ♦ Las ronchas son como uvas... ♦ ¿Qué <u>hacéis</u> ? ♦ ¿ <u>Estáis</u> jugando al golf?	
JackST: Sí.	
SullivanST: ¿Puedo jugar?	
SullivanDB: ¡Eh, doctor! Ah, menos mal. Me dijeron que <u>te encontraría</u> aquí. <u>Oye</u> , el sarpullido se me está empezando a extender, tiene el tamaño de... ¿Qué <u>estáis</u> haciendo?	
JackDB: Eh...	
SullivanDB: ¿ <u>Estáis</u> jugando al golf?	
JackDB: Sí.	
SullivanDB: ¿Puedo jugar?	

Este cambio de situación jerárquica se aprecia también en el siguiente ejemplo:

Ficha 24	
Capítulo 109	TCR: 13:04
SayidST: Noor Abed Jazeem. ♦ Voy a hacerte unas preguntas. ♦ Si te niegas a cooperar, te haré daño.	
NadiaST: Nadie me llama Noor, Sayid. ♦ Tú, más que nadie, deberías saberlo. ♦ ¿Qué? ♦ ¿No te acuerdas de mí? ♦ ¿Tan diferente soy /// de la niña del patio del colegio ♦ que te empujaba al barro?	
SayidST: - Nadia. ///	
NadiaST: - Y tu madre se lo decía a la mía. ♦ “¿Por qué te metes /// con el pequeño Sayid?”. ♦ Y yo contestaba: ♦ “Porque no me hace caso”.	
SayidST: Te prestaban bastante atención, ♦ con lo rica que era tu familia /// y... con tu encanto.	

SayidDB: Noor Abed Jazeem. Voy a hacerle unas preguntas. Si se niega a cooperar emplearé la fuerza. ¿Entiende?

NadiaDB: Nadie me llama Noor, Sayid. Deberías saberlo mejor que nadie. ¿Qué? ¿No te acuerdas de mí? ¿Tan diferente soy de aquella niña del colegio que te empujaba al barro?

SayidDB: Nadia.

NadiaDB: Tu madre le decía a la mía: “¿Por qué la toma con el pobre Sayid?”. Y yo contestaba: “Porque él me ignora”.

SayidDB: Ya recibías atención por tu fortuna familiar y tu encanto.

Aquí, a diferencia de los casos anteriores, es el doblaje quien comienza con el trato formal, mientras que el subtítulo mantiene en todo momento el tuteo. Como se puede observar, mientras la relación entre los hablantes es la de interrogador/prisionera, Sayid la trata de usted. Sin embargo, al darse cuenta de que se trata de una amiga de infancia, pasa a hablarle de tú.

También se producen cambios repentinos en el trato entre los hablantes con intención persuasiva y enfática. En estos casos, el personaje deja el uso formal y pasa al tuteo para tratar de establecer un grado mayor de cercanía con el otro participante del diálogo. Este mecanismo aparece únicamente en el subtítulo. El doblaje, por su parte, utiliza la entonación como marcador de énfasis.

Ficha 25	
Capítulo 110	TCR: 27:10 y 34:50
MalkinST: - Sé cómo <u>se siente</u> en el fondo. ♦ <u>Duda</u> de <u>su</u> decisión /// de entregar al bebé. ♦ <u>Se lo ruego</u> , no lo <u>haga</u> . /// Al menos <u>escuche</u> antes mi plan.	
ClaireST: Buenas noches.	

ClaireST: Lleva cuatro meses diciéndome ♦ que tengo que criar a mi hijo. ♦ <u>¿Y ahora me da dinero</u> /// y me dice que no?	
MalkinST: Hay una pareja en Los Ángeles /// que está deseando adoptar. ♦ El niño estará a salvo con ellos. ♦ - He previsto... ///	
ClaireST: - Ha previsto. ♦ Ni siquiera sé qué hago aquí. /// Lo siento.	
MalkinST: Sé que todo esto de la videncia /// parece ridículo, Claire, ♦ y sé que <u>pensarás</u> /// que estoy como una cabra. ♦ Pero esto es lo que tiene que pasar.	
MalkinDB: Sé como se <u>siente</u> , Claire. <u>Duda</u> de <u>su</u> decisión de renunciar al bebé. <u>Se lo suplico</u> : no lo <u>haga</u> . <u>Escuche</u> antes mi plan	
ClaireDB: Voy a colgar.	

ClaireDB: Se ha pasado los últimos cuatro meses diciéndome que tengo que criar al bebé yo sola. ¿Y ahora me da dinero y me dice que no debo hacerlo?

MalkinDB: Encontré una pareja de Los Ángeles muy ansiosa por adoptar. El bebé estará a salvo a su cuidado. Bien. He previsto...

ClaireDB: ¿Ha previsto? No sé qué estoy haciendo aquí. Lo siento. Ya está.

MalkinDB: Sé que suena ridículo, Claire, todo este asunto de la videncia. Y comprendo que me tome por un lunático. Pero esto es lo que debe pasar.

Observamos aquí dos escenas consecutivas en la historia de Claire, en la que Malkin, un vidente, trata de convencerla para que no dé a su bebé en adopción anónima, sino que se lo entregue a una pareja de Los Ángeles (Gabiak, 2004). En el primer fragmento, que muestra una conversación telefónica, Malkin trata de usted a Claire en ambas modalidades. Sin embargo, durante la segunda escena, en la que se hablan frente a frente, el tono agitado del vidente, que intenta persuadir a Claire, se refleja en el subtítulo mediante el paso al tuteo.

Ficha 26	
Capítulo 118	TCR: 25:51
MarthaST: ¿Qué es lo que <u>busca</u> , Sr. Reyes?	
HurleyST: Yo los utilicé. ♦ Los números. ♦ Para ganar la lotería. ♦ Y creo que me ha caído /// la misma maldición.	
MarthaST: ¿Maldición? /// No hay maldición.	
HurleyST: - Acaba de decir... ///	
MarthaST: - ¿ <u>Crees</u> que tendría la pierna ♦ si Sam no hubiera acertado /// el número de alubias? ♦ ¿Que no habría habido inundaciones? /// ¿Incendios? ♦ ¿Que la gente no habría muerto?	
HurleyST: Pues... sí.	
MarthaST: Uno se busca /// su propia suerte, Sr. Reyes. ♦ No <u>culpe</u> a los dichosos números. ♦ <u>Busca</u> una excusa que no existe.	
MarthaDB: ¿Qué es lo que <u>está</u> buscando, señor Reyes?	
HurleyDB: Utilicé... los números... para ganar la lotería. Y creo que me ha caído la misma maldición.	
MarthaDB: ¿Maldición? No hay tal maldición.	
HurleyDB: Pero acaba de decirme...	
MarthaDB: ¿ <u>Creo</u> que tendría la pierna si Sam no hubiera acertado el número de alubias? ¿ <u>Creo</u> que no habría habido inundaciones? ¿Que no habría habido incendios? ¿Que la gente no habría muerto?	
HurleyDB: Pues...sí.	
MarthaDB: Uno se busca su propia suerte, señor Reyes. No <u>culpe</u> a los dichosos números. <u>Está</u> buscando una excusa que no existe.	

En este caso (Attias, 2005), Hurley mantiene una conversación con Martha, una viuda que perdió una pierna en un accidente, acerca del significado de unos números que ha utilizado para ganar la lotería. El tono de la discusión va aumentando a medida que avanza, hasta llegar a un punto álgido, que se refleja en el subtitulado mediante el paso al tuteo. A partir de ese momento, la intensidad disminuye y la situación vuelve a la normalidad, como se puede apreciar por la vuelta al tratamiento formal.

4.4.2. Cambios permanentes

Como es natural, a lo largo del transcurso de la serie, hay personajes que comienzan por tratarse de usted, pero que, a medida que se van conociendo, pasan al tuteo. Estas transiciones pueden observarse dentro de una misma escena, entre distintas escenas, o entre diferentes episodios. Cuando el cambio se produce dentro de una misma escena, se explicita en el diálogo, bien mediante un intercambio de nombres propios frente a los apellidos, o bien a través de la invitación expresa a utilizar el nombre de pila.

Ficha 27	
Capítulo 101	TCR: 5:13
<p>JackST: ¡Eh, tú! ¡Ven aquí! ♦ Llévate de aquí a esta mujer. /// Llévala allí. ♦ Quédate con ella. Si tiene contracciones /// cada menos de tres minutos, llámame.</p> <p>HurleyST: - No lo <u>dirás</u> en serio. ///</p> <p>JackST: - Vuelvo enseguida.</p> <p>ClaireST: Gracias.</p> <p>HurleyST: ¡Eh! ¿<u>Cómo te llamas?</u></p> <p>JackST: ¡Jack!</p>	
<p>JackDB: ¡Oye, tu! ¡Ven aquí! Necesito que apartes a esta mujer del humo. Llévatela allí. Quédate con ella. Si tiene contracciones cada tres minutos o menos, avísame.</p> <p>HurleyDB: <u>Tiene</u> que estar de broma.</p> <p>JackDB: Enseguida vuelvo.</p> <p>ClaireDB: Gracias</p> <p>HurleyDB: ¡Oye! ¿<u>Cómo te llamas?</u></p> <p>JackDB: ¡Jack!</p>	

En el primer capítulo de la serie (Abrams, 2004a), vemos cómo Hurley y Jack adoptan el tuteo. Este paso sólo se aprecia en el doblaje, puesto que el subtítulo no ha utilizado en ningún momento el trato formal.

