



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

**DESARROLLO DE UNA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS
DE LOS PARÁMETROS TÉCNICOS DE LOS SUBTÍTULOS
Y ESTUDIO DIACRÓNICO
DE SERIES ESTADOUNIDENSES DE TELEVISIÓN EN DVD**

TRABAJO DE TESIS DOCTORAL

J. DAVID GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ

DIRECTOR

DR. FERNANDO TODA IGLESIA

The attempt to achieve perfect subtitling
has some affinity to the search for the Holy Grail.
(Baker et al. 1984:6)

Nothing is simple when it comes to subtitles.
(Nornes 1999:17)

Agradecimientos

A lo largo de los años que han llevado a la creación del presente trabajo, he contraído una deuda de gratitud con muchas personas a las que es justo nombrar aquí.

En primer lugar, quiero agradecerle al Director de esta Tesis Doctoral, el Doctor Fernando Toda, su constante ánimo, sus consejos y su ayuda. Ha sido un verdadero placer trabajar a su lado.

A la Junta de Castilla y León, por financiar a través de sus ayudas para la formación de personal investigador y sus proyectos para grupos de excelencia la realización de esta obra.

En Londres, al Doctor Mark Shuttleworth del Imperial College por acogerme en mi estancia investigadora, y al profesorado de dicho centro y de la London Metropolitan University por su inestimable ayuda para la fundamentación teórica y práctica de este trabajo.

Por su colaboración en el proceso de creación de *Black Box*, a Antonio Muñoz, Ricardo García, Rafael González-Iglesias, el Doctor Jesús Torres, Lucía Morado y el equipo de localizadoras, que han logrado hacer realidad lo que yo solo era capaz de articular como idea.

A David Escanilla, porque si podemos tocar estas líneas además de leerlas, es gracias a él.

A la Doctora Izaskun Elorza, por sus sabias directrices metodológicas, y al Doctor Bernardo García-Bernalt, por abrirme las puertas de mi segunda familia.

A todo el personal docente, investigador, de administración y servicios de la Facultad de Traducción y Documentación, por enseñarme y por educarme.

Por acompañarme sin descanso durante todos estos años y mejorar este trabajo más de lo que nunca pensaron, a Claudia, Daniel, Isabel, Javier y Lucía.

A los Coros de la Universidad de Salamanca, por su música y su amistad.

A mi familia, por su apoyo incondicional, y en particular a Chitina, por su fe inquebrantable en este proyecto.

Y por último, y muy en especial, a Antonio, primer lector de estas páginas, porque sin él ni esta Tesis ni yo mismo estaríamos hoy completos.

Tabla de contenidos

0. INTRODUCCIÓN.....	1
1. METODOLOGÍA.....	9
1.1. Consideraciones generales.....	9
1.2. Fundamentación teórica.....	11
1.3. Estudio de los programas de subtulado y desarrollo de herramienta. . .	13
1.4. Recopilación del corpus.....	14
1.5. Análisis del corpus.....	15
1.6. Exposición de resultados.....	17
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	19
2.1. Duración de los subtítulos.....	22
2.1.1. Duración máxima.....	22
2.1.2. Duración mínima.....	24
2.2. Longitud de línea máxima.....	24
2.3. Velocidad de lectura.....	25
2.3.1. Desde la perspectiva académica.....	26
2.3.2. Productoras, programas profesionales y organismos públicos. .	29
2.3.3. Subtitulado para sordos.....	30
2.3.4. Velocidad mínima de lectura.....	34
2.3.5. Unidades y criterios.....	35
2.4. Pausa mínima entre dos subtítulos.....	40
2.5. Conclusiones.....	40

3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE PROGRAMAS DE SUBTITULADO.....	43
3.1. Introducción.....	43
3.2. Material y métodos.....	46
3.3. Resultados.....	47
3.4. Representaciones gráficas.....	51
3.5. Discusión.....	56
3.5.1. Forma de presentación de la información.....	56
3.5.2. Unidades.....	57
3.5.3. Precisión de los datos y sistemas de redondeo.....	62
3.5.4. Los guiones como palabras.....	63
3.5.5. Los espacios como caracteres.....	64
3.5.6. El paso de carro como carácter adicional.....	66
3.6. Conclusiones.....	66
4. EXPOSICIÓN DE UN CRITERIO DE ANÁLISIS DE SUBTÍTULOS Y DESARROLLO DE LA HERRAMIENTA.....	69
4.1. Criterio de análisis.....	69
4.1.1. Elección de unidades.....	70
4.1.2. Precisión y redondeo.....	74
4.1.3. La estabilidad de la unidad.....	76
4.2. Desarrollo de una herramienta informática para el análisis de los subtítulos.....	78
4.2.1. Concepto general y datos técnicos.....	79
4.2.2. Interfaz de la herramienta.....	81
4.2.3. Funciones del programa.....	86

4.2.3.1. Definición de parámetros.....	86
4.2.3.2. Análisis de subtítulos.....	88
4.3. Comparativa de <i>Black Box</i> con diferentes aplicaciones.....	91
4.4. Aplicaciones de <i>Black Box</i>	93
4.5. Conclusiones.....	97
5. CORPUS DE ESTUDIO.....	99
5.1. Las series de televisión en la « <i>New Age of Drama</i> ».....	99
5.2. Características del corpus.....	102
5.3. Presentación del corpus.....	108
5.4. Resumen.....	136
6. ANÁLISIS DEL CORPUS.....	139
6.1. Hipótesis de partida.....	139
6.1.1. Con respecto a la velocidad de lectura de los subtítulos.....	139
6.1.2. Con respecto a la duración de las pausas entre subtítulos.....	140
6.1.3. Con respecto al uso de plantillas en la creación de subtítulos..	140
6.2. Definiciones de partida.....	141
6.3. El proceso de extracción de los subtítulos.....	143
6.4. Líneas de análisis.....	144
6.5. Exposición de resultados.....	148
6.5.1. <i>The X-Files</i> (2000 – 2004).....	148
6.5.2. <i>Sex and the City</i> (2002 – 2005).....	152
6.5.3. <i>24</i> (2002 – 2009).....	158
6.5.4. <i>Six Feet Under</i> (2003 – 2006).....	165

6.5.5. The Sopranos (2003 – 2007).....	171
6.5.6. ER (2004 – 2009).....	178
6.5.7. The Wire (2005 – 2008).....	183
6.5.8. Desperate Housewives (2005 – 2007).....	189
6.5.9. Lost (2005 – 2010).....	195
6.5.10. Prison Break (2006 – 2009).....	201
6.5.11. House (2006 – 2009).....	207
6.5.12. Queer as Folk (2007 – 2008).....	214
6.5.13. Heroes (2007 – 2009).....	220
6.5.14. Mad Men (2008 – 2009).....	226
6.6. Estudio diacrónico.....	232
6.7. Conclusiones.....	239
7. CONCLUSIONES FINALES.....	243
BIBLIOGRAFÍA.....	253
RELACIÓN DE PROGRAMAS DE <i>SOFTWARE</i> CITADOS.....	271
REFERENCIAS DE LAS SERIES.....	273
ANEXO 1. Interfaces gráficas de diferentes aplicaciones de subtulado.....	275
ANEXO 2. Gráficas obtenidas como resultado del análisis del corpus.....	277
ANEXO 3. Índice de gráficas y figuras.....	337
ANEXO 4. Resumen y conclusiones para la mención de doctorado europeo.....	341

Capítulo 0. Introducción

Motivación personal

El camino que hace años comenzamos en la investigación dentro del campo de la traducción audiovisual y que cuenta en este trabajo con una de sus escalas más señaladas es largo, y la senda que ha trazado a lo largo de su recorrido no siempre ha sido recta. El estudio de los subtítulos centra gran parte de nuestros esfuerzos investigadores desde que empezamos la etapa del posgrado, pero no fue hasta después de la redacción de nuestro trabajo de Grado cuando decidimos dirigir nuestra atención de forma más específica hacia los parámetros técnicos de los subtítulos, su descripción y sus límites. Nuestra intención ha sido en todo momento la de llevar a cabo un estudio que, basado en las observaciones teóricas y empíricas vertidas desde diferentes ámbitos en torno a la traducción audiovisual (el mundo de la investigación, el empresarial y el institucional), fuera capaz de ofrecer unos datos y unas conclusiones que avanzasen en la senda que otros habían abierto, pero sobre todo que aportase resultados prácticos para el ejercicio de la labor del traductor audiovisual. Por este motivo entendemos que solo si la investigación tiende puentes hacia el desarrollo profesional será posible salvar la distancia que separa ambos mundos, y que únicamente así conseguirán avanzar unos y otros en pos de una mayor eficacia y calidad.

Marco teórico

El trabajo de investigación que aquí se presenta se enmarca, de acuerdo con la distribución ya clásica de Holmes (1988), en el campo de los Estudios Descriptivos de Traducción, aunque nos situamos de forma específica en la órbita de la traducción audiovisual. Ahora bien, una vez dentro de este ámbito, nuestro enfoque es doble y

propone dos mitades claramente diferenciadas en cuanto a su planteamiento. Por una parte, adoptamos una perspectiva descriptiva orientada al proceso, en la que nos detenemos en los mecanismos de análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos. Por otro lado, la segunda mitad se orienta hacia el producto, es decir, el análisis de los propios subtítulos tal y como se le presentan al lector, o mejor dicho, al espectador final.

Tal como se expone con mayor detalle en la sección correspondiente a la fundamentación teórica del capítulo dedicado a la metodología (§1.2), nuestra investigación no habría sido posible sin la ayuda de otras voces especializadas pertenecientes a diferentes campos del conocimiento, como la psicología cognitiva, la comunicación audiovisual, los estudios de cine y televisión o los trabajos sobre mecanografía y sistemas de accesibilidad a interfaces informáticas.

Por último, este trabajo sigue la línea, propuesta por varios autores (Carroll, Kayahara, O'Hagan, Díaz Cintas, Castro Roig), que pretende incluir de forma integral los avances aportados por las nuevas tecnologías en la investigación en materia de traducción audiovisual. Entendemos, como ellos, que las oportunidades que nos ofrece la era de la comunicación en la que vivimos son demasiado valiosas como para no aprovecharlas.

Objetivos e hipótesis de partida

De acuerdo con la estructura dual del trabajo que presentamos, son dos los principales objetivos que nos hemos planteado en este estudio. Por una parte, pretendemos averiguar cuáles son los límites establecidos o recomendados para los diferentes parámetros técnicos de presentación de los subtítulos y cuál es el criterio que aplican diferentes programas de edición o análisis de los mismos. Por otro lado,

queremos analizar un corpus de textos audiovisuales de gran tamaño para medir esos parámetros y contrastar los datos que se registran en el producto final (en nuestro caso, las series de televisión estadounidenses en los DVD comercializados en España) con las directrices que se plantean desde los diferentes sectores de la traducción audiovisual. El estudio que planteamos, por su naturaleza diacrónica, pretende también registrar las tendencias que se observen con respecto a las diferentes restricciones que afectan a los subtítulos y su evolución a lo largo del tiempo. En esta línea, y de acuerdo con lo que hemos podido constatar en nuestros estudios previos (González-Iglesias 2009, 2011), hemos formulado una serie de hipótesis, que se expondrán con mayor detalle en su capítulo correspondiente, pero que enumeramos aquí de forma introductoria.

En lo que respecta a la velocidad de lectura exigida por los subtítulos (y definida como la cantidad de texto de cada uno de ellos dividida por el tiempo que permanece en pantalla), queremos comprobar si con el paso del tiempo se registra en los subtítulos en DVD de las series de televisión estadounidenses de nuestro corpus un mayor porcentaje de subtítulos con una velocidad de lectura «alta» según los estándares propuestos por gran parte del sector académico, y si la velocidad media de lectura de dichos subtítulos también se incrementa a medida que pasan los años.

Asimismo, en relación con las pausas entre los subtítulos (entendidas aquí como el tiempo que transcurre entre que un subtítulo desaparece de la pantalla y aparece el siguiente), también nos proponemos averiguar si, según planteamos como hipótesis, aumenta con el paso del tiempo la proporción de pausas con una duración «baja» según los baremos expuestos por los investigadores, y si su duración media se reduce también en las sucesivas temporadas de cada una de las series.

En un tercer y último apartado de nuestras hipótesis, y gracias al análisis de las diferentes modalidades que se ofrecen de los textos audiovisuales, tanto intralingüísticas como interlingüísticas (la versión original del producto, la versión doblada al español y los subtítulos en inglés y en castellano), nos proponemos comprobar la influencia que tiene el uso de plantillas, también llamadas «*master files*» en el perfil de los parámetros técnicos de los subtítulos en nuestra lengua. De forma más específica, queremos verificar si la utilización de una plantilla trae como consecuencia una mayor proporción de subtítulos con una alta velocidad de lectura, y si dicha velocidad de lectura será mayor, en comparación, que la de los textos elaborados sin el uso de un patrón previamente establecido.

Estructura

El trabajo de Tesis Doctoral que aquí presentamos se puede dividir a grandes rasgos, tal y como señalábamos antes, en dos bloques principales. En primer lugar, y a lo largo de los cuatro primeros capítulos, nos proponemos establecer, a través de un repaso al estado de la cuestión y de los diferentes programas de subtitulado, cuáles son los límites que se han establecido desde el plano académico y el profesional a los diferentes parámetros de presentación de los subtítulos. Como resultado de este estudio, pasamos a proponer un criterio propio de valoración y medición de dichos parámetros, que se integra en una herramienta informática diseñada para el análisis de los distintos factores técnicos que restringen en mayor o menor medida la cantidad de información que se puede incluir en los subtítulos.

En segundo lugar, la otra mitad de nuestro estudio, agrupada en los capítulos restantes, consiste en un análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos en inglés y en español de un conjunto de series estadounidenses de televisión comercializadas

en España en DVD entre los años 2000 y 2010. En esta parte, como es lógico, hemos utilizado la herramienta desarrollada con anterioridad, lo que nos ha permitido manejar un volumen de texto de gran tamaño en una cantidad de tiempo relativamente baja si se compara con el que habría sido necesario antes de la creación de nuestra aplicación informática.

En un repaso más pormenorizado, el **Capítulo 1** expone las líneas metodológicas que se han seguido en el presente trabajo y las distintas etapas de la investigación que hemos llevado a cabo. Junto con una serie de consideraciones generales y unas primeras aproximaciones a la fundamentación teórica de nuestro estudio, se desgranar en este apartado las diferentes fases que hemos seguido, y que ante la naturaleza doble de nuestra investigación (orientada por una parte al proceso y por otra a los resultados) exige la aplicación de un sistema combinado de enfoques en lo que a metodología se refiere.

En el **Capítulo 2** presentamos un estudio del estado de la cuestión en lo referente a los parámetros técnicos de presentación de los subtítulos. A lo largo de sus distintas secciones analizamos las posturas que se exponen desde diferentes foros acerca de la duración de los subtítulos, su longitud, la velocidad de lectura que le exigen al espectador y la pausa que debe existir entre unos y otros subtítulos. Para ello, no nos limitamos a registrar las voces de los investigadores en traducción audiovisual, sino que buscamos también las recomendaciones y observaciones vertidas desde otros campos relacionados con esta disciplina, como es el de la accesibilidad para personas sordas o con discapacidad auditiva, el de las compañías productoras o el de las instituciones nacionales e internacionales de comunicación y medios audiovisuales, que buscan definir un marco coherente en el que se creen productos audiovisuales de calidad, lo que incluye necesariamente los subtítulos.

A continuación, y dentro ya del **Capítulo 3**, centramos nuestra atención en otro factor de gran relevancia, junto con el conjunto de académicos, instituciones y empresas de subtitulación, responsable de la definición de los parámetros técnicos de los subtítulos: el de las aplicaciones informáticas diseñadas para llevar a cabo la labor de subtulado. A lo largo de un análisis conjunto de varios programas profesionales de edición de subtítulos y una herramienta de análisis de los mismos, desentrañamos los distintos sistemas de medida y los dispares criterios de evaluación que aplica cada uno de ellos, en un intento por aclarar las diferencias que se observan en los valores registrados para un mismo subtítulo según se procese en una u otra aplicación.

Como resultado del análisis efectuado, en el **Capítulo 4** recogemos toda la información obtenida para reelaborarla y proponer un criterio de análisis propio con unidades que sean al mismo tiempo estables y exactas, y cuya fundamentación sea equiparable a la que se emplea en otras disciplinas afines. Una vez realizada esta propuesta, relativa al plano teórico, procedemos a integrarla en una herramienta informática que la articule. En este punto se describe la aplicación que hemos desarrollado, dirigida al análisis y la edición de subtítulos, y que permite el procesamiento de grandes corpus de texto. Se expone también su esquema general de funcionamiento, según el cual el usuario introduce un archivo de subtítulos junto con una serie de valores límite para diferentes parámetros técnicos de los mismos y el programa informa acerca de cuáles no se ajustan a los máximos o mínimos establecidos y permite su edición. Posteriormente, se comparan los resultados de las aplicaciones que evaluamos en el capítulo anterior con los obtenidos en nuestro *software*, y se detallan diferentes usos potenciales a los que esta da lugar.

Tras presentar las diferentes funciones de nuestra herramienta informática, en el **Capítulo 5** planteamos la necesidad de hacernos con un corpus de estudio que

permita un análisis diacrónico de los subtítulos. Sabíamos, gracias a los resultados obtenidos en investigaciones anteriores, que las series de televisión podían constituir un buen formato sobre el que centrar nuestra labor, puesto que su estructura periódica y prolongada en el tiempo ofrece una inmejorable uniformidad de cara al estudio de la evolución de los parámetros de presentación de los subtítulos. Llegado ese momento, pasamos a detallar las diferentes series que integran nuestro corpus, tanto de forma global, enmarcándolas en el contexto social, temporal y geográfico en el que fueron creadas, como de manera individual, exponiendo las características que individualizan a cada una de ellas.

Es en el **Capítulo 6** donde, una vez presentado el corpus, detallamos con mayor profundidad las diferentes hipótesis de partida que orientan el estudio diacrónico que vamos a realizar. A continuación se muestra el esquema que se va a seguir en el análisis de cada una de las series y, posteriormente, se exponen los resultados del mismo. Después, tras el repaso de los datos correspondientes a las distintas producciones audiovisuales por separado, procedemos a trazar la evolución global de los diferentes parámetros en el total del corpus a lo largo del tiempo. Por último, contrastaremos los hallazgos encontrados con las hipótesis iniciales, en un intento por verificarlas o refutarlas, para así poder formular un conjunto de conclusiones útiles para el desarrollo de este campo de la traducción, tanto a nivel teórico como profesional.

Ya en las últimas etapas de este trabajo, el **Capítulo 7** está dedicado a las conclusiones generales de nuestro estudio, y en él se presentan de forma resumida los resultados y las observaciones formuladas al final de los diferentes capítulos, junto con una exposición de las nuevas vías de investigación que se abren a partir de nuestras

aportaciones, principalmente a través de la herramienta informática que hemos desarrollado.

En la sección de referencias de la **Bibliografía** se presenta la relación de las obras citadas, seguida de las diferentes aplicaciones informáticas que han formado parte de nuestro estudio y de las entradas de las series de nuestro corpus. Por último, tanto la herramienta de análisis de subtítulos que hemos desarrollado como el presente trabajo en formato digital se incluyen en un CD adjunto al final de esta Tesis Doctoral.

Capítulo 1. Metodología

1.1. Consideraciones generales

Todo trabajo de investigación parte de una cuestión fundamental que lo articula y lo delimita en el marco del campo del saber en el que se estructura. A lo largo del tiempo que hemos dedicado al planteamiento, desarrollo y redacción de la presente obra, que gira en torno a los parámetros técnicos que regulan la presentación de los textos subtítulados, hemos tratado de dar respuesta a la pregunta de si la calidad de los subtítulos que recibe el espectador se ajusta a los criterios que se defienden como idóneos en las esferas académicas y en los ámbitos profesionales durante las etapas previas a su creación. En este sentido, nos hacemos eco de las advertencias de varios autores, como Franco Aixelá, Chiaro, Orero o Díaz Cintas, que sitúan bajo los focos el desfase existente entre la formulación teórica de las directrices a las que deben adaptarse los subtítulos y su ejecución práctica en el ejercicio profesional. Para tratar de cubrir este vacío que separa ambas facetas, tenemos presente a Agost (2005) cuando señala que solo a través de las manifestaciones de las normas podremos analizar dichas normas. Así, mediante el análisis de los subtítulos finales que le llegan al espectador, pretendemos acceder a los valores reales que se manejan en la industria de la subtitulación. Este afán por conocer cuáles son los parámetros exactos que rigen la forma de los subtítulos es en realidad un intento por sentar las bases que permitan a otros investigadores elaborar sus teorías acerca de los contenidos de los mismos y por repercutir en la práctica profesional, como recomienda Chaume Varela (2002), y es un matiz dentro del campo de la traducción audiovisual en su conjunto que consideramos fundamental y que heredamos de Toda (2003), quien subraya la necesidad de tener presentes los encorsetamientos de este modo de traducción a la hora de analizar las opciones que se han tomado. En un intento por dar

un paso más, nuestra propuesta es la de un estudio diacrónico que no se limite a la definición de los parámetros de los subtítulos en un momento dado, sino que contemple la evolución de los mismos a lo largo de un período más amplio de tiempo.

Estas consideraciones ofrecen una idea acerca de las suposiciones previas con las que enfocamos el estudio de las restricciones de los subtítulos, es decir, no desde un punto de vista cognitivo sino como fenómeno lingüístico definido por unos requisitos contextuales muy precisos que limitan las opciones de expresión disponibles. Los subtítulos, a diferencia de otros modos de lenguaje escrito en los que la velocidad de lectura viene marcada por el propio lector, se definen por dos variables: el tiempo en que el texto permanece en pantalla y la cantidad de caracteres que contiene. En este sentido, el lenguaje de los subtítulos presenta algunos rasgos típicos de la lengua oral, no solo en la medida en que a menudo supone una transcripción de los diálogos hablados, sino en cuanto a su naturaleza evanescente, una característica que Yule (1996) denomina «*rapid fade*». A pesar de todo ello, no es nuestra intención poner en duda la necesidad de llevar a cabo estudios de tipo cognitivo sobre la lectura de subtítulos, pero tal tarea queda fuera del ámbito de esta Tesis Doctoral.

Se suman a estos planteamientos iniciales las propuestas de varios autores, como Castro Roig, Kayahara o Carroll, referentes a la crucial importancia de incorporar las nuevas tecnologías en la metodología investigadora de la traducción. Son tres las interpretaciones que hemos realizado con respecto a este punto en concreto, y cada una cuenta con su propio desarrollo en el transcurso del trabajo. Por una parte, las aplicaciones de *software* diseñadas para la edición y la evaluación cuantitativa de los subtítulos centran una parte significativa de nuestro estudio. El análisis en profundidad de estas herramientas nos ha permitido averiguar qué criterios se

emplean para el cálculo de los parámetros que nos proponemos diseccionar. El resultado de esta revisión, por otro lado, nos ha llevado a plantear un conjunto de normas que va acompañado por el diseño de un programa informático propio con el que llevar a cabo el estudio de los subtítulos de nuestro corpus. Por último, ese conjunto de textos al que hacemos referencia se ha extraído directamente de los DVD que salen al mercado, lo que nos ha dado acceso a un corpus completamente digitalizado y nos permite trabajar con grandes cantidades de datos a una velocidad que, de otra forma, habría hecho que el plazo de tiempo necesario para enfrentarnos a esta tarea hubiera sido mucho mayor.

Se desgranar a continuación los diferentes pasos que se han seguido en el desarrollo de nuestro trabajo, y que se engloban a grandes rasgos en una etapa de fundamentación teórica, un análisis de los programas existentes, una fase de diseño de la herramienta informática que presentamos, la recopilación del corpus de estudio, su análisis y la exposición de los resultados correspondientes al mismo.

1.2. Fundamentación teórica

En un trabajo de investigación de estas características, con un importante planteamiento práctico, no podemos sin embargo alejarnos de las opiniones y las voces de los académicos clásicos que han sentado las bases de la disciplina, ni de los investigadores que, en la actualidad, abren sin cesar nuevas vías en las que explorar y ampliar el conocimiento sobre traducción audiovisual. Así, se presentan en la bibliografía que manejamos obras de referencia, algunas de las cuales alzaron los cimientos mismos sobre los que se sustenta este campo, como Duyck, Laks, Marleau o Titford. Además de estas, hemos tratado de recurrir a fuentes actualizadas y enmarcadas, en la medida de lo posible, en los primeros años del presente siglo. De

este modo, nos servimos de los trabajos de diversos investigadores, tanto del panorama nacional (Mayoral, Díaz Cintas, Chaume Varela, Toda, Agost) como internacional (Gambier, Gottlieb, Pedersen, Ivarsson) centrados en el estudio de los subtítulos. De forma más específica, se incluyen las voces de autores especializados en el subtítulo para personas sordas o con discapacidad auditiva (Cambra, Carrera, Lorenzo, Pereira, Neves), así como fuentes institucionales que se han pronunciado al respecto, dentro y fuera de nuestras fronteras (Asociación Española de Normalización y Certificación, European Institute for the Media, European Audiovisual Observatory).

Por otra parte, las fuentes dedicadas a los subtítulos no bastan por sí solas para fundamentar la base teórica de un estudio como el nuestro, y hemos recurrido además a otras disciplinas relacionadas en distinto grado con la traducción audiovisual. De este modo, a la hora de diseccionar el análisis de las diversas unidades que empleamos en la medición de la velocidad de lectura de los subtítulos, tomamos como referencia diversos estudios sobre mecanografía y procesamiento de texto que se extienden desde la década de los 80 (Cooper) hasta la actualidad más reciente (Arif y Stuerzlinger o Mackenzie y Soukoreff, por ejemplo).

Otro de los campos en el que hemos obtenido valiosas informaciones para el desarrollo de nuestro trabajo es el de la investigación práctica, tanto en lo referente a los estudios psicológicos y de recepción (Perego, Healy, Drewnowsky) como a los experimentos de *eye-tracking* (Baddeley, Legge). En la línea de estos últimos, somos conscientes de la enorme importancia de aplicar las nuevas tecnologías en un campo como el nuestro y, en consecuencia, hemos tenido presentes las propuestas de aquellos investigadores que han defendido la combinación de los últimos avances con el desarrollo teórico de la traducción audiovisual (Carroll, Kayahara, O'Hagan, Martí Ferriol).

Por último, en un estudio sobre la evolución diacrónica de las series estadounidenses de televisión no podían faltar las opiniones al respecto de los académicos especializados en estudios de cine y televisión, como Kramer, Longworth o Tous-Rovirosa. La prensa divulgativa cinematográfica (*Variety*, *The Hollywood Reporter*) también ha resultado ser una valiosa fuente de información acerca del género de las series televisivas en general y de nuestro corpus de estudio en particular.

1.3. Estudio de los programas de subtítulo y desarrollo de la herramienta

Llegado el momento de investigar acerca de los parámetros técnicos que restringen la presentación de los subtítulos, no podíamos detenernos únicamente en el plano teórico. Se hacía necesario para nuestro estudio conocer de primera mano una serie de criterios que se aplican en la práctica profesional pero que en muchas ocasiones pasan desapercibidos para los propios subtítulores. Nos referimos a los algoritmos internos de los programas informáticos de subtítulo que actúan como elemento de mediación entre el texto y su autor. La comprensión profunda de los sistemas de cálculo que emplean estas herramientas es un paso fundamental para plantear un criterio creado por nosotros mismos y que podamos aplicar en una etapa posterior.

Para ello, hemos llevado a cabo en primer lugar un análisis de la interfaz de los programas en un intento por establecer aquellas variables relacionadas con la presentación de los datos y las unidades de trabajo. A continuación introdujimos un mismo fragmento de subtítulos en las diferentes aplicaciones y procedimos a comparar los resultados en aquellos casos en los que la información se ofrecía de forma numérica a través de un razonamiento inductivo que nos permitiese formular normas generales. Las herramientas cuyos parámetros se representan de forma

gráfica, por su parte, hicieron necesario llevar a cabo un proceso de deducción de esas mismas normas.

Una vez desentrañados los diferentes cálculos que aplican los programas que se utilizan en la práctica profesional, pasamos a una fase de análisis de los mismos que nos permitieran seleccionar aquellos criterios que mantengan una coherencia tanto interna (dentro de la propia programación de la aplicación) como externa, de forma que se ajusten a las directrices planteadas por el mundo académico y puedan ser al mismo tiempo de utilidad para la práctica profesional y la labor investigadora.

Tras la elaboración de este criterio unificado, llegamos a la fase de desarrollo de la herramienta informática. Los principios que guían las funciones que precisábamos de este programa son los mismos que quedaron perfilados en un trabajo de investigación previo en el que se analizaban los subtítulos a través de procedimientos no automatizados (González-Iglesias 2009). La idea fundamental es la de extraer, de entre un archivo con una cantidad cualquiera de subtítulos, la información relativa a todos aquellos que no se ajusten a los valores definidos previamente por el usuario, de acuerdo con los criterios que habíamos adoptado. Por supuesto, la creación de un programa de estas características permite el análisis automático y completamente digitalizado de grandes cantidades de texto de manera virtualmente instantánea, algo que de otra forma habría resultado inabarcable.

1.4. Recopilación del corpus

Tras la creación de la aplicación informática encargada del análisis, debíamos obtener los archivos de los subtítulos en formato .srt, compatible con nuestro programa. Dado que nuestro objetivo es el de analizar el producto que le llega al espectador final, era preciso extraer las capas de datos correspondientes incluidas en

los DVD que se comercializan en el mercado. Sin embargo, el formato digital de los DVD no ofrece la posibilidad de separar estos contenidos para acceder a ellos de forma independiente, por lo que ha sido necesario seguir una serie de pasos que dieran como resultado final la obtención de los subtítulos en el formato adecuado. En este proceso se emplearon dos herramientas informáticas distintas. Por una parte, nos servimos de una aplicación capaz de extraer la capa de datos de los subtítulos, aunque el formato de dicha capa no da todavía un acceso directo a la información relativa a los tiempos de entrada y salida ni al texto de los subtítulos. Debido a ello, utilizamos otro programa, un *software* de reconocimiento óptico de caracteres que convierte los subtítulos que se presentan como imágenes en el DVD a texto que podemos cuantificar y analizar. De este modo, nos hicimos con un conjunto de archivos en formato .srt correspondientes a los subtítulos en inglés y en español de las diferentes temporadas de todas las series incluidas en nuestro corpus.

1.5. Análisis del corpus

Una vez extraídos todos los archivos digitalizados de los subtítulos, la siguiente etapa, correspondiente al estudio del corpus, se divide en dos pasos que se desarrollaron de forma paralela. Por una parte, llevamos a cabo el procesamiento informático de los archivos a través de *Black Box*, el programa de análisis de subtítulos que hemos diseñado. Mientras tanto, procedimos a realizar un análisis de los capítulos con vistas a comparar el pautado de los subtítulos en español y en inglés, así como a estudiar las etapas conducentes a la creación de los subtítulos en castellano. Todo ello tiene por objetivo la verificación de una serie de hipótesis de partida que ya han sido enumeradas en la introducción del presente trabajo.

Procesamiento informático

El proceso de análisis del corpus a través de la herramienta informática que hemos desarrollado sigue una pauta mecánica y automatizada que permite un control sistemático de los datos obtenidos. De este modo, en primer lugar se definen en *Black Box* los diferentes parámetros técnicos que marcamos como «límite teórico» de adecuación de la presentación de los subtítulos. A continuación, y a través de las diferentes opciones de análisis que ofrece el programa, se recogen los datos referentes a la cantidad total de subtítulos, al porcentaje de subtítulos cuya velocidad de lectura es mayor de lo que hemos marcado, a la velocidad media de lectura que presentan dichos subtítulos, a la proporción de pausas (el mínimo de fotogramas o, más propiamente dicho, al ser vídeo, de *cuadros* que se dejan entre subtítulos) con respecto al total cuya duración es menor de la que hemos fijado y a su duración media.

A continuación se introducen estos datos en una hoja de cálculo en la que se reserva una fila para cada uno de los capítulos. La iteración del proceso a lo largo de todas las temporadas de las series incluidas en nuestro estudio nos ofrece un total de 14 archivos que contienen los datos cuantitativos referentes a todos los episodios del corpus, tanto en inglés como en castellano. La agrupación sistemática de los datos será de gran utilidad en una etapa posterior, de cara a la exposición de los resultados.

Análisis de los 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, y de forma simultánea al paso anterior, llevamos a cabo un análisis de la distribución y el pautado de los subtítulos que va más allá de la medición de los parámetros formales. A

través de la comparación de la cantidad de subtítulos y del estudio contrastivo de la segmentación y disposición del texto en inglés y en español obtenemos una serie de datos que complementan y apoyan los hallazgos observados a lo largo del análisis informático de los parámetros técnicos. En esta etapa se buscaba descubrir si los pautados de los subtítulos en inglés y en español coinciden, lo que apuntaría al uso de una plantilla común para ambos que tendrá consecuencias inevitables en el perfil de los datos obtenidos en el paso anterior. Asimismo, fuimos en busca de aquellos indicios y marcas textuales, hallados en la comparación de las distintas versiones de cada serie (diálogos originales, subtítulos en inglés, diálogos de la versión doblada y subtítulos en español), que nos permitieran plantear una hipótesis sobre qué pauta concreta se ha seguido en el proceso de creación de los subtítulos en español. La correlación entre los resultados de este análisis y los datos recogidos a partir de *Black Box* servirá para complementar las conclusiones que se puedan extraer.

1.6. Exposición de resultados

En esta última etapa, una vez llevado a cabo el análisis, nos disponemos a presentar los resultados obtenidos. A partir de los datos extraídos en la fase de procesamiento informático de los datos, procedimos a crear una serie de gráficas que reflejasen la evolución de los diferentes parámetros a lo largo de los diez años que abarca nuestro corpus y que comparasen los datos correspondientes a los subtítulos en inglés y en español. Además del diseño de las diferentes gráficas de cada serie, realizamos un breve análisis de los datos expuestos en cada una de ellas con respecto a los valores registrados y a su evolución a lo largo del tiempo. Asimismo, damos cuenta en este apartado de las observaciones recopiladas en la fase del análisis de los pautados y los contenidos de los subtítulos en inglés y en español de los diferentes

episodios, e intentamos complementar con ellos la información referente a los parámetros técnicos que hemos desgranado en las diferentes figuras.

Tras el análisis individual de cada una de las series, pasamos a agrupar los datos recopilados para cada parámetro de acuerdo con la temporada de la serie en la que se encuentran, y plasmamos estos valores promediados de cada temporada en cuatro gráficas correspondientes a los diferentes factores que analizamos. Estas figuras se presentan de manera que el paso del tiempo queda marcado en el eje de abscisas, mientras que en el de ordenadas se registra el valor que se mida en cada ocasión (porcentaje en el caso de las gráficas que miden la proporción de «subtítulos rápidos» y «pausas breves», caracteres por segundo en aquella que mide la velocidad de lectura de los subtítulos y segundos en la figura que muestra la duración de las «pausas breves»). Esta disposición de los datos según su evolución temporal es la que nos permite contrastar las diferentes hipótesis de partida que hemos planteado, y que procedemos a verificar o contrastar de acuerdo con los datos registrados. De la misma manera, aprovechamos la oportunidad para reseñar aquellas conclusiones secundarias que, sin encuadrarse estrictamente en el marco de las preguntas con las que comenzábamos este estudio, puedan resultar de utilidad para el avance del conocimiento en el campo de la traducción audiovisual.

Capítulo 2. Estado de la cuestión

El estudio de los parámetros técnicos de presentación de los subtítulos parece ser un área menos atractiva para la investigación que otros aspectos más en boga actualmente en el campo de la traducción audiovisual, como son los experimentos de *eye-tracking* o los estudios sobre la accesibilidad en el subtitulado para personas sordas y la audiodescripción, a juzgar por el número de publicaciones al respecto en comparación con el que nos ocupa. Sin embargo, en el área del subtitulado, ningún estudio, e incluso ninguna traducción profesional, pueden tener un fundamento sólido sin el apoyo de una visión actualizada de las normas y reglas que condicionan y restringen la manera en que se crean los subtítulos.

A este respecto, conviene recordar las palabras de Chiaro (2008:244), quien admite que:

The professional world appears to be well aware of the gap between the reality of the actual process of translation and what is discussed in the academic TS discourse community, which often appears to move in an 'almost separate domain'. (Milton 2004:169)

La misma autora, por otra parte, cita a Wagner (2004) cuando señala en el mismo texto que los traductores profesionales desean recibir una mayor orientación profesional, y añade: «In fact, few scholars have actually attempted to combine theoretical argument with the issue of quality in terms of its application in real life and/or 'workplace' situations».

Nos encontramos, pues, con una clara disyuntiva: por una parte, los traductores profesionales quieren que se les presenten unas directrices a las que poderse aferrar, pero por otra son conscientes de que existe un claro desfase entre la academia y el sector profesional. A esta asimetría hacen referencia también Franco

Aixelá y Orero (2005:89): «Audiovisual translation as a field of specialization within the general frame of Translation Studies is now a thriving research area even though it experienced an initial delay of some 60 years as regards its object of study». Podría decirse que, en el punto en que nos encontramos, este retraso se ha acortado sensiblemente aunque no haya desaparecido por completo, y puede que ya no hablemos de un salto de 60 años sino de unos 10 o 15.