Ficha 28	
Capítulo 104	TCR: 11:49
<p>ClaireST: <u>Perdone</u>. ¿Doctor? JackST: Soy <u>Jack</u>. ♦ - Claire, ¿verdad? /// ClaireST: - Sí. JackST: - ¿Cómo está el...? /// ClaireST: - Ah, está bien. Sí. Gracias. ♦ He pensado que <u>deberías</u> ver esto. /// Alguien lo encontró ahí dentro.</p>	
<p>ClaireDB: <u>Perdone</u>. ¿Doctor? JackDB: <u>Jack</u>. Claire, ¿verdad? ClaireDB: Sí. JackDB: ¿Cómo está el...? ClaireDB: Oh, está bien. Sí. Gracias. Ah... he pensado que <u>deberías</u> ver esto. Alguien lo encontró ahí dentro.</p>	

Aquí sí podemos ver cómo la transición del “usted” al “tú” se produce en ambas modalidades. Además, tal y como se ha indicado, se explicita en el propio diálogo el intercambio de nombres que precede al tuteo.

Ficha 29	
Capítulo 109	TCR: 21:56
<p>RousseauST: Te has ofrecido /// a arreglar la caja de música. ♦ Con todo lo que te he hecho. ♦ Pegarte, electrocutarte. ♦ ¿Por qué? SayidST: ¿Quieres que arregle /// la caja de música o no? RousseauST: Sí. Sí, por favor. SayidST: Entonces dime cómo te llamas. ♦ Tu nombre de pila. RousseauST: Danielle. ♦ Me llamo Danielle. SayidST: ¿Y cómo es que acabaste /// en esta isla, Danielle?</p>	
<p>RousseauDB: Te ofreciste a arreglarme la caja de música. Después de todo lo que te he hecho: golpes, corrientes... ¿Por qué? SayidDB: ¿<u>Quiere</u> que arregla la caja de música o no? RousseauDB: Sí. Sí, por favor. SayidDB: Entonces <u>quiero</u> saber tu nombre. Tu nombre de <u>pila</u>. RousseauDB: Danielle. Me llamo Danielle. SayidDB: ¿Y cómo <u>viniste</u> a parar a esta isla, Danielle?</p>	

En este ejemplo (Yaitanes, 2004), igual que en el primero, el paso al tuteo entre Sayid y Danielle Rousseau sólo puede observarse en el doblaje, puesto que el subtítulo ya lo presentaba antes de este momento.

Ficha 30	
Capítulo 111	TCR: 15:16
BooneST: ¿Qué <u>hace</u> en el mundo real, Sr. Locke? LockeST: - <u>Llámame John</u> . /// BooneST: - John. LockeST: ¿Por qué no lo adivinas? BooneST: Taxidermista o asesino a sueldo. LockeST: Era... ♦ ...supervisor regional de pedidos /// en una empresa de cajas.	
BooneDB: ¿A qué <u>se dedica</u> , señor Locke? LockeDB: Llámame John. BooneDB: John. LockeDB: ¿Por qué no lo adivinas? BooneDB: O <u>eres</u> taxidermista o asesino a sueldo. LockeDB: Era supervisor regional de colecciones en una fábrica de cajas.	

En este último caso (Williams, 2004), la explicitación que marca el cambio de tratamiento es la más clara posible. John Locke le dice a Boone: “Llámame John”, y a partir de ese punto aparece el tuteo.

Por su parte, los pasos de “usted” a “tú” entre escenas no consecutivas o entre diferentes capítulos no se explicitan en el diálogo. En el siguiente ejemplo (Mandel, 2005), John Locke conoce a su madre biológica, quien lo convence mediante engaños para que le done un riñón a su padre biológico. Las dos escenas que se presentan no son consecutivas, pero sí son las únicas en las que estos dos personajes interactúan.

Ficha 31	
Capítulo 119	TCR: 5:44 y 36:57
LockeST: ¿Quién <u>es usted</u> ? EmilyST: Soy tu madre. LockeST: <u>Oiga</u> , señora... ♦ No sé por qué cree que soy su hijo. ♦ - Ni cómo me encontré, pero... /// EmilyST: - Eres adoptado, ¿no? LockeST: No, me crié en un hogar de acogida. ♦ Mejor dicho, en varios. ♦ No quiero ser grosero. ♦ ¿Qué <u>quiere</u> de mí? EmilyST: Decirte que eres especial. ♦ Muy especial.	

EmilyST: Fue idea suya. ♦ Lo siento, John.

LockeST: ¿Qué haces aquí?

EmilyST: Necesitaba dinero. ♦ Él siempre me ha ayudado. ♦ Siempre ha sido generoso.

LockeST: Me dijiste que no tenía padre.

EmilyST: Dijo que era la única forma /// de que se lo dieras. ♦ Tenía que ser idea tuya.

LockeDB: ¿Quién es usted?

EmilyDB: Soy tu madre.

LockeDB: Oiga, señora, no sé por qué cree que soy su hijo ni cómo me encontró, pero...

EmilyDB: Eres adoptado, ¿verdad?

LockeDB: No. Me crié en un hogar de acogida. Mejor dicho, en varios hogares de acogida. No quiero ser grosero. ¿Qué quiere de mí?

EmilyDB: Decirte que eres especial. Muy especial.

EmilyDB: Fue idea suya. Lo siento, John.

LockeDB: ¿Qué haces aquí?

EmilyDB: Necesitaba dinero. Él... Tu padre siempre me ha ayudado. Siempre ha sido generoso.

LockeDB: Me dijiste que no tenía padre.

EmilyDB: Dijo que era la única forma de que se lo dieras. Tenía que salir de ti.

Aquí vemos cómo John Locke pasa de tratar de usted a Emily a tutearla, entre diferentes escenas, y sin que haya mediado una justificación explícita para el espectador. Al tratarse de interacciones consecutivas (no hay nada en el episodio que nos haga pensar que se han visto sin que el espectador lo sepa), no se aprecian indicios que expliquen el cambio.

De igual modo, en los siguientes tres ejemplos, podemos observar cómo el paso al tuteo se produce de forma abrupta entre distintos episodios. Estos cambios se dan tanto en el subtítulo como en el doblaje.

En este caso (Gates, 2004/Holcomb, 2005), vemos como en un primer momento, Sayid trata de usted a Locke, como ya se ha indicado, debido a la diferencia de edad. Sin embargo, cinco capítulos después, y sin que medie una explicación expresa, ha pasado al tuteo. A diferencia del ejemplo anterior, el espectador sí puede suponer que

ambos personajes, al convivir en una isla desierta, han interactuado fuera de la secuencia narrativa que se muestra en pantalla.

Ficha 32	
Capítulo 108/113	TCR: 12:41/19:36
<p>SayidST: Locke, ¿dónde <u>estaba</u> ayer... /// al atardecer? LockeST: Me temo que el único testigo /// de mi paradero es el jabalí ♦ que estaba despellejando para la cena.</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>LockeST: - Hola. /// SayidST: - No <u>te</u> había oído. LockeST: Perdona. Soy más sigiloso /// de lo que creía. SayidST: - ¿Qué <u>haces</u> aquí? /// LockeST: - Salimos de caza. /// Boone quería que me tomara /// la tarde libre.</p>	
<p>SayidDB: Locke, ¿ayer dónde <u>estuvo</u>? Al atardecer. LockeDB: Me temo que el único testigo de mi paradero fue el jabalí que despellejé para cenar.</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>LockeDB: Hola. SayidDB: No <u>te</u> había oído. LockeDB: Perdona. Soy más sigiloso de lo que creía. SayidDB: ¿Qué <u>estás</u> haciendo aquí? LockeDB: Hemos salido de caza, y ha querido que me tomara la tarde libre</p>	

Al igual que en el ejemplo previo, Michael y Locke comienzan a hablarse con un trato formal, pero diez capítulos más tarde han pasado al tuteo. Aunque en ese período el espectador no haya visto cómo interactúan estos personajes, es razonable suponer que ello se debe a que no ha ocurrido nada relevante en su relación para la historia general de la serie, pero no a que no hayan hablado en absoluto en todo ese tiempo.

Ficha 33	
Capítulo 104/114	TCR: 36:56/5:08
<p>MichaelST: Buen trabajo. LockeST: ¿Qué? MichaelST: El jabalí. Buen trabajo. ♦ Por matarlo. ♦ Me pareció que debía <u>felicitarle</u>. ♦ Y esa cosa... El... ♦...monstruo o lo que sea, /// ella dice que se dirigía hacia <u>usted</u>. ♦ ¿<u>Vio</u> algo? /// ¿<u>Pudo</u> echarle un vistazo? LockeST: No.</p>	

LockeST: Michael, sé que ha sido difícil /// estrechar lazos con tu hijo. ♦ ¿Sabes por qué se ha encariñado? /// Porque lo trato como a un adulto.

MichaelST: Tiene diez años.

LockeST: Ha vivido más que la mayoría. ♦ No has estado con él para verlo, /// pero es diferente.

MichaelST: - ¿Qué has dicho? ///

LockeST: - No estamos en casa. ♦ Ya que estamos aquí, /// debería descubrir sus capacidades.

MichaelST: No te acerques a mi hijo. Ni a mí.

MichaelDB: Enhorabuena.

LockeDB: ¿Qué?

MichaelDB: El jabalí, lo ha matado. Quiero felicitarlo. Esa cosa, ese... monstruo, o lo que sea. Kate dijo que iba hacia usted. ¿Llegó a verlo? ¿Pudo echarle un vistazo?

LockeDB: No.

LockeDB: Michael, ya sé que es difícil estrechar lazos con tu hijo. ¿Sabes por qué se ha encariñado conmigo? Porque lo trato como a un adulto. Tú como a un crío.

MichaelDB: Tiene diez años.

LockeDB: Ha vivido más que muchas personas durante toda su vida. No has estado con él para darte cuenta, pero es diferente.

MichaelDB: ¿Qué has dicho?

LockeDB: No estamos en casa, Michael. Ya que estamos aquí, creo que Walt debería descubrir su capacidad.