Con todo, el salto cualitativo entre la investigación y el ejercicio profesional no solo se mide en términos temporales, sino también en lo referente a la propia inestabilidad de las convenciones que se adoptan desde el plano académico. Esta inestabilidad, en nuestra opinión y de acuerdo con Díaz Cintas (2005a), abre la puerta a un potencial prometedor:

As far as conventions are concerned, we find ourselves in a period in which the parameters applied for delivering all types of subtitles are rather unstable. The appearance of new distribution formats, the cohabitation on DVD of two tracks of subtitles in the same language (one for the deaf and one for the hearing), the distribution on the same DVD of several subtitles tracks in several languages, the launch of digital television, the increased professional and academic interest in this discipline, or the potential of the new computer programmes for subtitling are some of the reasons behind this instability. But all these changes can also be seen as promising and encapsulating a lot of potential. (Díaz Cintas 2005a:25)

Este potencial al que hace referencia puede aprovecharse a través de la investigación. Sobre su valor para trazar directrices prácticas se pronunciaron Perego et al. (2010:245): «Practical applications of subtitling rely more on conventional rules of thumb than on validated empirical guidelines. Research in this area can, therefore, have significant applied value». Sin embargo, no es menos cierto que para llevar a cabo el análisis de las normas y realizar propuestas únicamente podemos observar sus manifestaciones, esto es, el producto original y el traducido, como ya indicaba Agost (2005).

En ese sentido, resulta fundamental tener presentes las consideraciones que al respecto plantea 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)

Este «encorsetamiento» al que hace referencia es un elemento clave en el campo de la traducción audiovisual. Fueron estas restricciones las que llevaron a Titford (1982) a definir esta modalidad como «constrained translation», traducida habitualmente al castellano como «traducción subordinada» (Mayoral et al. 1988)¹ o también «traducción restringida» (Martí Ferriol 2006). Cualquier traductor profesional en el campo audiovisual es capaz de reconocer la diferencia crucial que uno o dos caracteres más o menos pueden suponer dentro de un subtítulo. Representan el paso que separa una solución idónea de la pobre mutilación del significado del original. Así, Díaz Cintas (1999) resalta este factor y cita la obra de Titford al considerar que los problemas que giran en torno a la práctica de la traducción audiovisual «derive essentially from the constraints imposed on the translation by the medium itself».

A pesar de ello, somos testigos de que sigue existiendo una grandísima proporción de estudios relacionados con los subtítulos que todavía toman a autores como Karamitroglou (1998) o más antiguos (Luyken et al. 1991) como fuentes

¹ Recordemos, como ya indican otros autores (Rabadán 1991; Toda 2005), que la traducción audiovisual no tiene por qué asimilarse por completo con el término «traducción subordinada», puesto que es solo una de las posibles variantes que engloba este concepto, junto con otras como la traducción de canciones, de cómics o de publicidad, o cualquier otra donde intervengan otros códigos además del lingüístico.

primarias para su análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos, incluso con respecto a temas tan innovadores o de reciente expansión como los procesos de subtitulado amateur en Internet (Bogucki 2009) o el subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva (Neves 2009), y también cuando se trata de definir nuevos enfoques para abordar el clásico enfrentamiento entre doblaje y subtitulado (Tveit 2009).

Por supuesto, no es nuestra intención subestimar el enorme valor de esas obras, que podríamos denominar «clásicas» y que resultaron fundamentales a la hora de establecer un marco común con respecto a las restricciones técnicas de los subtítulos. Sin embargo, debemos también tener en cuenta que estos estudios se llevaron a cabo antes incluso de la implantación del DVD como un artículo doméstico habitual. En este contexto, quizás sea hora de emprender una revisión de los factores técnicos en la traducción audiovisual a través de los estudios llevados a cabo por los investigadores en este campo en los últimos años.

A continuación trataremos de esbozar los criterios o tendencias reflejados en la bibliografía académica y en la práctica profesional con respecto a seis parámetros que condicionan la presentación de los subtítulos: duración máxima y mínima, longitud de línea máxima, velocidad máxima y mínima de lectura y pausa mínima entre dos subtítulos.

2.1. Duración de los subtítulos

2.1.1. Duración máxima

El límite máximo de tiempo que un subtítulo puede permanecer en pantalla parece haberse reducido progresivamente con el paso de los años. Es clásica la

referencia al extensivo trabajo de d'Ydewalle y su equipo en la década de los 80, que dio como resultado la célebre «regla de los 6 segundos», según la cual este es el tiempo mínimo que debe aparecer en pantalla un subtítulo completo de dos líneas (d'Ydewalle et al. 1987). Sin embargo, son muchas las reinterpretaciones que se han efectuado con respecto a esta propuesta, y quizás la más importante sea la de haber eliminado en estudios posteriores la idea de que esa era la exposición «mínima» del subtítulo completo para pasar a entender que 6 segundos es la duración máxima del mismo.

Existen autores, como Bartrina y Espasa (2005:95), que sitúan el límite en 7 segundos, e incluso más allá si se trata de canciones; y otros que aceptan duraciones de más de 6 segundos de forma excepcional (Dewulf y Saerens 2000). Por su parte, diversos investigadores fijan en los 6 segundos la duración máxima del subtítulo (van Son et al., 1998; Vandeghinste y Kim Sang 2004; Fong 2009:94).

Quizás un claro ejemplo de la evolución de este parámetro a lo largo de los años pueda verse en la obra de Díaz Cintas, quien hace diez años cifraba este valor en 7 segundos (2001a:113), para pasar a 6 segundos años después (2008) e incluso a 5 segundos posteriormente (2010:345). Además de las diferencias de estos valores con el paso del tiempo, existen otras asociadas a factores geográficos. Tveit (2009:87) señala que, en el entorno de Escandinavia, Suecia mantiene una duración máxima de 7 segundos para los subtítulos, frente a 6 en Noruega y 5 en Dinamarca.

Por último, estudios que toman como base la citada regla de los 6 segundos, como el de Koolstra y su equipo (Koolstra et al. 2002), han tratado de ponerla a prueba para comprobar si una exposición más prolongada daba como resultado una mejor comprensión, con el resultado de que 6 segundos sigue considerándose como la mejor marca para evitar las relecturas.

2.1.2. Duración mínima

En el extremo opuesto a los límites máximos de duración del subtítulo, nos encontramos también con que el tiempo que el texto permanece en pantalla cuenta también con otra frontera: la duración mínima del subtítulo. Tampoco en este punto existe un acuerdo completo entre todos los investigadores, y mientras que algunos optan por fijar este valor en un segundo y medio en el entorno europeo (Dewulf y Saerens 2000; Díaz Cintas 2001a:113) y en la práctica habitual en China (Fong 2009:94), otros señalan una duración mínima de un único segundo (Bartrina 2005:95; Lencho 2009). Destacan en este último grupo Ivarsson y Carroll, quienes propusieron esta misma medida en una de las obras fundamentales del campo, *Subtitling* (1998), cuyas directrices fueron refrendadas por la *European Association for Studies in Screen Translation*. También encontramos este valor de forma predeterminada en diferentes programas de subtulado, o incluso en la definición de patentes para herramientas de generación automática de subtítulos (Kirby et al. 2010).

2.2. Longitud de línea máxima

Otro de los factores que parece haber evolucionado con el paso del tiempo es el del número máximo de caracteres que pueden insertarse en una línea de subtítulo. Así, hace más de dos décadas, d'Ydewalle et al. (1987) cifraban este valor en 32 caracteres. Desde entonces, las estimaciones de este factor son casi tantas como estudios publicados al respecto. De este modo, Luyken et al. (1991:43) ofrecían un amplio rango para el máximo de caracteres por línea, entre 28 y 38 caracteres.

Algunos años después, Ivarsson y Carroll (1998:44) efectuaban una de las primeras menciones en este campo a las posibilidades del espaciado proporcional, según el cual no todas las letras ocupan el mismo espacio, de forma que las

mayúsculas, la «m» y la «w» ocupan más que la «i» y la «l». Estas reflexiones también han sido recogidas por Díaz Cintas (2008), que señala que la incorporación de nuevas tecnologías ha llevado a que no todas las letras ocupen el mismo espacio, por lo que puede caber un número mayor de caracteres. Poco después, este mismo autor señalaba: «Most professional subtitling programs work now with pixels, allowing for proportional lettering, which means that subtitlers can write as much text as possible, depending on the font size being used and the actual space available on screen»² (Díaz Cintas 2010:345).

Entretanto, son muchos los autores que han tratado de fijar un valor para el número máximo de caracteres, desde los que proponen 35 caracteres por línea (Bravo 2004; Gottlieb 2004:219), 36 caracteres (Pedersen 2005:126), hasta los que señalan 38 caracteres (Sánchez 2004:15; Tveit 2004:107), 40 caracteres (Díaz Cintas 2001a:112; Schröter 2005:27; Fong 2009:94³) o incluso más. Pedersen señala que idealmente las líneas no deberían contener más de 35 caracteres, pero admite que en la práctica se escriben algunas más largas y señala en su corpus de estudio ejemplos de líneas con hasta 42 caracteres (2011:19).

2.3. Velocidad de lectura

Entendemos en este estudio el concepto de «velocidad de lectura» de un subtítulo como la relación entre la cantidad de texto que contiene y el tiempo que permanece en pantalla. En un análisis de los parámetros que restringen la cantidad de

² Algunos de estos programas permiten definir unos márgenes en la pantalla que conforman un «área de seguridad» dentro de la cual el subtitulador puede introducir tantos caracteres por línea como le sea posible (Díaz Cintas 2012). De este modo, con letras de un ancho proporcional no es posible fijar un número máximo exacto de caracteres por línea.

³ Este autor indica también que para subtítulos con alfabeto chino, el máximo habitual es de únicamente 15 caracteres por línea.

texto que puede insertarse en un subtítulo, quizá tenga más sentido hablar de la «velocidad máxima de lectura», interpretada como la cantidad máxima de texto que el espectador puede leer o asimilar por unidad de tiempo. Sin embargo, y aunque a este factor se le dedique una cantidad comparativamente mucho mayor de atención por parte de los investigadores, los organismos públicos y el sector profesional, también reservamos un pequeño apartado para otro elemento que el subtitulador ha de tener en cuenta en el desempeño de su labor: el de la «velocidad mínima de lectura», entendida aquí como la cantidad mínima de texto que el espectador puede asimilar por unidad de tiempo sin manifestar una tendencia a releer dicho texto.

A continuación, trataremos la velocidad máxima de lectura desde la perspectiva académica para, seguidamente, repasar lo que han dicho al respecto las productoras, los programas profesionales de subtitulado y los organismos públicos. También se incluye una sección dedicada a las consideraciones sobre la velocidad de lectura en el subtitulado para sordos. Después, tras tratar la velocidad mínima de lectura, analizaremos las unidades con las que se miden estos valores y los criterios que se siguen para dicho análisis.

2.3.1. Desde la perspectiva académica

Puede que la velocidad máxima de lectura sea el parámetro más restrictivo de cuantos limitan técnicamente el subtitulado. Y sin embargo, ha demostrado ser un concepto altamente esquivo. Diferentes autores han definido este valor máximo en niveles muy variados y lo han medido de acuerdo con diferentes unidades. Luyken et al. (1991:44), pioneros a la hora de tratar de establecer un marco de referencia común, declararon que la velocidad media de lectura para un adulto se encontraba entre las

150 y las 180 palabras por minuto, cifra que pasó a considerarse un estándar apenas modificado hasta prácticamente los comienzos del siglo XXI.

Sin embargo, el problema de definir una velocidad máxima de lectura se remonta más aún en el tiempo. Además de estas primeras voces, es posible encontrar referencias a la velocidad máxima de lectura en otras obras tales como el trabajo de licenciatura de Duyck (1979) e, incluso antes, en Laks (1957), que cifraban este valor en 1/12 de segundo para cada carácter, o el doble si se trata de una letra mayúscula.

A finales de la década de los 90, Karamitroglou (1998) retomó las valoraciones de Luyken y su equipo y añadió ciertas consideraciones aplicadas al entorno audiovisual, como por ejemplo el añadido de un pequeño margen para que el cerebro pueda empezar a procesar el subtítulo que acaba de aparecer, de forma que el texto permanece durante más tiempo en pantalla; o la diferencia que plantean los subtítulos de una y dos líneas con respecto a la velocidad de lectura. Así, en el caso de lectores adultos, propone que el máximo de texto por segundo se limite a tres palabras, lo que equivale a 180 palabras por minuto. Por otra parte, recomendaba también que en los programas infantiles se mantuviera un ritmo en torno a las 90-120 palabras por minuto. Un valor similar, en torno a los 12 caracteres por segundo, no obstante, es el que recomienda Gottlieb para el espectador adulto (Gottlieb 2001:20; 2004:219).

A pesar de que la propuesta de Karamitroglou presenta un espíritu europeo de aplicación, un año después presenta Lomheim (1999:196) una regla aproximada que se sigue en la televisión estatal noruega, y según la cual el subtítulo de 10 letras debe aparecer durante 2 segundos, el de 30 durante 3 segundos y el de 60 durante 6 segundos. Esto nos deja con un margen de entre 5 y 10 letras por segundo, tras calcular las proporciones entre 10 letras en 2 segundos y 60 letras en 6 segundos. Merece la pena resaltar que no se habla en esta ocasión de caracteres, sino de letras,

por lo que queda a discreción del subtitulador el interpretar si los espacios y la puntuación deben o no tenerse en cuenta en el cómputo.

La ya citada regla de d'Ydewalle ha sido objeto de diversas interpretaciones a lo largo de los años siguientes, puesto que a medida que se concedían valores mayores de caracteres por línea en cine o televisión, y al mantenerse el concepto de que dos líneas completas debían permanecer en pantalla seis segundos, aumentaba también progresivamente el número máximo de caracteres por segundo. Así, antes dos líneas completas eran 64 caracteres con espacios incluidos, lo que supone una velocidad máxima de 10,67 caracteres por segundo. Bravo (2004) pasa a entender que dos líneas completas pueden llegar a tener hasta 70 caracteres (a razón de 35 por línea), lo que resulta en una velocidad máxima de 11,67 caracteres por segundo. Díaz Cintas (2008), por su parte, al considerar que una línea puede llegar a tener entre 35 y 37 caracteres, redefine la regla, y con ella la velocidad máxima, que pasa a ser de 12,33 caracteres por segundo, pero señala que esta medida, que se aplica en televisión, resulta demasiado baja, y que los DVD ofrecen subtítulos con una velocidad mayor. Con respecto a la regla de los 6 segundos, este mismo autor señala, años más tarde:

There is apparently a general consensus in the profession that the 6-second rule dictates a rather low reading speed. [...] today's viewers are 'better/faster' audiovisual readers than those of previous generations. [...] faster reading speeds are all a consequence of this belief. It is not uncommon to keep two-liners for a maximum of 5 seconds, and to apply reading speeds that hover around the 180 wpm or 15-17 cps. (Díaz Cintas 2010:345)

Ya en años más recientes, y con la llegada del auge investigador en el campo de la traducción audiovisual, son varios los autores que han propuesto diversas medidas y valores para este concepto. Así, Orero (2008:65), en su repaso por diversas fuentes cita a Stark (2006:14), que propone una velocidad máxima que no supere las 235 palabras por minuto. En el otro extremo nos encontramos con Imhauser (2009:232), que vuelve

a defender que 70 caracteres permanezcan 6 segundos en pantalla (con una velocidad resultante de 11,67 caracteres por segundo) y a Bannon (2009:94), que afirma que a pesar de la variabilidad a la que se somete este parámetro, la mayoría de las reglas se mantienen próximas a un estándar según el cual deben reservarse dos fotogramas por carácter, lo que supone (además de una vuelta a los valores propuestos por Laks en 1957) una velocidad máxima de 12 caracteres por segundo.

A lo largo de la zona intermedia nos encontramos con todo tipo de propuestas y unidades de medida, como Fong (2009:94), que habla de entre 2,5 y 3 palabras por segundo, Gottlieb (2009:42), que señala cómo ha evolucionado la velocidad de lectura desde los 10 caracteres por segundo que se mantenían en televisión hasta el actual límite (algo optimista, en su opinión) de 16 caracteres por segundo para el DVD, o Nicolíć (2009), que afirma en su estudio sobre la traducción audiovisual al croata que un subtítulo de 2 líneas completas ha de aparecer en pantalla al menos 4 segundos, aunque no especifica el número de caracteres que admiten dichas líneas⁴.

2.3.2. Productoras, programas profesionales y organismos públicos

Las productoras de cine y los programas de subtulado, por su parte, también definen sus propios límites, como es el caso de la *20th Century Fox*, que establece un máximo de entre 14 y 15 caracteres por segundo para las producciones cinematográficas, y un valor incluso menor para las emisiones en vídeo y televisión (Mayoral 2001). Las velocidades máximas se ralentizan incluso más con programas tales como *Screen Subtitling Systems Ltd.* o *WIN2020*, que definen una velocidad de

⁴ Hay otros autores que señalan un valor máximo para una «línea completa» sin definir cuántos caracteres contiene esa línea según sus criterios, como es el caso de De Linde y Kay (1999:7), que señalan un mínimo de 3 segundos para un subtítulo de una línea completa, sin dar más información al respecto.

lectura por defecto de 9 caracteres por segundo para los adultos y de 6 caracteres por segundo para los niños (Mayoral 2003).

Los organismos públicos nacionales e internacionales, por su parte, han tratado de establecer unos límites en cuanto a la velocidad de lectura. Los países escandinavos han sido particularmente explícitos a este respecto, como en el caso de la televisión pública finlandesa YLE, que marca un máximo de 16 caracteres por segundo (Jokelainen 2009:199). La televisión sueca marca entre 6 y 7 segundos para un subtítulo de dos líneas completas, mientras que la noruega reserva 6 segundos para estos subtítulos y la danesa únicamente 5 segundos (Tveit 2009:87).

El *European Captioning Institute* (ECI), por su parte, calcula la velocidad de lectura de los adultos en 750 caracteres por minuto, o en aproximadamente 180 palabras por minuto para idiomas que no sean de doble byte⁵, mientras que la velocidad de lectura para niños se fija en un valor considerablemente menor que ronda entre las 120 y las 140 palabras por minuto (Georgakopoulou 2009:22).

2.3.3. Subtitulado para sordos

El subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva también plantea sus propios problemas con respecto a la determinación de una velocidad de lectura máxima común. En primer lugar, el público al que se dirige este servicio dista mucho de ser homogéneo, como ya señala Neves al hablar de las falacias que rodean a este servicio:

⁵ Se consideran idiomas de doble byte todos aquellos cuyo alfabeto precisa de un set de caracteres de 2 bytes para su codificación informática, como es el caso del chino, el japonés y el coreano. Todas las lenguas europeas tienen alfabetos que pueden codificarse en un solo byte.

Asumimos que el subtítulado que se ofrece es igualmente adecuado para:

- usuarios sordos y con deficiencia auditiva
- sordos prelocutivos y postlocutivos
- sordos oralistas y signistas
- sordos que se incluyen en la mayoría oyente y Sordos que se incluyen en una minoría lingüística
- sordos para los que el texto escrito es una segunda lengua
- personas con pérdida auditiva con restos auditivos o memoria auditiva

Haciendo esto no estamos ofreciendo nada a nadie. (Neves 2008:26)

A este respecto, Carrera y Lorenzo (2008:86) proponen que deberían utilizarse diferentes tipos de subtítulos, unos más literales para los sordos postlocutivos y otros simplificados para los sordos prelocutivos. Afortunadamente, los medios técnicos de los que disponemos en la actualidad (DVD, televisión digital) permitirían este tipo de soluciones, que Gartzonika y Şerban (2009:244) enmarcan en el campo del diseño de audiencias y que se encuentran en consonancia con lo que ya preconizaba Gambier en 2003:

Broadcasting is moving in the direction of narrowcasting, as we become increasingly aware of the fact that audiences are not homogeneous, that we have more precise targets (e.g. thematic channels) and viewers, who expect to hear 'a certain register and terminology, a certain style and rhetoric'. (Gambier 2003:182)

Sin embargo, nos encontramos en un momento en el que el subtítulado para sordos en español ni siquiera es una característica común en los DVD que se ponen a la venta, por lo que todavía nos encontramos lejos de poder alcanzar tal grado de diversidad en la oferta para personas con diferentes discapacidades auditivas. A esta posibilidad se refería Díaz Cintas en 2005 cuando proponía unos servicios más interactivos, que permitieran que los espectadores eligieran sus propios subtítulos, con variación en el tamaño de las fuentes para los espectadores con discapacidad

visual, o con una menor carga semántica para lectores más lentos (Díaz Cintas 2005a:24).

En cualquier caso, toda la reciente preocupación por esta realidad en el entorno del subtítulo cristalizó en la propuesta de la norma UNE 153010 de subtítulo para personas sordas y con discapacidad auditiva y subtítulo a través de teletexto (AENOR 2003), «[...] que aspira a homogeneizar convenciones y marcar unos requisitos mínimos de calidad para los subtítulos del teletexto destinados a personas con déficit auditivo» (Pereira y Lorenzo 2005:21). En su estudio sobre la norma, estas autoras señalan que se recomienda que «los subtítulos de 35 caracteres permanezcan en pantalla un mínimo de 1,82 segundos y 3,64 segundos los de 70 caracteres» (*Ibíd*:23), lo cual nos sitúa en una velocidad de lectura máxima de 19,23 caracteres por segundo. Esta cifra queda redondeada en 19 caracteres por segundo incluyendo espacios en blanco y signos de puntuación en el análisis de Carrero Leal y Souto Rico (2008:91), y en aproximadamente 200 palabras por minuto en un artículo posterior de Orero (2008:65).

El propio texto de la norma, no obstante, añade que siempre que sea posible, se recomienda emitir al mismo tiempo un subtítulo más adaptado para el sector de población sordo, en vista del bajo nivel de habilidades de lectura de gran parte de la población sorda en España, y señala que los integrantes de este grupo, «por sus dificultades de lectura y por su propio proceso de aprendizaje, no pueden leer comprensivamente los subtítulos que habitualmente se emiten por teletexto, que tienden más a la literalidad» (AENOR 2003:12). En esta misma línea, apuntaba Neves en su tesis doctoral:

...my firm belief that «complete transcription» or «verbatim subtitles» cannot be truly adequate to the needs of people with hearing impairment [...] it would be interesting to check whether they actually «read» the subtitles or whether they skim through them to work at a gap-filling exercise where information from various sources converges towards the composition of meaning. (Neves 2005:142)

No obstante, la publicación de la norma en el año 2003 no acalló en absoluto la cuestión de si la velocidad a la que se emiten los subtítulos para sordos es o no apropiada. Sin duda nos encontramos en un momento en el que se habla de la accesibilidad universal a los servicios de subtulado como de una necesidad imperiosa. Así, es lógico que nos preguntemos si el servicio que tratamos de ofrecer a este sector de la población le puede resultar realmente de alguna utilidad una vez que logre llegar a él. Estudios realizados por diversos autores apuntan a que estos parámetros propuestos pueden no ser adecuados. Pérez de Oliveira (2009:98), tras un análisis de los subtítulos emitidos por teletexto, señala que «el tiempo de permanencia de los subtítulos en pantalla oscila entre los 4 y los 6 segundos para dos líneas de 35 caracteres cada una. Atendiendo a lo expuesto por Pereira y Lorenzo (2005:23), este margen de tiempo resulta insuficiente». La propia Neves (2009) reivindica que los sordos y discapacitados auditivos necesitan subtítulos más lentos que el resto del público, cuya velocidad de lectura se sigue basando en la obra de Luyken et al. (1991), que propone entre 150 y 180 palabras por minuto para un lector adulto.

Con parecidas demandas, destacan los estudios de Cambra y su equipo (Cambra et al. 2006, 2008, 2009), que llevaron a cabo un análisis de recepción con niños sordos y observaron que no existía una correlación entre los avances en ganancia auditiva que llegaron de la mano de los audífonos digitales y los implantes cocleares y la «correcta comprensión del mensaje televisado ni en el uso y la rentabilización de los subtítulos» (Cambra et al. 2006:145), e identificaron la excesiva

velocidad de lectura exigida como una de las causas. A continuación, adaptaron unos subtítulos para niños sordos en los que reducían esta velocidad de lectura de los subtítulos por debajo de las 96 palabras por minuto y observaron cómo los niveles de comprensión mejoraban notablemente.

No faltan, por supuesto, voces discordantes en este tema, como la de Hidalgo Valdés, que desde la Fundación para la Accesibilidad a los Medios Audiovisuales propone, para adultos sordos sin problemas graves de comprensión lectora, una «franja razonable de velocidad entre 17 y 18 [caracteres] por segundo» (Hidalgo Valdés 2009:6), que podría llegar incluso a los 20 caracteres por segundo. Su estudio toma directamente de la televisión una muestra de unos 500 subtítulos y mide el tiempo que aparecen en pantalla y su longitud para calcular la velocidad media de los mismos, de lo que obtiene que la tendencia oscila entre 14 y 16 caracteres por segundo.

2.3.4. Velocidad mínima de lectura

Así como existe un límite máximo para la cantidad de texto por unidad de tiempo que puede asimilar el espectador, algunos autores se han pronunciado también sobre la definición de un límite mínimo con el que se evite la relectura. Las referencias al respecto son mucho más escasas que en el caso anterior, pero podemos citar a Luyken (1991:44), quien señala: «The aim is to allow a full reading of the text yet avoid the instinctive rereading which will occur if the subtitle remains exposed for longer than necessary». De manera similar, Mayoral (1993) habla de la presencia de estos subtítulos, que podríamos denominar «vacíos», que entorpecen la lectura de los diálogos:

Los títulos que son tan cortos que se pueden leer más de una vez mientras permanecen en pantalla resultan molestos y rompen el ritmo de lectura tanto como aquellos que por ser demasiado largos no da tiempo a leerlos u obligan a forzar la velocidad de lectura. Por ello se recomienda la utilización de todo el metraje disponible para el subtítulo. (Mayoral 1993:54)

2.3.5. Unidades y criterios

Estas diferencias de valores quedan explicadas en muchos casos por parte de los teóricos, que dejan claro que los parámetros pueden variar de acuerdo con el canal de televisión, el país, el público o el libro de estilo de la compañía productora, por ejemplo (Imhauser 2009). Lo impreciso de alguna de las medidas (como es el caso de la longitud máxima de línea) puede corresponderse con el hecho de que, como ya hemos señalado, tal y como recoge Díaz Cintas (2008), gracias a las nuevas tecnologías, ya no todas las letras ocupan lo mismo en un subtítulo, por lo que el número máximo de caracteres por línea puede variar. Asimismo, varios autores, como Sánchez (2004:15), explican que existe un cierto margen en cuanto a determinados valores según el cual «algunas compañías le permiten al traductor entre un 10 y un 20% de exceso en el máximo de caracteres por segundo, siempre que no supere el máximo de caracteres por línea».

Tal y como hemos podido observar, la estimación de la velocidad máxima de lectura varía enormemente, no solo en cuanto a su valor, sino también en lo relativo a las unidades con que se mide. Así, nos encontramos con autores que marcan límites en caracteres por fotograma, en caracteres por segundo o en caracteres por minuto, mientras que otros hablan de palabras por segundo o por minuto, o de letras por segundo. En otros casos, incluso se invierte el punto de vista y se habla de fotogramas o segundos por carácter. Un tercer grupo resulta todavía más vago en su elección de

unidades, y se refiere a «segundos por línea», «segundos por línea completa» o «segundos por subtítulo completo de dos líneas».

Como podemos ver, la situación todavía no es en absoluto estable, y tal y como glosa Pérez de Oliveira, «podría resumirse señalando la falta de unidad en algunas de las soluciones adoptadas, ya que cada cadena utiliza una serie de convenciones en la presentación de subtítulos que distan todavía de ser homogéneas» (2009:105). No obstante, debemos entender esta diferencia de pareceres no como un peligro o un engorro que pone en peligro la integridad de los subtítulos, sino como una diversidad que posibilita unos cambios que pueden interpretarse como prometedores y encerrar un gran potencial, según señalaba Díaz Cintas (2005a:25).

Sin embargo, otra pregunta que surge a la hora de evaluar las velocidades de lectura es la de si realmente sabemos a qué estamos haciendo referencia cuando utilizamos términos tales como «caracteres por segundo» o «palabras por minuto». A primera vista, podría parecer que existe un consenso al respecto, y que tanto teóricos como profesionales comparten un mismo criterio. Sin embargo, un análisis más profundo de estas unidades revela importantes discrepancias que no han sido analizadas en detalle hasta la fecha.

Para empezar, y todavía dentro del plano teórico, cabría preguntarse si existe un consenso generalizado acerca de los términos más básicos que se manejan. De esta forma, aunque unidades definidas por organismos de estandarización internacionales, tales como los minutos y segundos, no parecen plantear problema alguno, conceptos más ambiguos o flexibles, como son el de carácter y palabra, pueden ser motivo de debate, tal y como veremos a continuación.

Palabras por minuto (*Words per Minute, WPM*)

En primer lugar, cuando hablamos de «palabra» a efectos de medición de su longitud y de su inclusión en unidades de velocidad, la primera observación lógica que salta a la vista es la de que la extensión de las palabras no es uniforme. Cabe, pues, preguntarse si vamos a despreciar esta diferencia y a obviarla en nuestros cálculos o si, por el contrario, existe algún estándar de medición que nos permita trabajar con valores constantes. La investigación a este respecto se ha llevado a cabo principalmente en el campo de la informática y los estudios de rendimiento en redacción de textos, donde se hacía necesario contar con un valor estándar para el establecimiento de un marco común de referencia. Así, estudios como los de Arif y Stuerzlinger (2009) señalan, a la hora de medir las palabras por minuto:

WPM is defined as:

$$WPM = (|T|-1)/S \times 60 \times 1/5$$

Here, S is time in seconds measured from the first key press to the last, including backspaces and other edit and modifier keys. The constant 60 is the number of seconds per minute, *and the factor of one fifth accounts for the average length of a word in characters including spaces, numbers, and other printable characters.* Note that S is measured from the entry of the very first character to the last, which means that the entry of the first character is never timed, which is the motivation for the «-1» in the numerator. While this assures accuracy, other researchers sometimes omit this factor. (Arif y Stuerzlinger 2009:101, *la cursiva es nuestra*)

Como podemos ver, existe en este caso un factor de 1/5 que transforma la longitud media de caracteres de una palabra, incluyendo espacios, números y otros caracteres que puedan aparecer (tales como signos de puntuación). Estas medidas, no obstante, distan mucho de ser novedosas, y se basan en realidad en los estudios sobre velocidad de escritura en mecanografía de hace varias décadas. De este modo, podemos encontrar referencias en los años ochenta que ya dan como habitual esta

definición. Es el caso de Cooper, quien ya citaba en su obra sobre mecanografía: «the common typist's definition of a word is five characters including space» (1983:145). Con todo, este parámetro se sigue manteniendo en investigaciones sobre nuevas tecnologías, y es el valor que se ha empleado de forma constante en la pasada década, por ejemplo, a la hora de medir la eficacia de los sistemas de redacción y entrada de texto en los dispositivos de telefonía móvil o en nuevos sistemas de teclado⁶.

El problema principal que plantea esta equivalencia en el plano teórico es que la definición de «palabra» como «cadena de cinco caracteres» es un axioma al que se ha llegado tras llevar a cabo diversos estudios de corpus en lengua inglesa. Así, la longitud media de una palabra en otros idiomas no tiene por qué coincidir con esta, y la diferencia resulta particularmente notable en aquellas lenguas con un gran porcentaje de rasgos aglutinantes, como el japonés, el húngaro o el esperanto, donde la longitud media de la palabra en un corpus de gran tamaño será mayor, o en algunas lenguas logográficas, como el chino, donde las palabras cuentan por lo general con uno o dos caracteres, por lo que su longitud media será necesariamente menor (Zhang et al. 2000).

Caracteres por segundo (*Characters per Second, CPS*)

Por otra parte, y en relación con la otra de las principales unidades de medida que se utilizan a la hora de calibrar la velocidad de lectura de los subtítulos, los caracteres por segundo, cabría preguntarse si el cómputo de caracteres incluye o no los espacios en blanco. Si bien es cierto que, técnicamente, el hueco entre dos palabras

⁶ Destacan en este campo las investigaciones de MacKenzie (MacKenzie et al. 2001 y 2011; Soukoreff y MacKenzie 2003; MacKenzie y Soukoreff 2003; MacKenzie y Tanaka-Ishii 2007), que mantienen de forma constante desde hace años el valor de «palabra» como cadena de cinco caracteres con espacios a la hora de medir velocidades de redacción en palabras por minuto (WPM).

no se «lee», también lo es que aporta una importante información tanto semántica como sintáctica, puesto que es la indicación que recibe el ojo para saber dónde empieza y acaba una palabra, y resulta innegable que ocupa un lugar a la hora de calcular los caracteres que caben en una línea de subtítulo.

Aunque la mayoría de autores consideran los espacios como caracteres de pleno derecho en los subtítulos, hay algunos, como Lomheim (1999), que no aclaran si deben o no tenerse en cuenta. Además, como veremos en el capítulo siguiente, no todos los programas de subtulado comparten este criterio.

Conversión de unidades

En el estudio de Soukoreff (2010) se ofrece una tasa de cambio entre las palabras por minuto y los caracteres por segundo que reafirma la medida para la unidad «palabra» presentada en un apartado anterior y que sí cuenta los espacios como caracteres⁷: «It is common practice to transform the units from ‘characters per second’ to ‘words per minute’. This is accomplished by multiplying the CPS rate by 60 seconds per minute, and dividing by 5 characters per word» (Soukoreff 2010:27). Cabe destacar que esta conversión solo es válida una vez que hemos estandarizado la longitud de la unidad «palabra» y que incluimos como carácter todo aquel signo gráfico que ocupa un espacio en la pantalla. De otro modo, sería imposible establecer una tabla fija de equivalencias, lo que dificultaría enormemente la transferencia entre formatos y programas. Sin embargo, y como veremos en el capítulo siguiente, la transferencia de archivos de subtítulos entre diferentes programas de subtulado plantea una serie de problemas que pasaremos a analizar con mayor detalle, y que

⁷ En su ejemplo, Soukoreff presenta la oración «the quick brown fox jumpes over the lazy dog» [sic] y declara que su longitud es de 44 caracteres. Esta afirmación solo es válida si se tienen en cuenta los espacios en el cómputo.

resultarán reveladores en lo referente a la brecha existente entre el campo académico o investigador y la práctica profesional en el área del subtítulo.

2.4. Pausa mínima entre dos subtítulos

Por último, un factor que condiciona de forma indirecta la duración de un subtítulo, pero que puede suponer una variación significativa en esta última, es el de la pausa mínima entre dos subtítulos. A este respecto, casi todos los investigadores coinciden en que una pausa de 6 fotogramas⁸ (lo que corresponde a un cuarto de segundo, aproximadamente) resulta aceptable y permite que el ojo procese adecuadamente el dato de que un subtítulo ha desaparecido y otro nuevo lo ha sustituido en la pantalla (Bravo 2004). Sin embargo, hay otros autores (Ivarsson 1992; Castro Roig 2001a) que señalan una pausa de únicamente 4 fotogramas, o incluso de solo 3 fotogramas (Mayoral 2001; Díaz-Cintas 2001b), o de 2, en caso excepcional (Castro Roig 2001a).

2.5. Conclusiones

En el presente capítulo, hemos tratado de dar un repaso a las voces de los investigadores en traducción audiovisual que se han pronunciado sobre los parámetros técnicos de presentación de los subtítulos. Estos parámetros, sin los que no tiene sentido analizar un texto audiovisual subtulado, son un factor clave tanto para una adecuada producción de textos audiovisuales subtulados (ya sea en dentro de un mismo idioma o como paso entre una y otra lengua) como para una correcta

⁸ Utilizamos en este trabajo los términos «cuadro» y «fotograma» indistintamente. Si bien es cierto que este último término era en origen exclusivo para las producciones en celuloide, son muchos los casos encontrados en los que se traduce la voz inglesa «*frame*» como «fotograma».

adaptación de los mismos para diferentes audiencias. Sin embargo, hemos sido testigos de la clara ausencia de homogeneidad al respecto. El hecho de que la academia no proponga un frente uniforme va en detrimento de la práctica profesional, que no cuenta con unos asideros firmes a los que amarrarse, y en última instancia de los consumidores, que recibirán como resultado un producto que puede no adecuarse a sus expectativas y sus exigencias.

Las divergencias de criterio en los casos que hemos visto anteriormente son una prueba palmaria de la importancia de mantener una constante labor de control e investigación sobre los subtítulos que se comercializan día a día, con el fin de acortar al máximo ese desfase entre el campo académico y el profesional al que hacían referencia Chiaro (2008:244) y Franco Aixelá y Orero (2005:89) y que mencionábamos al comenzar.

El salto entre uno y otro campo, no obstante, cuenta con varios pasos intermedios, como son las productoras, los organismos internacionales e incluso uno que a menudo pasa desapercibido por considerarse demasiado obvio: el de los programas de subtítulo. Estas aplicaciones informáticas, omnipresentes en la práctica habitual de la profesión, cuentan con sus propios criterios, casi siempre opacos para el usuario, que condicionan en cierta medida la forma en que se crean los subtítulos. Nuestro objetivo en este punto, pues, es el de profundizar en el análisis de esa escala intermedia. A continuación, pasamos a analizar diferentes aplicaciones de edición o análisis de subtítulos con el fin de definir con precisión cuáles son los criterios que emplean a la hora de calcular los distintos aspectos que hemos tratado aquí, con una atención especial a la velocidad de lectura, por ser este un parámetro que combina a la vez cuestiones espaciales (la cantidad de texto que contiene el subtítulo) y temporales (el tiempo que este aparece en pantalla).

Capítulo 3. Análisis comparativo de programas de subtulado

3.1. Introducción

Hemos podido ver en el capítulo anterior que existen desde el campo académico diferentes criterios con respecto a la interpretación de algunos parámetros ortotipográficos que delimitan la extensión de los subtítulos, así como en relación con los valores límite que se deberían aplicar de forma ideal a la velocidad de lectura de los mismos según distintos estudiosos, instituciones o empresas. Más allá de estas consideraciones, que se enmarcan en el plano teórico, nuestra intención es la de determinar cómo se aplican estas diferencias y estos límites en la práctica subtituladora. Para ello, contamos en la actualidad con diversas aplicaciones de *software* que permiten a los subtituladores plasmar esas directrices teóricas en sus textos.