MichaelDB: No te acerques a mi hijo. Ni a mí.

En este último ejemplo (Zinberg, 2004/Yaitanes, 2005), Sun y Michael tratan deliberadamente de mantener una relación cortés pero distante, debido al celoso comportamiento de Jin, el marido de Sun. Sin embargo, aunque en el lapso entre los dos capítulos que se presentan, los personajes no se hablen, sí se aprecia un acercamiento sensible entre ellos a través de miradas y gestos, además de físico. Nos movemos, pues, en el campo de la proxémica, donde las relaciones no están definidas por los actos de habla sino por la proximidad entre los hablantes⁹. Así, cuando llegamos al capítulo 114, no resulta sorprendente ver cómo Sun ha pasado al tuteo.

⁹ En este sentido, y gracias a que las convenciones proxémicas son similares entre la cultura original y de destino, podemos servirnos del texto, ya clásico, de Edward T. Hall (1969) sobre el tema.

Ficha 34	
Capítulo 106/114	TCR: 30:35/8:33
<p>SunST: Lo que mi marido <u>le</u> ha hecho hoy, ♦ - fue un malentendido. ///</p> <p>MichaelST: - No, yo lo he entendido. ♦ - Perfectamente. ///</p> <p>SunST: - Fue por el reloj.</p> <p>MichaelST: ¿Su marido ha intentado /// asesinarme por un reloj?</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>SunST: ¿<u>Te encuentras</u> bien?</p> <p>MichaelST: Estoy bien. Gracias. ♦ No sé cómo hablar con él. ♦ Cómo hacerle entender... /// que me tiene a su lado. ♦ Locke dice que no debo /// tratarlo como a un crío.</p>	
<p>SunDB: Lo que ha pasado hoy con mi marido ha sido un malentendido.</p> <p>MichaelDB: No, yo lo he entendido claramente.</p> <p>SunDB: Ha sido por el reloj.</p> <p>MichaelDB: ¿Su marido ha intentado matarme por un reloj?</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>SunDB: ¿<u>Te encuentras</u> bien?</p> <p>MichaelDB: Sí, estoy bien. Gracias. Es que no sé cómo hablar con él. Cómo hacerle entender que me tiene a su lado. Locke dice que ya no debo tratarlo como a un crío.</p>	

En resumen, los cambios de trato, en apariencia injustificados, obedecen más a una razón lógica que lingüística. Los casos que aquí se han reflejado muestran escenas de diálogo consecutivas para el espectador. Sin embargo, es de suponer que durante el lapso de tiempo que cubren los capítulos intermedios, los personajes habrán interactuado, aunque no se haya reflejado en la serie. Nos encontramos, en definitiva, ante la cuestión del mantenimiento de la coherencia a través de signos extralingüísticos, que se transmiten a través de otros canales semióticos¹⁰.

4.4.3. *Inconsistencias o vacilaciones*

En ocasiones se pueden apreciar errores de continuidad o de consistencia en cuanto al trato entre distintos personajes.

¹⁰ Sobre esta cuestión resultan reveladoras las aportaciones de Chaume Varela (2004) y Díaz-Cintas (2003b)

En los subtítulos de esta escena (Yaitanes, 2004), vemos cómo Sayid pasa del trato formal al tuteo con Rousseau, para después volver a tratarla de usted, y nuevamente de tú.

Ficha 35	
Capítulo 109	TCR: 19:22
<p>RousseauST: Es una caja de música, /// pero está estropeada. ♦ Lleva estropeada... ♦ ...mucho tiempo. ♦ Fue un regalo de mi amor ♦ por nuestro aniversario.</p> <p>SayidST: <u>Se refiere</u> a Alex.</p> <p>RousseauST: Robert. ♦ Me ayudó mucho /// en mis primeros años aquí.</p> <p>SayidST: Yo podría arreglarla. ♦ Podría echarle un vistazo /// si me <u>desatas</u> las manos. ♦ Se me dan muy bien /// las cosas mecánicas. ♦ Necesitaré las manos.</p> <p>RousseauST: ¿Qué pone /// en el dorso de la fotografía?</p> <p>SayidST: - ¿Qué <u>hace</u>? ///</p> <p>RousseauST: - ¿Lo escribió ella o lo escribiste tú? ♦ Igual no quieres decírmelo /// porque te hace demasiado daño.</p> <p>SayidST: Rousseau... ♦ No hace falta que <u>hagas</u> eso.</p>	
<p>RousseauDB: Es una caja de música. Está rota. Lleva así... mucho tiempo. Fue un regalo de mi amado por nuestro aniversario</p> <p>SayidDB: ¿Se refiere a Alex?</p> <p>RousseauDB: Robert. Para mí fue un gran consuelo durante los primeros años.</p> <p>SayidDB: Se la puedo arreglar si quiere. Le puedo echar un vistazo si me desata las manos. Se me da bien arreglar cosas. Necesito las manos para...</p> <p>RousseauDB: ¿Qué pone en el reverso de la fotografía?</p> <p>SayidDB: ¿Qué está haciendo?</p> <p>RousseauDB: ¿Lo escribió ella o lo hiciste tú? A lo mejor no quieres decírmelo porque te duele demasiado.</p> <p>SayidDB: Rousseau, no necesita hacerlo.</p>	

Del mismo modo, vemos en este ejemplo (Attias, 2005) cómo el subtítulo hace un cambio de tratamiento contrario al habitual. Es decir, la enfermera pasa del tuteo a tratar a Hurley de usted dentro de una misma escena.

Ficha 36	
Capítulo 118	TCR: 17:29
<p>HurleyST: Lenny. Se llama Lenny. ♦ - O Leonard. ///</p> <p>EnfermeraST: - Pero no <u>sabes</u> su apellido.</p> <p>HurleyST: Necesito hablar con él cinco minutos.</p> <p>EnfermeraST: Si no me <u>dice</u> /// el nombre de la persona, ♦ - no puedo buscarla.</p> <p>HurleyST: - ¿Cuántos Leonards hay? ♦ ¿No puede teclear “Leonard”? ♦ Lleva aquí siglos. Me conoce.</p>	
<p>HurleyDB: Lenny, se llama Lenny. O Leonard.</p> <p>EnfermeraDB: Pero no sabe su apellido.</p> <p>HurleyDB: Necesito hablar con él cinco minutos.</p>	

<p>EnfermeraDB: Lo siento, pero si no me dice el nombre de la persona, no puedo buscarla.</p> <p>HurleyDB: ¿Cuántos Leonards hay aquí? ¿No... no puede teclear “Leonard”? Este tipo lleva aquí dentro siglos. Me conoce.</p>
--

En este último ejemplo (Gates, 2005a/2005b), podemos observar cómo se produce un error de continuidad entre dos capítulos diferentes, al ser testigos del cambio de trato entre Walt y Locke, en el que el tuteo desaparece para dar lugar al tratamiento formal, tanto en el subtítulo como en el doblaje.

Ficha 37	
Capítulo 117/122	TCR: 36:53/25:23
<p>LockeST: - ¿Y tu padre? ///</p> <p>WaltST: - En la playa, creo. ♦ No me deja salir de la cueva de noche. ♦ ¿<u>Tienes</u> padre?</p> <p>LockeST: Todo el mundo lo tiene.</p> <p>WaltST: ¿Es guay?</p> <p>LockeST: No. ♦ No, no lo es.</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>WaltST: ¿Qué <u>le</u> ha pasado?</p> <p>LockeST: Tuve un accidente.</p> <p>WaltST: - ¿<u>Le</u> duele? ///</p> <p>LockeST: - Sí.</p>	
<p>LockeDB: ¿Y tu padre?</p> <p>WaltDB: Creo que en la playa. No me deja salir de la cueva de noche. ¿<u>Tienes</u> padre?</p> <p>LockeDB: Todo el mundo tiene padre.</p> <p>WaltDB: ¿Es guay?</p> <p>LockeDB: No. No lo es.</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p>WaltDB: ¿Qué <u>le</u> ha pasado?</p> <p>LockeDB: Tuve un accidente.</p> <p>WaltDB: ¿<u>Le</u> duele?</p> <p>LockeDB: Sí.</p>	

Este cambio parece claramente un error de continuidad. Es obvio que a lo largo de los distintos capítulos, el traductor se enfrenta con la ardua labor de mantener un registro de la forma de tratamiento de todos los personajes entre sí. Ante una serie coral como la que nos ocupa, estas relaciones se multiplican de forma exponencial con cada

nuevo actor que se integra en el reparto. Por lo tanto, parece inevitable que en ocasiones se produzcan estos fallos.

4.5. Conclusiones

Las formas de tratamiento son, por lo general, iguales entre doblaje y subtulado. Los casos en que esto no ocurre pueden dividirse en dos grandes categorías: El doblaje mantiene el trato formal y el subtulado pasa al tuteo, o bien es el doblaje el que pasa al tuteo mientras el subtulado mantiene la forma usted. De entre ellas, la primera es más común que la segunda, y como ya hemos visto, apuntamos a que puede deberse a la economía en términos de caracteres que ello supone, puesto que la forma usted da lugar a una mayor ambigüedad en el texto escrito que en el oral.

Por su parte, los casos en que el subtítulo mantiene el trato formal y el doblaje pasa al tuteo son aquellos en los que se pretende resaltar una intención irónica o sarcástica, o aquellos en los que se establece una relación jerarquizada. En estas ocasiones, el doblaje se sirve de los recursos prosódicos para resaltar estos efectos, mientras que el subtulado marca las distancias con el uso del usted.

Por último, hemos observado que el uso formal pasa al tuteo cuando desaparecen las relaciones jerárquicas, y también, de forma puntual, con intención enfática. Además, los pasos permanentes al tuteo sólo se explicitan si se producen dentro de una misma escena, y se presentan de forma abrupta cuando tienen lugar entre diferentes escenas o episodios.