Indudablemente, se ha evolucionado mucho en el campo de la informática aplicada al subtulado desde aquellos primeros sistemas que combinaban un procesador de texto con un reproductor de vídeos en formato VHS y una pantalla de televisión y a los que hacían referencia Díaz Cintas y Remael (2007:70). Estos mismos autores señalan con acierto que los ordenadores han cambiado por completo el mundo de la traducción y afirman que las aplicaciones de *software* dirigidas al subtulado han contribuido al hecho de que el impacto de la informática en este campo haya sido mayor aún que en el de la traducción general, desde que el primer equipo de subtulado se comercializara en la segunda mitad de la década de los setenta.

Los avances en el equipo que utilizan los profesionales han ido siempre de la mano de las innovaciones en la forma en que los propios subtítulos se plasman sobre el producto audiovisual. Así, la década de los ochenta fue testigo de cómo las técnicas de impresión de los subtítulos por láser se asentaban en diferentes puntos de Europa

(Ivarsson 2001), para acabar llegando a España a principios de los años noventa (Leboreiro y Poza 2001:315), al mismo tiempo que se extendía por el continente el uso de aplicaciones de *software* específicas para el subtulado, tanto en el campo académico como en el profesional. Brondeel (1994:26) sitúa a principios de la década de los noventa la llegada de aplicaciones como el programa *Scantitling* al ámbito universitario belga, y Gummerus (1996:167) también fija en torno a esta época la implantación de estos programas en la televisión nacional finlandesa, por citar algunos ejemplos del entorno europeo.

En la actualidad, son precisamente los programas de subtulado los que actúan como una correa de transmisión de la información entre el traductor y los subtítulos, y la información acerca de la duración y longitud de los mismos le llega al subtulador a través de una interfaz informática en la práctica totalidad de los casos.

Así pues, en vista de que en última instancia son los programas de subtulado los principales proveedores de información sobre los baremos de presentación de los subtítulos, resulta pertinente comprobar cuáles son los criterios que siguen dichos programas para determinar los parámetros a los que se ajusta el texto que aparece en la pantalla. Para ello, hemos llevado a cabo un experimento con el fin de averiguar cuáles son las normas que siguen diferentes aplicaciones de *software* para interpretar de forma cuantitativa el texto de los subtítulos.

Nuestro planteamiento inicial parte de un experimento llevado a cabo por Martí Ferriol (2010a) y presentado en la conferencia «Languages and the Media 2010» en Berlín dentro del panel de tecnología bajo el título «Academic Tool to Assess Subtitle Reading Speed». El estudio consistía en introducir un mismo archivo de subtítulos en tres programas profesionales de subtulado (*WinCAPS*, *Swift* y *Spot*) para contrastar las velocidades de lectura que cada uno de ellos ofrecía para los diferentes

subtítulos del archivo. Como texto maestro sobre el que comparar los diferentes resultados utilizaba los subtítulos en inglés correspondientes a un fragmento de 8 subtítulos de la película francesa *L'Armée du crime* (2009), dirigida por Robert Guédiguian, ambientada en el París de la segunda guerra mundial y proyectada en España bajo el título *El ejército del crimen*. Los resultados fueron sorprendentes: ante un mismo subtítulo, las tres aplicaciones utilizadas presentaban diferencias en la interpretación de la velocidad de lectura de hasta 4 caracteres por segundo o de hasta casi 60 palabras por minuto.

Ante esta situación, queda claro que se hace necesario estudiar en profundidad cada uno de los programas para dilucidar dónde radica el origen de estas inexactitudes. En nuestro caso, hemos querido ir un paso más allá y no solo consignar los valores que ofrecen diferentes programas para un mismo subtítulo, sino descubrir cuáles son los mecanismos de cálculo que han llevado a dichos datos referentes a la velocidad de lectura y evaluar los criterios de procesamiento del propio texto por parte de cada una de estas herramientas. Además, hemos añadido otros dos programas de subtulado de uso común en la industria en Europa (*EZtitles* y *FAB subtitler*), así como la macro desarrollada por Martí Ferriol⁹ a raíz de su experimento. A continuación se detallan las versiones y compañías de las diferentes aplicaciones que hemos analizado:

⁹ En su investigación, presentada en Berlín en 2010 y en Londres un año más tarde, Martí Ferriol desarrolló una aplicación en forma de lista de instrucciones secuenciales o macroinstrucción (que da origen al término «macro») para determinar la velocidad de lectura de subtítulos a través del procesador de textos Microsoft Word®. Hemos incluido esa macro en nuestro estudio, a pesar de su orientación investigadora y no profesional, con el fin de estudiar los criterios que emplea en su análisis.

- *WinCAPS Multimedia*, versión 3.13.12, desarrollado por Sysmedia.
- *Swift*, versión 6.020, de Softelgroup.
- *Spot*, versión 5.0, elaborado por Spot Software.
- *FAB subtitler*, versión 2.12b Professional Edition, de la compañía F.A. Bernhardt GmbH.
- *EZTitles IV*, versión 4.0.6, de ELF Software Ltd.
- Macro de Martí Ferriol, grupo de investigación TRAMA de la Universitat Jaume I, versión presentada en Berlín en 2010.

3.2. Material y métodos

Para nuestro experimento hemos empleado un fragmento de veinte subtítulos en inglés correspondientes al decimocuarto capítulo de la primera temporada de la serie *Lost* (*Perdidos*, en castellano), titulado *Special* y dirigido por Greg Yaitanes. El planteamiento original es simple: se pretende cargar el texto en los diferentes programas y comparar los resultados que muestran en lo referente a la cuantificación de los subtítulos.

El método con el que se llevó a cabo el experimento siguió tres vías diferentes. En un primer momento, se efectuó un análisis preliminar de la interfaz de las distintas aplicaciones con el fin de determinar algunas de las variables más básicas, como son la forma en que se presentan los datos (numérica o gráfica) y las unidades en que ofrecen la información relativa a la velocidad de lectura.

A continuación tuvo lugar un proceso de razonamiento inductivo: a partir de los resultados que ofrecían los programas con los subtítulos que habíamos introducido, tratamos de descifrar de qué forma calcula cada uno de ellos la velocidad de lectura con el objetivo de formular normas generales. La solución no es trivial

puesto que, como se verá a continuación, no siempre se aplican sencillas reglas de tres que permitan una extrapolación básica de las relaciones entre tiempo y número de caracteres o de palabras.

Por último tuvo lugar un proceso de deducción de las reglas de medición de la velocidad de lectura en aquellos programas que no presentan la información de forma numérica, sino gráfica. Así, mediante la manipulación de los subtítulos intentamos dilucidar los criterios con los que se determinan algunas variables binarias, tales como la inclusión o no de los espacios o los guiones de intervención en el cómputo, o el sistema de redondeo de los valores.

3.3. Resultados

En nuestro estudio, hemos tratado de responder a un total de ocho preguntas acerca de los criterios de cálculo y presentación que aplican los diferentes programas. A continuación las iremos presentando, seguidas por los resultados que hemos obtenido.

1. ¿Cómo ofrecen la información los diferentes programas?

Las aplicaciones que hemos estudiado se dividen en dos grandes categorías a la hora de presentar la información relativa a la velocidad de lectura de los subtítulos. Por una parte existe un grupo en el que se incluyen *WinCAPS*, *Swift*, *Spot* y la macro de Martí Ferriol que ofrecen los datos de forma numérica en pantalla. Por otro lado, las aplicaciones *FAB subtitler* y *EZTitles* optan por una interfaz más gráfica en la que la información sobre la velocidad de lectura de los subtítulos se representa mediante una barra de color rojo y verde. En el Anexo 1 puede verse una captura de pantalla de cada

uno de estos dos programas donde puede apreciarse el sistema que emplean para informar acerca de la velocidad de lectura.

2. ¿Con qué unidades trabajan los diferentes programas?

De nuevo a través de la observación de la interfaz, podemos constatar que la velocidad de lectura se presenta a través de tres unidades diferentes. Por una parte, los programas *Spot*, *FAB subtitler* y *EZTitles* trabajan exclusivamente en caracteres por segundo (CPS). Las aplicaciones *Swift* y la macro de Martí Ferriol pueden funcionar tanto en CPS como en palabras por minuto (WPM, en sus siglas en inglés). Además de estas dos unidades, *WinCAPS* ofrece la posibilidad de medir la velocidad de lectura de los subtítulos en caracteres por minuto (CPM).

3. ¿Qué precisión permiten definir y recibir los diferentes programas?

A la hora de permitir que el usuario defina el parámetro de la velocidad máxima de lectura, todos los programas (a excepción de la macro de Martí Ferriol, que no es una aplicación de edición de subtítulos sino de análisis de los mismos y no permite definir tal parámetro) coinciden en no dar lugar a cifras con decimales, independientemente de la unidad con la que se trabaje. De igual modo, todos ellos devuelven la información referente a la velocidad de lectura de cada subtítulo en números enteros, sin décimas o centésimas de unidad.

4. ¿Qué entienden por «palabra» los programas que ofrecen la velocidad de lectura medida en palabras por minuto?

Son tres las aplicaciones que permiten trabajar con la velocidad de lectura medida en palabras por minuto: *WinCAPS*, *Swift* y la macro de Martí Ferriol. La primera de ellas interpreta que cada cinco caracteres, sin contar los espacios, constituyen una palabra. Así, a la hora de realizar el cómputo, suma todos los caracteres del subtítulo,

sin contar los espacios, y divide la cifra por cinco para calcular el número de palabras. Por su parte, tanto *Swift* como la macro de Martí Ferriol recurren a una de las definiciones clásicas de la palabra e interpretan que es toda aquella cadena de caracteres delimitada por espacios en blanco.

5. Cuando un programa interpreta que una palabra es una cadena de texto entre dos espacios, ¿considera los guiones de intervención como palabra?

Si bien hay dos programas que interpretan la palabra como cadena de texto entre dos espacios a la hora de medir la velocidad de lectura (*Swift* y la macro de Martí Ferriol), existe entre ellos una importante diferencia: *Swift* omite en su cálculo los guiones de intervención que se escriben cuando dos voces intervienen en un mismo subtítulo, mientras que la macro de Martí Ferriol sí que los incluye y los considera palabras completas.

6. Cuando un programa ofrece la velocidad de lectura en CPS o CPM, ¿incluye los espacios en su cómputo?

Aunque todas las aplicaciones permiten calcular la velocidad de lectura de los subtítulos en caracteres por segundo, no todas mantienen la misma postura ante la naturaleza de los espacios como un carácter más. En esta ocasión, nos encontramos con tres alternativas distintas. En primer lugar, *WinCAPS* y *Swift* omiten los espacios en todos sus cálculos. Por su parte, *FAB subtitler*, *EZTitles* y la macro de Martí Ferriol sí que los tienen en cuenta. Finalmente, *Spot* le ofrece al usuario la posibilidad de elegir si quiere incluir o no los espacios en el cálculo del número de caracteres.

7. ¿Consideran los programas que el «paso de carro» es un carácter más en su cómputo?

A la hora de comparar los datos sobre la velocidad de lectura que ofrecían los diferentes programas con un mismo archivo de texto, advertimos una irregularidad en *Swift* que solo se manifestaba en los subtítulos de dos líneas. Una comprobación de los cálculos que podían conducir a dichos resultados reveló que el programa interpreta el paso de línea como un carácter más, a pesar de que los espacios no se incluyan en el cálculo. Ninguna de las otras aplicaciones aplica este criterio en sus algoritmos de determinación de la velocidad de lectura.

8. ¿Con qué criterio redondean las cifras los programas?

Para responder a esta pregunta, no nos hemos servido de los subtítulos de *Lost*, sino que hemos creado unos subtítulos *ad hoc* para cada programa con el fin de determinar cuáles son los criterios de redondeo de las diferentes aplicaciones. Partimos de la base de que ninguna de ellas ofrece la información relativa a la velocidad de lectura con datos decimales, por lo que todas deben eliminarlos a la hora de presentar el dato referente a cada uno de los subtítulos.

De nuevo nos encontramos con tres criterios diferentes entre todas las aplicaciones que hemos estudiado. En primer lugar, *WinCAPS* y *Swift* optan por eliminar directamente los decimales y redondear hacia el número entero anterior. Así, una velocidad de 15,2 CPS, de 15,5 CPS o de 15,9 CPS se convierte automáticamente en una velocidad de 15 CPS, y lo mismo ocurre cuando la unidad que empleamos es la de WPM. Con este sistema, ante una velocidad de lectura máxima de 15 CPS, los subtítulos con una velocidad de lectura sin redondear de 15,2 o 15,9 CPS entrarían dentro de los márgenes permitidos.

Por su parte, tanto *Spot* como la macro de Martí Ferriol aplican un sistema de redondeo estándar. Así, una velocidad de 15,2 CPS se convierte en 15 CPS y una de 15,9 CPS pasa a ser de 16 CPS. En el caso de que el valor sea de un entero con cinco décimas exactas, el programa ajusta la cifra hacia el siguiente número entero, con lo que 15,5 CPS se convierte también en 16 CPS. De acuerdo con este método, ante una velocidad de lectura máxima de 15 CPS, los subtítulos con una velocidad de lectura sin redondear de 15,2 CPS entrarían dentro de los márgenes permitidos, pero no así los que presentan una velocidad de lectura de 15,9 CPS, puesto que los programas redondean el valor al siguiente número entero y lo marcan como un subtítulo demasiado rápido.

Por último, las aplicaciones *FAB subtitler* y *EZTitles*, a través de su interfaz gráfica, establecen el sistema opuesto al primero de los que hemos expuesto: los subtítulos con una velocidad de 15,2 CPS y 15,9 CPS no se simplifican a un valor de 15 CPS, sino que se redondean al número entero siguiente. Por lo tanto, y por continuar con los mismos ejemplos de los casos anteriores, ante una velocidad máxima de lectura de 15 CPS, tanto un subtítulo con una velocidad de lectura de 15,2 CPS como uno con una velocidad de lectura de 15,9 CPS se marcarían como demasiado rápidos.

3.4. Representaciones gráficas

A continuación se presenta una tabla que resume brevemente las características de los diferentes programas de subtitulado o análisis de subtítulos que hemos analizado, ordenadas de acuerdo con las preguntas a las que hemos ido dando respuesta en el apartado anterior.

	WinCAPS			Swift		Spot	FAB subtitler		EZTitles		Martí Ferriol	
	CPS	WPM	CPM	CPS	WPM	Numérica	Gráfica	CPS	Gráfica	CPS	WPM	Numérica
1. Tipo de información	Numérica			Numérica		Numérica	Gráfica	CPS	Gráfica	CPS	WPM	Numérica
2. Unidades	CPS	WPM	CPM	CPS	WPM	CPS	CPS	CPS	CPS	CPS	WPM	CPS
3. Precisión de los datos	Unidad			Unidad		Unidad	Unidad	Unidad	Unidad	Unidad	Unidad	Unidad
4. Definición de palabra	5 car.				1 palabra							1 palabra
5. ¿Cuenta guiones?	Sí			Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
6. ¿Cuenta espacios?	No			No		Sí/No	Sí	Sí	Sí	Sí		
7. ¿Cuenta paso de carro?	No			No	1 carácter	No	No	No	No	No	No	No
8. Sistema de redondeo	Entero anterior			Entero anterior		Estándar	Entero siguiente	Entero siguiente	Entero siguiente	Entero siguiente	Estándar	Estándar

Tabla 1. Resumen de las características de los diferentes programas para la edición o el análisis de subtítulos.

Sub	Duración	Texto	WPM/WinCAPS	CPS/WinCAPS	CPM/WinCAPS	CPS/Swift	WPM/Swift	CPS/Spot s/Esp	CPS/Spot c/Esp	CPS/M.F.	WPM/M.F.
1	2,32	Anteriormente en Perdidos:	124	10	620	10	77	10	11	12	87
2	2,96	- Creo que estoy bien. - Ya te dije que cuidaría de ti.	174	14	871	14	222	15	18	18	261
3	2,20	- Gracias, Charlie. - De nada.	136	11	681	11	109	11	13	10	129
4	2,00	- Escuchadme. - Sayid.	114	9	570	10	60	10	10	10	120
5	2,32	- No estamos solos. - ¿Habéis visto a Ethan?	186	15	931	15	181	16	19	21	260
6	1,76	Se fue por el camino de la playa.	177	14	886	14	272	15	19	17	247
7	2,40	- ¿Charlie? - Se fue a buscar a Claire.	155	12	775	13	175	13	16	18	257
8	2,64	Huellas. Al menos tres distintas.	131	10	659	10	113	11	12	15	139
9	1,40	Creo que se los han llevado.	197	16	985	16	257	16	20	15	195
10	4,00	Solo querían a Claire.	57	4	285	4	60	5	6	6	60
11	2,52	¡Walt!	47	3	236	3	39	4	4	5	53
12	1,64	¿Has visto las bolsas de Claire?	197	16	987	16	219	16	20	17	188
13	2,12	- ¿Y tú a mi hijo? - ¿Las has visto?	152	12	764	13	226	13	17	17	296
14	1,36	- ¿De Claire? - Su equipaje.	202	16	1014	17	176	17	20	25	330
15	2,40	Nadie sabe lo que ha sido de él.	125	10	625	10	200	20	13	11	168
16	2,12	No sé. Estoy buscando a Walt.	135	11	679	11	169	11	14	14	177
17	2,84	Entiendo. Perdona. No lo he visto.	122	10	612	10	126	10	12	11	122
18	2,64	Jack, ¿has visto a mi hijo?	100	8	500	8	136	8	10	9	124
19	1,64	No. Estaba en las cuevas.	153	12	768	12	182	13	15	22	259
20	2,92	Se llevó el perro a pasear. Le dije que no se alejara.	176	14	883	15	246	15	18	24	323

Tabla 2. Subtítulos analizados y velocidad de lectura según las diferentes aplicaciones.

Con el fin de poder visualizar con mayor claridad las relaciones entre tiempos de exposición del subtítulo y longitudes de texto, que definen la velocidad de lectura, hemos dispuesto en una tabla la duración de cada subtítulo medida en segundos y con una precisión hasta la centésima de segundo, seguida del texto que le corresponde y de las velocidades indicadas para cada uno de los fragmentos en los distintos programas de subtitulado. En la Tabla 2 que presentamos en la página anterior pueden observarse los resultados del análisis de estos subtítulos en cuatro de las aplicaciones estudiadas: *Spot*, *WinCAPS*, *Swift* y la macro de Martí Ferriol. Las dos aplicaciones restantes, *FAB subtitler* y *EZTitles* no ofrecen información numérica directa sobre la velocidad de lectura de los subtítulos, por lo que no se incluyen en la tabla.

Asimismo, a continuación se presentan dos figuras con la representación gráfica de la velocidad de lectura del fragmento que hemos empleado en nuestro experimento, medida en CPS y en WPM, respectivamente, de acuerdo con la interpretación que cada una de las aplicaciones estudiadas ha realizado.

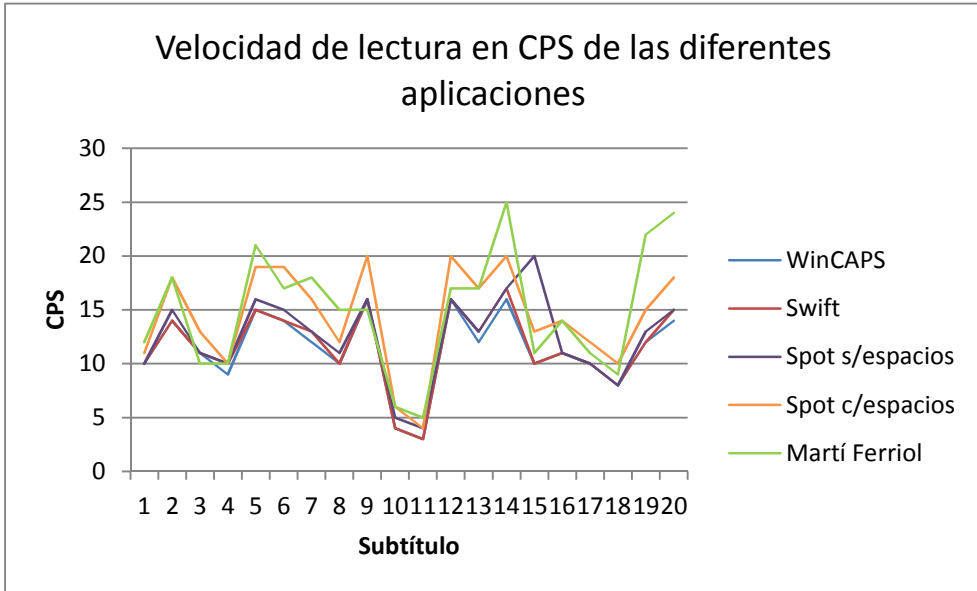


Figura 1. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con los diferentes programas estudiados.

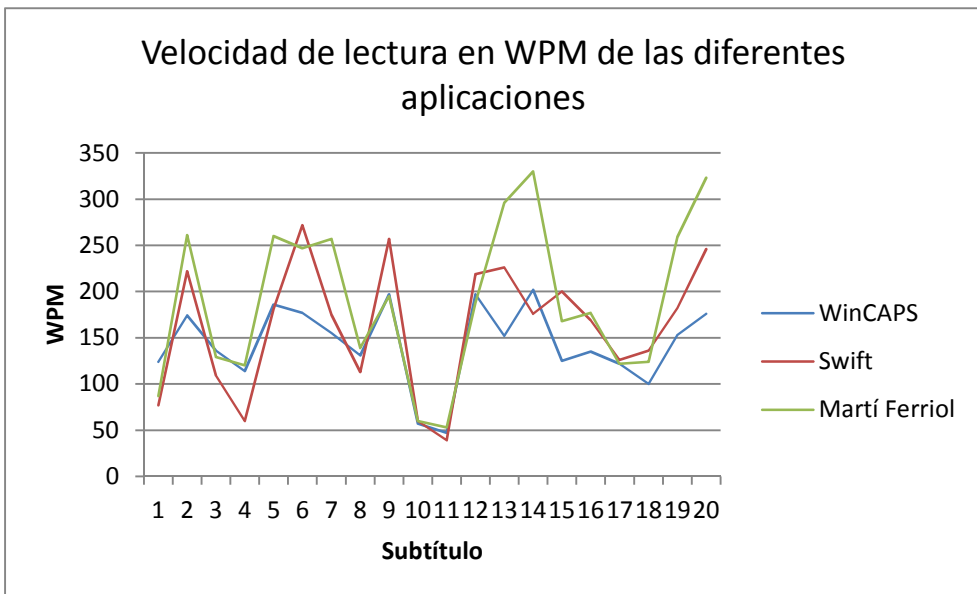


Figura 2. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en WPM de acuerdo con los diferentes programas estudiados.

3.5. Discusión

Tras analizar las seis aplicaciones informáticas podemos llevar a cabo una comparación de los diferentes criterios empleados con el fin de averiguar cuáles son los puntos fuertes de cada uno de ellos y cuáles sus debilidades. Un primer repaso general revela que, en efecto, existen grandes diferencias entre ellos, algunas quizá más superficiales, pero otras que afectan al propio concepto en el que se fundamenta su funcionamiento. Partimos en este análisis de la premisa de que todos los programas, con la posible excepción de la macro de Martí Ferriol, tienen un perfil profesional de aplicación inmediata para los traductores y subtituladores, y su diseño no está pensado para favorecer la labor de los académicos. Con esta salvedad, pasaremos a tratar de dilucidar si las características de estas herramientas son más o menos útiles para el traductor audiovisual, y solo en el capítulo siguiente pasaremos a tener en cuenta en este panorama las voces de los teóricos, cuando planteemos la propuesta de una herramienta de análisis de subtítulos que pueda emplearse además en el campo de la investigación.

3.5.1. Forma de presentación de la información

El primer elemento que podemos analizar es el de la forma en que los diferentes programas ofrecen la información. Existen dos sectores fundamentales en este sentido: por una parte, *WinCAPS*, *Swift*, *Spot* y la macro de Martí Ferriol muestran en pantalla la velocidad de lectura a través de una cifra, mientras que otro grupo, compuesto por *EZTitles* y *FAB subtitler*, presenta esta información exclusivamente a través de una interfaz gráfica en la que una barra se hace más larga a medida que se añade texto en el subtítulo, y esta cambia al color rojo en el momento en el que se supera la velocidad máxima establecida por el usuario. Este segundo sistema puede

resultar más sencillo para el usuario y es quizás más intuitivo que el que propone el modelo anterior. Sin embargo, presenta dos desventajas que lo convierten en una propuesta desaconsejable y que pasaremos a analizar a continuación.

Por una parte, la barra que indica si nos encontramos dentro de los límites establecidos solo hace referencia al subtítulo con el que estemos trabajando en ese momento, de forma que no podemos alcanzar una visión global acerca de todos los subtítulos del archivo. Al no contar con los datos referentes, al menos, al subtítulo anterior y posterior a aquel con el que se trabaja, el subtitulador ve por necesidad dificultada la tarea de reformular sus propuestas, puesto que no tiene manera de saber de forma instantánea si su texto puede redistribuirse dentro de los parámetros aceptables.

Por otra parte, al no ofrecerle al usuario la cifra exacta en tiempo real de la velocidad de lectura de los subtítulos con los que trabaja, este no puede saber con seguridad si los subtítulos que propone son demasiado cortos para el tiempo establecido, lo que supondría que permiten una relectura. A este respecto, Mayoral (1993) ya nos advierte acerca de estos subtítulos, a los que podríamos denominar «lentos» o «vacíos», y que entorpecen la lectura que lleva a cabo el espectador.

En el Anexo 1, como ya indicamos anteriormente, se muestran capturas de pantalla de ambas aplicaciones, en las que puede apreciarse la estructura de la interfaz gráfica y se ilustran los dos aspectos mencionados.

3.5.2. Unidades

Centrémonos ahora en las unidades con las que trabajan los diferentes programas para medir la velocidad de lectura de los subtítulos. En todos los casos se le

da al usuario esta información medida en caracteres por segundo, y solo en la mitad de las aplicaciones (*WinCAPS*, *Swift*, macro de Martí Ferriol) se ofrece además el número de palabras por minuto como unidad. La opción de medir la velocidad de lectura en caracteres por minuto solo está presente en *WinCAPS*, y ni la academia ni el entorno profesional parecen emplearla de forma habitual en sus actividades.

Ahora bien, de cara a una universalización de los parámetros, podemos pensar en tres cualidades básicas para la medición de la velocidad de lectura en el campo del subtítulo que se detallan a continuación:

- Estable: La definición de sus magnitudes constituyentes no debe depender del criterio de cada usuario.
- Equiparable: El criterio con el que se interpretan sus magnitudes constituyentes debe ser equivalente al criterio con el que se interpretan cuando forman parte de otras unidades en el mismo campo.
- Exacta: La unidad debe poderse expresar con un grado de precisión suficiente para resultar útil en el campo en que se utiliza.

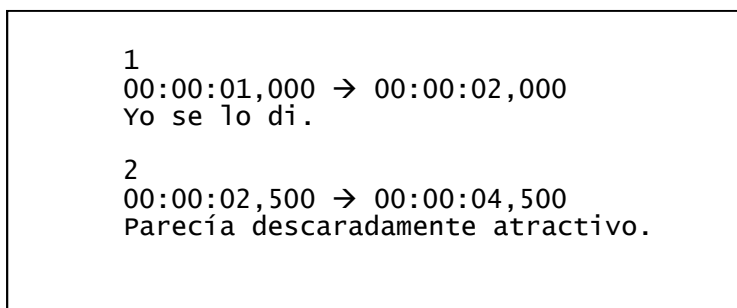
De acuerdo con estas condiciones, el uso de las palabras por minuto como unidad de referencia para medir la velocidad de lectura de los subtítulos no resulta aconsejable puesto que incumple con dos de las tres características que hemos detallado. No es una unidad estable, puesto que la definición de una de sus magnitudes constituyentes (la palabra) depende, como ya hemos visto, del criterio que se aplique; y este hecho implica necesariamente que tampoco es equiparable, puesto que al no ser uniforme el criterio con el que se interpreta dicha unidad, no se puede hablar de equivalencia con su uso en otras unidades.

Podría argumentarse que el hecho de optar de forma decisiva por una de las dos interpretaciones que hemos visto anteriormente a la hora de proponer un nuevo estándar (fijar el concepto de palabra bien como cadena de cinco caracteres o bien

como cadena de texto entre dos espacios) eliminaría este inconveniente. Sin embargo, a los problemas que se presentaban desde el punto de vista teórico y que ya vimos en el capítulo anterior (§2.3.5) se les suman otros de carácter práctico.

Con respecto a la primera de las dos posibilidades, a partir de las mismas fuentes que consideran que una palabra «estándar» consta de cinco caracteres (con el espacio incluido, según los teóricos¹⁰, o sin él, según las aplicaciones informáticas estudiadas), se sigue que los espacios suponen una quinta o una sexta parte del total de un texto, respectivamente. Este valor aproximado tiende efectivamente, como ya mencionan los académicos, a niveles entre el 15 y el 20%, en mayor medida cuanto mayor sea el corpus que estemos analizando. Ahora bien, en el caso de los subtítulos nos encontramos siempre ante textos con una longitud máxima de dos líneas (aun concediendo que la longitud máxima de caracteres para cada una de esas dos líneas deba ser definida con exactitud), por lo que no es posible aplicar el cálculo en los casos aislados. Para el subtitulador, y de cara a la extensión de sus propuestas, cada subtítulo individual es un texto nuevo y completo que comienza y acaba cada vez que se crea.

Para ilustrarlo, tomemos como ejemplo los dos subtítulos siguientes:



1
00:00:01,000 → 00:00:02,000
Yo se lo di.

2
00:00:02,500 → 00:00:04,500
Parecía descaradamente atractivo.

Figura 3. Diferencias de proporción entre espacios y caracteres.

¹⁰ Véase nota número 6.

Un rápido recuento nos permite observar que el número de caracteres con espacios del primer subtítulo es de 12, mientras que tan solo son 9 si no tenemos en cuenta los espacios. En el segundo subtítulo, un cálculo similar revela que son 33 y 31 caracteres, respectivamente. Así, mientras que en el primer caso los espacios suponen un 25% del total, en el segundo representan poco más del 6%. Vemos, de este modo, que aceptar que los espacios representan una fracción fija de todo un texto, aunque pueda ser cierto de forma estadística, no lo es necesariamente en el caso individual de las unidades de menor tamaño. Se trata, pues, de un valor medio que no debe ser el referente para el recuento que utilizan los subtituladores.

A la segunda posibilidad, que contempla cualquier cadena de caracteres entre dos espacios como una palabra, le ocurre algo similar porque el concepto último en el que se trata de justificar su uso es el mismo que en el caso anterior: ante un corpus de texto lo suficientemente grande, la longitud media de las palabras tiende a uniformarse en torno a un valor determinado, por lo que podemos asumir que se tarda lo mismo en leer todas las palabras, puesto que a la larga se compensan los valores. Si bien esta definición no fija la longitud media, por lo que puede aplicarse a diferentes lenguas (en cada una de las cuales se situará en un valor concreto), el problema de fondo sigue siendo el mismo: el estudio de los valores medios de diferentes parámetros en un gran número de subtítulos puede servir para definir los valores límite aceptados para los mismos, pero no las unidades con las que se miden dichos valores.

Existen desde hace años estudios que demuestran que la letra no es la unidad de lectura mínima a la hora de procesar textos, y hay quienes sitúan esta unidad en la sílaba (Prinzmetal et al 1986; Robinson 1991), en la palabra (Healy 1976), o en

bloques de mayor tamaño, como las unidades sintácticas (Perego 2008a:213)¹¹ que dan paso a unidades semánticas (Drewnowsky y Healy 1977). Sin embargo, aunque el mecanismo de procesamiento de la información no dependa del número de caracteres, varios autores han señalado que el tiempo de lectura previa a ese procesamiento sí depende de la longitud del texto (Trueswell et al. 1994:310-315; Townsend y Bever 2001; Vasishth 2003), especialmente en situaciones donde el ángulo de visión no es óptimo (Legge et al. 2001) o cuando el contraste entre el texto y el fondo es variable o poco definido (Legge et al. 1997), que es exactamente el caso de los subtítulos comerciales en DVD, que no se presentan habitualmente en una caja negra, sino directamente sobre la imagen.

Por su parte, tanto los caracteres por segundo como los caracteres por minuto son unidades que no se ajustan necesariamente a estas tres condiciones propuestas. Su estabilidad no está garantizada desde el momento en que no existe un acuerdo uniforme con respecto a la interpretación del concepto de carácter, puesto que no hay unanimidad acerca de si los espacios se incluyen o no en esta categoría¹². Asimismo, si la forma en que se entiende el concepto de carácter no coincide con la definición que se hace de él en otras unidades como, por ejemplo, la longitud del subtítulo, medida en caracteres por línea (CPL), entonces no podremos hablar tampoco de una unidad equiparable. Por último, la exactitud de los CPS, tal y como se plantean en los programas analizados, no es suficiente para el subtitulador, puesto que da lugar a una cierta indeterminación en la medición de los valores. El uso de CPM como unidad

¹¹ Esta autora cita a varios autores cuando habla de la forma en que los lectores analizan la información (Flores d'Arcais 1987; Coltheart 1987), cómo la estructuran (Frazier 1987:560) y la reconocen (Holmes 1987:587-588), siempre a partir de unidades sintácticas.

¹² En este sentido, queda patente la división entre las propuestas teóricas y las aplicaciones informáticas. A excepción de Lomheim (1999), quien no indica si los espacios se computan o no como caracteres, todos los académicos los consideran un carácter más en sus consideraciones sobre la velocidad de lectura. Por su parte, la mitad de los programas de subtitulado excluyen a los espacios del cómputo.

solventaría este punto, aunque algunas de las consideraciones que veremos posteriormente pueden abrir la posibilidad de que otras unidades sigan siendo válidas.

3.5.3. Precisión de los datos y sistemas de redondeo

Como ya vimos en la exposición de resultados, ninguna de las aplicaciones analizadas ofrece los datos referentes a la velocidad de lectura con cifras decimales. Este hecho da lugar a los problemas de falta de homogeneidad que se derivan de la aplicación de diferentes sistemas de redondeo.

El uso de distintos criterios para redondear a números enteros los valores referentes a la velocidad de lectura es de por sí un elemento más que se suma a la inestabilidad formal de este parámetro, pero merece la pena que nos detengamos aquí un instante para señalar que una diferencia de uno o dos caracteres (aquellos cuya inclusión en el subtítulo puede llevar a una velocidad de lectura excesiva según la aplicación que utilicemos) sí representa en muchos casos la diferencia entre un buen subtítulo y uno meramente aceptable, o entre una versión más completa y una más sintética.

En cualquier caso, no es nuestro objetivo defender aquí que las versiones más completas o menos sintéticas sean necesariamente mejores. Nuestra única intención es la de darle a cada subtítulo el número de caracteres que realmente merece. A lo que se aspira, en cualquier caso, es a conocer con la mayor precisión posible los parámetros ortotipográficos y de presentación de los subtítulos que creamos, con el fin de ajustarnos al máximo a los valores que el receptor del texto haya definido como aceptables.

Por este motivo, un programa que ajuste los valores de forma automática al número entero anterior está permitiendo que se creen subtítulos con una velocidad de lectura mayor de lo esperado. Así, si un cliente marca una velocidad máxima de lectura de 17 CPS, puede darse el caso de que un subtítulo tenga una velocidad de lectura real de 17,9 CPS y el programa afirme que su velocidad de lectura es de 17 CPS. De esta forma, el subtitulador estará creando, sin saberlo, subtítulos con más texto del que su cliente espera. En el fondo, cualquier sistema de redondeo implica una simplificación que falsea los datos, especialmente si se lleva a cabo en unidades tan grandes como los caracteres por segundo donde, como ya hemos señalado, la adición o sustracción de uno o dos caracteres podría llegar a pasar desapercibida.

3.5.4. Los guiones como palabras

Entre las dos aplicaciones que interpretan como palabra toda aquella cadena de caracteres entre dos espacios existe una diferencia fundamental: *Swift* excluye en esta clasificación los guiones de diálogo mientras que la macro de Martí Ferriol sí que los tiene en cuenta y los considera una palabra más.

Esta disparidad de criterios representa una gran diferencia en la práctica a la hora de crear un subtítulo. El hecho de interpretar que un guion es una palabra completa cuando trabajamos con WPM hace casi imposible la creación de subtítulos donde intervengan dos personajes al mismo tiempo, puesto que el aumento en la velocidad de lectura al añadir dos palabras más es demasiado elevado, especialmente en aquellos casos en los que las intervenciones sean cortas y los subtítulos breves.

1	00:00:01,000 → 00:00:02,000
	Dámelo.
	Vale.
2	00:00:03,000 → 00:00:04,000
	- Dámelo.
	- Vale.

Figura 4. Carga relativa de los guiones en la velocidad de lectura medida en WPM.

Tomemos como ejemplo los dos subtítulos de la Figura 4. Se trata en ambos casos de subtítulos de un segundo de duración, con 12 caracteres en el primer caso y 16 caracteres (espacios incluidos) en el segundo. Una aplicación como *Swift*, al medir la velocidad de lectura en WPM, ofrecería el mismo resultado para ambos (120 WPM), puesto que no incluye los guiones en su cálculo. Sin embargo, una aplicación como la macro de Martí Ferriol señalaría una velocidad de 120 WPM para el primero, mientras que para el segundo marcaría 240 WPM, un valor que los trabajos académicos analizados en nuestro estudio consideran excesivo en todos los casos.