5. LOS ACENTOS

Sin duda, otro de los temas espinosos en la traducción, y muy especialmente en la traducción audiovisual, es el de cómo reflejar las diferentes variedades lingüísticas y los rasgos dialectales que presentan los distintos personajes a lo largo de la obra. Esta cuestión cobra especial relevancia en una serie con un reparto tan variado como la que nos ocupa, puesto que en ella aparecen representantes de muy diversas nacionalidades, lenguas y acentos.

5.1. En los subtítulos

Dentro de la traducción audiovisual, en lo que respecta a los dialectos, se pueden apreciar dos tendencias claramente diferenciadas, que coinciden con las principales modalidades inherentes a este campo: el doblaje y el subtulado. Con respecto a este último, distintos autores (Castro Roig, 2001b:20) señalan que cualquier variedad dialectal se suprime necesariamente en los subtítulos. Así, Mason (2001:21) afirma que las variantes se suprimen y dan lugar a un registro neutro. Este postulado entronca con uno de los universales de la traducción, el llamado *estilo cero* defendido por Lambert (1990:235)¹¹ o la *nivelación* o *levelling*, que propone Baker (1993), y que Zaro Vera (2001) aplica a la traducción audiovisual.

Entonces, podríamos preguntarnos si en ningún caso se puede reflejar un registro apartado del estándar en los subtítulos. A este respecto, Díaz Pérez (1997:127) afirma que la equivalencia en la traducción de las variedades geográficas es imposible. Sin embargo, añade que si toda la caracterización del personaje recae en el uso de un dialecto específico, habría que tratar de transmitir la idea de que no es registro estándar.

¹¹ Lambert señala que “el subtítulo estándar opta deliberadamente por una representación estandarizada del discurso (ficticio), para lo que recurre a un *estilo cero*, a un lenguaje no-dialectal y gramatical”. Esta tendencia fue posteriormente refrendada por Goris (1993), quien la hizo extensiva al doblaje.

Por otra parte, la traducción de variedades de tipo social, como la edad, la profesión o la clase, sí pueden encontrar equivalencias con mayor facilidad en la lengua meta.

Precisamente en esta línea de investigación, existen grupos que analizan la capacidad expresiva y creativa de los subtítulos, y han observado que la principal dificultad radica en la subtitulación del registro coloquial, cada vez más presente en la televisión (Torrent y Rico, 2005).

A partir de esta base teórica, hemos podido confirmar que, a lo largo de los veinticinco capítulos que componen nuestro corpus de estudio, no hemos podido hallar ningún rasgo que se aparte de la lengua estándar en los subtítulos. No se han observado fenómenos comunes en el registro oral espontáneo, como la elisión de la /d/ intervocálica en los participios, o incluso de sílabas enteras, pero tampoco esperaríamos encontrarlos en el doblaje de la serie, puesto que no se trata de un discurso espontáneo, sino de una oralidad (en el caso de los subtítulos, transmitida por escrito) prefabricada (Chaume Varela, 2001:81). Tanto es así, que incluso se aprecia una hipercorrección de pronunciaciones no estándar que no quedan marcadas de ninguna manera en el texto, mientras que, como veremos más adelante, sí se observan en el doblaje.

No obstante, no debemos pensar por ello que los subtítulos constituyen un modo textual carente de matices o de riqueza dialectal. Recordemos, para empezar, la primera ley de la hermenéutica, que reza que todo texto tiene un contexto. Así, no tiene sentido un análisis del subtítulo como entidad independiente, sino que es necesario integrarlo dentro del producto audiovisual en su conjunto, puesto que, como ya han señalado otros anteriormente (Rabadán, 1991:157; Cómitre, 1997:92; Segovia, 2005:84; Bravo, 2002:188), los textos cinematográficos son la expresión palpable de que nos enfrentamos a un lenguaje complejo en el que interactúan varios códigos que forman un “megasigno”, y es necesario integrarlos en el estudio de la traducción audiovisual. A

este respecto, resulta interesante la reflexión de Sokoli (2005), quien, si bien concede que en los subtítulos se pierden ciertos aspectos (en concreto, la fuerza ilocutoria), indica además que esos matices ausentes no tienen por qué haberse perdido en el conjunto del texto audiovisual. Hay distintos indicadores (de tono, de cortesía, de acento) que pueden encontrarse en la parte verbal, y también en la no verbal. Así, esos marcadores que no aparecen en los subtítulos se pueden “recuperar” en el elemento visual no verbal o acústico no verbal.

La importancia de los canales no verbales, tanto visuales como acústicos, es un elemento fundamental a la hora de analizar la adecuación de los subtítulos, como bien apunta Díaz-Cintas (2001a:129): “El grado de excelencia de una traducción audiovisual tiene que ser evaluado considerando tanto lo que el subtitulador ‘hace’ (traduce) como lo que ‘no hace’ (no traduce) porque prefiere explotar otras dimensiones semióticas del filme”. Si tenemos esto en cuenta, y si reparamos, junto con Zabalbeascoa (2001:253) en que la dimensión verbal no es la única que comunica contenidos e intenciones, entonces podríamos preguntarnos si realmente es necesario que el subtítulo se aparte de la norma para que el público pueda darse cuenta de que los personajes no se comunican en una variante estándar de la lengua original.

Para dirimir esta cuestión, junto con otras que sin duda aparecerán a lo largo del proceso, sería de nuevo necesario un estudio con público real que excede las posibilidades del presente trabajo, pero que se apunta como posible vía de investigación para una disertación posterior a mayor escala.

5.2. En el doblaje

Como ya se ha indicado anteriormente, *Perdidos* es una serie coral, con un reparto fijo de personajes principales. Como cada capítulo se centra en la vida (pasada o

futura) de uno de los habitantes de la isla, la historia cuenta además con un gran número de personajes secundarios que, no obstante, representan un papel muy importante en el desarrollo de la trama. Así, dado que la serie se estructura en torno a unos 25 personajes principales, y que la isla cuenta con unos 100 habitantes más, la cifra total de actores que intervienen a lo largo de la serie asciende a más de 500 personas¹².

Sin embargo, la característica más llamativa del reparto de la serie probablemente no sea su enorme tamaño, que es algo común en este tipo de producciones, sino la gran variedad de lugares de procedencia de los personajes. Así, a lo largo del desarrollo de la trama, el espectador se ve trasladado a decenas de países y, por consiguiente, expuesto a múltiples acentos diferentes. Aunque en la versión original el idioma más común sea el inglés, no es en absoluto el único que se puede escuchar, y no se presenta una única variedad de este idioma, sino gran cantidad de entonaciones y pronunciaciones diferentes, tanto por parte de los personajes que tienen el inglés como su lengua materna, y que muestran distintos acentos ingleses, australianos y americanos, como por parte de aquellos que no son nativos de un país anglófono, con un inglés más o menos marcado por la entonación propia de países como Irak, Corea del Sur o Francia, por citar sólo algunos ejemplos.

Por otra parte, el corpus de estudio en el que nos centramos abarca únicamente la primera temporada de la serie (veinticinco capítulos en total), por lo que nuestro análisis se ve forzosamente reducido, al no estar incluidos muchos de los personajes que aparecen en etapas posteriores de *Perdidos*. En cualquier caso, dejamos abierta la posibilidad de ampliarlo, junto con el resto de temporadas, en trabajos de investigación posteriores.

¹² Los datos referentes a los actores de doblaje pueden encontrarse en la base de datos del sitio Web www.eldoblaje.com

Dentro de la primera temporada, no obstante, muchos personajes nativos de países anglófonos muestran acentos característicos cuando hablan en inglés, de forma que descubren sus países de origen. Varios personajes hablan con acento australiano, como en el caso de Claire, junto con su familia y los personajes que giran en torno a ella. Sawyer, por su parte, tiene una pronunciación típica del sur de los Estados Unidos, como corresponde a su estado de origen, Alabama. La mayoría de los demás personajes que cuentan con el inglés como lengua materna utilizan un acento americano estándar, al que a veces se denomina “General American”.

La versión doblada, por su parte, presenta una serie de variaciones con respecto a la pronunciación estándar del castellano que responden en ocasiones a una decisión consciente por parte del equipo de doblaje¹³. Esta tendencia, que se ha reforzado a lo largo de los últimos años, es especialmente relevante en nuestra serie, puesto que uno de los grandes motores argumentales que la dirigen es precisamente el conjunto de diferencias socioculturales entre los personajes. Nos encontramos, pues, con un claro desafío a la nivelación como universal de la traducción, así como al objetivo fundamental del doblaje, tal y como lo define Dries (1995:9):

The most important goal of making a dubbed version is that it should be absolutely convincing to the audience. Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the product in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background of the production. Any irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it.

La lógica parece indicar, en un primer momento, que una opción de doblaje alejada del registro estándar es más propensa a causar extrañeza o rechazo en el espectador. Sin embargo, no es menos cierto que la interpretación de los actores de doblaje con los acentos propios (tal y como los percibe el espectador meta) de los

¹³ Comunicación personal con Pilar Santigosa, Directora de Doblaje de *Perdidos*, en Madrid, el 27 de mayo de 2009.

distintos personajes de la serie contribuye a crear una ilusión de que se está disfrutando de la misma experiencia en la versión en castellano y en la versión original. En última instancia, todo depende de la costumbre del público meta y del alcance de su suspensión voluntaria de la incredulidad. Cabe añadir que, dado que nos encontramos ante un producto pensado para disfrutarse por entregas, el tiempo con el que se cuenta para adaptarse a las novedades es mucho mayor, de forma que se puede asimilar de manera gradual.