3.5.5. Los espacios como caracteres

El estatus de los espacios dentro de la interpretación de la velocidad de lectura es una de las cuestiones más importantes de este campo, y los dispares criterios de las distintas aplicaciones son el origen de las mayores diferencias con respecto a la medición de este parámetro. A pesar de que teóricos como Healy y Drewnowski (1983) ya observaron que las palabras se procesan mediante unidades de lectura que incluyen los espacios que las separan, hay programas que los omiten en su cálculo.

Para comprender mejor la alteración que supone esta disparidad de criterio podemos recurrir a los datos obtenidos al analizar los subtítulos de nuestro estudio anterior con la aplicación *Spot*, que permite al usuario decidir si quiere que los espacios en blanco se interpreten como caracteres o no. Tomemos un valor cualquiera como límite de la velocidad máxima de lectura; supongamos que de 17 CPS. En la Figura 5 podemos ver gráficamente los datos.

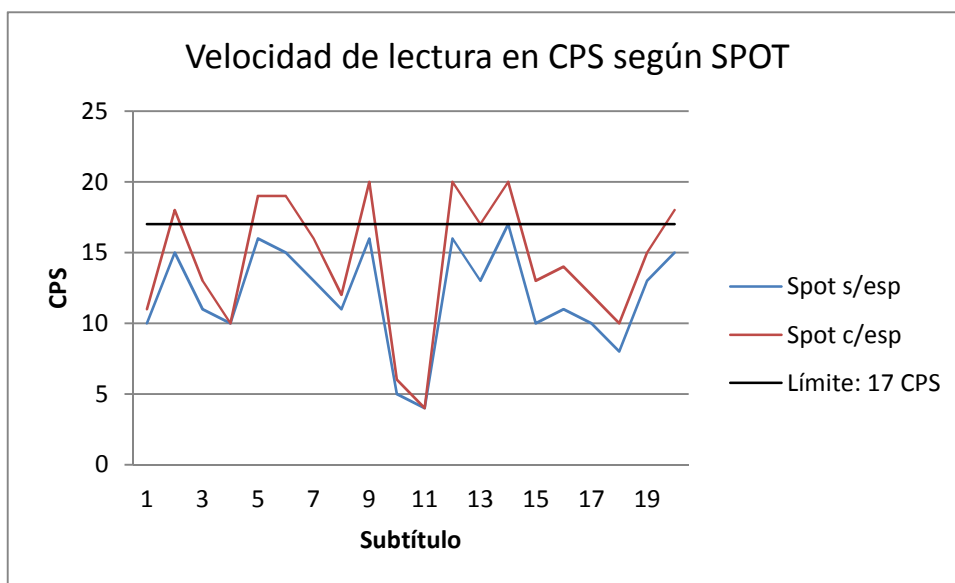


Figura 5. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con la aplicación *Spot*.

Según se aprecia en la gráfica, ante un valor límite de 17 CPS, la no inclusión de los espacios en el cómputo, representada por la línea azul, implica que todos los subtítulos se encuentran dentro de los valores admitidos, esto es, por debajo de la línea negra horizontal que señala el límite. Sin embargo, en el momento en que se cuentan los espacios como un carácter más, los datos resultantes, representados por la línea roja, se encuentran por encima del límite en 7 de los 20 subtítulos. Como podemos ver, la diferencia no es en absoluto trivial.

3.5.6. El paso de carro como carácter adicional

De todas las aplicaciones analizadas, solo *Swift* interpreta que el paso de carro debe contabilizarse como un carácter más. Que distintos programas empleen criterios diferentes es malo ya de por sí. Gravar a los subtítulos de dos líneas con el peso de un carácter adicional supone favorecer la división del texto en subtítulos más breves de una sola línea. A pesar de que Perego (2008a, 2010) señala que aunque una adecuada segmentación de las líneas reduce el esfuerzo necesario por parte del espectador para procesar el subtítulo, eso no implica necesariamente que el hecho de que existan dos líneas aumente el tiempo de lectura del subtítulo. De hecho, Brondeel (1994:28) apunta a que un subtítulo de dos líneas exige menos esfuerzo por parte del espectador que el mismo texto dividido en dos subtítulos de una línea, y que ello mejora también la legibilidad de los subtítulos. Por su parte, Karamitroglou (1998) afirma incluso que el hecho de que el subtítulo tenga dos líneas lleva a que el espectador «acelere» su lectura y procese con mayor rapidez el texto.

3.6. Conclusiones

Todas las reflexiones incluidas en este apartado revelan que la inestabilidad conceptual que existe con respecto a la velocidad de lectura no solo se aplica a las consideraciones académicas, tal y como vimos en el capítulo anterior, sino que también se aprecia en la plasmación práctica del parámetro por parte de las aplicaciones informáticas. Esta inestabilidad se ve claramente a la hora de comparar los resultados que ofrecen diferentes programas para un mismo subtítulo y que quedaron expuestos en la Tabla 2. Así, en el caso del fragmento que hemos estudiado, medir la velocidad de lectura con *WinCAPS* o con la macro de Martí Ferriol supone una diferencia de 10 CPS en los subtítulos 19 y 20. Por su parte, en los subtítulos 13, 14 y 20, medir la velocidad

de lectura con *WinCAPS*, *Swift* o la macro de Martí Ferriol supone una diferencia de más de 140 WPM.

Estas variaciones o faltas de homogeneidad también pueden observarse dentro de una misma aplicación a la hora de emplear diferentes unidades. Por ejemplo, para *WinCAPS*, se tarda lo mismo en leer el subtítulo 9 y el 12 en CPS y en WPM, pero se tarda más en leer el 12 que el 9 en CPM. En *Swift*, la velocidad de lectura de los subtítulos 6, 5 y 14 es continuamente creciente en CPS, mientras que en WPM ocurre exactamente lo contrario. Por su parte, la macro de Martí Ferriol interpreta que el subtítulo 2 exige por parte del espectador una velocidad de lectura menor que el número 5 si se contabiliza en CPS, mientras que si se mide en WPM la velocidad de lectura del subtítulo 2 es superior.

De todo lo anterior se desprenden unas interpretaciones que el subtitulador podría aprovechar. Por ejemplo, si trabaja con *Swift* en CPS, puede incluir mucha más información con muchas palabras cortas que con pocas largas, pero si trabaja en WPM puede utilizar palabras tan largas como desee. Asimismo, *Swift* premia el uso de una línea muy larga sobre dos cortas, dado que el paso de carro se interpreta como un carácter más. Por último, los cálculos realizados por la macro de Martí Ferriol cuando mide las palabras por minuto suponen en la práctica la imposibilidad de hacer que dos personajes intervengan en un mismo subtítulo, puesto que le otorga el valor de una palabra completa a cada guion de intervención. Eso supone un aumento de 40 WPM en un subtítulo de 3 segundos de duración.

A la falta de homogeneidad acerca de la velocidad de lectura en el plano teórico, que analizábamos en el capítulo anterior, se le une, tal y como hemos visto, una clara diversidad de criterios en la práctica. Esta disparidad, como acabamos de exponer, no tiene por qué redundar en perjuicio del subtitulador, que puede

beneficiarse de las distintas interpretaciones de una u otra aplicación para introducir más información de la que podría incluir si utilizara un programa diferente. Sin embargo, el aprovechamiento de estas diferencias no pasa de ser una solución puntual o anecdótica que no ofrece solución para el problema de fondo que es la disparidad de criterios a la hora de interpretar ciertos parámetros ortotipográficos de los subtítulos. Para tratar de ponerle solución, en el siguiente capítulo esbozaremos las líneas maestras de un criterio propuesto por nosotros con el fin de dar respuesta a las necesidades reales de los subtituladores. Asimismo, expondremos las fases de desarrollo de una aplicación de análisis de subtítulos que pone en práctica dicho criterio.

Capítulo 4. Exposición de un criterio de análisis de subtítulos y desarrollo de la herramienta

4.1. Criterio de análisis

Los diferentes resultados obtenidos en el capítulo anterior muestran la existencia de una clara falta de uniformidad a la hora de establecer criterios para el análisis cuantitativo de los subtítulos. Así, mientras unos interpretan las palabras por minuto como una unidad por derecho propio (*Swift*, macro de Martí Ferriol), otros entienden dicha unidad como una conversión automática a partir de los caracteres por segundo (*WinCAPS*). De igual modo, la inclusión o no de los espacios y guiones a la hora de realizar el cómputo, o la adición de un carácter más en los subtítulos de dos líneas suponen disparidades irreconciliables en los diferentes programas de subtítulo o de análisis de subtítulos que hemos estudiado.

Ante estas diferencias, nuestro objetivo es el de plantear una serie de directrices para el análisis de los subtítulos que aproveche las virtudes de los diferentes programas estudiados y permita el desarrollo de una herramienta útil para los investigadores en el campo de la traducción audiovisual o incluso para los profesionales de este campo. Es importante destacar, pues, que la finalidad a la que se encamina nuestra propuesta posee un relevante valor académico además de profesional.

De esta forma, nuestra intención fundamental es la de proponer un sistema de cómputo coherente que pueda utilizarse como estándar para que tanto profesionales como académicos puedan servirse de él como punto de partida común en sus trabajos. Se trata, al fin y al cabo, de establecer unas bases razonadas desde las que se puedan construir teorías y estudios de recepción con un criterio sólido. Para ello, haremos un

breve repaso a los diferentes apartados analizados en el capítulo anterior con el fin de proponer unos principios válidos y prácticos.

4.1.1. Elección de unidades

En primer lugar, pasemos a analizar qué baremo queremos emplear para medir la velocidad de lectura. Un repaso por los programas que ya hemos estudiado revela que se utilizan tres unidades diferentes para expresar este parámetro: palabras por minuto (WPM), caracteres por minuto (CPM) y caracteres por segundo (CPS). En el capítulo anterior pudimos comprobar cómo distintos programas interpretan el concepto de «palabra» de diversa forma. Entender como «palabra» toda aquella cadena de caracteres que se encuentre entre dos espacios entraña una serie de peligros que no pueden pasarse por alto. Para ilustrarlo, veamos el ejemplo de la Figura 6:

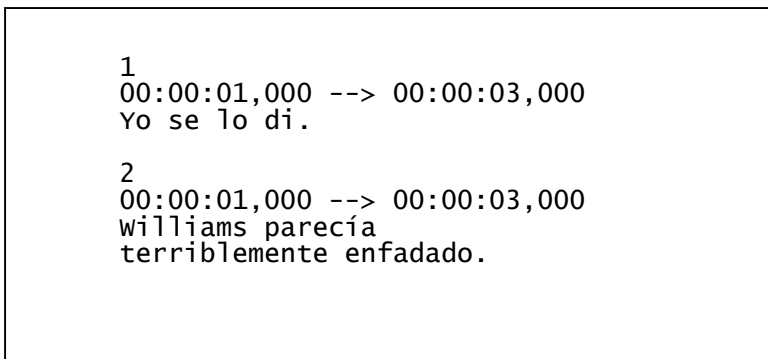


Figura 6. Subtítulos con diferentes longitudes de palabra.

Según la definición de «palabra» como «cadena de caracteres entre espacios», los dos subtítulos de la figura exigirían una misma velocidad de lectura. En ambos casos, un programa que interpretara así el concepto de palabra habitual mostraría una

velocidad de lectura de 120 WPM, la que corresponde a mostrar cuatro palabras durante dos segundos en pantalla. Sin embargo, tal y como vimos en el capítulo anterior, la lectura de palabras más largas requiere una mayor cantidad de tiempo, por lo que esta interpretación no resulta válida.

Cabría objetar que, en un texto de mayor longitud, casos particulares como este pierden relevancia y que, a través del análisis de un corpus de gran tamaño, se puede llegar a datos fiables sobre la longitud media por palabra en un idioma dado. Sin embargo, aplicar esta perspectiva al caso de los subtítulos significaría caer en un error que puede resultar grave. Así, aunque es cierto que en un texto de gran extensión las palabras especialmente largas o cortas, que podrían representar datos aberrantes en la estadística final, acaban por difuminarse en el mar de datos del que disponemos, este argumento resulta falaz en nuestro campo, puesto que debemos tener siempre presente que un subtítulo es un texto con una longitud máxima de unos 80 caracteres que debe limitarse a dos líneas. En este campo, cada subtítulo es un texto nuevo que nada entiende de análisis de grandes corpus. Para el subtitulador, el desafío comienza desde cero una y otra vez. De este modo, de nada sirven resultados como el del estudio de Spens de 1992 sobre la longitud media de una palabra en diferentes idiomas, que sitúa el valor de la longitud de una palabra en inglés en una media de 6,09 letras, 6,43 letras en el caso del sueco y de 7,69 letras si se trata del alemán (Spens et al. 1992:117).

A este problema se le añade el hecho de que el valor de la velocidad de lectura máxima alcanzada según este criterio depende en gran medida del idioma en el que se esté trabajando. En ese sentido, Naveh-Benjamin y Ayres demostraron en 1986 que este principio también depende en un plano más general de la longitud media de las palabras de un idioma. Los autores partieron de la afirmación de que se invierte más

tiempo en leer una palabra más larga y la aplicaron a la observación de que hay lenguas en las que la longitud de las palabras es mayor que en otras:

The results also show that, for languages varying widely in mean word length, the average size in syllables (or phonemes) of a meaningful unit, such as a word or a digit is inversely related to reading speed (either fast or normal pace). This provides a clear indication that the word-length effect reported for differences within a language (Baddeley et al. 1975) applies to differences between languages as well. (Naveh-Benjamin y Ayres 1986:747)

Estos datos resultan particularmente reveladores porque demuestran un hecho de especial relevancia que asesta un duro golpe al uso de las palabras por minuto como unidad (entendida de acuerdo con los términos expuestos anteriormente): si medimos la velocidad de lectura en palabras por minuto, entonces esta dependerá de la longitud media de las palabras de cada idioma, por lo que no será un parámetro válido para analizar textos en distintas lenguas.

Necesitamos, pues, otra solución, y podemos optar entre dos alternativas. Por un lado, cabe la posibilidad de buscar una definición diferente del concepto de «palabra» que lo liberase de esa dependencia del idioma. Por otra parte, tenemos la posibilidad de cambiar de unidad y dejar de fijarnos en la palabra como elemento básico de cálculo.

Si nos decantamos por la primera opción, podemos ver cómo existe otra posible interpretación de «palabra», expuesta en el Capítulo 2, según la cual se entiende que es el conjunto de cinco caracteres, incluyendo signos de puntuación, guiones y espacios. Al asignarle a la palabra una longitud fija que depende del número de caracteres no hacemos en realidad más que recurrir a la segunda opción propuesta en el párrafo anterior, que consiste en cambiar de sistema de unidades y buscar otro patrón con el que medir la velocidad de lectura. El análisis de programas de

subtitulado del capítulo anterior muestra que ese otro patrón que ya se utiliza son los caracteres, y que las unidades en las que participan son los caracteres por segundo y los caracteres por minuto, que son a su vez claramente intercambiables a través de una sencilla operación:

$$CPM = 60 \times CPS$$

Si añadimos a este cálculo la unidad de las palabras por minuto, entendiendo como «palabra» toda cadena de cinco caracteres, podemos ver que, en realidad, las tres unidades se interrelacionan de forma unívoca mediante otras ecuaciones:

$$\begin{aligned} WPM &= CPM \div 5 \\ WPM &= 60 \times CPS \div 5 = 12 \times CPS \end{aligned}$$

Esta última fórmula es en realidad la misma que se expuso en el Capítulo 2, en el apartado referente al análisis de unidades. Vemos así que esta conversión, que se proponía de forma teórica, se aplica en la práctica en diferentes programas comerciales de subtitulado.

De toda la exposición anterior se desprende que las palabras por minuto no constituyen una buena unidad de medida para la velocidad de lectura de los subtítulos. Si se interpreta la palabra como cadena de caracteres entre dos espacios, la unidad no refleja la velocidad real de lectura, puesto que iguala las palabras largas a las cortas. Por otra parte, si se interpreta como conjunto de cinco caracteres, estamos utilizando una definición artificial de «palabra» que resulta intercambiable por el uso del carácter como unidad de referencia. Nos quedan, pues, dos unidades entre las que elegir: los caracteres por minuto (CPM) y los caracteres por segundo (CPS).

4.1.2. Precisión y redondeo

El redondeo de las cifras referentes a la velocidad de lectura de los subtítulos es uno de los motivos que explican la diferente interpretación que llevan a cabo las distintas aplicaciones que hemos estudiado. Los cambios que se producen como consecuencia del redondeo resultan más marcados cuanto menos precisa sea la unidad que estemos utilizando. Podemos definir la precisión de una unidad como el grado de detalle con el que puede transmitir información sin necesidad de utilizar cifras decimales. Es importante destacar que la precisión de una unidad es algo inherente a la misma que solo depende de las magnitudes fundamentales que la componen y no de aquello que se mida con ellas. Así, los CPM son siempre más precisos que los CPS porque ofrecen una lectura más exacta sin necesidad de recurrir a las cifras decimales. Tomemos como ejemplo dos subtítulos con una velocidad de lectura de 1203 CPM y de 1254 CPM, respectivamente. Su conversión a CPS daría como resultado una velocidad de 20,05 CPS y 20,9 CPS. Sin embargo, si prescindimos de las cifras decimales y aplicamos un redondeo hacia el número entero anterior, como el que presentan *WinCAPS* o *Swift*, obtenemos la misma velocidad para ambos: 20 CPS. Esta pérdida de información se debe a la menor precisión de la unidad.

Ya hemos indicado anteriormente que, en el caso de los CPS, este redondeo sí resulta relevante para el subtitulador, puesto que ante una unidad poco precisa, una diferencia de un único punto puede suponer un cambio real en la estrategia de traducción por parte de los profesionales. Esto no ocurre en el caso de los CPM, en los que al tratarse de una unidad más exacta el redondeo no reviste importancia práctica. Así, dentro de los casos analizados, parece que los CPM son la mejor opción, puesto que son los más precisos. No obstante, existe una alternativa a la hora de elegir una unidad para medir la velocidad de lectura: la adición de cifras decimales. Si se añaden

tres decimales a las cifras referentes a la velocidad de lectura, los resultados se afinan mil veces más. Incluso en esta circunstancia, los CPM siguen siendo más precisos que los CPS, pero en esta ocasión existe una distinción fundamental: la diferencia de precisión deja de ser relevante para el subtitulador, ya que la magnitud del valor que se mide (la velocidad de lectura) pasa a ser demasiado grande como para que el redondeo hasta la milésima implique un cambio en las estrategias de traducción.

Una vez que hemos alcanzado un punto en el que las dos unidades que se presentan como candidatas resultan suficientemente precisas, queda la cuestión de elegir una de ellas como patrón para la medición de la velocidad de lectura. Ante esta disyuntiva, una de las dos se postula como más adecuada por dos razones: su mayor presencia y aceptación tanto a nivel teórico como práctico y su mayor adecuación a los contextos en los que se emplea. Hablamos de los caracteres por segundo, que se utilizan en todas las aplicaciones estudiadas y a los que hace referencia la inmensa mayoría de trabajos académicos que giran en torno a la velocidad de lectura. Su mayor adecuación se explica por el hecho de que los subtítulos son textos cuya duración habitual se encuentra entre 1 y 6 segundos. Así, para el subtitulador, una unidad basada en los minutos supone un referente demasiado alejado de la realidad a la que se enfrenta, mientras que una unidad basada en los segundos le permite visualizar con mucha mayor facilidad los parámetros y valores con los que trabaja.

Podemos concluir, pues, que los caracteres por segundo cumplen, hasta ahora, con una de las tres condiciones expuestas en el capítulo anterior para obtener una unidad de medida idónea: la exactitud. Los CPS se expresan, gracias a los decimales, con un grado de precisión suficiente para resultar útiles a la hora de medir la velocidad de lectura de un subtítulo.

4.1.3. La estabilidad de la unidad

A partir del resultado anterior, si tomamos los CPS como unidad de referencia, desaparece una de las causas de falta de homogeneidad que estudiábamos en el capítulo anterior: la de la consideración o no de los guiones como palabras completas. Puesto que ahora medimos la longitud del texto en caracteres e incluimos en nuestro cómputo los signos de puntuación, el guion pasa a contabilizarse como un carácter más. Sí nos quedan, en cambio, otras dos cuestiones a las que debemos dar una respuesta coherente y razonada si queremos que nuestra unidad sea también estable, es decir, que cuente con unas magnitudes constituyentes que no dependan del criterio de cada usuario, sino que respondan a consideraciones objetivas, basadas en los estudios realizados al respecto.

Una de estas cuestiones, la que hacía referencia a la inclusión de un carácter adicional cuando el subtítulo contaba con dos líneas, quedó resuelta en el capítulo anterior cuando repasamos las voces de varios autores que afirmaban que el hecho de que un subtítulo contase con más de una línea facilita la lectura por dos motivos: hace que el espectador «acelere» su lectura (Karamitroglou 1998) y exige un menor esfuerzo visual que el mismo texto dividido en dos subtítulos de una línea (Brondeel 1994:28) siempre y cuando esté bien segmentado (Perego 2008a, 2008b)¹³, puesto que la forma en que se dispone la información afecta a la manera en que esta se procesa (Henderson et al. 1995; Huang et al. 2003; Rayner et al. 2006). A estas consideraciones se les suma un factor no menos importante. Se trata del hecho de que el llamado «salto de línea» o «paso de carro» no solo no ocupa un lugar físico en la pantalla sino que además elimina la necesidad de incluir un espacio al final de la última

¹³ En el entorno castellanoparlante, la importancia de mantener unidades sintáctico-semánticas completas dentro de cada una de las líneas de subtítulos que se presentan ha sido puesta de manifiesto por Bravo (2004) y analizada en detalle por varios autores, como Mayoral (1993), Díaz Cintas (2003a) o Toda (2007).

palabra de la primera línea del subtítulo y al principio de la primera palabra de la segunda línea. De esta forma, en el plano visual se reduce el espacio de texto y el ojo percibe mejor la información, tal y como se apuntaba en los estudios citados.

La otra cuestión que queda por dilucidar a la hora de establecer unos criterios estables para medir la velocidad de lectura es la de la inclusión de los espacios como caracteres o su exclusión del cómputo final. Si bien en un primer momento podría pensarse de forma intuitiva que los espacios, al no contener grafema alguno, no son elementos que el espectador «lea» en un sentido estricto, existen sin embargo diversos estudios que demuestran que los lectores procesan las palabras mediante unidades de lectura que incluyen los espacios que las separan (Healy y Drewnowski 1983; Healy y Cunningham 2004), lo que lleva a pensar que, en realidad, los espacios en blanco aportan tanta información como una letra o un signo de puntuación, debido precisamente al espacio físico que ocupan en el texto. Este espacio físico ha sido definido por Chen et al. como una «*visual-spatial cue*» (2003:158) que da una idea de la disposición general del texto, y por diversos académicos (Morris et al. 1990; Rayner et al. 1998; Spragins et al. 1976; citados en Winksel et al. 2009) como un elemento «facilitador» que, al desaparecer, perturba notablemente la identificación de las palabras y el control de los movimientos oculares. En este sentido, resultan llamativos los resultados obtenidos en experimentos que comparan la comprensión de textos en estudios con y sin espaciado entre palabras, puesto que su presencia ha demostrado mejorar la comprensión y el proceso de lectura, no solo en idiomas que ya los emplearan de forma habitual, tales como el hindi (Singh y Dwivedi 2004) o el inglés (Rayner 1998), sino también en otros que no separan las palabras mediante espacios, como es el caso del tailandés (Winksel et al. 2009), en el que el espaciado entre palabras también da como resultado una mejoría en los procesos de asimilación del texto.

Concluimos, pues, con el establecimiento de unos criterios razonados que le otorgan a la unidad una estabilidad en la que sus unidades constituyentes (los caracteres y los segundos) no quedan a elección del usuario o de la aplicación informática que se emplee. Así, se contabilizan como caracteres tanto letras como espacios y signos de puntuación, y no se añade un carácter extra en los subtítulos de dos líneas.

Nos encontramos con una consecuencia *post hoc* que afecta a las cualidades de la unidad: la forma en que medimos los caracteres a la hora de establecer la velocidad de lectura en CPS coincide con la forma en la que se miden los caracteres a la hora de establecer la longitud de una línea de subtítulo. Resulta notable el hecho de que aunque diferentes aplicaciones presentasen una cierta disparidad de criterios a la hora de tener en cuenta los espacios en el cómputo de la velocidad de lectura, todas ellas coinciden en el momento de incluirlos en el número de caracteres por línea (CPL). Vemos, entonces, que el criterio con el que se interpretan las magnitudes constituyentes de los CPS equivale ahora al criterio con el que esas mismas magnitudes se interpretan cuando forman parte de otras unidades en el mismo campo, como ocurre con los CPL. Llegamos así a la tercera cualidad básica a la que aspirábamos para alcanzar una verdadera universalización de los parámetros. Además de exacta y estable, nuestra unidad es ahora equiparable.

4.2. Desarrollo de una herramienta informática para el análisis de subtítulos

Una vez que ha quedado fijada una unidad con la que llevar a cabo la medición de la velocidad de lectura de los subtítulos, llega el momento de crear una aplicación informática que automatice el proceso y que pueda dar respuesta a la necesidad de contar con un marco de referencia estable tanto para profesionales como para

investigadores en el campo de la traducción audiovisual. Nuestro objetivo es el de diseñar un programa capaz de analizar los parámetros restrictivos que afectan particularmente a los subtítulos y ofrecer así un servicio doble o incluso triple. Por una parte, permitirá que los profesionales sometan sus productos a un control de calidad y se aseguren de que se encuentran dentro de los parámetros establecidos por la industria; por otra parte, ofrecerá un abanico de posibilidades para los investigadores que va desde el análisis crítico de traducciones audiovisuales hasta el diseño de estudios de recepción o experimentos de *eye-tracking*, sin olvidar, además, las potenciales aplicaciones didácticas de esta herramienta como elemento de evaluación para estudiantes y docentes en el campo de la traducción audiovisual.¹⁴

4.2.1. Concepto general y datos técnicos

La idea básica de la que parte nuestra aplicación es la de un sistema cerrado en el que el usuario introduzca un archivo de subtítulos, fije unos parámetros de aceptabilidad para los mismos y reciba como resultado una lista de aquellos subtítulos que no cumplan con dichos parámetros. El título con el que hemos bautizado el programa, *Black Box* [Caja Negra], se corresponde con los modelos del mismo nombre utilizados en campos tan dispares como la Psicología y la Ingeniería, y hace referencia al elemento central de un sistema en el que se introduce una serie de datos o elementos (*input*) y por el que salen otros datos o elementos diferentes (*output*). En los sistemas de caja negra, el funcionamiento interno del elemento central es «opaco», es decir, el usuario no tiene acceso a sus mecanismos de trabajo, pero sí a los resultados

¹⁴ Queremos agradecer de nuevo en este apartado la inestimable ayuda de Ricardo García y Antonio Muñoz en el desarrollo informático de la herramienta, así como al Grupo de Investigación de Excelencia GR277, por colaborar con la financiación del mismo.

de dicha acción¹⁵. De igual modo, el usuario del programa deberá contar con la posibilidad de delimitar los valores en los que desea que se enmarquen los subtítulos, pero no tiene acceso a la maquinaria lógica que regula el proceso de análisis. Es decir, aunque pueda modificar los parámetros con libertad, no se le permite alterar los criterios con los que se miden dichos parámetros.

En el plano técnico, *Black Box* es una aplicación informática codificada en lenguaje de programación C# que opera con tecnología .NET, compatible con la plataforma de sistemas Microsoft Windows®. Este programa trabaja con archivos de subtítulos en formato SubRip, que se presentan con la extensión .srt. Se trata de uno de los formatos más sencillos que existen y se construye con texto plano con formato. Su estructura interna consta de cuatro partes, todas ellas de texto:

1. Una cifra que indica de qué subtítulo se trata en el conjunto de la secuencia del archivo (los subtítulos se numeran de forma consecutiva a partir del 1).
2. La marca de tiempo en la que el subtítulo se muestra en pantalla seguida por la marca de tiempo en la que el subtítulo desaparece de la pantalla.
3. El texto que ha de aparecer en pantalla.
4. Una línea en blanco que marca el comienzo de un nuevo subtítulo.

Este formato se distribuye bajo una licencia pública general GNU, por lo que se trata de un *software* libre de tipo *copyleft*. Dado que se compone de texto plano, es posible visualizar los subtítulos codificados en este formato con programas de edición básica de texto, tales como el Bloc de notas. La Figura 7 muestra un ejemplo de subtítulos en formato .srt:

¹⁵ Si bien este es el concepto que sustenta el diseño de nuestra aplicación, no sería exacto definir nuestro programa como un sistema de caja negra «absoluto». La diferencia que separa un sistema de caja negra de su opuesto conceptual, un sistema de arquitectura abierta (*open implementation*) (Kizcales 1996) no cuenta con unos límites fijos, sino que ambos forman parte de un *continuum* en el que los modelos pueden acercarse más a uno u otro extremo en función del grado de libertad con el que el usuario es capaz de acceder a sus algoritmos internos.

```
288
00:25:09,407 --> 00:25:12,683
No se te da muy bien la psicología.

289
00:25:13,647 --> 00:25:16,366
<i>Yo estaba cuando metiste
a Nathan en el hoyo.</i>
```

Figura 7. Ejemplo de subtítulos en formato .srt.

En la figura anterior se muestran dos subtítulos. El primero se compone de una única línea mientras que el segundo consta de dos. En ambos se ve que la estructura de las marcas temporales sigue el siguiente patrón fijo: «horas: minutos: segundos, milisegundos». Además, se puede apreciar al principio y al final del segundo subtítulo el uso de las etiquetas de formato «<i>» e «</i>» que señalan el comienzo y el fin del uso de cursiva en pantalla, respectivamente.

El formato SubRip es uno de los más extendidos del mercado y es compatible con la inmensa mayoría de aplicaciones de *software* para la reproducción de vídeo que ofrecen la posibilidad de mostrar subtítulos, así como varios reproductores multimedia.

4.2.2. Interfaz de la herramienta

La forma de presentación de la información constituye uno de los factores que primero llaman la atención del usuario, puesto que tiene que ver directamente con la interfaz del programa y con el planteamiento mismo que se encierra tras el mismo. Tal y como pudimos ver en el capítulo anterior, algunos programas ofrecen los datos de forma numérica y otros optan por soluciones gráficas que informan al usuario sobre la

adecuación de los subtítulos a los parámetros previamente fijados. A partir del análisis comparativo efectuado, podemos proponer algunos requisitos para la presentación de la información en una aplicación «ideal» para teóricos y profesionales. Así, el programa debería cumplir con las siguientes condiciones:

- La información debe llegar en directo: si se modifica un subtítulo, el usuario ha de tener acceso instantáneo a los nuevos datos.
- Debe mostrarse en pantalla la información relativa a la mayor cantidad posible de subtítulos de manera simultánea para, en caso necesario, poder adoptar soluciones integrales.
- Los datos deben poderse editar con facilidad para que los investigadores puedan trabajar con ellos.

En base a estas consideraciones hemos optado por plantear una interfaz en la que la información relativa a los parámetros técnicos de los subtítulos (tiempos de entrada y salida, longitud, duración y velocidad de lectura) se muestren de forma numérica, puesto que ello facilita su tratamiento como texto y su traslado entre diferentes plataformas, en lugar de una presentación gráfica exclusiva de cada aplicación. Asimismo, los datos se dispondrán en lista para que el usuario tenga acceso a la información de varios subtítulos de forma simultánea. De este modo, para cada subtítulo se presentarán los datos más relevantes: número del subtítulo, tiempo de entrada en pantalla, tiempo de salida de pantalla, duración total, número de caracteres, texto del subtítulo y velocidad de lectura medida en CPS (Figura 8).

Num	Entrada	Salida	Duración	Longitud	Texto	CPS
1	00:00:01,200	00:00:02,519	00:00:01,319	26	Anteriormente en Perdidos:	19,712
2	00:00:02,600	00:00:06,309	00:00:03,709	40	Esta no es vuestra isla. ¡Es nuestra isla.	10,785
3	00:00:06,400	00:00:10,951	00:00:04,551	47	Nos han atacado, saboteado, ¡raptado y asesinado.	10,327
4	00:00:11,040	00:00:14,749	00:00:03,709	51	No somos los únicos de esta isla ¡y todos lo sabemos.	13,75
5	00:00:14,840	00:00:17,513	00:00:02,673	50	Vinieron la noche que llegamos. ¡Se llevaron a tres.	18,706
6	00:00:17,600	00:00:20,797	00:00:03,197	43	Luego volvieron ¡y se llevaron a otros nueve.	13,45
7	00:00:20,880	00:00:23,633	00:00:02,753	31	Son listos. ¡Y son unos animales.	11,26
8	00:00:23,720	00:00:25,790	00:00:02,070	19	Venís con nosotros.	9,179
9	00:01:31,320	00:01:34,790	00:00:03,470	39	Me he quemado la mano, ¡y las magdalenas.	11,239
10	00:01:36,880	00:01:40,919	00:00:04,039	50	- ¿Aún no ha arreglado la tubería? ¡ Estoy en ello.	12,379
11	00:01:42,400	00:01:44,914	00:00:02,514	46	Ni siquiera es literatura. ¡Es un libro fácilón.	18,298
12	00:01:45,000	00:01:47,560	00:00:02,560	45	¿Por qué no lo es, Adam? ¡Me muero por saberlo.	17,578
13	00:01:47,640	00:01:51,838	00:00:04,198	52	No hay metáfora. ¡Es solo palabrería. Ciencia ficción.	12,387
14	00:01:51,920	00:01:54,593	00:00:02,673	47	- Ya sé por qué Ben no ha venido. ¡- ¿Cómo dices?	17,583
15	00:01:54,680	00:01:59,435	00:00:04,755	70	Sé que el anfitrión escoge el libro, ¡pero él no leería esto ni el baño.	14,721
16	00:01:59,520	00:02:04,230	00:00:04,710	47	Adam, yo soy la anfitriona ¡y yo escojo el libro.	9,979
17	00:02:04,320	00:02:06,914	00:00:02,594	26	Este es mi libro favorito.	10,023
18	00:02:07,000	00:02:11,676	00:00:04,676	38	Así que me encanta que no lo soportes.	8,127
19	00:02:11,760	00:02:15,719	00:00:03,959	54	Qué tonta soy al escoger algo que a Ben no le gustaría.	13,64
20	00:02:15,800	00:02:19,793	00:00:03,993	52	Yo pensaba que todavía existía el libre albedrío y...	13,023
21	00:02:21,600	00:02:24,398	00:00:02,798	29	- ¡Oh! ¡- Poneos en la entrada.	10,365
22	00:03:16,680	00:03:17,669	00:00:00,989	8	Goodwin.	8,089
23	00:03:20,240	00:03:23,118	00:00:02,878	55	- ¿Ves dónde ha caído la cola? ¡- Seguramente en el agua.	19,11
24	00:03:23,200	00:03:26,556	00:00:03,356	53	Puedes llegar en una hora. ¡Ethan, tú vete al fuselaje.	15,793
25	00:03:26,640	00:03:28,949	00:00:02,309	30	Puede que haya supervivientes.	12,993
26	00:03:28,040	00:03:31,792	00:00:03,752	46	Fera una de ellas. ¡Le pasamos. Están asustado.	16,708

Figura 8. Lista de subtítulos en *Black Box*.

Además de esta información relativa a los subtítulos en su conjunto, se pretende que el programa cuente con ciertas funciones de edición con el fin de que el usuario tenga la posibilidad de modificar aquellos subtítulos cuyos parámetros de presentación no se ajusten a los valores preestablecidos o deseados. Así, en una barra inferior (Figura 9) se desglosan los datos referentes al subtítulo que haya sido seleccionado en cada momento y se permite que se editen su tiempo de entrada y de salida y el texto que lo conforma. Por su parte, gracias a la estructura integrada de la interfaz que combina la presencia de la barra inferior con la lista de subtítulos que hemos presentado en el párrafo anterior, el usuario puede comprobar en tiempo real cómo afectan sus modificaciones a los parámetros de cada subtítulo. Por último, los

botones «< Anterior» y «Siguiente >» permiten una navegación ordenada a través de los diferentes subtítulos.



Figura 9. Barra inferior para la edición de los subtítulos en *Black Box*.

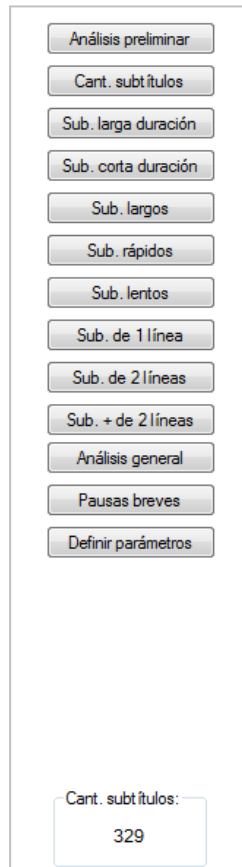


Figura 10. Barra lateral con las diferentes opciones de análisis en *Black Box*.

La pantalla principal incluye además una barra lateral a la derecha (Figura 10) en la que se muestran los botones que dan acceso a las diferentes funciones de análisis del programa que se analizarán con más detalle en el apartado siguiente. En la parte

inferior de la barra, un cuadro muestra la cantidad total de subtítulos incluidos en el archivo que se haya cargado en la aplicación.

Como parte de las funciones que permiten una edición más directa del texto, existe además de la ventana principal una pestaña que da acceso al código fuente del archivo. En ella, el usuario podrá acceder al archivo de subtítulos como si lo estuviera tratando en un procesador de textos, con la ventaja añadida de que todas las alteraciones que realice podrán contrastarse inmediatamente con los datos ofrecidos en la primera pestaña. En la Figura 11 se muestra la presentación del código fuente de los subtítulos en *Black Box*.