A continuación se expone el análisis de cada uno de los distintos personajes que son idiomáticamente relevantes. El orden que se ha seguido obedece a varios criterios. En primer lugar, se ha tratado de agrupar a todos los miembros de una misma comunidad lingüística bajo el mismo apartado. También se ha tratado de estructurar cada sección de acuerdo con un orden decreciente de importancia argumental¹⁴.

5.2.1. *Acento árabe*

Sayid Jarrah, interpretado por Naveen Andrews y doblado en España por Abraham Aguilar, es un ex-soldado de la Guardia Republicana iraquí que sobrevive al accidente aéreo y se establece en la isla. Se trata de uno de los personajes principales de la serie, y consecuentemente aparece en la gran mayoría de los episodios. Como hablante no nativo de inglés, su entonación es pausada y cuidadosa, y su acento es suave, aunque notorio (Yaitanes, 2005). Su característica principal es una fuerte pronunciación de la erre y la vocalización abierta al final de las palabras que acaban en una erre retrofleja (water, power). Por su parte, el doblaje refleja una pronunciación no estándar del castellano, principalmente a través del seseo y del sonido de erre suave en sustitución de la erre fuerte, lo cual requiere en ocasiones la introducción de una *schwa*

¹⁴ Se puede encontrar una muestra de todos los acentos que se refieren a continuación, tanto en versión original como doblada, en el anexo en formato digital que se incluye al final del presente trabajo de investigación.

de apoyo: /ə'rapido/¹⁵, /əre'loχ/. En ocasiones, aunque no de manera consistente, el doblador ha optado por marcar el exotismo del acento de Sayid mediante la sonorización de algunas eses intervocálicas y la sustitución del sonido de la eñe (/ɲ/) por la sílaba “ni” (/ni/).

Los personajes de Nadia y Omar, compatriotas de Sayid, hacen su primera aparición en el capítulo noveno de la primera temporada (Yaitanes, 2004). Están interpretados por Navid Neghaban y Andrea Gabriel, y doblados por Pablo del Hoyo y Pilar González Aguado. La acción en la que se enmarca su actuación transcurre en Irak durante el período en el que Sayid trabaja como interrogador del ejército. Quizá debido a ello el acento en inglés de estos personajes es más acusado que el de Sayid, con sus mismas características, aunque más pronunciadas. De forma análoga, el doblaje presenta un acento árabe en castellano algo más fuerte que el de Sayid. Nuevamente, los principales rasgos de este acento son el seseo, las eses sonoras y las erres suaves, pero también se añade un nuevo cambio: el fonema /j/ se suaviza por el fonema /i/, en palabras como “yo” (/io/) o “llamar” (/ia'mar/).

El capítulo 21 de la primera temporada (Grossman, 2005) explica el motivo de la estancia de Sayid en Sídney antes de tomar el vuelo siniestrado. Durante su permanencia en Australia, debía infiltrarse en una célula terrorista para obtener información y transmitírsela a la CIA. Así, entran en escena tres nuevos personajes: Essam Tasir, Yusef y Hadad. La interpretación en este caso corre a cargo de Donne Keshawarz, Ali Shaheed Amini y Dariush Kashani. Desgraciadamente, no disponemos del nombre de los dobladores de los dos últimos, pero sabemos que la voz en castellano de Essam es la de Alejandro García “Peyo”. Las particularidades prosódicas de estos tres hombres son comunes a las que ya hemos tratado anteriormente, pero se observa

¹⁵ Todas las transcripciones fonéticas se representan de acuerdo con el alfabeto fonético internacional (IPA).

una importante tendencia: cuanto más breve es la intervención del personaje, más fuerte es el acento árabe que se aplica a su doblaje en castellano. Así, Yusef, quien únicamente cuenta con dos breves frases en el capítulo, tiene un acento tan fuerte que es prácticamente una parodia o imagen estereotípica de la pronunciación española de los árabes. En las intervenciones de Yusef y Haddad se observa, además de todos los rasgos previos, la inclusión sistemática de la vocal “i” antes de la “e”, de forma que se forman frases como: “¿A qué te dedicas?”, que se pronuncian así: /a kie tie die’dicas/.

En conclusión, el tratamiento que se hace de los acentos árabes es bastante homogéneo, si bien se aprecia una tendencia a marcarlo más cuanto más breve sea la intervención del personaje. Todos ellos comparten rasgos como el seseo, la sonorización de algunas eses sordas y la pronunciación de erres suaves en lugar de fuertes. En los casos en los que se pretende acentuar lo extraño de la pronunciación, se ha optado por suavizar consonantes como la ñe y la elle.

5.2.2. Acento coreano

Desde un punto de vista meramente lingüístico, quizá la historia de Sun y Jin sea la más interesante de cuantas se ofrecen a lo largo de la serie *Perdidos*. Este matrimonio surcoreano se encontraba entre los pasajeros del avión accidentado, y los dos personajes cobran gran importancia a lo largo de su estancia en la isla. En primer lugar, Sun, una rica heredera interpretada por la actriz coreana Yunjin Kim y con voz en castellano de Yolanda Mateos, quiere aprender inglés para poder huir de la influencia de su padre, un importante empresario (Zinberg, 2004). Así, se procura a escondidas un profesor para ser capaz de arreglárselas en Estados Unidos. Cuando el avión se estrella en la isla, Sun ya tiene un manejo del idioma que le permite desenvolverse, pero no quiere que su marido se entere de que ha estado actuando a sus espaldas. Lingüísticamente, el inglés

de Sun tiene una sintaxis perfecta, sin errores de ningún tipo, y la entonación es pausada y cuidada, para procurar hacerse entender. Sin embargo, sí se aprecia un cierto acento extranjero, probablemente debido a la falta de práctica en un entorno angloparlante. La versión en castellano también presenta rasgos característicos, como una entonación por lo general dubitativa y bastante marcada. También se aprecia un cambio de consonante entre la fricativa velar sorda /χ/ y la fricativa palatal sorda /ç/, en palabras como “protegerte”, que pasa de ser /prote'χerte/ a /prote'çerte/. Por último, se aprecia también la ya frecuente aparición del seseo a lo largo del discurso.

Jin, por su parte, es el humilde pescador que se casa con la rica heredera. No tiene ningún conocimiento de inglés y, aparentemente, no muestra ningún interés por aprenderlo, al menos durante la primera temporada de la serie. Esto resulta ser un grave impedimento para su integración dentro de la isla, por lo que, tras enterarse de que su esposa domina el idioma inglés, le pide que le enseñe. Así, asistimos al comienzo de la evolución de las destrezas lingüísticas del personaje, interpretado por Daniel Dae Kim, que pasa de ser incapaz de comprender lo que ocurre a su alrededor a hacerse entender con palabras sueltas y monosílabos en los dos últimos capítulos de la temporada (Bender, 2005d y 2005e). En lo que respecta al doblaje, la versión española, por voz de Juan Antonio Arroyo, mantiene el marcado acento del original. Aparte de todos los rasgos que se podían apreciar en el habla de su esposa, Jin se caracteriza por una sonorización inconstante de las eses sordas, en palabras como “sí” (/zi/) o “estribor” (/es'tribor/).

5.2.3. *Acento francés*

Uno de los habitantes de la isla que ya se encontraba allí antes de la llegada de los supervivientes del accidente aéreo es Danielle Rousseau, una mujer francesa que lleva 16 años viviendo en un refugio de la isla. El personaje está encarnado por la yugoslava Mira Furlan, y la voz en castellano corre a cargo de Ana Wagener. La nacionalidad no francesa de la actriz queda de manifiesto en la versión original de la serie, donde el acento yugoslavo que presenta al hablar tanto en francés como en inglés es fácilmente perceptible para el público estadounidense (Yaitanes, 2004). En la versión doblada al castellano, sin embargo, se ha decidido eliminar este rasgo, quizá por considerarlo un fallo en el original, y dejar únicamente un marcado acento francés en la voz de la mujer. Así, en el noveno capítulo de la primera temporada, que es donde Rousseau hace su presentación “oficial” dentro de la serie, aparecen algunas de las características más típicas de esta entonación en castellano, como son el seseo y la agudización de algunas palabras, pero sobre todo el tratamiento de las erres. En este caso, se sustituyen las erres suaves (/r/) entre vocales por el sonido /g/, mientras que las erres fuertes /r/ y las erres suaves antes o después de consonante pasan a cambiarse por la jota (/χ/). De esta forma, una frase como “El barco se estrelló contra las rocas” se pronuncia: /el ‘baχko se estχe’yo ‘kontχa las ‘χokas/.

5.2.4. *Acento hispano*

A lo largo del desarrollo de la serie aparecen varios personajes hispanos de tres generaciones distintas, normalmente dentro de la misma familia, desde inmigrantes hasta nietos de estos. En consecuencia, se aprecian distintos niveles de integración lingüística y de marcas de pronunciación, que ofrecen un interesante reto para el doblaje al castellano. La variante del español que se presenta en la primera temporada de

Perdidos es la que se habla en México (Attias, 2005), y se presenta en miembros de distintas generaciones dentro de la misma familia.

En primer lugar, Hugo Reyes (encarnado por Jorge García), uno de los supervivientes del vuelo accidentado, es hijo y nieto de inmigrantes mexicanos. Como inmigrante de segunda generación, Hugo presenta un acento neutro en inglés, mientras que incluye algunas palabras en español, únicamente dentro del entorno familiar. Como reflejo de este acento neutro, el doblaje, a cargo de David Robles, muestra un castellano estándar desprovisto de cualquier rasgo que marque su origen latinoamericano.

Por el contrario, su madre, Carmen Reyes, interpretada por la actriz portorriqueña Lillian Hurst, es lo que en inglés se conoce como “1.5 generation immigrant”¹⁶. Este término designa a aquellas personas que inmigraron a un país en los primeros años de vida, y que mantienen las tradiciones y la cultura del país de origen pero siguen con el proceso de asimilación y socialización en el de llegada. El habla de Carmen Reyes está más cuajada de términos en español que la de su hijo, y su acento es leve, pero característicamente hispanoamericano. En consecuencia, la voz del doblaje, obra de Pilar Puchol, muestra un seseo que el oyente de España asocia fácilmente con el acento mexicano, pero que a la vez no resulta excesivo.

Un último caso dentro de esta saga familiar es el de Tito Reyes, el abuelo paterno de Hugo. Este personaje, a quien da vida el supervisor de efectos especiales de la serie, Archie Ahuna, cuenta con una brevísima aparición (podría considerarse un cameo), por lo que no se dispone de información acerca del actor de doblaje que le da voz en castellano. No obstante, sí es importante destacar que tanto en inglés como en castellano, el acento que presenta es tremendamente marcado. Esto puede deberse al hecho de que este personaje sí es un inmigrante de primera generación, pero además se

¹⁶ Chavez (2008:52) ofrece una descripción más detallada y extensa de los latinos de generación 1.5 y su integración en la cultura norteamericana.

encuentra en consonancia con la tendencia observada de resaltar especialmente las pronunciaciones no estándar en aquellos personajes con una intervención más breve.

En conclusión, el tratamiento de los acentos hispanos en el doblaje al español es siempre motivo de una mayor controversia, debido principalmente al hecho de que la lengua no inglesa con la que se combinan los rasgos fonéticos o prosódicos es el propio castellano. Así, se observan algunas inconsistencias, como el hecho de que dos personajes con un mismo historial lingüístico, e incluso con la misma actriz de doblaje, reciban un tratamiento diferente en la versión española. Sí se observa, por otra parte, la tendencia, presente en el doblaje de otros acentos, de resaltar el carácter de hablante no nativo del inglés, especialmente en los papeles más breves.

5.2.5. *Acento inglés*

Por último, dedicaremos esta sección a los distintos acentos ingleses que los hablantes nativos de países anglófonos presentan en la serie. Este último punto sería quizá merecedor de un estudio independiente en mayor profundidad, por lo que nos limitaremos a hacer un breve repaso de las diferentes variedades que aparecen, así como de aquellos rasgos especialmente destacados.

A lo largo de la primera temporada, el grueso de los personajes de la serie habla con un acento norteamericano estándar, como cabe esperar de una serie de producción estadounidense. Este acento se corresponde con el castellano estándar en todos los casos, como es norma habitual en el doblaje. Sin embargo, también se encuentran acentos de Londres, Manchester, Australia y las zonas rurales del sur de los Estados Unidos, así como muestras del inglés vernáculo afroamericano (African-American vernacular English, o AAVE) en algunos personajes de raza negra. Todas estas variantes, que resultan más o menos marcadas en la versión original, se neutralizan de

forma sistemática en el proceso de doblaje, aunque los personajes son capaces de distinguir (y así lo expresan) la procedencia de algunos de sus compañeros a partir de sus acentos.

5.3. Conclusiones

El surgimiento de series como *Perdidos*, con un reparto en el que se refleja multitud de lenguas, nacionalidades, etnias y pronunciaciones, ofrece una singular oportunidad para estudiar el doblaje y subtitulado de diferentes variedades dialectales hacia el castellano. El subtítulo parece todavía reacio a apartarse de la norma, aunque esta reticencia es comprensible si entendemos el texto audiovisual como un mensaje que se transmite a través de diversos códigos, en los que unos compensan las posibles carencias de otros.

Por otra parte, a lo largo del análisis de las voces en español de esta serie se ha podido observar que se han tomado decisiones, en ocasiones audaces, que contrastan con la habitual tendencia conservadora en la práctica del doblaje. Se aprecia además un tratamiento muy cuidadoso de aspectos como la transmisión de la imagen de lo extranjero que procura no caer en el estereotipo, y se sirve de la aparición de personajes secundarios con intervenciones muy breves como medio para la colocación de la carga lingüística de los acentos marcados. Aunque se han constatado distintas incoherencias en algunos casos puntuales, estos no afectan a la comprensión de la trama por parte del público español, ni parecen afectar al efecto general buscado con la inclusión de esas variedades lingüísticas.

Como ya hemos indicado, un estudio posterior nos permitirá ampliar el corpus de trabajo, además de incluir un análisis de otros mecanismos, aparte de la pronunciación, que se utilizan para marcar rasgos no estándar del lenguaje. Concluimos

con la reflexión de que estas nuevas tendencias revertirán en un mayor grado de identificación con la historia por parte de los espectadores, puesto que, aunque en un principio parezca que las opciones de doblaje pueden ser motivo de extrañeza, creemos que en el fondo eliminan una de las etapas inconscientes que el público se ve obligado a atravesar como parte de su suspensión de la incredulidad: la de asumir que todos los personajes, independientemente de su origen y características, se expresen con un mismo acento. Nuestra esperanza es, en palabras de Shadbolt (2003:40):

(...) that the streamlining of subtitled and dubbed motion pictures and broadcasting will not result in the Hollywoodization of the world, but increase the diversity of content watched globally.

6. CONCLUSIONES

Llegamos al final de nuestro estudio acerca de la serie *Perdidos*, y llega el momento de presentar las conclusiones alcanzadas, así como de esbozar las líneas de investigación que se podrán seguir en una tesis posterior. Para ello, seguiremos la estructura general que hemos mantenido a lo largo del trabajo, y daremos un repaso a los diferentes resultados que hemos obtenido en cada capítulo, así como a las posibilidades que estos abren de cara a nuevas investigaciones. A este respecto, es importante tener en cuenta que en el presente Trabajo de Grado de Salamanca nos limitamos, por una parte, a realizar una prospección preliminar de las herramientas teóricas y metodológicas que pueden sernos de utilidad para un posterior estudio, más extenso y pormenorizado, acerca de las series globales de televisión; y por otra, a llevar a cabo un primer análisis de aquellos factores del doblaje y el subtulado que podían resultar de mayor interés en nuestro caso concreto.

Pasamos, pues, a recoger los resultados que se han obtenido en los capítulos centrales, siguiendo la dinámica habitual que hemos mantenido, según la cual pasamos de los conceptos más específicos a los más generales.

Características formales de los subtítulos

En primer lugar, tras nuestro estudio de los aspectos meramente formales de los subtítulos ingleses y españoles en nuestro corpus de análisis de la serie *Lost* o *Perdidos*, hemos observado que, en líneas generales, se siguen las pautas orientativas que se presentan en la literatura académica. También hemos podido apreciar que las convenciones técnicas de los subtítulos ya no mantienen una diferencia clara entre el cine y la televisión, al menos en lo que respecta al formato DVD. Lo que sí difiere entre ambas presentaciones es la velocidad de lectura. Así, nuestro corpus muestra un

aumento relevante en la densidad de los subtítulos (definida aquí como relación entre número de caracteres y tiempo de aparición en pantalla), así como una reducción en las pausas entre ellos, que no ha sido consignada hasta ahora en la literatura especializada. Esto supone un signo más de que la práctica profesional va un paso por delante de la teoría, y explora nuevos límites sin que de momento parezca que se produzca una respuesta negativa por parte del público.

Precisamente este último factor, el de la reacción del público ante un aumento en la velocidad de lectura de los subtítulos y una reducción en la duración de las pausas breves entre ellos (que se cifra en nuestro corpus en dos fotogramas), podría ser objeto de un interesante análisis. La escasa representación de este tipo de investigaciones dentro de la traducción en general y del campo de la traducción audiovisual en particular ha sido ya puesta de manifiesto por autores como Fuentes Luque (2005), quien se queja de que en esta disciplina se llevan a cabo estudios principalmente descriptivos o prescriptivos, pero rara vez se centran en la recepción¹⁷.

Así, una investigación acerca de si el aumento de velocidad en los subtítulos y de la brevedad de las pausas suponen realmente un impedimento para la lectura, o si el espectador medio es capaz de seguir la narración y advertir el cambio entre un subtítulo y otro podría aportar resultados susceptibles de aplicarse de forma inmediata en el campo de la subtitulación, lo cual traería consigo implicaciones inmediatas en la práctica profesional.

¹⁷ En su artículo, Fuentes Luque cita dos trabajos entonces recientes, centrados en la recepción del texto traducido, como son el de Kocijančič Pokorn (2002), sobre textos generales, y su propia tesis doctoral (2000), sobre distintos fragmentos de *Duck Soup*, de los Hermanos Marx. No obstante, a pesar de lo reciente de estas obras, la necesidad de llevar a cabo más estudios centrados en la recepción es una reivindicación habitual desde la década de los noventa.

Dimensión ortotipográfica y rasgos definitorios

A continuación, en nuestro repaso por los aspectos más característicos del subtítulo, hemos podido observar distintas particularidades que merecen ser reseñadas en este apartado. En primer lugar, procedimos a efectuar un estudio de los puntos suspensivos, por ser el rasgo ortotipográfico cuyo uso se aparta más del de cualquier otro tipo de textos. Durante el mismo, pudimos observar cómo se copia el formato del subtítulo inglés en el español en todos los casos salvo en uno: el del empleo de puntos suspensivos como marcador de enumeración incompleta. Esta utilización responde claramente a la necesidad de un ahorro máximo de caracteres, puesto que permite condensar en sólo tres pulsaciones lo que de otro modo (con la añadidura de la partícula “etcétera”, o incluso de la abreviatura “etc.”) requeriría muchos más.

Por otra parte, el análisis de los mecanismos de condensación textual ha revelado el uso de una técnica que hemos nombrado “amalgama de subtítulos”. Este mecanismo puede ser de utilidad a la hora de enfrentarse a diálogos en los que el intercambio de hablantes sea especialmente rápido, al ensamblar dentro de un mismo subtítulo las intervenciones alternas de dos personajes, lo que permite un ahorro sustancial de caracteres. Un estudio con un corpus más amplio nos permitirá averiguar si su aplicación *de facto* está asentada en la práctica profesional, o si su implantación puede realmente constituir una alternativa viable en los casos de intervenciones más densas o condensadas.