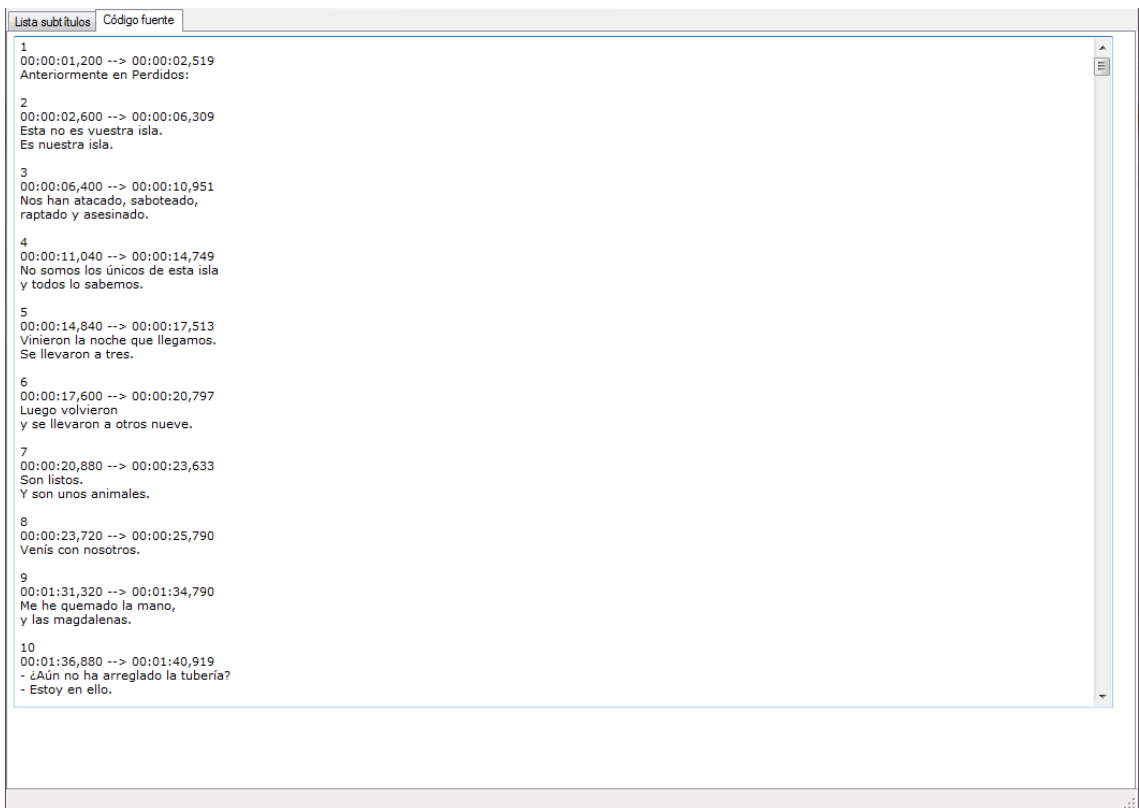


Figura 11. Pestaña de visualización del código fuente del subtítulo en *Black Box*.

Por último, el usuario puede optar por visualizar la interfaz y manejar el programa en castellano, inglés, italiano y polaco¹⁶.

4.2.3. Funciones del programa

Black Box es una aplicación informática que pretende ofrecer una utilización sencilla y directa. En este sentido, y de acuerdo con su planteamiento como un sistema de caja negra, las funciones a las que el usuario tiene acceso son de dos tipos: la definición de parámetros y las distintas variables de análisis de subtítulos. Ambas se analizan con mayor detalle a continuación.

4.2.3.1. Definición de parámetros

Mediante el botón «Definir parámetros», *Black Box* despliega una pantalla que le ofrece al usuario la posibilidad de fijar unos límites para diferentes valores (Figura 12):

- Duración máxima del subtítulo
- Duración mínima del subtítulo
- Longitud de línea máxima del subtítulo
- Velocidad de lectura máxima para un subtítulo (medida en caracteres por segundo)
- Velocidad de lectura mínima para un subtítulo (medida en caracteres por segundo)
- Pausa mínima entre dos subtítulos

¹⁶ Agradecemos profundamente la ayuda del Dr. Jesús Torres y de Lucía Morado en las labores de localización del programa, así como la labor de Natalia Likus por su localización hacia el polaco y de Beatrice Nanetti por su localización hacia el italiano.

Por último, y de manera opcional, el usuario puede seleccionar un valor de tiempo, referente a la duración del subtítulo, por debajo del cual se omiten en el análisis aquellos subtítulos cuya velocidad de lectura esté por debajo de la establecida. Esta última opción se plantea con el fin de evitar que subtítulos con un texto muy breve, obligados por las restricciones técnicas del subtulado a permanecer en pantalla durante un tiempo mínimo preestablecido (un segundo o un segundo y medio, por regla general), se incluyan en el cómputo de subtítulos con una velocidad de lectura excesivamente baja.

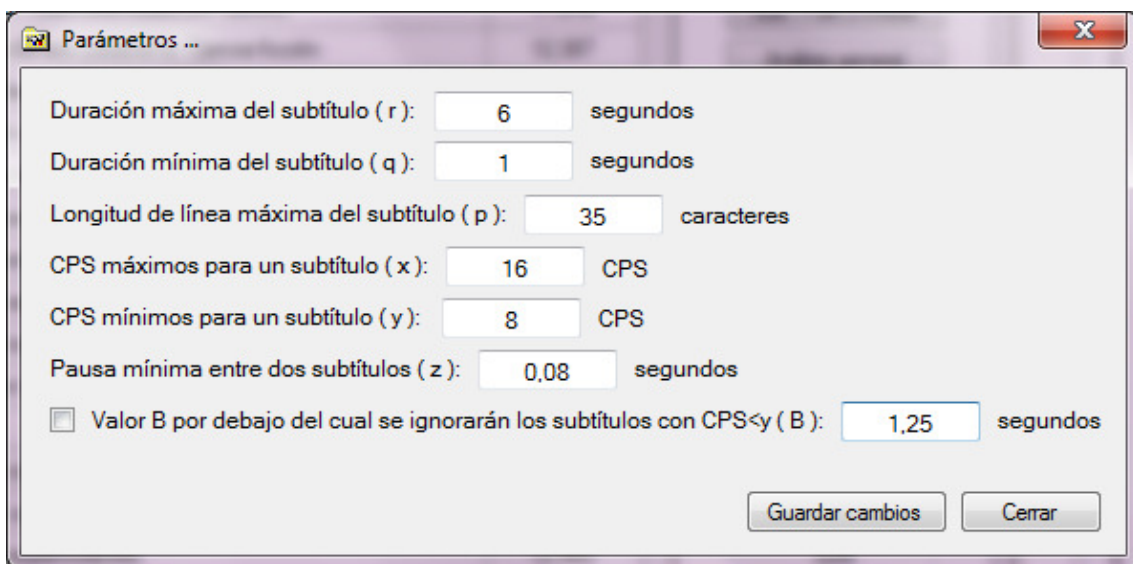


Figura 12. Cuadro de definición de parámetros en *Black Box*.

En la imagen de la Figura 12 se presentan unos valores de ejemplo que el usuario puede cambiar según sus necesidades. Además, el programa permite la definición de valores con decimales en todos aquellos casos en los que el parámetro lo permite (es decir: todos excepto la longitud de línea máxima del subtítulo, puesto que los caracteres no pueden fraccionarse).

4.2.3.2. Análisis de subtítulos

A la hora de detallar las diferentes funciones de análisis de subtítulos que ofrece *Black Box*, debemos detenernos un instante en un aspecto técnico que no se ha tratado hasta ahora en este estudio: las etiquetas de formato. Tal y como hemos podido ver en el ejemplo de archivo con formato .srt con el que trabaja nuestro programa, el texto plano en el que se representan los subtítulos acepta la inclusión de etiquetas para marcar cambios en la fuente. Así, mediante los códigos «<i>» e «</i>» se señala el punto en el que se activa y desactiva la cursiva¹⁷. Estas etiquetas, no obstante, no aparecen como tales en pantalla, sino que condicionan la forma en que se muestra la fuente del subtítulo. Así, al tratarse de marcas de formato que no suponen un incremento real de caracteres en el subtítulo, *Black Box* ha sido programada para excluir las etiquetas de formato de su análisis de los parámetros. De esta forma, el usuario no necesita llevar a cabo una edición previa del archivo para someterlo a un análisis con esta aplicación.

A continuación se presentan las distintas opciones que presenta nuestro programa para llevar a cabo el análisis de un archivo de subtítulos.

Análisis preliminar

Black Box ofrece la posibilidad de llevar a cabo un análisis mediante el que se comprueba que la estructura interna del archivo de subtítulos no presente errores de coherencia. Así, se constata que la numeración de los subtítulos es correcta y que los

¹⁷ Además de la cursiva, que es la única variante tipográfica de uso generalizado en la producción comercial de subtítulos, los archivos en formato .srt también admiten etiquetas que marcan el uso de fuente en negrita (,), subrayado (<u>, </u>) y tachado (<s>, </s>).

tiempos de entrada y salida de los mismos es congruente (ningún subtítulo tiene un tiempo de entrada posterior a su tiempo de salida).

Cantidad de subtítulos

Esta opción devuelve la cantidad total de subtítulos que conforman el archivo analizado.

Subtítulos de larga duración

Mediante esta opción, el programa identifica todos aquellos subtítulos que permanezcan en pantalla durante más tiempo del establecido en los parámetros de análisis. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición y el porcentaje que representan con respecto al total.

Subtítulos de corta duración

Mediante esta opción, el programa identifica todos aquellos subtítulos que permanezcan en pantalla durante un período de tiempo inferior al establecido por el usuario. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición y el porcentaje que representan con respecto al total.

Subtítulos largos

Mediante esta opción, el programa identifica todas aquellas líneas con un número de caracteres superior al fijado en los parámetros del análisis. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición.

Subtítulos rápidos

Mediante esta opción, el programa identifica todos aquellos subtítulos cuya velocidad de lectura en caracteres por segundo sea superior a la máxima establecida por el usuario. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición, el porcentaje que representan con respecto al total y la media aritmética del valor de sus respectivas velocidades de lectura.

Subtítulos lentos

Mediante esta opción, el programa identifica todos aquellos subtítulos cuya velocidad de lectura en caracteres por segundo sea inferior a la mínima establecida en los parámetros del análisis. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición, el porcentaje que representan con respecto al total y la media aritmética del valor de sus respectivas velocidades de lectura.

Pausas breves

Mediante esta opción, el programa identifica todas aquellas pausas entre subtítulos cuya duración sea inferior a la establecida en los parámetros del análisis. Además, ofrece la cantidad total de pausas que cumplen esta condición, el porcentaje que representan con respecto al total y la media aritmética de su duración.

Subtítulos de una línea

Mediante esta opción el programa señala cuántos de los subtítulos incluidos en el archivo constan únicamente de una línea y enumera cuáles son.

Subtítulos de dos líneas

Mediante esta opción, y de forma similar, el programa muestra cuántos de los subtítulos incluidos en el archivo constan de dos líneas y detalla cuáles son.

Subtítulos de más de dos líneas

Mediante esta opción, el programa identifica todos aquellos subtítulos que se presenten en pantalla con más de dos líneas. Además, ofrece la cantidad total de subtítulos que cumplen esta condición.

Análisis general

Por último, la opción de análisis general aglutina en un único cuadro de texto todos los resultados anteriores para facilitar una visión de conjunto sobre el cumplimiento de los parámetros establecidos para los subtítulos que sea además fácilmente exportable a un procesador de textos.

4.3. Comparativa de *Black Box* con diferentes aplicaciones

Una vez que hemos presentado las funciones y capacidades de la herramienta informática desarrollada, podemos llevar a cabo una primera prueba comparativa con la que pretendemos contrastar los resultados obtenidos al analizar un archivo de subtítulos con *Black Box* y los que ofrecen las diferentes aplicaciones que ya estudiamos con mayor detalle en el Capítulo 3. Para ello, tomamos el mismo fragmento que en la ocasión anterior y lo sometemos al análisis con nuestro programa. La

representación gráfica de la velocidad de lectura de los diferentes subtítulos, medida en CPS, se muestra en la Figura 13.

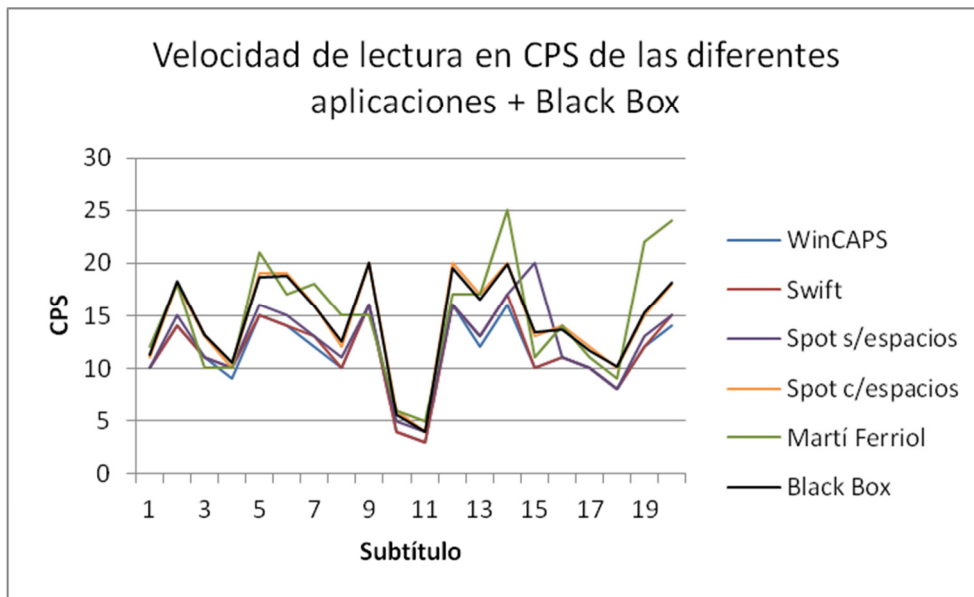


Figura 13. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con los diferentes programas estudiados y *Black Box* (línea negra).

Como se puede ver, la línea negra que representa los valores de velocidad de lectura de los diferentes subtítulos medidos en *Black Box* se encuentra en todos los casos en niveles intermedios si se compara con el resto de programas. Se trata, pues, de un refinamiento de los resultados en comparación con el conjunto de aplicaciones estudiadas. En líneas generales, dichos resultados son más altos que los ofrecidos por *Wincaps*, *Swift* y *Spot* (cuando el análisis no incluye los espacios), pero más bajos que los que arrojan *Spot* (cuando el análisis sí incluye los espacios) y la macro de Martí Ferriol.

4.4. Aplicaciones de *Black Box*

En su triple vertiente de herramienta destinada tanto a profesionales como a investigadores y a docentes del campo de la traducción audiovisual, nuestro programa ofrece un marco de análisis para una serie de factores ineludibles en el subtulado e inherentes a su propia naturaleza que llevaron a Titford en 1982 a definir esta disciplina como «constrained translation». Son los mismos factores a los que años más tarde Gottlieb (2004) se refirió como «the famous and infamous time-and-space constraints of subtitling» y que, en palabras de Pedersen (2008), «are ever present to the subtitler».

En este sentido, son varios los usos potenciales de la aplicación informática que hemos desarrollado, y a continuación presentamos algunas de las posibilidades que ofrece para los profesionales, los docentes y los investigadores.

Servicios de control de calidad

Desde el punto de vista de la actividad profesional, *Black Box* puede resultar de gran utilidad en el proceso de control de calidad de los subtítulos en la medida en que tiene la capacidad de manejar de forma virtualmente instantánea archivos de gran tamaño e informar acerca de la adecuación de los subtítulos a los parámetros planteados por el cliente o la empresa. Por su sencillo manejo, su reducido consumo de los recursos de procesamiento informático de un ordenador y su capacidad para trasladar los datos a cualquier editor de texto convencional, esta herramienta puede suponer un importante ahorro de tiempo en el campo de la empresa de traducción audiovisual.

Herramienta para la didáctica y la autoevaluación

En el campo de la didáctica de la traducción audiovisual, *Black Box* es una aplicación que permite llevar a cabo con facilidad un control de la adecuación de los subtítulos que produce el alumno a las restricciones espaciotemporales que se plantean en los encargos en el aula. En ese sentido, *Black Box* ya se ha implementado con éxito como una herramienta de trabajo más en la asignatura de Traducción Audiovisual impartida en el Grado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, con una doble utilidad. Por un lado, los docentes pueden controlar de forma automática la calidad técnica de los subtítulos que se les presentan, y por otro, los alumnos cuentan con la posibilidad de comprobar en tiempo real la adecuación de sus propuestas y tienen la posibilidad de modificarlas con un acceso instantáneo y constante a los resultados de sus decisiones.

Diseño de estudios de recepción de subtítulos

Dentro ya de la actividad investigadora, cualquier estudio de recepción de textos audiovisuales subtítulos necesita tener permanentemente en cuenta las restricciones propias de esta modalidad de traducción. *Black Box* permite al mismo tiempo llevar a cabo un estricto control previo de los factores técnicos de los subtítulos y disponer de los datos necesarios para el análisis posterior de los resultados. Existe una tipología de multitud de experimentos diferentes que se enmarcan en esta categoría, como los efectuados por Lavour en 2008 sobre la comprensión de películas subtítuladas, o los realizados por Tveit en 2005 sobre la recepción de subtítulos de diferente duración, que podrían beneficiarse de un programa de estas características.

Diseño de experimentos de *eye-tracking*

De manera similar a la anterior, cualquier estudio sobre el comportamiento del espectador ante un texto audiovisual subtulado mediante técnicas de *eye-tracking* precisa de un diseño en extremo minucioso que permita controlar los diferentes parámetros del texto para analizar las variables deseadas en cada caso concreto. No tiene sentido realizar un estudio sobre la influencia de la calidad de segmentación de los subtítulos sobre los procesos cognitivos sin calibrar su velocidad de lectura (Perego et al. 2010)¹⁸, ni estudios sobre el área visual que el espectador puede procesar en un subtítulo en función del contraste con el fondo sin tener en cuenta el número de caracteres por línea (Legge et al. 1997). Una herramienta como la que presentamos en este estudio puede representar una ayuda eficaz para que ese diseño se ajuste a los parámetros que marque el investigador con la mayor precisión posible.

Análisis crítico de textos audiovisuales

Tampoco se puede efectuar un estudio crítico de una traducción sin prestar atención a las limitaciones propias de la modalidad que se esté analizando. Esto resulta particularmente relevante en el caso de la traducción audiovisual y, de forma más concreta, en los subtítulos. Es absolutamente necesario tener presente en todo momento que las restricciones espaciales y temporales condicionan las opciones de traducción de los subtituladores. Pedersen (2008:18) afirma que muchas de las decisiones que se toman a lo largo del proceso de subtitulado serían incomprensibles

¹⁸ En su estudio de *eye-tracking*, los autores afirman que siguen los principales criterios establecidos por los académicos y citan las obras de Díaz Cintas (2001a, 2003b) e Ivarsson y Carroll (1998). Sin embargo, no aclaran cuáles son los parámetros que sigue cada subtítulo concreto. Los autores citan como antecedentes otros experimentos de *eye-tracking*, como el de Beymer, Russell y Orton (2007) o Chaparro, Shaikh y Baker (2005), pero se trata de experimentos con texto fijo, por lo que no se contemplan estos parámetros.

sin estos parámetros, y es precisamente un programa como el que presentamos aquí el que puede aportar la información necesaria sobre los mismos.

Análisis comparativo de textos audiovisuales

De igual modo que en el caso anterior, cuando se trata de llevar a cabo un análisis comparativo de textos audiovisuales para analizar distintos aspectos de las normas o las restricciones que se aplican a los subtítulos en diferentes situaciones, *Black Box* puede servir como herramienta para un contraste fiable de las mismas. Los estudios cuantitativos sobre las diferentes normas de subtitulado¹⁹ pueden complementarse gracias a la precisión de los datos numéricos que suministra este programa.

Adaptación de subtítulos para diferentes públicos

Fue Gambier quien, en su artículo de 2003, hablaba del hecho de que la industria audiovisual es cada vez más consciente de que el público no es un ente homogéneo, sino que se compone de diferentes sectores que esperan encontrar en los productos que consumen «a certain register and terminology, a certain style and rhetoric» (Gambier 2003:182), y son Gartzonika y Şerban (2009:244) quienes se refieren al proceso de adaptación de los productos audiovisuales para esos diferentes sectores como el paso del «broadcasting» al «*narrowcasting*». Si tenemos en cuenta franjas de población de diferentes edades o grupos con discapacidades auditivas o cognitivas, no cabe duda de que una de las fases de dicha adaptación pasa por la

¹⁹ Se enmarcan en este campo tanto las investigaciones que comparan las normas de subtitulación en diferentes países (Pedersen 2007, 2010; Sokoli 2009, 2011) como aquellas que se centran en las diferencias dentro de un mismo país (Shakernia 2011).

modificación de los parámetros espaciotemporales de los subtítulos. Una vez más, *Black Box*, gracias a la unión de la capacidad de análisis de subtítulos con sus funciones de edición de los mismos se convierte en un elemento de gran utilidad para el proceso de reestructuración de estos textos audiovisuales.

Estudios sobre los parámetros técnicos de presentación de los subtítulos

La propia naturaleza de las restricciones espaciales y temporales de los subtítulos es una de las líneas de investigación en las que un programa como *Black Box* puede constituir un elemento fundamental en el proceso de análisis de un corpus de subtítulos con el fin de determinar hasta qué extremo se respetan o vulneran los límites marcados por investigadores, profesionales y empresas. En este sentido, Carroll (2004) ya señala que la llegada del DVD abre nuevas líneas de investigación, como es el estudio de su influencia en el proceso de traducción y en los estándares profesionales del subtitulado.

Es precisamente este último uso el que nosotros exploramos con mayor detalle en nuestro trabajo de investigación. Gracias a la herramienta que hemos diseñado, ha sido posible tomar un corpus audiovisual de gran tamaño, que presentamos en el Capítulo 5, y analizar los subtítulos en inglés y en castellano para determinar su adecuación a algunos de los factores espaciales y temporales detallados en el Capítulo 2.

4.5. Conclusiones

Tal y como hemos expuesto en el presente capítulo, el análisis de los diferentes criterios que ponen en práctica las aplicaciones comerciales de subtitulado, unido al

estudio de las posturas propuestas desde los foros académicos, nos ha permitido elaborar un conjunto propio de normas que aspiran a servir como estándar para la medición de los distintos factores restrictivos que se aplican a los subtítulos. Dicho estándar se basa en la definición de unas unidades estables, exactas y equiparables que doten de solidez a los cálculos que con ellas se llevan a cabo.

Asimismo, y una vez planteada nuestra propuesta teórica, hemos desarrollado una herramienta informática para el análisis de subtítulos que la integra y permite, entre sus varias aplicaciones, llevar a cabo el estudio de un corpus de subtítulos de gran tamaño con el fin de determinar si los parámetros espaciales y temporales en los que se enmarcan se ajustan o no a los valores definidos desde el campo de la investigación y el de la práctica profesional.

En el capítulo siguiente presentamos con mayor detalle ese corpus audiovisual que integra nuestro estudio para a continuación proceder al análisis y a la exposición de los resultados que de él se deriven.

Capítulo 5. Corpus de estudio

Tras el desarrollo de la herramienta de análisis de subtítulos, llega el momento de tomar un corpus audiovisual de estudio con el que trabajar. Para ello, conviene prestar especial atención a las advertencias de Díaz Cintas (2004:27), quien alerta de que a menudo se busca en el ámbito de la investigación en traducción un corpus demasiado grande que intenta abarcar los textos de varias décadas en un campo de estudio relativamente grande, y añade: «A way to overcome this obstacle could be by searching for norms in bodies of data which are less expansive and more homogeneous and manageable. Here, AVT shows itself to be an area with many possibilities».

En este sentido, hemos tratado de acotar los límites en los que se inscribe nuestro corpus de estudio y para ello hemos elegido series de televisión estadounidenses publicadas en DVD en España en la década 2000-2010 y enmarcadas en la llamada «*New Age of Drama*», de la que pasamos a hablar a continuación.

5.1. Las series de televisión en la «*New Age of Drama*»

Desde finales de la década de los noventa y a lo largo de la primera década del siglo XXI, la televisión estadounidense ha sido testigo de la llegada de lo que Longworth (2000-2002:xx) denomina «*The New Age of Drama*», una era marcada por la irrupción en las parrillas televisivas norteamericanas de un aluvión de series dramáticas de gran calidad, a la altura, según académicos del campo de la historia del cine estadounidense, del cine clásico de Hollywood (Kramer 1996; Thompson 2003). Este aumento cualitativo se debe en gran parte, como ya señalan diferentes autores, al hecho de que en torno a esta época la frontera que separaba tradicionalmente el cine de la televisión se desdibuja hasta desaparecer (Ibáñez 2006; Tous-Rovirosa 2009:126) y actores,

productores, directores y técnicos célebres por sus trabajos para la gran pantalla se aventuran en el mundo de la producción televisiva. Quizás uno de los ejemplos más visibles del paso de una gran figura del cine a la televisión sea el del aclamado director David Lynch, creador de la serie *Twin Peaks* (1990-1991) y pionero que abrió paso a esta nueva época televisiva.

A lo largo de las dos décadas siguientes, han sido muchos los directores, actores y actrices que, tras consagrarse en el mundo del cine, han dirigido o protagonizado series de televisión. Tal es el caso de producciones como *Damages* (Sony Pictures Television), protagonizada por Glenn Close, de *Boardwalk Empire*, (HBO) protagonizada por Steve Buscemi y cuyo episodio piloto estaba dirigido por el oscarizado Martin Scorsese, o de *Game of Thrones* (HBO), cuyo guion corre a cargo del novelista y guionista de cine George R. R. Martin.

Esta creciente relevancia de las series de televisión no se refleja únicamente en los equipos de trabajadores implicados en ellas, sino también en el presupuesto con el que se producen. Podemos establecer una comparación aproximada si observamos el dinero invertido en la creación de las películas ganadoras del premio Oscar a la mejor película de la primera década del siglo, reflejado en la siguiente tabla:

Año	Título	Presupuesto (en millones de dólares ²⁰)
2001	<i>A Beautiful Mind</i>	60
2002	<i>Chicago</i>	45
2003	<i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>	94
2004	<i>Million Dollar Baby</i>	30
2005	<i>Crash</i>	6,5
2006	<i>The Departed</i>	90
2007	<i>No Country for Old Men</i>	25
2008	<i>Slumdog Millionaire</i>	15
2009	<i>The Hurt Locker</i>	15
2010	<i>The King's Speech</i>	13

Tabla 3. Presupuesto de las películas galardonadas con el premio Oscar a la mejor película en la primera década del siglo XXI.

Como se puede ver, cinco de las diez películas aquí registradas contaban con un presupuesto de menos de 25 millones de dólares. Este gasto es comparable al del episodio piloto de series como *Lost* (14 millones de dólares) (Ryan 2004) o *Boardwalk Empire* (18 millones de dólares) (Littleton 2010). Debemos destacar que hablamos únicamente de un primer episodio. Por supuesto, si hablamos de temporadas enteras, la dotación económica es comparable a la de cualquier superproducción de Hollywood. Así, la inversión en la primera temporada de *Game of Thrones*, de la cadena HBO, es de entre 50 y 60 millones de dólares (Goldberg 2011), mientras que la primera temporada de *Rome*, cofinanciada por la cadena estadounidense HBO y la británica BBC, contaba con un presupuesto que rondaba los 100 millones de dólares (Boycott 2005).

Las cifras relativas al público que consume series de televisión también resultan significativas a la hora de entender la relevancia de este producto en la sociedad. Solo en Estados Unidos, cada capítulo de *The X-Files*, una serie que permaneció 9 años en antena, congregaba ante la pantalla a entre 5 y 20 millones de

²⁰ Información extraída de *Internet Movie Database* (Needham 1990).

espectadores (Lowry 1996). Del mismo modo, cada episodio de *ER* reunía durante los años noventa a unos 30 millones de personas frente a los televisores; su último episodio lo vieron más de 16 millones de espectadores en Estados Unidos (Toff 2009), una cifra significativa si tenemos en cuenta que se trata de una serie que se emitió sin interrupción a lo largo de 15 años, entre 1994 y 2009.

Así pues, nos encontramos ante un género que ha experimentado un muy notable salto cualitativo en los últimos 20 años, más comparable que nunca a la producción cinematográfica, tanto por la inversión económica y de capital humano que se vuelca en él como por la recepción que le dispensa el público. Pasaremos ahora a desgranar las características concretas del corpus de trabajo de nuestro estudio.

5.2. Características del corpus

El criterio de selección por género no se puede interpretar en nuestro caso en un sentido clásico como conjunto de producciones que comparten una cierta similitud temática o argumental (Moine, Fox y Radner 2008:xvi). Nuestro corpus cuenta con series médicas, policíacas o de ciencia-ficción, por mencionar únicamente algunas. Sin embargo, ello no quiere decir que no tengan en común una serie de características que nos permitan agruparlas como un conjunto hasta cierto punto uniforme.

Conviene tener en cuenta a este respecto la advertencia de Juncosa y Romaguera (1997:65, en Martí Ferriol 2010b:38), cuando afirman que «En el cine, como en cualquier arte, se pueden clasificar las obras de muy diversas maneras, teniendo en cuenta que cualquier clasificación no es otra cosa que una convención para entender y estudiar mejor una disciplina»²¹. Así pues, podemos encontrar nuestro

²¹ La traducción desde el catalán es nuestra.

propio elemento unificador en ciertos marcadores de la estructura narrativa y en cuestiones de formato que pasamos a detallar a continuación.

Género

Tal y como ya hemos indicado, nuestro corpus de estudio consta de series de televisión de ficción que pueden enmarcarse en la llamada *New Age of Drama*. Se trata por tanto de series que, si bien presentan una temática muy diferente entre ellas, pueden englobarse en el campo de la ficción y en el género dramático, definido con detalle en Martí Ferriol (2010b:40 y ss.). Entre las variantes dentro de este género e incluidas en nuestro corpus, podemos encontrar las de corte policíaco (*24*, *The Wire*, *Prison Break*), médico (*ER*, *House*), o aquellas que incorporan elementos de ciencia-ficción (*The X-Files*, *Lost*, *Heroes*), además de las que pueden incluirse de forma más clásica en el género dramático *per se* (*Queer as Folk*, *Six Feet Under*, *The Sopranos*, *Desperate Housewives*, *Sex and the City*, *Mad Men*).

A pesar de las diferencias temáticas, uno de los elementos comunes a todas ellas es la aparición de arcos narrativos que estructuran el desarrollo argumental y que van más allá del episodio como unidad para abarcar, por lo general, toda una temporada o incluso toda la serie. Precisamente su duración y la naturaleza episódica de su emisión son factores que convierten a las series de televisión en el género idóneo para un análisis en el campo de la traducción audiovisual. En este sentido, sobre el interés que presentan para el traductor por su continuidad y las interconexiones que se crean en el transcurso de su emisión ya se han pronunciado diferentes autores (Wehn 1998:199; Pettit 2008:104). Nosotros entendemos además que se adecuan a la perfección a los requisitos necesarios para llevar a cabo un análisis diacrónico sobre los parámetros de presentación de los subtítulos. Se trata de un producto que se

pretende homogéneo en su concepción pero cuya creación y emisión puede extenderse durante 5, 10 o 15 años. Precisamente otro de los factores que comparten, y que veremos a continuación, es el del marco espacio-temporal en el que se insertan.

Marco temporal

Podemos considerar que las series de nuestro corpus, emitidas entre 1994 (primera temporada de *ER*) y 2009 (última temporada analizada de *Lost*), abarcan uno de los primeros momentos de la aparición de esa «*New Age of Drama*» que menciona Longworth (2000-2002) y que se extiende hasta finales de la primera década del siglo. La comercialización de los correspondientes DVD en España, por su parte, tuvo lugar entre el año 2000 y el 2010.

Marco espacial

Todas las series que analizamos son de factura estadounidense, con la única excepción de una de ellas, *Queer as Folk*, que es una coproducción entre Estados Unidos y Canadá. La homogeneidad en el origen de todas ellas no es casual, puesto que, según el Observatorio Audiovisual Europeo, más de la mitad de la ficción que se emite en 15 países europeos sigue procediendo de países no europeos (un eufemismo que se ha convertido en equivalente contextual de «Estados Unidos» en este campo según EAO 2010). Incluso con la introducción de medidas proteccionistas en la industria, los productos audiovisuales importados de países no europeos todavía representan más del 60% del total que se emite en España, si bien se trata de una cifra mucho más razonable que la de 1995, que rondaba el 95% (Díaz Cintas 2003b:193).

Formato

Todas las series de nuestro estudio se han publicado en DVD en España (encuadrada en la llamada «región 2» de los códigos regionales para DVD). Su comercialización en este formato también se lleva a cabo de forma periódica, dividida generalmente por temporadas. Sobre el DVD como formato preferido por los productores, distribuidoras y espectadores por el mayor abanico de opciones y la flexibilidad que ofrece ya se pronunciaron Díaz Cintas y Anderman en 2009:

In just a few years, the DVD has become the favoured mode for distribution and consumption of audiovisual programmes. Its increased memory capacity, when compared to the traditional VHS tape; and its greater flexibility, allowing the viewer to watch the programme on the TV set, the computer screen or a portable DVD player, constitute some of the main features that make it a favourite with producers as well as distributors and viewers. (Díaz Cintas y Anderman 2009:3)

También destaca Díaz Cintas (2003b:198, 2005b:13) que el espectador cuenta ahora con la posibilidad de acceder a la combinación lingüística que prefiera, así como a la modalidad de traducción que elija²². Además, y en palabras de O'Hagan (2007:165), a través de los subtítulos y de los redoblajes, el espectador tiene a su alcance un uso actualizado del lenguaje.

Asimismo, y en el plano académico, diversos autores, como Castro Roig (2001b:138) y Mayoral (2005:7), hacen referencia a la importancia de la incorporación de nuevas tecnologías en la investigación sobre traducción audiovisual, así como de ahondar en las novedades tecnológicas que tienen lugar en este campo. Aunque ya

²² La otra cara de este avance supone llegar un paso más allá de lo que ya apuntaba Díaz Cintas (1997, 2001a:112) cuando definía la traducción audiovisual como «traducción vulnerable» porque el espectador tenía acceso al mismo tiempo a la versión original y a la traducida. En esta ocasión, el DVD ofrece también la posibilidad de comparar la versión doblada con la subtitulada, por ejemplo, lo cual pone de manifiesto aún más la vulnerabilidad del texto en este campo.

hayamos entrado en una nueva década, es innegable que las innovaciones que trajo consigo el DVD resultan fundamentales en lo referente a la metodología investigadora. Kayahara (2005) destaca que gracias a este formato los teóricos de traducción audiovisual ya no necesitan trabajar con dos cintas de vídeo para tener acceso al mismo tiempo a los subtítulos y al doblaje, sino que pueden disponer de todo ello en un único soporte. La posibilidad añadida de llevar a cabo todas las etapas de obtención del corpus sin apartarse del ordenador no es nueva, el grupo de investigación Gent-Tau ya defendía su utilidad en 2005 (De Yzaguirre et al. 2005), al contar con todo un corpus de guiones de documentales (originales y traducidos) en formato digital para trabajar con ellos.

Así pues, y en consonancia con el producto audiovisual que estudiamos, el DVD es el formato ideal para un estudio de la evolución a lo largo del tiempo de los diferentes factores espaciales y temporales que definen o restringen los subtítulos.

También dentro de las cuestiones de formato, en lo referente a la extensión de sus episodios, y con la única excepción de *Sex and the City*, cuyos capítulos duran solamente media hora, todas las series de nuestro corpus cuentan con episodios que se emiten durante 60 minutos en pantalla. No obstante, eso no implica que todos tengan la misma duración. Nueve de las 14 series cuentan con capítulos que rondan los 43 minutos, preparados para la inserción de pausas publicitarias en la cadena en la que se emitieran originalmente. Sin embargo, las tres restantes (*Six Feet Under*, *The Sopranos* y *The Wire*) son producciones de la cadena de pago por cable HBO, que no incluye pausas publicitarias durante la emisión de las series. Así, la duración de los episodios en estos casos ronda los 55-60 minutos.

Idiomas

Nuestro corpus de estudio integra los subtítulos en español de España de las series de nuestro corpus. En todos los casos se trataba de subtítulos para oyentes, y en ningún caso se han encontrado subtítulos para sordos en castellano. También recogemos todos los subtítulos en versión original (inglés) de todas las series, siempre que estos estuvieran incluidos en el DVD comercializado en España. También se ha incluido la pista de subtítulo en inglés para sordos cuando esa era la única pista disponible en ese idioma.

Criterio de selección

Por último, la selección de las obras para el estudio se ha basado en un criterio de relevancia. Todas las series del corpus han recibido un reconocimiento internacional por parte de la crítica de la industria, plasmado en forma de diversos premios y galardones; así como por parte del público, como se refleja en sus índices de audiencia y en la trayectoria que han presentado. De este modo, todas ellas tienen o han tenido un recorrido mínimo de cuatro años de emisión, cifra que en algunos casos es del doble o el triple. Una muestra de la relevancia de estas series estadounidenses en el entorno español es su inclusión en decenas de bibliotecas públicas que forman parte de la Red Nacional, un factor que también ha sido importante para el desarrollo del presente estudio, por cuanto la disponibilidad de los materiales ha facilitado enormemente la tarea de recopilación del corpus.

5.3. Presentación del corpus

A continuación se presentan las series que componen nuestro corpus de análisis, ordenadas de acuerdo con la fecha de publicación de la primera temporada en DVD en España.

The X-Files

The X-Files, emitida en España bajo el título *Expediente X*, es una serie estadounidense de ciencia ficción y misterio creada por Chris Carter y emitida originalmente por la cadena Fox entre el 10 de septiembre de 1993 y el 19 de mayo de 2002. En España, la difusión de la serie corrió a cargo de la cadena Telecinco, que comenzó a emitirla en el año 1994.

La serie sigue los pasos de dos agentes especiales del FBI, Fox Mulder (interpretado por David Duchovny) y Dana Scully (encarnada por Gillian Anderson), que trabajan en un departamento que trata casos no resueltos conocidos como «expedientes X», en los que intervienen fenómenos supuestamente paranormales y aparentemente inexplicables. El arco argumental principal se centra en los esfuerzos de los agentes por descubrir una conspiración del gobierno de Estados Unidos para ocultar la existencia de vida extraterrestre inteligente y la colaboración gubernamental con dichos alienígenas. Por otra parte, el motor que impulsa la serie es la relación entre ambos agentes, que presentan posturas muy diferentes frente a la existencia de hechos paranormales y que mantienen una relación platónica de amor durante la mayor parte del tiempo.

Expediente X es una de las series más populares de la década de los noventa, con un grupo de seguidores que fue creciendo a lo largo de su emisión hasta llegar a un

público masivo que la convirtió en un producto de culto. La serie ha recibido numerosos galardones, entre los que destacan 16 premios Emmy y cinco Globos de Oro, tres de ellos a la mejor serie de televisión del año, en 1994, 1996 y 1997. Como resultado de este éxito de crítica y público, se produjeron dos largometrajes basados en la serie: *The X-Files: Fight the Future* (traducida como *Expediente X: enfréntate al futuro* en España) y *The X-Files: I Want to Believe* (distribuida en nuestro país con el título *X-Files: Creer es la clave*). El primero de ellos se sitúa cronológicamente entre la quinta y la sexta temporada, mientras que el segundo tiene lugar después del final de la novena y última temporada. Por otra parte, la serie ha dado lugar a toda una serie de productos de consumo inspirados en ella, entre los que se encuentran tres videojuegos, una revista mensual, varios libros, un cómic y una colección de figuras de acción.

La serie consta de nueve temporadas con un total de 202 episodios de una duración aproximada de 43 minutos cada uno, lo que representa cerca de 145 horas de programa. Hasta noviembre del año 2000 no se publicó la primera temporada en DVD en nuestro país, siete años después de su estreno en Estados Unidos, y la novena y última salió al mercado español en junio de 2004. Nuestro corpus incluye las nueve temporadas existentes, lo que supone un total de 83.472 subtítulos en castellano y 83.409 subtítulos en inglés. No se han incluido en el estudio los dos largometrajes.

La Tabla 4 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>The X-Files</i>				
Episodio: ~43 minutos		Emisión en EE.UU.: 10/09/1993 - 19/05/2002		
Temporada	Publicación DVD en España ²³	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	06/11/2000	24	11.355	11.051
2	30/04/2001	25	10.390	10.114
3	26/11/2001	24	10.459	10.143
4	22/04/2002	24	10.395	10.181
5	14/10/2002	20	8.399	8.423
6	17/03/2003	22	9.052	9.420
7	22/09/2003	22	9.002	9.119
8	14/03/2004	21	7.460	7.765
9	07/06/2004	19	6.960	7.193
Total		201	83.472	83.409

Tabla 4. *The X-Files*. Datos cuantitativos.

Sex and the City

Sex and the City, llamada *Sexo en Nueva York* en España y *Sexo en la Ciudad* en Latinoamérica, es una comedia dramática romántica estadounidense creada por Darren Star. La serie se basa en el libro de Candace Bushnell, *Sex and the City*, en el que la autora recopila artículos de su columna en el *New York Observer*. En la serie se sigue de cerca la vida de cuatro mujeres de entre treinta y cuarenta años: Carrie Bradshaw (interpretada por Sarah Jessica Parker), Samantha Jones (Kim Cattrall), Charlotte York (Kristin Davis) y Miranda Hobbes (Cynthia Nixon). Carrie es una escritora periodística que habla de los diferentes aspectos de sus relaciones con los hombres y las de sus amigas. En conjunto, *Sex and the city* analiza las vidas de mujeres profesionales en una gran ciudad hacia el final de la década de los noventa y comienzos del siglo XXI, y cómo

²³ Todos los datos referentes a la fecha de publicación de los DVD en España se ha extraído del sitio web www.zonadvd.com.

estas se ven afectadas por los cambios producidos en las expectativas de la sociedad con respecto a ellas.

La emisión original en Estados Unidos, a cargo de la cadena de pago HBO, comenzó el 6 de junio de 1998 y llegó a su fin el 22 de febrero de 2004. En España, el canal de pago Canal + fue el primero en presentarla, y llegó en abierto a las pantallas de la mano de Antena 3.

A lo largo de su andadura, la serie ha sido nominada para más de 50 premios Emmy, de los que ha ganado siete, y para 24 Globos de Oro, en los que ha recibido un galardón en ocho ocasiones. Además de recibir elogios de la crítica de la industria, *Sexo en Nueva York* ha sido tanto tema de análisis en cuestiones de género, a modo de ejemplo del progreso en los derechos de la mujer, como objeto de críticas por representar una visión demasiado superficial y fría de la mujer en la que su felicidad va ligada a un estilo de vida individualista y consumista, y está supeditada a la obtención de una pareja sentimental.

Sex and the City consta de seis temporadas con un total de 94 episodios de 30 minutos de duración, lo que supone 47 horas de emisión, aproximadamente. Además, se han creado dos largometrajes con posterioridad al final de la emisión original de la serie. Por lo que respecta a la comercialización de los DVD en nuestro país, el correspondiente a la primera temporada salió a la venta en noviembre de 2001, y en mayo de 2005 salió al mercado la sexta y última. Nuestro corpus incluye las temporadas tres a seis, puesto que las dos primeras no cuentan con subtítulos en castellano. En total, contamos con 23.760 subtítulos en castellano y 23.389 subtítulos en inglés. Los largometrajes no se han incluido como parte del corpus.

La Tabla 5 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Sex and the City</i>				
Episodio: ~30 minutos		Emisión en EE.UU.: 6/06/1998 - 22/02/2004		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
3	13/11/2002	18	6.801	6.750
4	18/02/2004	18	6.680	6.498
5	01/12/2004	8	3.153	3.118
6	18/05/2005	20	7.126	7.023
Total		64	23.760	23.389

Tabla 5. *Sex and the City*. Datos cuantitativos.

24

24 es una serie estadounidense de acción y espionaje, emitida con este mismo título en España y América Latina. Fue creada por Robert Cochran y Joel Surnow y está protagonizada por Kiefer Sutherland. Se emitió originalmente en la cadena Fox entre el 6 de noviembre de 2001 y el 24 de mayo de 2010, lo que la convierte en la serie televisiva más larga de su género en la historia. En nuestro país, la emisión corrió a cargo del canal de pago Fox España.

La línea argumental de cada temporada sigue en tiempo real al agente Jack Bauer, miembro de una agencia estadounidense ficticia: la Unidad Antiterrorista. En sucesivos períodos de 24 horas (que corresponden a las diferentes temporadas), el agente se enfrenta a diferentes amenazas contra la seguridad nacional de Estados Unidos, entre las que se incluyen intentos de asesinato del presidente de la nación, amenazas nucleares, químicas o biológicas y ataques cibernéticos que ponen en peligro la seguridad del país.

El elemento más innovador de la serie es su método de narración en tiempo real, según el cual cada uno de los 24 episodios de una temporada cubre una hora del día en que transcurre la acción. Así, el tiempo de la narración coincide exactamente con la duración del episodio. Como cada capítulo se extiende a lo largo de aproximadamente 45 minutos, han de tenerse en cuenta las pausas para la publicidad en los puntos indicados para respetar los tiempos tal y como se presentaron en su emisión original.

La serie ha sido nominada para 68 premios Emmy, de los que ha ganado 20, incluyendo el de Mejor Serie y Mejor Actor en 2006. Además, ha recibido dos Globos de Oro tras 11 nominaciones, y cuatro galardones del Sindicato de Actores de Estados Unidos. La compañía Sony produjo un videojuego basado en la serie: *24: The Game*, para la consola Playstation 2, y se han creado tres miniseries para la Web: *The Rookie*, *24: Day Zero* y *24: Day 6 debrief*, así como una miniserie para teléfono móvil: *24: Conspiracy*, la primera creada por la cadena Fox. Además, se han comercializado varios libros basados en la serie, cinco novelas gráficas, varios juegos de mesa y juegos para teléfonos móviles, una línea de muñecos de acción y hasta una bebida energética, comercializada en el Reino Unido.

La serie *24* consta de 8 temporadas, con un total de 192 episodios de unos 43 minutos de duración, más un largometraje para televisión, titulado *24: Redemption*, dirigido por Jon Cassar, que se encuadra cronológicamente entre la sexta y la séptima temporada. El cómputo final es de 145 horas de emisión. Los DVD salieron a la venta en España entre octubre de 2002 y octubre de 2010, y nuestro corpus cubre las siete primeras temporadas más la película, lo que representa 78.168 subtítulos en castellano y 83.123 subtítulos en inglés.

La Tabla 6 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

24				
Episodio: ~43 minutos		Emisión en EE.UU.: 06/11/2001 - 24/05/2010		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	14/10/2002	24	9.693	10.431
2	11/08/2003	24	10.325	11.008
3	09/08/2004	24	10.547	11.168
4	08/08/2005	24	9.704	11.784
5	06/11/2006	24	10.901	11.526
6	01/08/2007	24	11.228	11.675
Película	01/12/2008	1	1.144	1.136
7	19/10/2009	24	14.626	14.395
Total		169	78.168	83.123

Tabla 6. 24. Datos cuantitativos.

Six Feet Under

Six Feet Under es una comedia dramática estadounidense creada y producida por Alan Ball, guionista de la cinco veces oscarizada *American Beauty*. La serie se publicó en España con el título *A dos metros bajo tierra* y como *Seis pies bajo tierra* en Hispanoamérica. Su emisión original, a cargo de la cadena de pago por cable HBO tuvo lugar entre el 3 de junio de 2001 y el 21 de agosto de 2005. En nuestro país, por su parte, se pudo disfrutar a través del canal de pago Fox España y de La 2 en abierto.

Esta serie de televisión sigue la vida de Nate Fisher Jr., quien, tras la muerte del padre del clan, se convierte a regañadientes en socio de la funeraria familiar junto con su hermano David en Los Ángeles, California. Otros personajes importantes son la madre viuda de Nate, Ruth, y la joven hermana Claire, y los arcos argumentales se centran en la rutina de los Fisher así como la de sus amigos y amantes a lo largo de los cinco años de duración de la emisión. Así, por una parte, la trama sigue el formato de

una serie familiar clásica, pero por otra parte, a través de sus argumentos centrados inequívocamente en el tema de la muerte, cuenta con una importante cantidad de humor negro y surrealismo.

Six Feet Under ha sido descrita como una de las mejores series de televisión de todos los tiempos por numerosos críticos, como los de la revista *Time*, y ha recibido multitud de premios, entre los que destacan tres Globos de Oro (tras ocho nominaciones), tres GLAAD Media Awards (tras cinco nominaciones), nueve premios Emmy (con 44 nominaciones) y tres galardones del Sindicato de Actores de Estados Unidos, a los que ha sido nominada en ocho ocasiones. La sintonía principal de la serie, creada por el compositor y director Thomas Newman, ha recibido, por su parte, un premio Emmy en 2002 y dos premios Grammy en el año 2003.

Además, se han publicado dos libros sobre la serie, uno de ellos escrito por el creador, Allan Ball, titulado *Six Feet Under: Better Living Through Death*, así como dos discos con la banda sonora, en los años 2002 y 2005.

La serie consta de cinco temporadas, compuestas por 63 episodios de entre 45 y 60 minutos cada uno, lo que resulta en una duración total de casi 60 horas. La publicación de los DVD de la primera temporada de *Six Feet Under* en España se produjo en julio de 2003, y en abril de 2006 se pusieron a la venta los DVD de la quinta y última. Nuestro corpus incluye todas las temporadas, lo que supone 40.744 subtítulos en inglés y 40.735 subtítulos en castellano.

La Tabla 7 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Six Feet Under</i>				
Episodio: : 45~60 minutos		Emisión en EE.UU.: 03/06/2001 - 21/08/2005		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	07/07/2003	13	8.636	8.590
2	21/06/2004	13	9.074	9.014
3	04/04/2005	13	7.692	7.670
4	05/09/2005	12	7.326	7.486
5	10/04/2006	12	8.007	7.984
Total		63	40.735	40.744

Tabla 7. *Six Feet Under*. Datos cuantitativos.

The Sopranos

La serie dramática estadounidense *The Sopranos*, titulada *Los Soprano* en aquellos países de habla hispana en los que se ha comercializado, es una creación de David Chase. Se emitió originalmente en la cadena de pago por cable HBO en Estados Unidos entre el 10 de enero de 1999 y el 10 de junio de 2007. En España, por su parte, pudo verse en un primer momento en el canal de pago Fox España y en abierto en Canal+ (como parte de su emisión no codificada) y en La Sexta.

La trama de la serie gira en torno a Tony Soprano, un mafioso italoamericano residente en Nueva Jersey, y a las dificultades a las que se enfrenta cuando trata de dar solución simultáneamente a las exigencias que presentan su familia y la organización criminal que dirige. Estos conflictos lo llevan a establecer una intermitente relación con una psiquiatra, la doctora Jennifer Melfi.

The Sopranos es la serie de televisión por cable que mayor éxito económico cosechó en la historia de Estados Unidos y, por extensión, del mundo. A pesar de emitirse en el canal de pago HBO, que se encuentra disponible en menos hogares que

otras cadenas abiertas, a menudo atraía a una cantidad de público igual o superior a la de otras programaciones populares durante la época. Ha sido aplaudida por gran cantidad de críticos, entre los que se encuentran los de las revistas *Time*, *The New Yorker* o *Vanity Fair*, o el sitio web *Metacritic*, como una de las mejores series de televisión de todos los tiempos.

Así, desde el punto de vista de la crítica, ha recibido multitud de galardones, entre los que se encuentran 21 premios Emmy, 5 Globos de Oro, 2 premios Peabody, y más de una decena de distinciones de los principales sindicatos de profesionales de la industria audiovisual en Estados Unidos.

The Sopranos ha tenido un importante impacto en la industria televisiva estadounidense. Varios críticos la consideran una de las obras artísticas más influyentes de la década del 2000, y se entiende que fue la que permitió que otras series dramáticas para un público adulto adquirieran un reconocimiento generalizado. A menudo se cita a esta serie como una de las creaciones que ayudaron a convertir a la televisión seriada en una forma legítima de arte a la altura de los largometrajes, la literatura o el teatro.

La serie cuenta con seis temporadas, que suman 86 episodios con una duración aproximada de entre 50 y 55 minutos cada uno, lo que supone una extensión total final de más de 70 horas. Los DVD de las cuatro primeras temporadas se pusieron a la venta en España al mismo tiempo, en noviembre del año 2003. La última temporada, por su parte, se dividió en dos mitades, de forma que la primera se comenzó a comercializar en noviembre de 2006 y la segunda llegó un año más tarde, en noviembre de 2007. El corpus de nuestro estudio incluye todos los episodios de *The Sopranos*, lo que representa un total de 55.941 subtítulos en castellano y 55.463 subtítulos en inglés.

La Tabla 8 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>The Sopranos</i>				
Episodio: 50~55 minutos		Emisión en EE.UU.: 10/01/1999 - 10/06/2007		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	24/11/2003	13	9.200	9.146
2	24/11/2003	13	8.785	8.676
3	24/11/2003	13	7.743	7.671
4	24/11/2003	13	9.058	8.956
5	20/06/2005	13	8.274	8.256
6.1	27/11/2006	12	7.292	7.228
6.2	19/11/2007	9	5.589	5.530
Total		86	55.941	55.463

Tabla 8. *The Sopranos*. Datos cuantitativos.

ER

La serie *ER*, titulada *Urgencias* en nuestro país y *Sala de Urgencias* o *ER emergencias* en Hispanoamérica es un drama médico estadounidense creado por el escritor, director, productor y guionista Michael Crichton y emitida entre el 19 de septiembre de 1994 y el 2 de abril de 2009 en la cadena NBC. En nuestro país, la serie debutó en el año 1996 y se ha emitido en varias cadenas nacionales en abierto y de pago.

ER trata sobre la labor del personal médico que trabaja en la sala de urgencias del hospital County General de Chicago y sobre sus complejas relaciones personales. Entre sus actores principales se encuentran Anthony Edwards, que da vida al doctor Mark Greene; y Noah Wyle que encarna al médico interno John Carter; así como George Clooney, que dio el salto a la gran pantalla tras su papel en esta serie como el pediatra Doug Ross.

Esta producción, con sus quince temporadas emitidas a lo largo de quince años, con un total de 331 episodios de aproximadamente 45 minutos cada uno, se ha convertido en la serie médica más larga de la historia de la televisión en Estados Unidos, con una duración total de 250 horas. *Urgencias* ha sido la serie que más nominaciones para premios ha recibido en la historia de la televisión estadounidense, y ha optado a un total de 375 galardones de la industria audiovisual, de los que ha ganado 116. Destacan 22 premios Emmy y un Globo de Oro.

ER es una de las series con los índices de audiencia más altos de la historia televisiva estadounidense, con más de 20 millones de espectadores en cada una de sus nueve primeras temporadas y entre 10 y 20 millones en las siguientes. El último episodio de la cuarta temporada, el que mayor audiencia registró, congregó ante los televisores a más de 47 millones de personas solamente en Estados Unidos. Dentro de su mismo universo ficticio se produjeron otras dos series de televisión, tituladas *Third Watch* (*Turno de guardia* en España) y *Medical Investigation* (emitida con el título en inglés en nuestro país), de temática policial y médica, respectivamente. Tanto la primera, que se mantuvo en antena entre 1999 y 2005, como la segunda, que se emitió en los años 2004 y 2005, compartieron en algunos de sus capítulos personajes y tramas con *Urgencias*.

En nuestro país, los DVD comenzaron a comercializarse en febrero de 2004 (primera temporada), y los sucesivos estrenos acabaron en septiembre de 2009, con el lanzamiento de la decimoquinta y última. Por nuestra parte, nuestro estudio incluye desde la temporada 1 hasta la 14, puesta a la venta en España en mayo de 2009. En total, el corpus cuenta con 223.773 subtítulos en castellano y 222.985 subtítulos en inglés.

La Tabla 9 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>ER</i>				
Episodio: ~45 minutos		Emisión en EE.UU.: 19/09/1994 - 02/04/2009		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	23/02/2004	25	16.853	16.896
2	26/07/2004	22	14.598	14.598
3	31/01/2005	22	15.385	15.392
4	16/05/2005	22	17.675	17.675
5	24/10/2005	22	16.614	16.614
6	03/04/2006	22	14.828	14.758
7	18/09/2006	22	16.014	16.008
8	16/07/2007	22	16.107	16.095
9	29/10/2007	22	16.299	16.179
10	28/01/2008	22	15.760	15.707
11	21/04/2008	22	16.047	16.028
12	15/09/2008	22	15.738	15.714
13	03/11/2008	23	17.698	17.484
14	18/05/2009	19	14.157	13.837
Total		309	223.773	222.985

Tabla 9. *ER*. Datos cuantitativos.

The Wire

The Wire, emitida en España como *The Wire: Bajo escucha* y como *The Wire: Los Vigilantes* en México, es una serie policíaca estadounidense creada y escrita principalmente por el guionista y antiguo periodista policial David Simon. La serie fue emitida en un primer momento entre el 2 de junio de 2002 y el 9 de marzo de 2008 por la cadena de televisión por cable HBO en Estados Unidos, mientras que en España fueron el canal de pago TNT y el canal autonómico gallego VTelevisión los primeros encargados de su proyección.

El argumento de cada una de las temporadas de la serie, que se desarrolla por entero en Baltimore, Maryland, gira en torno a un aspecto diferente de la vida de la

ciudad: el tráfico de drogas, el sistema portuario, el gobierno y la burocracia, el sistema educativo y los medios de comunicación. Los miembros del departamento de policía de la ciudad deben enfrentarse a los diferentes problemas relacionados con estos temas a lo largo de la serie.

The Wire resulta innovadora en varios niveles, como su representación realista de los procesos policiales y criminales al mismo tiempo, la forma en que prescinde de exposiciones narrativas en forma de flashbacks o narraciones fuera de plano, o la compleja estructura narrativa que exige del espectador un nivel de atención y concentración que no se había visto hasta ese momento en televisión.

A pesar de que nunca ha gozado de un gran éxito comercial o de no haber sido premiada con algunos de los principales galardones de la industria televisiva en Estados Unidos, muchos críticos han descrito *The Wire* como una de las mejores series de televisión de todos los tiempos, y como una de las obras de ficción de mayor calidad de la década del 2000. Sí ha recibido nominaciones y distinciones en premios como los Emmy, los GLAAD, los Satellite o los Peabody, y ganó este último en el año 2004.

El impacto de la serie ha sido notable, y de hecho forma parte del material curricular de varias prestigiosas universidades estadounidenses, como la Universidad de Brown, la Universidad Johns Hopkins o la Harvard Law School, que la utilizan para impartir lecciones en varias disciplinas, desde el derecho hasta la sociología, pasando obviamente por los estudios de comunicación audiovisual.

La serie se prolongó a lo largo de cinco temporadas, con un total de 60 capítulos de aproximadamente una hora de duración, lo que supone una extensión final de casi 60 horas. Los DVD de la primera temporada se pusieron a la venta en abril del año 2005, y en septiembre de 2008 salieron al mercado los correspondientes a la

quinta y última temporada. Nuestro corpus incluye todos los episodios de *The Wire*, lo que suma un total de 44.689 subtítulos en inglés y 43.918 subtítulos en castellano.

La Tabla 10 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>The Wire</i>				
Episodio: 55~60 minutos		Emisión en EE.UU.: 02/06/2002 - 09/03/2008		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	18/04/2005	13	8.862	8.826
2	10/10/2005	12	7.358	7.304
3	05/02/2007	12	8.584	8.918
4	10/03/2008	13	10.487	11.085
5	22/09/2008	10	8.627	8.556
Total		60	43.918	44.689

Tabla 10. *The Wire*. Datos cuantitativos.

Desperate Housewives

Desperate Housewives, traducida como *Mujeres desesperadas* en España y como *Esposas desesperadas* en México, es una comedia dramática de misterio estadounidense creada por el escritor y productor Marc Cherry que se estrenó en la cadena ABC el 3 de octubre de 2004 y emitió su último episodio el 13 de mayo de 2012. En España, la cadena de pago Fox España se encarga de su difusión, seguida por los canales en abierto La 1 y La 2.

La trama inicial gira en torno al misterioso suicidio de Mary Alice Young y a la vida de sus cuatro amigas, que viven en Wisteria Lane, un barrio residencial estadounidense, junto a sus familias. A lo largo de la serie se van desvelando los distintos secretos que guarda cada una en su relación con sus convecinos.

A nivel internacional, la serie ha tenido tanto éxito que se han creado producciones nacionales en varios países de todo el mundo, como Polonia, Grecia,

China, Brasil o Japón. En el mundo de habla hispana se han producido tres adaptaciones diferentes, todas ellas tituladas *Amas de casa desesperadas*: una para Argentina, otra para Colombia y Ecuador y una tercera versión, para el público hispanohablante de Estados Unidos. La versión original ha contado con una media de entre 10 y 20 millones de espectadores por capítulo solo en Estados Unidos, y se estima que la audiencia en todo el mundo ha rozado los 120 millones de personas en el año 2007.

La franquicia de *Desperate Housewives* ha dado lugar a un libro-guía de la serie, un libro de cocina, una colección de calendarios, un álbum de música, una línea de muñecas y una colonia. Además, se produjeron ocho mini-episodios bajo el título *Another Desperate Housewife*.

En cuanto a los galardones recibidos, hasta el año 2012, la serie ha sido nominada para 35 premios Emmy, de los que ha ganado siete, además de tres Globos de Oro, un premio GLAAD Media y tres premios Satellite, así como premios y nominaciones de todos los principales sindicatos cinematográficos estadounidenses, por citar algunos de los más relevantes.

En mayo de 2012 acabó de emitirse en Estados Unidos la octava y última temporada, lo que suma 180 episodios. Así pues, sus capítulos, con una duración de unos 42 minutos, representan una duración total de 126 horas. La primera temporada en DVD en España salió a la venta en octubre de 2005, y la séptima temporada, la última comercializada hasta ahora en nuestro país, se lanzó en octubre de 2011. Nuestro corpus abarca las tres primeras temporadas de la serie, lo que supone 41.596 subtítulos en castellano y 41.660 subtítulos en inglés.

La Tabla 11 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Desperate Housewives</i>				
Episodio: ~42 minutos		Emisión en EE.UU.: 03/10/2004 - 13/05/2012		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	10/10/2005	23	12.610	12.633
2	13/11/2006	24	15.189	15.182
3	05/11/2006	23	13.797	13.845
Total		70	41.596	41.660

Tabla 11. *Desperate Housewives*. Datos cuantitativos.

Lost

Lost, titulada *Perdidos* en España y *Desaparecidos* en algunos países de Hispanoamérica, es una serie fantástica de aventura estadounidense creada por Jeffrey Lieber, J. J. Abrams y Damon Lindelof que se pudo ver en EE.UU. en la cadena ABC entre el 22 de septiembre de 2004 y el 23 de mayo de 2010. En España, la emisión en abierto corrió a cargo de La 2 y Cuatro, así como del canal de pago Fox España.

La serie 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 seis temporadas emitidas, se definen los perfiles de las distintas facciones de moradores, que suman en total más de 100 personajes solo dentro de la isla.

Lost ha cosechado un éxito arrollador de crítica y público, y ha aparecido con frecuencia en las listas de críticos estadounidenses como una de las diez mejores series

de televisión de todos los tiempos. Una media de entre 10 y 20 millones de espectadores han seguido cada uno de los capítulos solo en Estados Unidos. El último capítulo se emitió en España en versión original subtitulada en castellano a las 06:30 de la mañana del 23 de mayo de 2010, apenas un par de horas después de su estreno en Estados Unidos, y alcanzó en nuestro país una audiencia de 400.000 televidentes.

Por su parte, la cadena ABC ha desarrollado varias iniciativas de promoción de la serie, como varios sitios web, novelas integradas en el universo ficticio de *Lost*, una serie de episodios para teléfonos móviles y un videojuego para esta misma plataforma, un videojuego para ordenador, una revista oficial, un juego de mesa, puzzles, juegos de cartas, muñecos de acción, ropa, bisutería y otros artículos coleccionables. Además, cuenta con una enciclopedia online con más de 7.000 artículos, *Lostpedia* (Croy 2005), y con una enciclopedia oficial en papel publicada por Dorking Kindersley en EE.UU. y por Grijalbo en España (Terry y Bennett 2010).

A lo largo de su historia, *Lost* ha recibido multitud de nominaciones a diferentes galardones, entre los que se encuentran 54 premios Emmy (de los que ganó once), siete Globos de Oro (de los que recibió uno a la mejor serie dramática en 2006) y varios galardones Satellite y Saturn, así como un premio BAFTA de la Academia Británica.

La sexta y última temporada, que se acabó de emitir en mayo de 2010, puso punto final a una serie de 121 episodios de 42 minutos de duración, lo que supone una duración total de unas 85 horas. Los DVD de las diferentes temporadas salieron a la venta en España entre diciembre de 2005 y septiembre de 2010. Nuestro corpus incluye las cinco primeras temporadas, que contienen en total 44.750 subtítulos en inglés y 46.666 subtítulos en castellano.

La Tabla 12 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Lost</i>				
Episodio: ~42 minutos		Emisión en EE.UU.: 22/09/2004 – 23/05/2010		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	14/12/2005	25	11.790	11.411
2	24/10/2006	24	10.386	9.782
3	10/10/2007	23	10.069	9.767
4	26/11/2008	14	6.627	6.262
5	03/02/2010	17	7.794	7.528
Total		103	46.666	44.750

Tabla 12. *Lost*. Datos cuantitativos.

Prison Break

Prison Break es una serie estadounidense de suspense y acción creada por Paul Scheuring y protagonizada por Dominic Purcell y Wentworth Miller. Su emisión original en Estados Unidos tuvo lugar entre el 29 de agosto de 2005 y el 15 de mayo de 2009 en la Fox. En nuestro país, por su parte, pudo verse en un primer momento en el canal de pago Fox España, y posteriormente, en abierto, en La Sexta.

La serie gira en torno a Michael Scofield, un ingeniero de estructuras que atraca un banco para ingresar en la prisión donde su hermano, Lincoln Burrows, espera la pena de muerte por un asesinato que no cometió. El plan de Michael consiste en fugarse de la prisión junto a Lincoln y escapar a Panamá. A lo largo de las cuatro temporadas, los hermanos huyen de la cárcel, consiguen salir de Estados Unidos y escapan también de una prisión panameña y de la compañía de inteligencia secreta que pretende atraparlos.

En cuanto a los premios internacionales, la serie ha recibido numerosas nominaciones a varios galardones, como los Emmy, los Satellite, los Saturn o los Globos

de Oro, y ha resultado ganador en la edición de 2005 de los premios People's Choice y el American Latino Media Arts Award un año más tarde.

Prison Break ha dado lugar a varios productos relacionados con la serie, como una revista oficial y una novela: *Prison Break: The Classified FBI Files*. Además, se produjo una secuela dirigida a teléfonos móviles titulada *Prison Break: Proof of Innocence* y un conjunto de seis mini-episodios que se publicaron en Internet, titulados *Prison Break: Visitations*. Por otra parte, el 26 de marzo de 2010 salió a la venta un videojuego basado en la serie para Microsoft Windows, Playstation 3 y Xbox 360 llamado *Prison Break: The Conspiracy*. Además, se ha producido una adaptación rusa de la serie, estrenada en septiembre de 2010.

La serie se desarrolla a lo largo de cuatro temporadas, y comprende 81 episodios con una duración aproximada de 43 minutos cada uno, lo que supone una extensión total de casi 60 horas. En España, los DVD de la primera temporada salieron a la venta en septiembre de 2006, mientras que los correspondientes a la cuarta y última llegaron al mercado en julio de 2009. Es importante señalar que los dos últimos capítulos de la serie no se emitieron en el formato habitual de episodios independientes, sino que se produjeron y publicaron como un largometraje para televisión titulado *Prison Break: The Final Break*. Nuestro corpus incluye las cuatro temporadas de la serie, además del largometraje, que forma parte esencial de la trama. En total, contamos con 39.490 subtítulos en inglés y 39.236 subtítulos en castellano.

La Tabla 13 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Prison Break</i>				
Episodio: ~43 minutos		Emisión en EE.UU.: 29/08/2005 – 15/05/2009		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	18/09/2006	22	8.949	9.374
2	20/10/2007	22	11.361	11.316
3	19/05/2008	13	6.047	6.020
4	06/07/2009	24	12.879	12.780
Total		81	39.236	39.490

Tabla 13. *Prison Break*. Datos cuantitativos.

House

House, también llamada *House, M. D.*, es una serie médica estadounidense creada por David Shore y protagonizada por Hugh Laurie, titulada *House* en España y *Dr. House* en Hispanoamérica. Se estrenó en Estados Unidos el 16 de noviembre de 2004 en la cadena Fox y llegó a su fin el 21 de mayo de 2012. En España, su emisión corre a cargo del canal de pago Fox España y puede verse en abierto en la cadena Cuatro.

La serie se desarrolla alrededor de la figura de Gregory House, un genio médico misántropo y ególatra que dirige el Departamento de Diagnóstico de un hospital de Nueva Jersey. Uno de los elementos argumentales característicos es la adicción del protagonista a la vicodina para aliviar el dolor causado por un infarto muscular en una pierna, lo que le obliga a utilizar un bastón, además del carácter huraño y egocéntrico del doctor House, quien tiene a su cargo un grupo de doctores especialistas en diferentes áreas que lo ayudan a desentrañar el misterio médico que se encierra en cada uno de los episodios.

A lo largo de su andadura, *House* ha recibido valoraciones mayoritariamente favorables por parte de la crítica, y ha mantenido de forma consistente una audiencia de entre diez y veinte millones de espectadores en Estados Unidos a lo largo de sus ocho temporadas. Por otra parte, la serie ha sido nominada para más de un centenar de galardones, en los que ha obtenido un premio en 38 ocasiones. Destacan cuatro premios Emmy, 2 Globos de Oro, 5 premios Satellite, un premio BAFTA de la Academia Británica y un premio Peabody. También ha resultado ganadora de 3 premios TP de Oro en España a la mejor serie extranjera entre 2008 y 2010, así como el premio del Festival de Televisión de Montecarlo a la mejor serie dramática internacional en el año 2009. En cuanto a otros productos relacionados, ha salido al mercado la banda sonora original de *House*, y en mayo de 2010 se puso en venta un videojuego oficial basado en la serie.

En mayo de 2012, *House* acabó la emisión de su octava y última temporada, tras un total de 177 episodios, con una duración de 42 minutos cada uno, lo que supone un metraje de 123 horas. Los DVD de la primera temporada salieron al mercado en septiembre de 2006, y la sexta se puso en venta en noviembre de 2010. En nuestro corpus de estudio contamos con las cinco primeras temporadas. Así, se trata de 59.068 subtítulos en inglés y 71.938 subtítulos en castellano. La diferencia numérica entre ambos (con un 20% más de subtítulos en nuestra lengua) se explica por el hecho de que la primera temporada en DVD comercializada en España no incluía los subtítulos en inglés.

La Tabla 14 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>House</i>				
Episodio: ~42 minutos			Emisión en EE.UU.: 16/11/2004 - 21/05/2012	
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	06/09/2006	22	14.110	
2	28/02/2007	24	15.051	16.616
3	10/12/2007	24	15.501	15.434
4	26/11/2008	16	11.768	11.670
5	26/11/2009	24	15.508	15.348
Total		110	71.938	59.068

Tabla 14. *House*. Datos cuantitativos.

Queer as Folk

Queer as Folk, emitida con este mismo título en España y Latinoamérica, es una serie de televisión estadounidense y canadiense adaptada y escrita por Ron Cowen y Daniel Lipman. Se estrenó en Norteamérica el 3 de diciembre del año 2000, y su andadura llegó a su fin el 7 de agosto de 2005. Su proyección corrió a cargo del canal Showtime, en Estados Unidos, y Showcase, en Canadá. En España pudo verse en la cadena Cuatro.

La serie trata de la vida de cinco amigos homosexuales de diferentes edades que viven en Pittsburgh, Pensilvania, y de sus relaciones interpersonales. Resultó muy innovadora en su retrato del día a día de una comunidad gay estadounidense de principios del siglo XXI, al enfocar desde ese punto de vista temas de diversa índole, tales como el matrimonio y adopción homosexuales, el uso y abuso de drogas con fines recreativos, la prostitución de menores, la discriminación por orientación sexual o la infección por VIH y sida. *Queer as Folk* ha sido aclamada por parte de la comunidad gay estadounidense por atreverse a tratar sin ambages temas muy controvertidos, aunque

también despertó algunas críticas por presentar la imagen de un colectivo que sigue un estilo de vida excesivamente hedonista y superficial.

Esta serie americana es en realidad el *remake* de una serie británica del mismo nombre, creada por el guionista y productor galés Russell T Davies y emitida en el Reino Unido en los años 1999 y 2000. Esta versión adaptada fue un éxito de crítica y público en Estados Unidos y Canadá, y ha sido nominada para numerosos galardones. De entre ellos, ha recibido premios de la Asociación de Directores de Canadá, un premio Prism y un trofeo de los GLAAD Media Awards, a los que ha estado nominada en todas las ediciones en las que se emitió originalmente. Además, se ha publicado un libro-guía de *Queer as Folk* y se han sacado al mercado las bandas sonoras correspondientes a sus cinco temporadas, al igual que se hizo con la banda sonora de la versión original británica, que alcanzó el disco de oro un mes después de su lanzamiento.

La serie se emitió a lo largo de cinco temporadas de entre 13 y 22 episodios cada una, lo que representa un total de 83 episodios, con una duración de unos 47 minutos cada uno, lo que supone una extensión final de 65 horas de televisión. Los DVD de la primera temporada se publicaron en España en septiembre de 2007, y los siguientes salieron al mercado en rápida sucesión, de forma que ya en septiembre de 2008 se puso en venta la quinta y última temporada. Nuestro corpus incluye las cinco temporadas de las que consta la serie, por lo que contamos con 54.322 subtítulos en castellano y 55.286 subtítulos en inglés.

La Tabla 15 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Queer as Folk</i>				
Episodio: ~47 minutos		Emisión en EE.UU.: 03/12/2000 – 07/08/2008		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	27/11/2007	22	13.386	13.350
2	12/05/2008	20	12.531	12.509
3	22/07/2008	14	9.008	8.990
4	23/09/2008	14	10.074	10.404
5	18/11/2008	13	9.323	10.033
Total		83	54.322	55.286

Tabla 15. *Queer as Folk*. Datos cuantitativos.

Heroes

Heroes es una serie de ciencia ficción estadounidense, emitida en España y Latinoamérica con el título *Héroes*, creada por Tim Kring. Su emisión original tuvo lugar en Estados Unidos entre el 25 de septiembre de 2006 y el 8 de febrero de 2010 en la cadena NBC. En España pudo verse en televisión a través de la cadena de cable Sci Fi y en diferentes canales autonómicos en abierto.