Seguidamente, hemos constatado que los subtítulos en castellano se elaboran a partir de una lista maestra (*genesis file*, en inglés), que predetermina en cierto sentido el pautado de los subtítulos y la distribución de los textos. Este hecho podría inducirnos a pensar que las decisiones le vienen dadas de antemano al traductor de los subtítulos, de forma que ignoremos sus posibles aciertos o disculpemos sus posibles errores. No

obstante, hemos de recordar dos aspectos fundamentales. Por una parte, debemos ser conscientes de que el proceso original de pautado y subtitulado también ha sido llevado a cabo por un profesional subtitulador. Por otro lado, hemos de tener presente que la decisión de mantener un pautado o una distribución textual dados es también, al menos en parte, una elección voluntaria y consciente por parte del traductor, puesto que la productora sí permite el cambio de estos parámetros en el caso de *Lost*.

Por último, debemos señalar que, aunque los subtítulos del archivo maestro incluyan prácticamente todo lo que se dice en la versión original, este no siempre es el caso. Por este motivo, el profesional de la subtitulación no debería fiarse ciegamente de la lista de subtítulos que le viene dada, y llevar a cabo su labor con el diálogo original como referencia. Aunque pueda ser cierta la afirmación de Lorenzo (2001:16), quien asegura que “a la traducción para subtitulado no se le pueden exigir los mismos parámetros de calidad que a otras modalidades de traducción”, ello no ha de ser excusa para no tratar de ofrecer un producto que aspire a la perfección en todo lo posible.

Las formas de tratamiento

El paso siguiente fue el estudio de las formas de tratamiento en el doblaje y el subtitulado, y su comparación entre sí, con la intención de establecer si alguna de las fórmulas era especialmente característica de una modalidad de traducción audiovisual en concreto.

Tras el análisis, en términos generales, pudimos concluir que las formas de tratamiento son iguales casi siempre entre el doblaje y el subtitulado. No obstante, en la mayoría de los casos en los que esto no ocurre, predomina el uso del tuteo en el subtítulo y el usteo en el doblaje. Nuestra hipótesis es que esto se debe, una vez más, a cuestiones de economía de caracteres, puesto que el tuteo da lugar a un menor número

de ambigüedades sintácticas en el texto escrito, lo que supone un ahorro de caracteres para el subtitulador, a la vez que una mayor seguridad con respecto a la desambiguación de las oraciones.

Por otra parte, los casos en los que es el doblaje el que se sirve del tuteo mientras que el subtítulo mantiene el tratamiento formal son aquellos en los que se pretende resaltar un distanciamiento entre los hablantes, ya sea por motivos de jerarquía o con intención irónica o sarcástica. Cuando esto ocurre, el doblaje se apoya en los recursos prosódicos para resaltar estos efectos, mientras que el subtítulo recurre al uso del “usted”.

Por último, las transiciones entre el uso formal y el tuteo se producen cuando desaparecen las relaciones de jerarquía, además de con intención enfática, en algunos casos puntuales. Cabe destacar, por último, que el paso definitivo hacia un tuteo sistemático sólo se explicita cuando se produce dentro de una misma escena, y no cuando ocurre entre diferentes escenas o distintos episodios.

Los acentos

El último aspecto en el que hemos centrado nuestro interés es el de los diferentes acentos que presentan los distintos personajes que componen el reparto de *Perdidos* en su primera temporada, y en cómo estos se reflejan o no en el doblaje y el subtitulado en castellano. A este respecto, hemos podido observar que el subtitulado es una disciplina en la que todavía se muestra una cierta reticencia a apartarse de la norma, y en la que se huye de los giros dialectales por escrito. No obstante, esta actitud es comprensible si juzgamos el texto audiovisual como un mensaje que se transmite a través de diversos códigos, de forma que unos compensan las posibles carencias de los otros. Cabría la posibilidad, en cualquier caso, de llevar a cabo un estudio de recepción para comprobar

hasta qué punto el público podría aceptar favorablemente la presencia de rasgos no estándar en el subtítulo.

El análisis de los acentos en el doblaje, por otra parte, sí desvela una variada muestra de elecciones, en ocasiones audaces, aunque no por ello desacertadas. Estas opciones contrastan con el conservadurismo habitual en la práctica del doblaje, pero también tienen gran cuidado a la hora de evitar caer en los estereotipos. El recurso más común es el de servirse de los personajes secundarios con apariciones muy breves como medio para la colocación de la carga de los acentos más marcados.

Por último, podemos afirmar que un estudio posterior, con un corpus más amplio, nos permitirá obtener datos más completos acerca de la representación de “lo extranjero” dentro del doblaje y el subtitulado. Además, podremos analizar otros mecanismos que se utilizan para marcar los rasgos no estándar en el lenguaje.

Perspectivas de futuro

El estudio de los distintos rasgos del doblaje y el subtitulado de la serie *Perdidos* que hemos presentado aquí nos abre las puertas de una futura investigación en mayor profundidad. Además, las conclusiones obtenidas delimitan el camino que podemos seguir para ello.

Así, por una parte, la metodología empleada a lo largo de nuestro trabajo nos ha permitido establecer un sistema de tratamiento de subtítulos para la obtención de datos estadísticos, de forma que podremos trabajar con corpus mayores para lograr resultados más relevantes que podrán extrapolarse con mayor facilidad. Además, esto nos permitirá sacar conclusiones más generales orientadas al establecimiento de normas de traducción en el campo audiovisual.

Por otro lado, la perspectiva de realizar un estudio sobre la recepción del doblaje y el subtítulo en el marco de un trabajo de tesis doctoral resulta muy prometedora, en tanto que nos permitirá analizar la respuesta del espectador ante diferentes parámetros que son, hoy en día, el núcleo de las discusiones en los campos práctico y teórico de la traducción audiovisual. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al cambio que las nuevas tecnologías traen consigo en la práctica de esta profesión, además de a otros factores, como la forma en que la globalización de la sociedad afecta a la forma de traducir y de recibir el producto traducido.

Por último, quisiéramos añadir que las cuestiones planteadas en este trabajo de grado nos ofrecen una base sobre la que asentar posteriores indagaciones, además de suponer un acicate para nuestra curiosidad científica. Precisamente esta curiosidad es, según el Nobel de Medicina de 2008 Luc Montagnier, “la principal fuerza motriz en la investigación. Respondemos a una pregunta, y aparece otra, y otra más. Así que hemos de continuar siempre adelante”¹⁸.

¹⁸ Entrevista realizada a Luc Montagnier para el libro *Sabiduría*, de Andrew Zuckerman. Traducción de J. David González-Iglesias González. En prensa para finales de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Prácticum.
- 2005. «Investigación descriptiva en traducción audiovisual: el estudio de las normas», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 23-36.
- BAKER, M. 1993. «Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications», en BAKER, M., FRANCIS, G. y TOGNINI-BONELLI, E. (coords.). *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 233-250.
- BAÑOS, R. 2006. *Estudio descriptivo-contrastivo del español oral en una serie de televisión de producción propia y en una serie de televisión de producción ajena. El caso de Siete Vidas y Friends*. Granada: Universidad de Granada. Trabajo presentado en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada para la obtención del Diploma en Estudios Avanzados.
- BONET, A. 2000. *Eldoblaje.com. La base de datos del doblaje en España*. Disponible en línea en <http://www.eldoblaje.com>. Última consulta: agosto de 2009.
- BRAVO, J.M. 2002. «Translating the Film Dialect of Hollywood for Dubbing», en BRAVO, J.M. (ed.). *Nuevas perspectivas en los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 187-214.
- 2004. «Conventional Subtitling, Screen Texts and Film Titles», en BRAVO, J.M. (ed.). *A New Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 209-230.

- CARRICABURO, N. 1997. *Las fórmulas de tratamiento del español actual*. Madrid: Arco libros.
- CARROLL, M. 2004. «Subtitling: changing Standards for new media?», en *The LISA Newsletter: Globalization Insider*, vol. XIII, nº 3.5. Disponible en línea en http://www.lisa.org/globalizationinsider/2004/09/subtitling_chan.html. Última consulta: agosto de 2009.
- CÁNOVAS BERNABÉ, E. y TOMÁS FRUTOS, J. 2005. «La imagen corporativa en televisión: Los logotipos o “moscas”», en *Glosas didácticas*, nº 13, pp. 44-50.
- CASTRO ROIG, X. 2001a. «El traductor de películas», en DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 267-298.
- 2001b. «Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador», en LORENZO GARCÍA, L. y PEREIRA RODRÍGUEZ, A.Mª. (eds.). *Traducción subordinada (II). El subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicaciones Universidade de Vigo, pp.19-24.
- 2001c. «Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España», en CHAUME, VARELA, F. y AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 135-140.
- CHAUME VARELA, F. 2000. *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.
- 2001. «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en CHAUME VARELA, F. y AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.

- 2002. «Nuevas líneas de investigación en la traducción audiovisual», en BRAVO, J.M. (ed.). *Nuevas perspectivas en los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 215-224.
- 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- 2005. «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual», en *Puentes*, nº 6, pp. 5-13.
- CHAVEZ, L. 2008. *The Latino Threat*. Stanford: Stanford University Press.
- CHION, M. 1992. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.
- COMITRE, I. 1997. «Algunas consideraciones sobre la traducción del texto audiovisual», en SANTAMARÍA, J.M. ET AL. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 2*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 89-95.
- CROY, K. 2005. *Lostpedia*. Disponible en línea en <http://lostpedia.wikia.com>. Última consulta: agosto de 2009.
- DANVERS, L. 1993. «V. F. ou V. O.? That's the question...», en *Banque Bruxelles Lambert News*, octubre. Citado en: DÍAZ CINTAS, J. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- DE YZAGUIRRE, L, GARCÍA, Y., MATAMALA, A. y RIBAS, M. 2005. «Tratamiento informático de un corpus de guiones y traducciones de textos audiovisuales: Implicaciones en traductología», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 107-114.
- DÍAZ-CINTAS, J. 2001a. «Aspectos semióticos de la subtitulación de situaciones cómicas», en PAJARES, E., MERINO, R. y SANTAMARÍA, J.M. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 3*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 119-130.