La serie nos acerca a la vida de un grupo de ciudadanos, en apariencia normales, que descubren un día que gozan de diversos poderes sobrenaturales. El estilo narrativo y la estética de *Heroes* se acercan a los de los cómics americanos. Además, la estructura de su emisión se divide en los llamados «volúmenes», como si se tratara de novelas gráficas publicadas en papel. Los personajes participan en líneas argumentales breves que abarcan varios episodios y que se unen en una trama de mayor envergadura que cubre una o varias temporadas.

La serie, especialmente a lo largo de su primera temporada, recibió críticas muy favorables y el apoyo constante de casi 15 millones de espectadores por episodio,

solo en Estados Unidos. En cuanto a los galardones recibidos, *Heroes* ha sido nominada y premiada por diferentes representantes de la industria televisiva, y destacan una nominación a los Globos de Oro en 2007, un premio BAFTA en 2008 y un Emmy en 2009.

Además de los episodios que se emitían semanalmente, la NBC lanzó una serie de miniepisodios para teléfono móvil y para la web en 2008 y 2009. Por otra parte, la cadena publicaba un cómic online cada semana que ofrecía información adicional acerca de los protagonistas y las tramas. Posteriormente se reunieron estas publicaciones en un volumen recopilatorio publicado en Estados Unidos por Wildstorm y en España por Planeta DeAgostini, con traducción de Alberto Gracia Castellano. En el año 2007 se publicó la primera novela basada en la serie, escrita por Aury Wallington y titulada *Saving Charlie*. Además, la editorial *Titan Magazines* publicó una revista sobre *Heroes* a lo largo del año 2007 y 2008. En cuanto a otros productos relacionados con la serie, en 2007 salió a la venta un videojuego de Gameloft para teléfonos móviles, además de una línea de muñecos de acción basados en diferentes personajes.

Heroes tuvo una duración de cuatro temporadas, con un total de 77 episodios de unos 43 minutos de duración, lo que significa una extensión global de más de 55 horas de emisión. La primera temporada en DVD salió al mercado en España en diciembre de 2007, y la cuarta y última se puso en venta en octubre de 2010. Nuestro corpus incluye las tres primeras temporadas. Se trata de un conjunto de 32.773 subtítulos en castellano y 32.257 subtítulos en inglés.

La Tabla 16 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

<i>Heroes</i>				
Episodio: ~43 minutos		Emisión en EE.UU.: 25/09/2006 – 08/02/2010		
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	10/12/2007	23	12.242	12.371
2	28/07/2008	11	6.250	6.152
3	12/10/2009	25	14.281	13.734
Total		59	32.773	32.257

Tabla 16. *Heroes*. Datos cuantitativos.

Mad Men

Mad Men, emitida con el mismo título en España y Latinoamérica, es una serie de televisión estadounidense ambientada en los años sesenta, creada y producida por Matthew Weiner. Su emisión original corre a cargo de la cadena de televisión por cable AMC, mientras que en España puede verse a través de Canal+ y del canal en abierto Cuatro. Su estreno tuvo lugar el 19 de julio de 2007, y se espera que se desarrolle a lo largo de siete años, para acabar en el año 2014. En el momento de la impresión del presente trabajo, la serie está acabando su quinta temporada.

Mad Men gira en torno al trabajo de un grupo de hombres en una empresa de publicidad de Madison Avenue, en Nueva York, durante los años sesenta. A través de este entorno, la serie muestra algunas partes de la cultura y la sociedad de Estados Unidos en esta década, con un reflejo de las posturas de la época con respecto a temas tales como el sexismo, el consumo de alcohol y tabaco, el feminismo, el adulterio, la homofobia, el racismo o el antisemitismo.

La serie ha recibido críticas muy positivas desde su estreno, particularmente en lo relativo a su autenticidad histórica, su guion y la interpretación de sus actores.

Consecuentemente, ha sido nominada a numerosos premios, y entre los galardones recibidos destacan 13 premios Emmy y cuatro Globos de Oro. Por su parte, el American Film Institute la eligió como una de las diez mejores series de televisión de los años 2007, 2008 y 2009, y fue declarada la mejor serie de televisión de ese último año por la Asociación de Críticos de Televisión de Estados Unidos. La audiencia de *Mad Men*, por otra parte, ronda los tres millones de espectadores por capítulo, lo que podría no parecer mucho, pero que representa en realidad una cifra notable en un canal de televisión por cable estadounidense.

En primavera de 2010, Mattel sacó al mercado una edición limitada de muñecos basados en los protagonistas de la serie, Don y Betty Draper, Joan Holloway y Roger Sterling. También se ha puesto en venta una colección de ropa inspirada en el estilo que se refleja en *Mad Men*, e incluso salió al mercado en verano de 2010 una línea de esmalte de uñas basada en la serie.

Tal y como hemos indicado antes, la serie ha firmado su renovación hasta la séptima temporada, y hasta el momento se han emitido cinco en total. Cada temporada consta de 13 capítulos con una duración de 47 minutos, lo que representa un metraje de algo más de 50 horas de emisión. Los DVD de la primera temporada salieron a la venta en España en noviembre de 2008, y en marzo de 2011 se publicó la cuarta. Nuestro corpus consta de las dos primeras temporadas, con un total de 15.827 subtítulos en inglés y 15.842 subtítulos en castellano.

La Tabla 17 muestra un desglose de los datos cuantitativos referentes a las temporadas de la serie incluidas en nuestro estudio.

Mad Men				
Episodio: ~47 minutos			Emisión en EE.UU.: 19/07/2007 -	
Temporada	Publicación DVD en España	Nº episodios	Subs español	Subs inglés
1	12/11/2008	13	8.167	8.135
2	26/08/2009	13	7.660	7.707
Total		26	15.827	15.842

Tabla 17. *Mad Men*. Datos cuantitativos.

5.4. Resumen

En la siguiente tabla se presentan de forma resumida los datos relativos a las fechas de publicación de la primera y última temporada en DVD que se ha comercializado hasta la fecha, junto con información referente al número de temporadas analizadas, las horas de emisión que representan y la cantidad de subtítulos en español y en inglés que han pasado por nuestro programa de análisis.

Serie	Primera DVD	Última DVD ²⁴	Temporadas analizadas	Horas analizadas	Subs Español	Subs Inglés
<i>The X-Files</i>	11/2000	06-2004	9	145	83.472	83.409
<i>Sex and the City</i>	11/2001	05/2005	6	47	23.760	23.389
<i>24</i>	10/2002	10/2010	7	128	78.168	83.123
<i>Six Feet Under</i>	07/2003	04/2006	5	60	40.735	40.744
<i>The Sopranos</i>	11/2003	11/2007	6	70	55.941	55.463
<i>ER</i>	02/2004	09/2009	14	232	223.773	222.985
<i>The Wire</i>	04/2005	19/2008	5	60	43.918	44.689
<i>Desperate Housewives</i>	08/2005	10/2011*	3	50	41.596	41.660
<i>Lost</i>	12/2005	09/2010	5	72	46.666	44.750
<i>Prison Break</i>	09/2006	07/2009	4	58	39.236	39.490
<i>House</i>	09/2006	09/2011*	5	77	71.938	59.068
<i>Queer as Folk</i>	11/2007	11/2008	5	65	54.322	55.286
<i>Heroes</i>	12/2007	10/2010	3	42	32.773	32.257
<i>Mad Men</i>	11/2008	03/2011*	2	20	15.827	15.842
Total				1.126	852.125	842.155

Tabla 18. Resumen de datos cuantitativos de nuestro corpus.

Como podemos observar, se trata de más de 1.000 horas de emisión, con un total de más de un millón y medio de subtítulos que abarcan un período de tiempo de diez años. En el capítulo siguiente pasaremos a exponer los pasos seguidos para llevar a cabo el análisis y los resultados que se han observado.

²⁴ Las fechas correspondientes a la última temporada en DVD hacen referencia a la última temporada comercializada hasta junio de 2012.

* Algunas de las series se siguen emitiendo en dicha fecha o han acabado de emitirse recientemente, por lo que todavía han de salir al mercado las últimas temporadas en este formato.

Capítulo 6. Análisis del corpus

Una vez seleccionado el corpus de textos audiovisuales que vamos a estudiar con nuestro programa, llega el momento de proceder al análisis propiamente dicho. Para ello, tal y como señalamos en la introducción de este trabajo, contamos con una serie de hipótesis de partida que giran en torno a la evolución de los subtítulos a lo largo del tiempo y a su adecuación a los límites espaciales y temporales definidos desde los diferentes ámbitos de este campo (el teórico, el institucional y el profesional, principalmente), formuladas a partir de las observaciones ya señaladas en trabajos anteriores (González-Iglesias 2009, 2011). Estas hipótesis, a las que ya se realizó una breve mención en la introducción del presente trabajo, se desgranarán a continuación para después proceder a detallar el proceso de extracción del corpus para su análisis y, por último, a presentar los resultados del mismo.

6.1. Hipótesis de partida

6.1.1. Con respecto a la velocidad de lectura de los subtítulos

A lo largo de la revisión de la bibliografía especializada sobre el tema advertimos una tendencia firme hacia un aumento de la velocidad máxima de lectura de los subtítulos por parte del espectador. De igual modo, en un trabajo previo (González-Iglesias 2011) constatamos que la proporción de subtítulos con una alta velocidad de lectura (a los que hemos dado en llamar «subtítulos rápidos»), así como la propia velocidad de lectura de dichos subtítulos aumentaba de forma constante a lo largo del tiempo. Recordemos aquí que el período que abarca nuestro estudio es el de la primera década del siglo XXI, en la que se enmarcan las series incluidas en nuestro corpus. En consecuencia, nos proponemos comprobar en el presente estudio las dos siguientes hipótesis:

- La proporción de «subtítulos rápidos» en los textos audiovisuales aumenta con el paso del tiempo.
- La velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en los textos audiovisuales aumenta con el tiempo.

6.1.2. Con respecto a la duración de las pausas entre subtítulos

Asimismo, encontramos en un repaso diacrónico de la bibliografía una significativa reducción de los tiempos mínimos fijados para la pausa entre la desaparición de un subtítulo en pantalla y la aparición del siguiente, en lo que podríamos denominar una reducción de las «pausas breves». De forma análoga al punto anterior, pretendemos dar respuesta a dos preguntas que se formulan a través de las hipótesis siguientes:

- La proporción de «pausas breves» en los textos audiovisuales aumenta con el paso del tiempo.
- La duración media de las «pausas breves» en los textos audiovisuales se reduce con el tiempo.

6.1.3. Con respecto al uso de plantillas²⁵ en la creación de subtítulos

Encontramos en relación a este punto dos posturas enfrentadas acerca del grado de libertad que se le otorga al subtitulador a la hora de modificar el pautado que recibe. De este modo, Shadbolt (2003:37) señala que en la compañía *Broadcast Text International*, el mayor proveedor europeo de subtítulos, con sede en Suecia, se exige que no se alteren en absoluto los tiempos de las plantillas. En la misma línea, Georgakopoulou (2009:32) afirma: «As all the subtitle files required for any given project or film are based on a single template in English, the resulting target files in all languages have now become identical in terms of timing and subtitle number». Sin

²⁵ Esta plantilla también recibe el nombre de «master list», «genesis file» (Carroll 2004; O'Hagan 2007), o «transfile» (Georgakopoulou 2009).

embargo, Carroll (2004) asegura que los subtituladores que reciben una plantilla sacada de los subtítulos intralingüísticos tienen libertad para alterar los tiempos de entrada y de salida para acomodarlos a las diferentes estructuras sintácticas e idiosincrasias de sus idiomas y traducciones particulares, y añade: «It would be exceedingly unusual to have identical in and out cues for subtitles in different languages due to the intrinsic disparity of languages and variations in sentence structure».

Ante estas diferencias, planteamos tres hipótesis que pretenden verificar o refutar las distintas afirmaciones que hemos encontrado:

- Existe un mayor porcentaje de subtítulos en español realizados con un pautado idéntico al de los subtítulos en inglés que de aquellos creados con un pautado diferente.
- Aquellos subtítulos en español cuyo pautado es idéntico al del subtítulo inglés muestran, en comparación, un mayor índice de «subtítulos rápidos», y estos cuentan con una velocidad de lectura mayor que aquellos en los que el subtitulador ha tenido libertad para modificar el pautado.
- Aquellos subtítulos en español cuyo pautado es idéntico al del subtítulo inglés muestran, en comparación, un mayor índice de «pausas breves», y estas cuentan con una duración mayor que aquellos en los que el subtitulador ha tenido libertad para modificar el pautado.

6.2. Definiciones de partida

En la presentación de nuestras hipótesis, manejamos una terminología creada *ad hoc* que es preciso definir con detalle para ofrecer solidez al marco de nuestro análisis. Así, en nuestro intento por averiguar cuál es el porcentaje de subtítulos sobre el total que presentan una velocidad de lectura superior a la que fijan académicos, empresas y profesionales como máximo habitual, hemos hecho nuestras las consideraciones de Gottlieb (2009:42), cuando se refiere a los 16 caracteres por segundo como un límite algo optimista para la velocidad de lectura de los subtítulos en

DVD. Asimismo, hemos tenido en cuenta tanto los sistemas de redondeo que aplican los diferentes programas de subtulado como los posibles márgenes que se le puedan permitir al subtitulador a la hora de crear sus subtítulos. Por ello, definimos en nuestro estudio los «subtítulos rápidos» como todos aquellos que presenten una velocidad de lectura igual o superior a los 17 caracteres por segundo, por entender que se trata de un valor lo suficientemente alto en el marco actual como para ofrecer resultados significativos en relación a la evolución de este parámetro a lo largo del tiempo.

De forma similar, una revisión de las publicaciones que hacen referencia a la pausa mínima entre subtítulos (§2.4) demuestra que la mayoría de los autores coinciden en fijar 6 fotogramas o cuadros como un mínimo aceptable, si bien muchos conceden que en la práctica habitual las pausas son más breves. En nuestro análisis, hemos considerado la marca de 6 cuadros como relevante para nuestro estudio y, en un intento similar al anterior por ofrecer un mínimo margen, definimos como «pausas breves» todas aquellas con una duración de menos de 0,25 segundos²⁶.

Cabe señalar que, dentro de un campo de valores razonable en el marco de los parámetros estudiados (esto es, siempre que hablemos de un rango aceptable y refrendado por la inmensa mayoría de los especialistas en traducción audiovisual como «velocidad de lectura alta» o «pausa entre subtítulos de corta duración»), el valor que se fije como límite dentro de un estudio como el nuestro es estadísticamente irrelevante. Esto se debe a que lo que se analiza en el presente trabajo en lo relativo a las velocidades de lectura de los subtítulos y a las pausas que existen entre ellos es su evolución a lo largo del tiempo, de forma que la proporción de «subtítulos rápidos» o

²⁶ Técnicamente, en la edición para televisión en España, la emisión se realiza con una frecuencia de 25 cuadros o fotogramas por segundo, por lo que 6 fotogramas representan en realidad 0,24 segundos. No obstante, los artículos analizados lo asimilan casi sistemáticamente a un cuarto de segundo, y nosotros hemos preferido asumir también esa convención.

«pausas breves» no es en sí misma tan relevante como su variación diacrónica y la tendencia que marquen a lo largo de ella.

6.3. El proceso de extracción de los subtítulos

Una vez presentadas las hipótesis y definidos los términos con los que trabajamos, llega el momento de detallar el proceso mediante el cual se llega a obtener un archivo final de subtítulos en formato .srt a partir del DVD de la serie. Para ello, debemos hacer uso de dos herramientas diferentes. En primer lugar hace falta extraer los paquetes de subtítulos del DVD que contienen los subtítulos en todos los idiomas que se hayan incluido, y a continuación han de aislarse los archivos correspondientes a cada idioma por separado. Por último, es necesario reconvertir esos archivos al formato con el que deseamos trabajar, puesto que el soporte original los contiene como imágenes que se fijan sobre la pantalla y nosotros necesitamos formato de texto para su estudio.

De este modo, utilizamos en una primera etapa la aplicación *VobSub Ripper Wizard 1.0.0.6*, con la que extraemos del DVD la capa de datos que contiene los archivos de subtítulos. Estos archivos se encuentran codificados en formato .idx y .sub, e incluyen dos tipos de información. Por una parte, muestran la lista de tiempos de entrada y salida de cada subtítulo y, por otra, los textos de los subtítulos en formato de imagen (formato .bmp).

A continuación, para convertir estas imágenes en texto, hemos utilizado el programa *Subtitle Edit 3.1*, que 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. Este proceso de asignación biunívoca

entre imagen y texto se lleva a cabo básicamente de forma manual²⁷, y ha de tenerse en cuenta que el programa distingue unos caracteres de otros mediante un criterio exclusivamente gráfico. Esto hace que sea necesario definir lotes completos de caracteres tanto en mayúsculas como en minúsculas, con y sin tildes, y tanto en letra redonda como cursiva. Además, el uso de una tipografía o un color diferente en los subtítulos de dos series diferentes hace que sea necesario comenzar de nuevo el proceso desde cero. En la Figura 14 se muestra un esquema del proceso que hemos seguido para llegar a los archivos finales de subtítulos con los que hemos llevado a cabo el análisis.

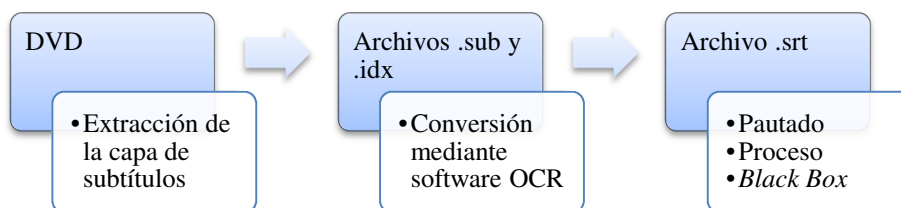


Figura 14. Esquema del proceso de análisis de los subtítulos a partir del DVD.

6.4. Líneas de análisis

Una vez obtenidos los archivos en formato .srt, tal y como se muestra en la figura, se procede a la comparativa entre el pautado del subtítulo inglés y el español y al estudio del proceso que se ha seguido para llegar a este último. Estas dos consideraciones nos servirán como apoyo y fuente adicional de información cuando llegue el momento de someter los archivos al análisis con el programa *Black Box*.

²⁷ Aunque existen programas gratuitos de reconocimiento óptico de caracteres, como *Ocrad* o *Tesseract*, su comportamiento con algunos de los subtítulos (especialmente con aquellos que se muestran en colores oscuros, como el gris) no son aún lo suficientemente precisos como para resultar plenamente eficaces con un corpus de grandes proporciones como el que nos ocupa.

Para la comparativa de los pautados en inglés y en español se ha seguido un proceso en dos pasos. En primer lugar, se ha contrastado la cantidad de subtítulos de cada idioma para buscar diferencias significativas y, a continuación, se ha procedido al cotejo de diferentes muestras de cada una de las series a través de una hoja de cálculo. De este modo, se ha podido determinar si el subtítulo español se ha enmarcado exactamente en la estructura del inglés o si, por el contrario, los encargados de su creación han modificado en algún grado las marcas temporales. En este último caso, trataremos de averiguar cuáles han sido las razones que han motivado esta medida.

El paso siguiente es el estudio de las etapas que se han tomado en el proceso que lleva a la creación de los subtítulos en español. Las tres figuras que se presentan a continuación representan los tres posibles modelos básicos que se pueden adoptar a lo largo del proceso:

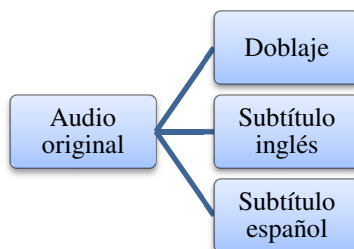


Figura 15. Modelo A.

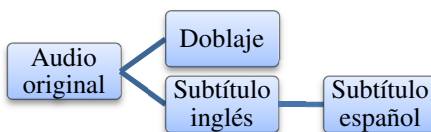


Figura 16. Modelo B.

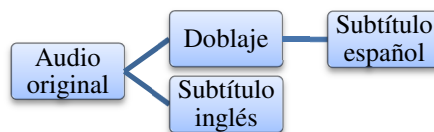


Figura 17. Modelo C.

El primero de estos esquemas muestra una relación directa de subordinación entre las tres versiones derivadas de la original con respecto a esta. En él, tanto el texto del doblaje como el de los subtítulos en español y en inglés se han obtenido a partir de la fuente primaria que representa el diálogo original. El segundo muestra un orden algo diferente, con una etapa añadida en el proceso, según el cual el texto de los subtítulos en castellano no es una traducción de la voz en inglés sino de los subtítulos intralingüísticos que se han creado a partir de la misma. Algo parecido ocurre con el tercer esquema, con la diferencia de que en esta ocasión la etapa añadida para la creación del texto del subtítulo en español no sigue a la redacción del subtítulo inglés, sino que se presenta como una adaptación a partir de los diálogos que se utilizan en el doblaje.

Cabe señalar que el hecho de que un producto audiovisual se enmarque en uno de estos tres esquemas es independiente del uso o la presencia de una plantilla que fije los tiempos de entrada y salida de los subtítulos. Esta tendrá una importancia específica concreta en el pautado, pero no necesariamente en la traducción, que puede haberse realizado a partir de cualquiera de las tres fuentes para después encuadrarse en el marco propuesto.

A lo largo de esta etapa del análisis, se presentan los ejemplos en fichas numeradas de trabajo. En cada una de ellas se indica el capítulo o episodio²⁸ al que se hace referencia, así como el punto temporal en que se produce la escena estudiada, para facilitar su ubicación. Las fichas están basadas en el modelo que utiliza Baños Piñero (2006), que está sacado, a su vez, del modelo que emplea Chaume Varela (2004) en su modelo de análisis integrado de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica, y en nuestra versión se componen de cuatro partes. En

²⁸ A lo largo del análisis se emplean con un mismo fin los términos «capítulo» y «episodio».

primer lugar se incluye una transcripción de las voces del diálogo original (indicada por el código «OR» tras el nombre de cada personaje), a continuación le sigue la copia del fragmento correspondiente de los subtítulos en inglés (señalado por el código «EN» tras cada intervención). Después, presentamos una transcripción de los diálogos doblados (marcados por el código «DB») y, por último, el fragmento correspondiente de los subtítulos en castellano (identificado por el código «ES»). 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.

El tercer y último paso en el análisis de las series es el estudio de los subtítulos a través del programa *Black Box*. Tal y como detallamos en las hipótesis de partida, nuestro objetivo es el de averiguar cuál ha sido el comportamiento de aquellos subtítulos con una velocidad de lectura alta («subtítulos rápidos») y el de las pausas de poca duración («pausas breves»). Para ello, son cuatro los parámetros analizados: porcentaje de «subtítulos rápidos», velocidad media de los «subtítulos rápidos», porcentaje de «pausas breves» y duración media de las «pausas breves». En el presente capítulo se muestran los resultados combinados del análisis de los subtítulos en inglés y en español, y en el Anexo 2 se adjuntan todas las gráficas correspondientes a cada serie con cada idioma por separado²⁹.

²⁹ La numeración de los episodios sigue un formato de uso habitual que sigue el esquema [Temporada]x[Episodio]. Este sistema de numeración es heredero de la notación de las primeras revistas en línea de la última década del siglo xx que se extendió al resto de la comunidad informática con el paso del tiempo y posteriormente a la clasificación de los capítulos televisivos.

6.5. Exposición de resultados

6.5.1. *The X-Files* (2000 – 2004)

Una primera comparación entre el número de subtítulos en español y en inglés de las distintas temporadas analizadas de esta serie muestra una diferencia de un 0,08%, un margen nimio en el conjunto total. Sin embargo, ello no implica que en la comparación capítulo a capítulo se mantenga la misma homogeneidad. De hecho, es habitual que exista un asimetría de alrededor de un 10% a favor de uno u otro idioma. Estas diferencias se justifican por lo general por la presencia de insertos o rótulos que se introducen en los subtítulos en castellano y no en los ingleses, o por la eliminación en los subtítulos en nuestra lengua de expresiones muy breves que en inglés sí se explicitan (interjecciones como «Oh» y «Ah», o saludos como «Hey» o «Hi»). Aquellas ocasiones en las que la diferencia entre el número de subtítulos en uno y otro idioma es mayor se explican por la presencia en el capítulo de una trama argumental con personajes no anglohablantes. En estos casos, los subtítulos en inglés correspondientes a esas intervenciones pueden estar incluidos en la capa de vídeo como subtítulos abiertos, mientras que los subtítulos en castellano se incluyen como subtítulos cerrados; o bien no se incluyen los subtítulos en inglés y sí en español. En cualquier caso, el pautado es idéntico en ambos para todos aquellos subtítulos que se encuentran presentes en las dos versiones.

Tratamos también, en la primera de las series, de averiguar cuál ha sido el orden que se ha seguido para llegar a los subtítulos en castellano. Para ello, comparamos las cuatro versiones del texto audiovisual (audio original, doblaje al castellano, subtítulos en inglés y subtítulos en español) de diferentes fragmentos y buscamos marcas que puedan darnos una pista acerca de cómo se ha llevado a cabo el proceso. Un ejemplo de estas marcas está plasmado en la Ficha 1:

Ficha 1		
Serie: <i>The X-Files</i>	Capítulo 4x04	TCR: 08:09
ScullyOR: What are you doing? MulderOR: In the sixties a bellhop named Ted Serios <u>became kind of famous</u> for taking what he called "thoughtographs". He claimed that by concentrating on an unexposed film negative he could create a photographic representation of what he saw in his mind.		
ScullyEN: - What are you doing? /// MulderEN: - In the '60s a bellhop named Ted Serios ♦ <u>became famous</u> for taking /// what he called "thoughtographs". ♦ He claimed that by concentrating /// on an unexposed negative ♦ he could create a photographic /// representation of what he saw in his mind.		
ScullyDB: ¿Qué haces? MulderDB: En los años sesenta, un botones llamado Ted Serios <u>se hizo famoso</u> tomando lo que él llamaba "pensamientografía". Aseguraba que concentrándose en un negativo virgen podía crear una representación fotográfica de lo que se le pasaba por la cabeza.		
ScullyES: - ¿Qué haces? /// MulderES: - En los 60 un botones llamado Ted Serios ♦ <u>cobró cierta fama por hacer</u> /// lo que él llamaba "psicofotografías". ♦ Aseguraba que concentrándose /// en un negativo ♦ podía representar fotográficamente /// lo que veía en su mente.		

Tal y como podemos ver en la ficha, hay un elemento subrayado en cada una de las versiones. En primer lugar, el detective Fox Mulder señala en la versión original: «Ted Serios became kind of famous for...». El subtítulado en inglés condensa la información, y la convierte a «Ted Serios became famous for...». El doblaje, por su parte, también presenta una versión más condensada que el original, y traduce la intervención como: «Ted Serios se hizo famoso...», mientras que el subtítulo español, a su vez, retoma el matiz del original y traduce: «Ted Serios cobró cierta fama por...». Esta matización implica necesariamente que la traducción para el subtítulado en español se ha llevado a cabo tomando como referencia el audio original, en un proceso similar al reflejado en el Modelo A.

En tercer lugar, tras las diferentes consideraciones acerca del pautado y el flujo de trabajo que se ha seguido para obtener el subtítulo en castellano, presentamos el

resultado del análisis de los subtítulos en ambos idiomas con la aplicación *Black Box*. Los datos se muestran en cuatro gráficas, cada una de las cuales compara los datos en español y en inglés con respecto a uno de los parámetros indicados:

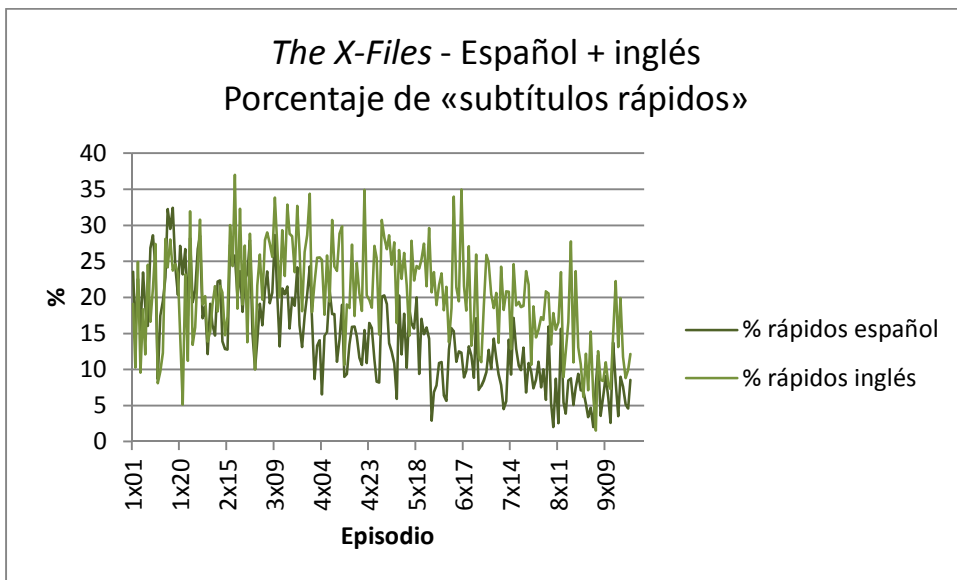


Figura 18. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The X-Files*.

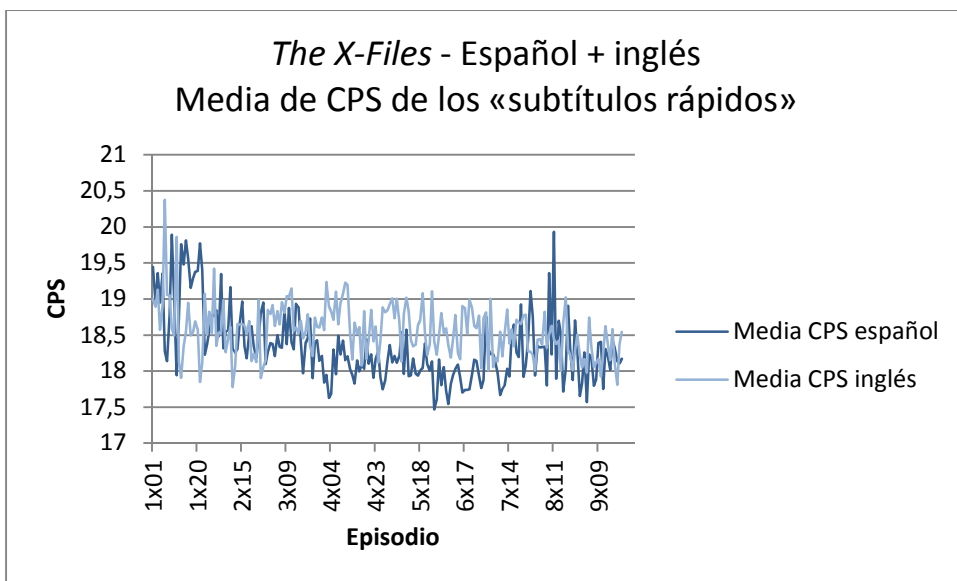


Figura 19. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The X-Files*.

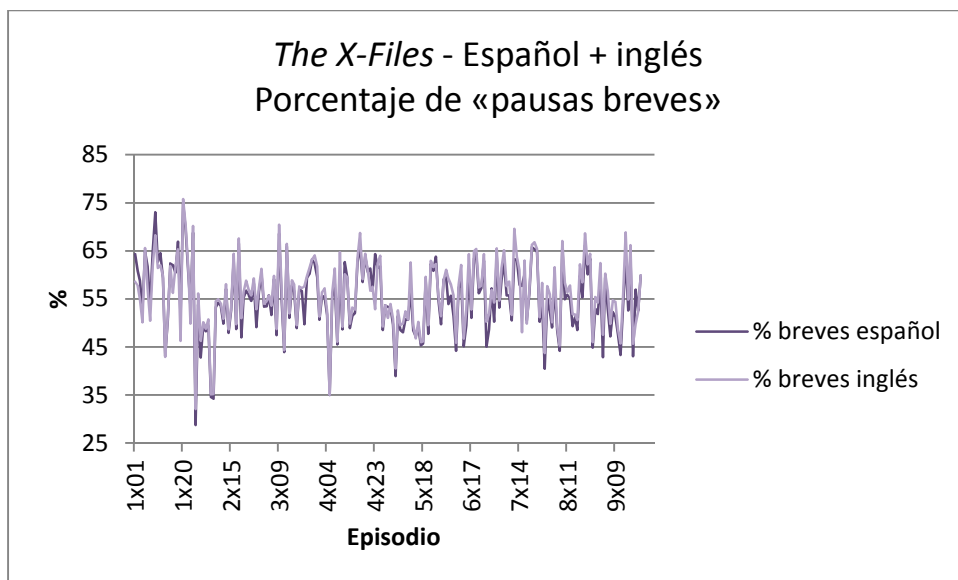


Figura 20. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *The X-Files*.

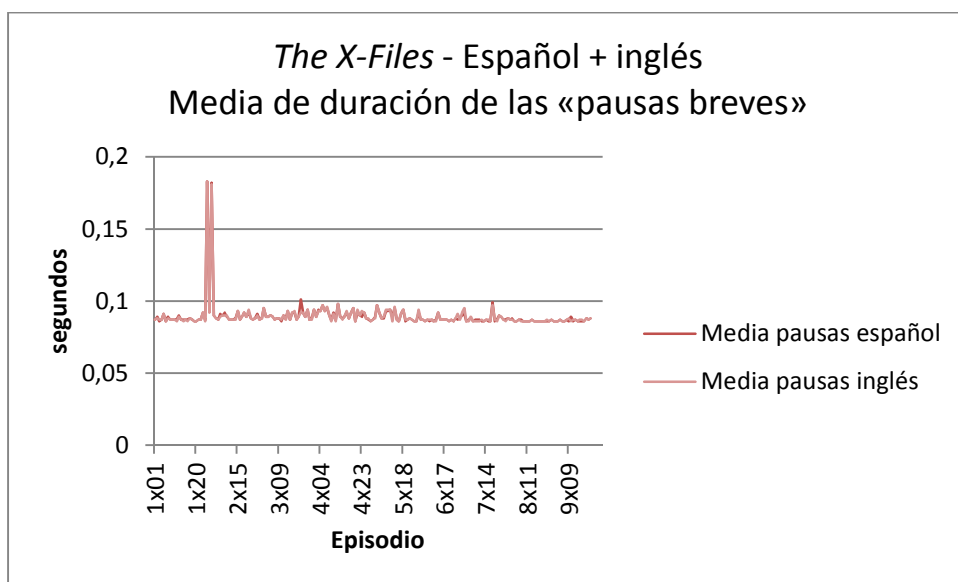


Figura 21. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *The X-Files*.

Como podemos ver en la primera de las gráficas, se registran más «subtítulos rápidos» en inglés que en español (20% de media frente a un 14% en castellano). Asimismo, la velocidad de lectura de estos subtítulos en su conjunto es ligeramente

mayor en inglés (18,56 CPS frente a 18,33 CPS en castellano), aunque en las temporadas 1, 2 y 8 sea superior la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» en español. En ambos casos se registran picos puntuales en algunos episodios que rondan o incluso superan los 20 CPS.

En lo referente a las «pausas breves», el panorama es diferente. Tanto su porcentaje como la media de su duración son virtualmente idénticos en ambos casos. La proporción media de estas pausas oscila en torno a un 55% del total, mientras que su duración es de algo más de dos cuadros (0,087 segundos de media) en todos los episodios salvo dos de ellos, correspondientes al principio de la segunda temporada en los que la media se encuentra ligeramente por encima de los cuatro cuadros (0,182 segundos).

6.5.2. *Sex and the City* (2002 – 2005)

Comenzamos en esta ocasión con una comparación numérica de la cantidad de los subtítulos para constatar que, al igual que en el caso anterior, el número de subtítulos en español es ligeramente mayor que en el caso de los ingleses, (un 1,59% más). Sin embargo, a diferencia de la primera serie analizada, una comparación capítulo a capítulo no revela discrepancias mayores que acaben compensándose entre sí en el cómputo final, sino que se mantienen muy próximas al valor global. El mayor número de subtítulos en castellano se justifica principalmente por la presencia de tres rótulos al principio de cada capítulo, ausentes en la versión en inglés, y por la inclusión al final de cada episodio del nombre del creador de los subtítulos en español, que no se le ofrece al espectador en la versión en lengua inglesa. Aparte de estos cambios, una comparación de los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en las versiones de ambos idiomas demuestra que ambos coinciden punto por punto a lo largo de todas las

temporadas, salvo la número 5, sin que el subtitulador de la versión en castellano haya modificado el pautado prácticamente en ningún caso. En la quinta temporada, no obstante, sí se aprecia una diferencia fundamental: todos los subtítulos comienzan en el mismo momento, pero los de la versión en inglés acaban de forma sistemática 12 milésimas de segundo antes. Esta distinción, imperceptible para el ojo del espectador, tendrá su relevancia posteriormente durante el análisis de las «pausas breves» con *Black Box*.

Por otra parte, la segunda serie de nuestro corpus también presenta algunas señales que nos permiten intuir cuál ha sido el proceso que ha llevado a la creación del subtítulo en castellano. Veamos para ello la Ficha 2:

Ficha 2		
Serie: <i>Sex and the City</i>	Capítulo 5x06	TCR: 02:20
CarrieOR: <u>I think they're bringing us home.</u> StanOR: How could you not love this? <u>Look at my boyfriend. He is gorgeous.</u> CarrieOR: Oh, and <u>he can kick.</u> StanOR: Bravo!		
CarrieEN: <u>I think they're bringing us home.</u> StanEN: How could you not love this? /// <u>My boyfriend is gorgeous.</u> CarrieEN: <u>He can kick.</u> StanEN: Bravo!		
CarrieDB: Oh, oh. <u>Parece que esto ya no da para más.</u> StanDB: ¿Cómo puede no gustarte? <u>Fíjate en mi novio. Está guapísimo.</u> CarrieDB: ¡Uuh! ¡ <u>Y cómo te mira!</u> StanDB: ¡Bravo!		
CarrieES: <u>Se están ganando al público.</u> StanES: ¿Cómo no te puede gustar esto? /// <u>Mi novio está estupendo.</u> CarrieES: Y <u>sabe dar patadas.</u> StanES: ¡Bravo!		