- 2001b. *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Ed. Almar.
- 2003a. «Audiovisual Translation in the Third Millenium», en ALDERMAN, G. y MARGARET, R. (eds.). *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon (England): Multilingual Matters, pp. 192-204.
- 2003b. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- 2005a. «Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación», en *Puentes*, nº 6, pp. 13-20.
- 2005b. «Teoría y traducción audiovisual», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 9-21.
- DÍAZ PÉREZ, F.J. 1997. «Tratamiento de las variedades intralingüísticas en las traducciones al castellano y al gallego de *The Adventures of Tom Sawyer*», en SANTAMARÍA, J.M. ET AL. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 2*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 117-127.
- DÍAZ TEIJO, J.T. 1997. «La traducción en los libros de películas del inglés al castellano: procedimientos y resultados», en SANTAMARÍA, J.M. ET AL. (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 2*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 131-141.
- DRIES, J. 1995. *Dubbing and subtitling: guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media
- EVEN-ZOHAR, I. 1990. «The Literary System», en *Poetics Today*, vol. XI, nº 1, pp. 27-45.
- FONTCUBERTA, J. 2001. «La traducción en el doblaje o el eslabón perdido», en DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 299-315.

- FUENTES LUQUE, A. 2000. *La recepción del humor audiovisual traducido: Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- 2005. «La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 139-151.
- GORIS, O. 1993. «The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation», en *Target*, vol. 5, nº 2, pp. 169-190.
- HALL, E.T. 1969. *The hidden dimension: man's use of space in public and private*. London: The Bodley Head.
- IVARSSON, J. 1992. *Subtitling for the media*. Stockholm: Transedit
- y CARROLL, M. 1998. *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.
- KARAMITROGLOU, F. 1998. «A proposed set of subtitling standards in Europe», en *Translation Journal*, vol. 2, nº 2. Disponible en línea en <http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>. Última consulta: agosto de 2009.
- KAYAHARA, M. 2005. «The digital revolution: DVD Technology and the Possibilities for Audiovisual Translation Studies», en *The Journal of Specialised Translation*, nº 3, pp. 64-74.
- KOCIJANČIČ POKORN, N. 2002. «The (in)competence of a native speaker in translation theory and practice», en KELLY, D., MARTIN, A., NOBS, M.L. y WAY, C. (eds.). *La direccionalidad en Traducción e Interpretación. Perspectivas teóricas, profesionales y didácticas*. Granada: Atrio, pp. 117-137.

- LAMBERT, J. 1990. «Le sous-titrage et la question des traductions: Rapport sur une enquête», en ARNTZ, R. y THOME, G. (eds.). *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 228-238.
- LEBOREIRO ENRÍQUEZ, F. y POZA YAGÜE, J. 2001. «Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte», en DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 315-324.
- LORENZO GARCÍA, L. 2001. «Características diferenciales de la traducción audiovisual (II). El papel del traductor de subtítulos», en LORENZO GARCÍA, L. y PEREIRA RODRÍGUEZ, A.M. (eds.). *Traducción subordinada (II). El subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, pp. 11-17.
- MARLEAU, L. 1982. «Les sous-titres... un mal nécessaire», en *Meta*, vol. 27, nº 3, pp. 271-285.
- MARTÍNEZ SIERRA, J.J. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.
- MASON, I. 2001. «Coherence in Subtitling: The Negotiation of Face», en CHAUME, VARELA, F. Y AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 19-31.
- MAYORAL, R. 1993. «La traducción cinematográfica: el subtitulado» en *Sendebarr*, nº 4, pp. 45-68.
- 2001. «El espectador y la traducción audiovisual», en CHAUME VARELA, F. y AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 33-46.

- 2003. «Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual», en *Sendebarr*, nº 14, pp. 107-125.
- 2005. «Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 3-8.
- NEDERGAARD-LARSEN, B. 1993. «Culture-bound problems in subtitling», en *Perspectives: Studies in Translatology*, 2, pp. 207-241.
- O'HAGAN, M. 2007. «Impact of DVD on Translation: Language Options as an Essential Add-On Feature», en *Convergence: The international Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 13, nº 2, pp. 157-168.
- RABADÁN, R. 1991. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- SEGOVIA, R. 2005. «Semiótica textual y traducción audiovisual», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 81-86.
- SHADBOLT, D. 2003. «Localizing movies and Broadcasting: subtitling and dubbing for multiple version releases», en *Multilingual Computing & Technology*, vol. 14, nº 8, pp. 37-40.
- SOKOLI, S. 2005. «Temas de investigación en traducción audiovisual: la definición del texto audiovisual», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 177-185.
- TODA, F. 2003. «La investigación en traducción audiovisual en el Tercer Ciclo: algunas consideraciones», en GARCÍA PEINADO, M.A. y ORTEGA ARJONILLA, E.

- (dirección). *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación* (20 vols.). Granada: Atrio, vol. II, pp. 269-285.
- 2005. «Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)», en *Quaderns. Revista de traducció*, nº 12, pp. 119-132.
- 2007. «Traducir diálogos para la imprenta y para la pantalla», en BAIGORRI JALÓN, J. y GONZÁLEZ SALVADOR, A. (eds.). *Entre lenguas: Traducir e interpretar (Cuadernos de Yuste, 4)*. Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, pp. 183-203.
- TORRENT, A.Mª. y RICO, A. 2005. «Sobre la lengua del texto audiovisual», en ZABALBEASCOA, P., SANTAMARÍA, L. y CHAUME VARELA, F. (eds.). *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp.116-125.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- ZABALBEASCOA, P. 2001. «La traducción del humor en textos audiovisuales», en DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 251-267.
- ZARO VERA, J.J. 2001. «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 47-64.

REFERENCIAS DE LAS SERIES DEL CORPUS

- ABRAMS, J. J. (director) 2004a. *Capítulo 101. Piloto (primera parte)*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2004b. *Capítulo 102. Piloto (segunda parte)*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- ATTIAS, D. (director). 2005. *Capítulo 118. Números*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- BENDER, J. (director) 2004a. *Capítulo 103. Tabla rasa*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2004b. *Capítulo 104. Expedición*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2004c. *Capítulo 107. La polilla*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005a. *Capítulo 112. En cualquier caso*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005b. *Capítulo 116. Marginados*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005c. *Capítulo 123. Éxodo (primera parte)*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005d. *Capítulo 124. Éxodo (segunda parte)*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005e. *Capítulo 125. Éxodo (tercera parte)*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- GATES, T. (director) 2004. *Capítulo 108. El timador*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.

- (director) 2005a. *Capítulo 117. Perdidos en la traducción*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005b. *Capítulo 122. Nacida para correr*, [Episodio en DVD]. EE.UU.:
Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- GRABIAK, M. (directora) 2004. *Capítulo 110. Criado por otro*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- GROSSMAN, D. (director) 2005. *Capítulo 121. El bien común*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- HOLCOMB, R. (director) 2005. *Capítulo 113. Corazón y mente*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- HOOKS, K. (director) 2004. *Capítulo 105. El conejo blanco*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005. *Capítulo 115. Bienvenida*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena
Vista Home Entertainment, Inc.
- MANDEL, R. (director) 2005. *Capítulo 119. Deus ex machina*, [Episodio en DVD].
EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- WILLIAMS, S. (director) 2004. *Capítulo 111. Incluso los mejores tienen conflictos
generacionales*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment,
Inc.
- (director) 2005. *Capítulo 120. No hacer daño*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena
Vista Home Entertainment, Inc.
- YAITANES, G. (director) 2004. *Capítulo 109. Soledad*, [Episodio en DVD]. EE.UU.:
Buena Vista Home Entertainment, Inc.
- (director) 2005. *Capítulo 114. Especial*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista
Home Entertainment, Inc.

ZINBERG, M. (director) 2004. *Capítulo 106. La casa del sol naciente*, [Episodio en DVD]. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.

NOTA SOBRE LOS ANEXOS

Dadas las características de nuestro tema de estudio y del campo de investigación al que nos dedicamos, hemos considerado que es necesario presentar los ejemplos y explicaciones que se ofrecen en este trabajo en formato audiovisual. Así, se adjunta a continuación un disco en el que se encuentran cuatro archivos con extensión WMV.

Estos cuatro anexos, tal y como ya se ha indicado donde procedía a lo largo de este trabajo, ilustran distintos puntos que se han tratado en los diferentes capítulos y demuestran que, de nuevo, una imagen vale más que mil palabras. El primero de estos vídeos muestra el proceso que se ha seguido para convertir los subtítulos en datos con los que poder elaborar estadísticas, y que se explica con detalle en el apartado de **Metodología**. En segundo lugar, una breve presentación señala las desventajas obvias de los subtítulos en la parte superior de la pantalla, como ya se ha indicado en la sección de **Características formales de los subtítulos**. También en esta misma sección se enmarca el tercero de los vídeos, en el que se incluyen dos ejemplos de sonorizaciones en el doblaje. Finalmente, el anexo de mayor duración es el que corresponde a los **Acentos**. En este último vídeo se suceden ejemplos de los distintos acentos que caracterizan a los personajes, tanto en la versión original como doblada.