En esta escena, Carrie, la protagonista, y su amigo Stan se encuentran en un espectáculo de Broadway y comentan la actuación de uno de los bailarines. Las diferencias entre el doblaje al castellano y los subtítulos en español en las dos

intervenciones de Carrie nos permiten suponer que la traducción de estos últimos no se ha llevado a cabo a partir del doblaje sino de la versión en inglés. Sin embargo, a la hora de dilucidar cuál de las dos (audio original o subtítulos en inglés) ha sido la fuente de la traducción, la cuestión no parece tan clara. Podemos fijarnos, no obstante, en calcos estructurales como los de la primera intervención de Stan. Mientras que el actor declara en la versión original: «Look at my boyfriend. He is gorgeous», el subtítulo inglés condensa la información y afirma: «My boyfriend is gorgeous». Podemos ver cómo la estructura del subtítulo en castellano se calca directamente de la del inglés. Podría argumentarse, con razón, que no es posible declarar en este punto que la traducción del subtítulo español se haya llevado a cabo a partir del subtítulo inglés solo porque aquel favorezca las mismas estructuras condensadas que este. Al fin y al cabo, las restricciones espaciales y temporales que son el núcleo de nuestro estudio también operaban sobre el encargado de crear los subtítulos en español. Sin embargo, un breve análisis con nuestro programa nos permite averiguar que el subtítulo condensado en cuestión presentaba un número de caracteres y una velocidad de lectura tales que habría admitido holgadamente el calco estructural de la versión más amplia, sin que por ello se resintieran su legibilidad o adecuación a las condiciones del resto del texto. Ello nos permite apuntar a la posibilidad de que, en este caso, los subtítulos en español se hayan llevado a cabo a partir de los subtítulos en inglés, tal y como se muestra en el Modelo B.

Pasamos ya a la tercera etapa del análisis, en la que estudiamos todos los subtítulos de la serie con *Black Box*. Los resultados combinados de la versión en inglés y en español, como en el caso anterior, pueden verse en las cuatro gráficas siguientes:

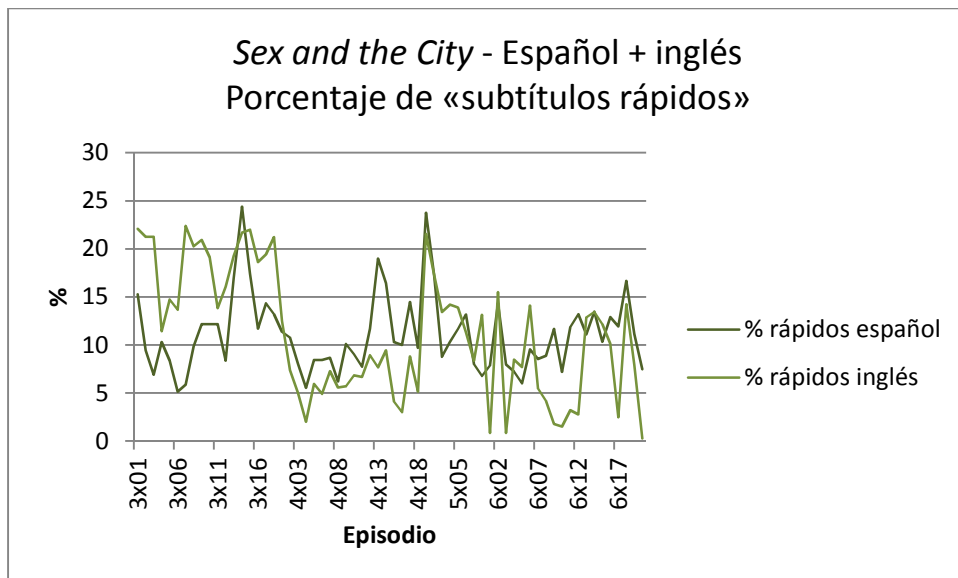


Figura 22. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Sex and the City*.

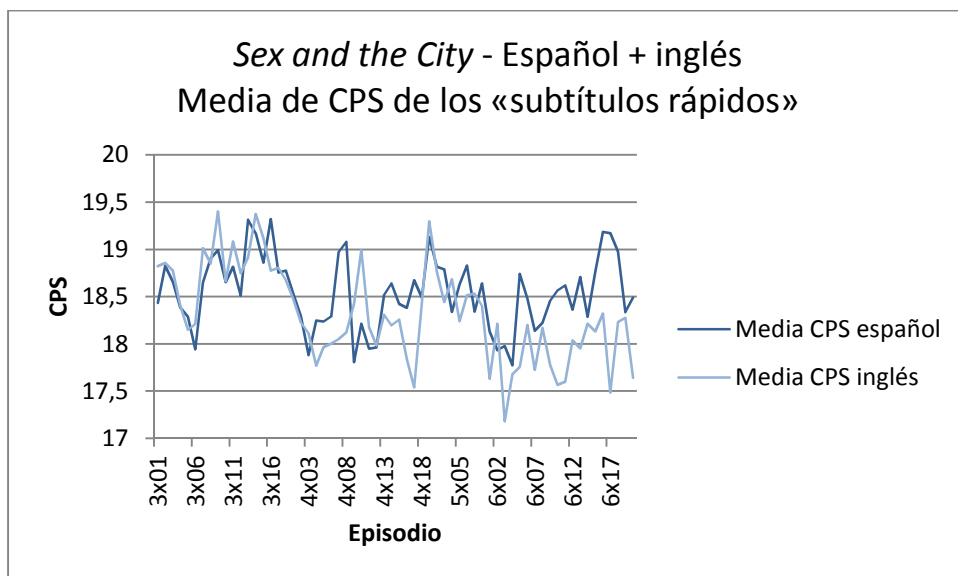


Figura 23. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Sex and the City*.

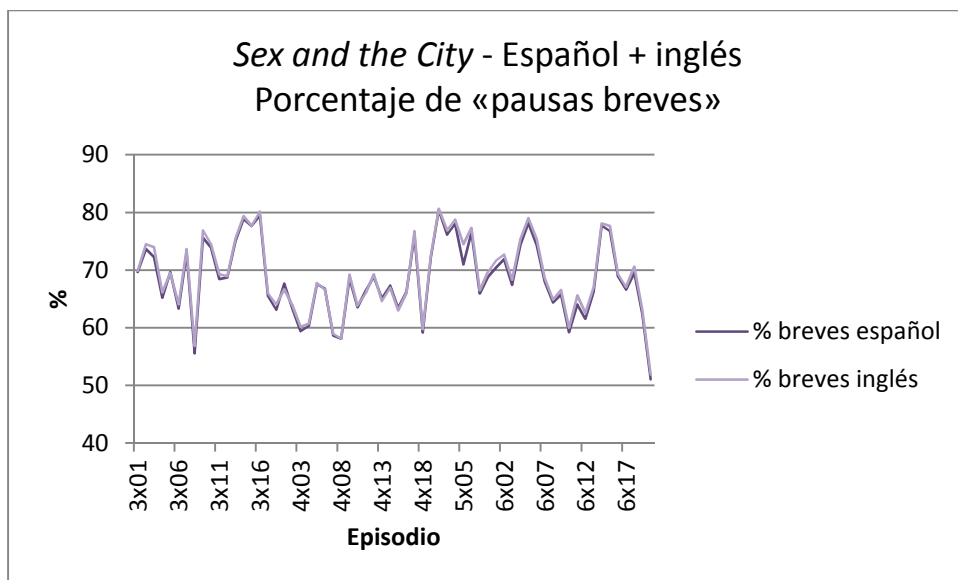


Figura 24. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Sex and the City*.

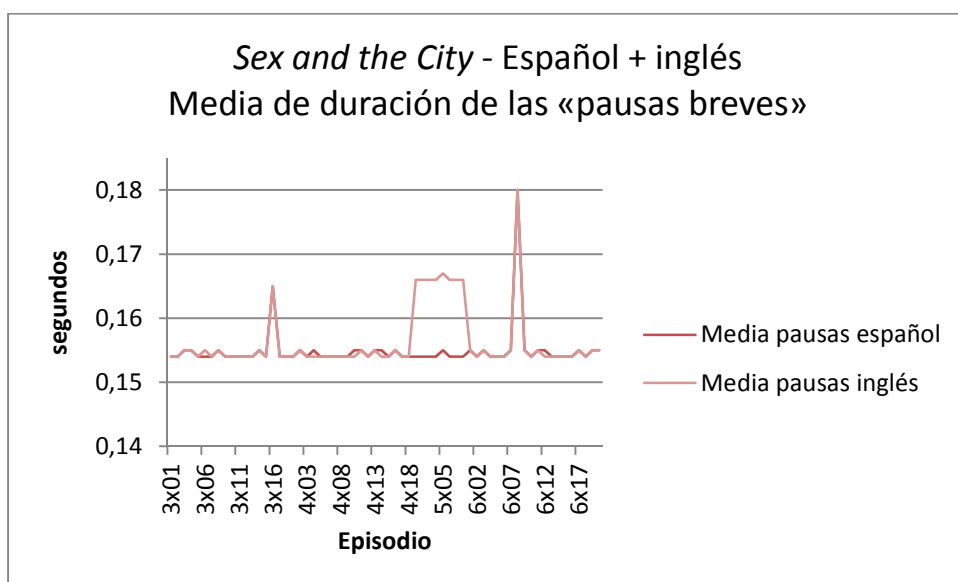


Figura 25. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Sex and the City*.

A partir de la primera de las gráficas, podemos observar cómo la distribución del porcentaje de «subtítulos rápidos» en ambos idiomas es marcadamente irregular. Mientras que en las temporadas 3 y 5 es mayor la proporción de estos subtítulos en

inglés, ocurre lo contrario con las temporadas 4 y 6, en las que hay más «subtítulos rápidos» en español. En todos los casos, estos subtítulos representan entre un 5 y un 15% del total, aproximadamente.

Si prestamos atención a la velocidad media de estos subtítulos, los porcentajes son muy similares entre ambos idiomas, levemente por encima de los 18 caracteres por segundo. La única diferencia notable se aprecia a lo largo de la sexta y última temporada, en la que la velocidad media de los «subtítulos rápidos» en inglés sí es significativamente menor que en español (17,888 CPS de media frente a 18,465 CPS en los subtítulos en castellano).

En lo referente a las «pausas breves», los resultados son coherentes con lo observado durante la comparación del pautado. El porcentaje de las pausas breves resulta ser idéntico en ambos idiomas, con un valor medio en torno al 63%, mientras que su duración también es la misma (0,154 segundos, a excepción de dos picos puntuales en las temporadas 3 y 6, respectivamente) salvo en la temporada 5, en la que la media de duración de estas pausas en inglés aumenta hasta los 0,166 segundos. Esta diferencia no resulta sorprendente puesto que coincide exactamente con la observada en el pautado: si todos los subtítulos de esta temporada en la versión inglesa acababan 12 milésimas de segundo antes que en la versión española, es lógico que la duración media de las pausas entre los subtítulos aumente 12 milésimas de segundo. En cualquier caso, estas pausas duran alrededor de 4 cuadros.

6.5.3. 24 (2002 – 2009)

En la serie 24, la comparación en bruto del número de subtítulos en inglés y en castellano nos muestra que existe una diferencia de un 5,96% más en los subtítulos de la versión original (83.123 subtítulos en inglés frente a 78.168 subtítulos en castellano). En líneas generales, cuando la diferencia en la cantidad de subtítulos resulta significativa, suele ser en casos en los que el número de subtítulos en castellano es mayor que en inglés, ya sea por la inclusión de rótulos que no aparecen en la versión original o por la presencia de personajes de habla no inglesa, cuyo subtítulo se incluye en forma de subtítulos abiertos en inglés (que no computarían en un estudio de estas características) y de subtítulos cerrados en español. Sin embargo, en esta ocasión la situación es la contraria, y pretendemos averiguar a qué se debe.

Una comparación de los subtítulos de diferentes capítulos en ambos idiomas a través de las diversas temporadas nos indica que a lo largo de las seis primeras temporadas, los tiempos de entrada y salida no son iguales. No nos encontramos ante un caso en que el pautado en las dos lenguas siga una estructura similar con tiempos diferentes, sino que se trata de marcas temporales que siguen criterios propios que obedecen a la propia estructura sintáctica de cada idioma. Asimismo, los subtítulos en español resultan sistemáticamente más condensados. Aquí, al igual que en el caso de *The X-Files*, en los subtítulos en castellano se eliminan de forma sistemática las interjecciones, saludos y expresiones muy breves («Oh», «Hi», «Yeah»). Esta diferencia de criterios en cuanto al pautado y a la traducción se refleja, como ya hemos indicado, en una reducción de en torno a un 6% en la cantidad de subtítulos en español en las seis primeras temporadas, aunque resulta mucho más llamativa en el caso de la temporada 4, donde los subtítulos en inglés representan hasta un 20% más en alguno de los capítulos.

En la séptima y última temporada, en cambio, el pautado pasa a ser prácticamente idéntico en ambos idiomas y dejan de suprimirse en la traducción al castellano las interjecciones breves que no se incluían en las temporadas anteriores. Consecuentemente, la diferencia entre la cantidad de subtítulos en uno y otro idioma no solo se reduce, sino que cambia de sentido. Esto es: en esta ocasión son más los subtítulos en castellano que en inglés.

Un análisis que va más allá de la comparación de tiempos y estructuras nos muestra que los subtítulos, tanto en inglés como en castellano, ofrecen información al final de todos los episodios de las cinco primeras temporadas acerca del traductor/subtitulador responsable y de la empresa encargada. En todos los casos, se trata de la compañía *Visiontext*, una de las mayores compañías subtituladoras del mundo, con su sede central en Londres. No obstante, esta información no aparece en las dos últimas temporadas y tampoco en el largometraje emitido entre ellas. Podemos pensar, pues, que las alteraciones observadas en la última temporada obedecen en parte a un cambio en el marco de creación de los subtítulos.

Debemos ahora comprobar cuál ha sido la secuencia de creación de los subtítulos en castellano, y queremos averiguar también si ese cambio de marco al que hacíamos referencia ha traído consigo alguna consecuencia en el flujo de trabajo. Por ello, en esta ocasión nos encontramos con los dos ejemplos que se muestran, uno de ellos correspondiente a la temporada 2 (Ficha 3a) y otro que pertenece a la temporada 7 (Ficha 3b):

Ficha 3a		
Serie: 24	Capítulo 2x09	TCR: 08:15
<p>GeorgeOR: OK, this is it. Here we go. BauerOR: I'll show her this, I'll let her start talking. <u>Then I'll get you everything you want, even the stuff she doesn't want us to know.</u> GeorgeOR: <u>Yeah, I kind of have to remind you...</u> Last time I let you interrogate somebody, you shot him through the heart. I'm letting you do this, but I hope I'm not making a mistake</p>		
<p>GeorgeEN: OK, this is it. Here we go. BauerEN: I'll show her this, I'll let her start talking. ♦ <u>Then I'll get you the stuff /// she doesn't want us to know.</u> GeorgeEN: The last time I let you interrogate /// somebody, you shot him through the heart. ♦ I'm letting you do this, /// but I hope I'm not making a mistake.</p>		
<p>GeorgeDB: Bien, aquí está. Vamos allá. BauerDB: Se lo enseñaré y dejaré que empiece a hablar. <u>Luego te conseguiré todo lo que quieras. Hasta lo que no quiere que sepamos.</u> GeorgeDB: <u>Eh... Jack.</u> La última vez que permití que interrogaras a alguien te lo cargaste sin más. Dejaré que lo hagas, pero... espero no equivocarme.</p>		
<p>GeorgeES: Vamos a empezar. BauerES: Le enseñaré esto y la dejaré hablar. ♦ <u>Y después te conseguiré /// todo lo que no quiere que sepamos.</u> GeorgeES: La última vez que te dejé interrogar /// a alguien, le disparaste al corazón. ♦ Espero que no sea un error dejarte hacer esto.</p>		

Ficha 3b		
Serie: 24	Capítulo 7x19	TCR: 06:50
<p>WalkerOR: I'm... I'm sorry. I'm sorry that I put you in this position. KimOR: No, don't be. I'm grateful to you, Agent Walker. My father and I got to say a lot of things to each other. <u>I wish I could've said more</u>, but I don't wanna cause him any more pain.</p>		
<p>WalkerEN: I'm sorry. /// I'm sorry that I put you in this position. KimEN: No, don't be. /// I'm grateful to you, Agent Walker. ♦ My father and I got to say /// a lot of things to each other. ♦ <u>I could've said more</u>, but I don't wanna /// cause him any more pain.</p>		
<p>WalkerDB: Lo lamento. Lamento haberte metido en esto. KimDB: No, por favor. Se lo agradezco, agente Walker. Mi padre y yo teníamos mucho de qué hablar. <u>Le hubiera dicho más cosas, pero no quiero causarle más dolor.</u></p>		
<p>WalkerES: Lo siento. Siento haberte /// puesto en esta situación. KimES: No lo sienta. Le estoy /// muy agradecida, agente Walker. ♦ Mi padre y yo teníamos /// muchas cosas que decirnos. ♦ <u>Podría haberle dicho más, /// pero no quiero causarle más dolor.</u></p>		

En el primero de los ejemplos, correspondiente a la segunda temporada, nos muestra un caso similar al de la serie anterior: el calco sistemático de estructuras condensadas del subtítulo inglés por parte del subtítulo español, aun cuando las limitaciones espaciales y temporales permitirían una versión más completa del audio original, hace pensar que la versión a partir de la cual se han efectuado los subtítulos en español no es el audio original, sino los subtítulos ya realizados en inglés. Asimismo, la eliminación en los dos subtítulos del comienzo de la segunda intervención de George («Yeah, I kind of have to remind you...») apunta a que nos encontramos ante un esquema similar al que se presenta en la Figura 16 (Modelo B).

El segundo caso que analizamos, que pertenece a la última temporada incluida en nuestro estudio, es quizás más revelador, puesto que el texto del subtítulo en castellano es la traducción correcta del subtítulo en inglés, pero no del audio original. Descartamos en primer lugar que se trate de una adaptación basada en el doblaje español, dado que las opciones de traducción elegidas son claramente diferentes en cuanto al léxico y a la estructura. En cuanto a las dos opciones restantes, como podemos ver, el personaje de Kim afirma: «I wish I could've said more» en la versión hablada. Sin embargo, el subtítulo intralingüístico, a la hora de condensar la información, cambia el significado de la frase: «I could've said more». El subtítulo en castellano, por su parte, arrastra el error del inglés y formula: «Podría haberle dicho más», lo que nos indica que nos encontramos ante un caso igual al del ejemplo anterior, en el que el subtítulo español se ha traducido a partir del subtítulo inglés, y no del audio original.

Tras constatar que el cambio de dinámica del pautado observado en la última temporada de la serie no se corresponde con un cambio en la secuencia de creación de

los subtítulos en español, llega el momento de analizar todos los subtítulos en *Black Box*. Como veremos, los resultados son significativos:

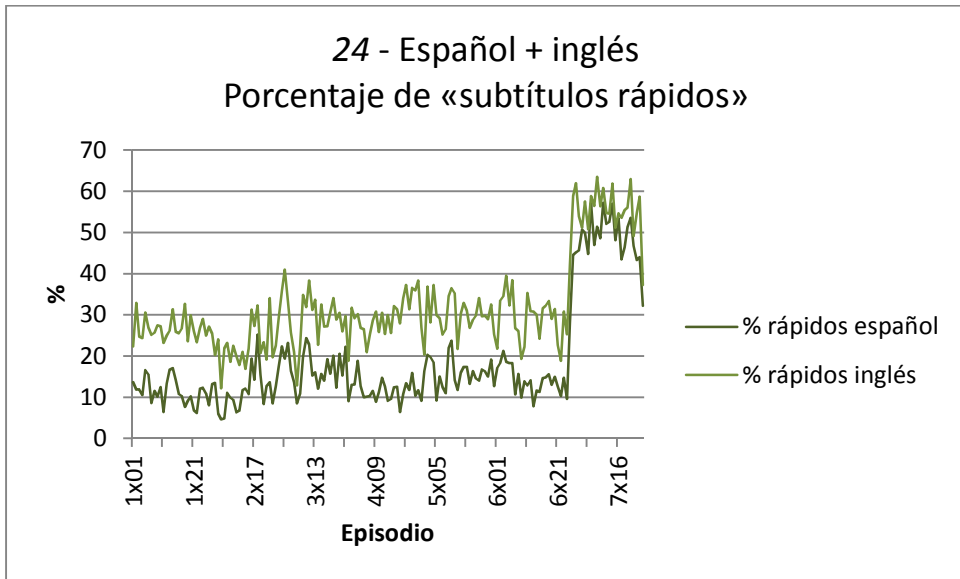


Figura 26. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en 24.

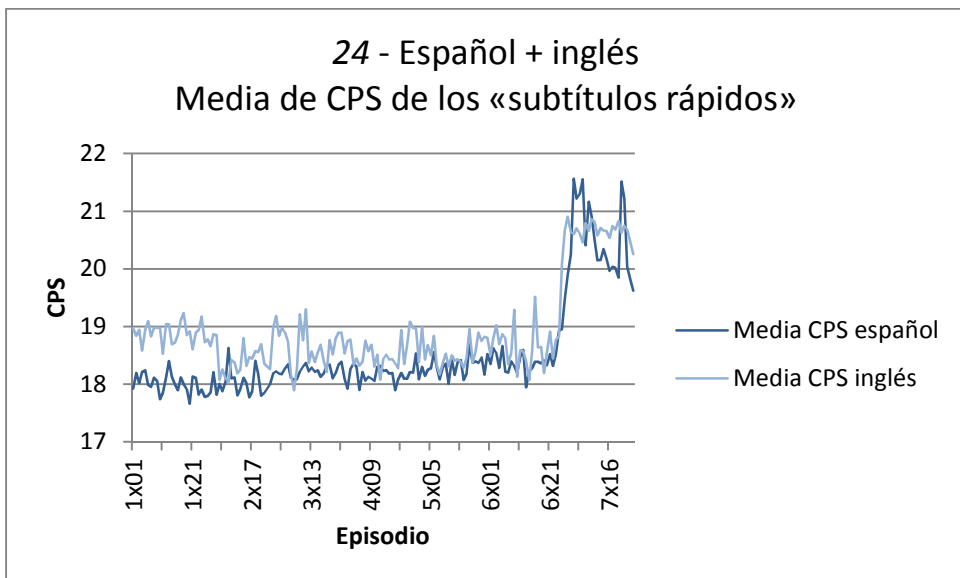


Figura 27. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en 24.

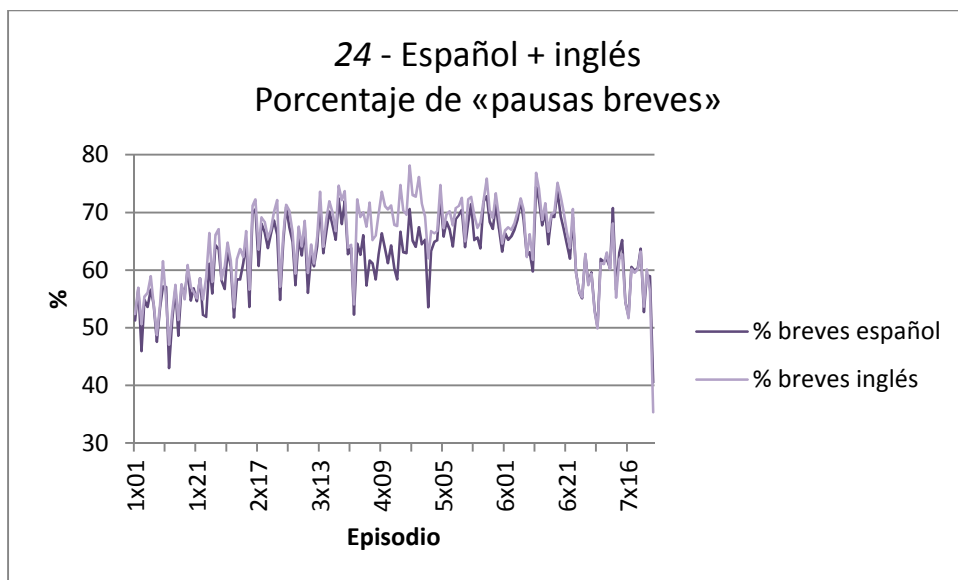


Figura 28. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en 24.

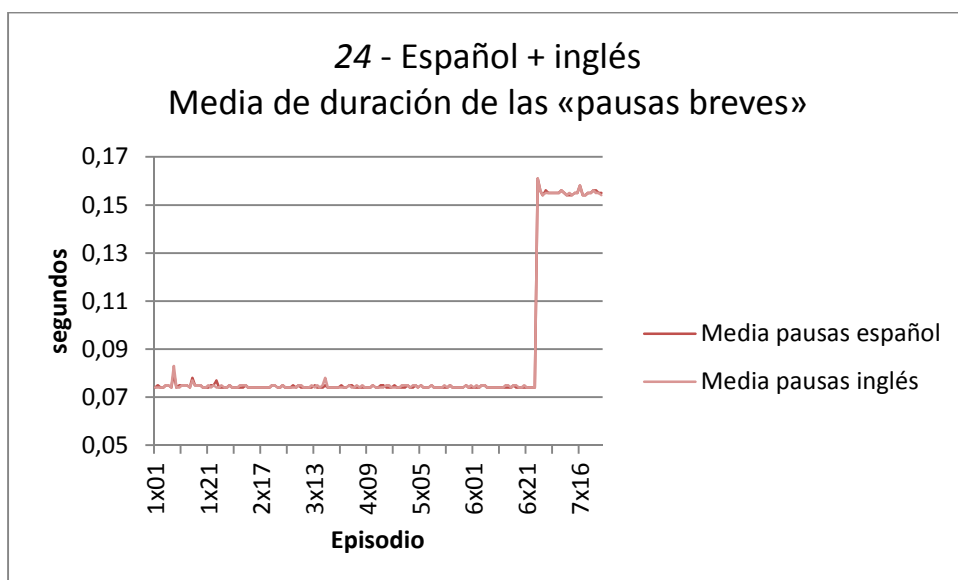


Figura 29. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en 24.

Como podemos ver en las dos primeras gráficas, la séptima temporada de la serie se caracteriza por un notable aumento tanto en la proporción de «subtítulos rápidos» como en su velocidad media de lectura. Aun así, en ambos casos son mayores

los niveles de los subtítulos ingleses que los españoles. Constatamos que la proporción de «subtítulos rápidos» en inglés pasa de una media del 25% a un 55% del total (frente a un aumento en los subtítulos españoles del 13% a un 48%), y su velocidad de lectura sube de una media ligeramente superior a 18,5 CPS hasta rebasar los 20,6 CPS (en comparación con los españoles, que pasan de algo menos de 18,2 CPS hasta los 20,4 CPS). Esta subida drástica y repentina reafirma la posibilidad a la que apuntábamos antes de que se haya producido un cambio de empresa encargada de crear los subtítulos.

En cuanto a las «pausas breves», la Figura 28 nos muestra que su porcentaje es idéntico en los dos idiomas en todas las temporadas salvo en la cuarta, en la que estas pausas representan un 70% del total en inglés, pero solo un 63% del total en español. Este dato es congruente con el marcado descenso en el número de subtítulos en castellano al que hacíamos referencia durante el análisis del pautado. Si el subtitulador ha gozado de una mayor libertad para fusionar subtítulos y para alterar los tiempos de entrada y de salida de la versión en español, puede pensarse que es lógico que haya optado por respetar unas pausas entre los subtítulos mayores que las que se fijaban en la versión original, lo que se traduce en un menor porcentaje de «pausas breves» en español.

La media de duración de estas pausas, no obstante, sí que resulta la misma en ambos idiomas a lo largo de toda la serie analizada, tal y como podemos ver en la última de las gráficas. De nuevo, la última temporada se caracteriza por un cambio en la tónica marcada por las anteriores. En esta ocasión, la duración media pasa de ser algo menor a dos cuadros (0,074 segundos) a encontrarse ligeramente por debajo de los cuatro cuadros (0,155 segundos).

Por último, el largometraje, situado entre las temporadas 6 y 7, resulta un interesante punto de inflexión en el análisis de la evolución de los parámetros espaciales y temporales de los subtítulos de esta serie. Un repaso a los datos que nos ofrece *Black Box* revela que tanto el porcentaje de «subtítulos rápidos» que presenta como la media de la velocidad de lectura de los mismos se encuentran en un punto de transición con respecto a los dos idiomas. Así, la proporción en los subtítulos en castellano, que hasta entonces era de una media del 13%, ahora es del 28%, y en la última temporada pasa a un 48%; y la velocidad de lectura aumenta de 18,2 CPS a 18,9 CPS para llegar a los 20,4 CPS en la temporada 7. De manera similar, en inglés los porcentajes evolucionan de un 25% de «subtítulos rápidos» como media de las seis primeras temporadas a un 42% en la película y a un 55% en la última temporada; y la velocidad de los subtítulos crece de 18,5 CPS a 20 CPS en el largometraje, y alcanza los 20,6 CPS en la séptima y última temporada analizada. Las «pausas breves», no obstante, parecen ser menos y de mayor duración que en cualquiera de las demás temporadas de la serie, con un 56% del total y una duración de cuatro cuadros exactos.

6.5.4. *Six Feet Under* (2003 – 2006)

Pasamos a otra nueva serie, y en esta ocasión la comparación de los pautados de los subtítulos en los dos idiomas que estudiamos indica que la diferencia entre uno y otro es de 9 subtítulos sobre un total de más de 70.000, lo que supone un 0,02% más de subtítulos en inglés que en castellano. Un análisis pormenorizado de los distintos capítulos muestra resultados similares, con una diferencia muy pequeña en la cantidad de subtítulos en inglés y en español. Por otra parte, la comparación de los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos en las diferentes temporadas que integran nuestro corpus nos ofrece un resultado homogéneo y constante: los subtítulos en español

calcan punto por punto el pautado de los subtítulos en inglés a lo largo de todas las temporadas.

En un paso posterior, estudiamos también ejemplos de episodios de diferentes temporadas en busca de indicios que nos señalen cuál ha podido ser la secuencia de etapas que han llevado a la creación del subtítulo en español. Al igual que en la comparación de los pautados, los diferentes ejemplos analizados apuntaban a un mismo modelo. Por ello, hemos incluido aquí únicamente uno de ellos, correspondiente a la temporada 3, que podemos ver a continuación en la Ficha 4:

Ficha 4		
Serie: <i>Six Feet Under</i>	Capítulo 3x09	TCR: 04:55
<p>OlivierOR: Hey, you people. I'm needing workers here. Can you untangle this mobile? It's by some big alumni idiot and <u>I got it all fucked up.</u></p> <p>ClaireOR: Olivier, do you think I should have priced my photograph higher?</p> <p>OlivierOR: <u>You two with the price tag and the placement.</u> It's disgusting. 20 years old, you should wanna give your work away.</p>		
<p>OlivierEN: Hey, you people. I'm needing workers here. ♦ Can you untangle this mobile? It's by /// some big alumni idiot and <u>I got it all fucked up.</u></p> <p>ClaireEN: Olivier, do you think I should have priced /// my photograph higher?</p> <p>OlivierEN: <u>The price tag and the placement.</u> /// It's disgusting. ♦ 20 years old, you should wanna /// give your work away.</p>		
<p>OlivierDB: Eh, chicos, echadme una mano. ¿Podéis recomponer este móvil? Es de un antiguo alumno. <u>Se me ha desmoronado del todo.</u></p> <p>ClaireDB: Eh... Olivier, ¿no debería haber puesto más cara mi fotografía?</p> <p>OlivierDB: <u>Solo habláis del precio y la ubicación.</u> No seáis cutres. Tenéis veinte años, deberíais querer regalar vuestras obras.</p>		
<p>OlivierES: Eh, chicos. /// Echadme una mano. ♦ ¿Podéis ayudarme con esto? /// Es de algún ex alumno idiota y <u>lo he jodido.</u></p> <p>ClaireES: Olivier, ¿crees que debía haber subido /// el precio de mi fotografía?</p> <p>OlivierES: <u>El precio y el sitio.</u> /// Es vergonzoso. ♦ A los veinte años /// deberías regalar tu trabajo.</p>		

En la escena que analizamos en esta ocasión, Claire, la hija menor de la familia protagonista, habla con su profesor de arte, Olivier. Nos encontramos de nuevo con indicios de dos tipos: uno que nos permite descartar uno de los tres modelos y otro

que refuerza la hipótesis de que se trate de uno en concreto. De este modo, en primer lugar, las diferencias de traducción al castellano de la primera intervención de Olivier nos permiten descartar que el subtítulo español se haya obtenido a partir del doblaje. De ser así, resultaría extraño que la opción que va a presentarse como texto oralizado sea la que rebaje el tono y adopte un eufemismo mientras que el texto que aparecerá por escrito busque una solución más brusca o soez³⁰. De nuevo, tras una primera fase de descarte, la comparación de estructuras en la segunda intervención de Olivier en las tres versiones restantes apunta a que nos encontramos de nuevo ante un subtítulo (el español) traducido a partir de otro subtítulo (el inglés), según el Modelo B que presentamos en la Figura 16, en lugar de basarse en el audio original.

Tras las consideraciones anteriores, llega el momento de someter a los episodios de la serie a un análisis con la aplicación informática que hemos diseñado. Los resultados, que comparan los datos de los subtítulos en español y en inglés, pueden verse en las cuatro gráficas que se muestran a continuación:

³⁰ Sobre el diferente grado de aceptación de las voces malsonantes o soeces por parte de los espectadores en las distintas modalidades de traducción audiovisual, véase Mayoral (1993), Agost (1999), Fontcuberta (2001) o Díaz Cintas (2001b).

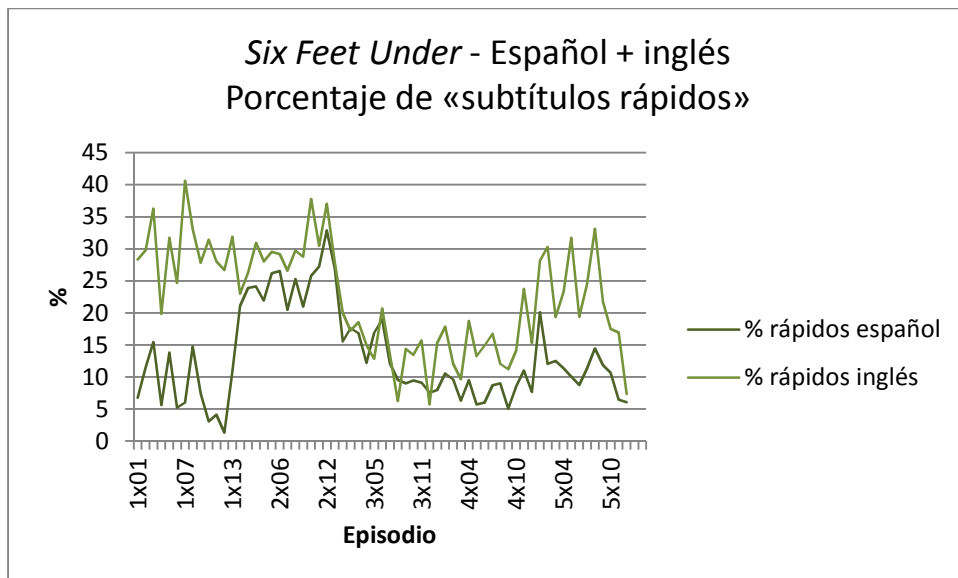


Figura 30. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Six Feet Under*.

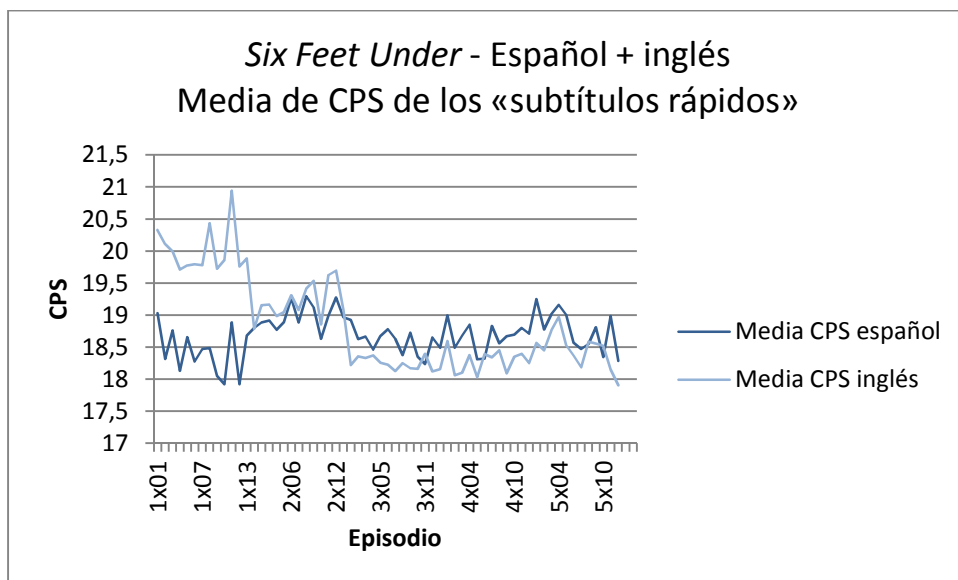


Figura 31. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Six Feet Under*.

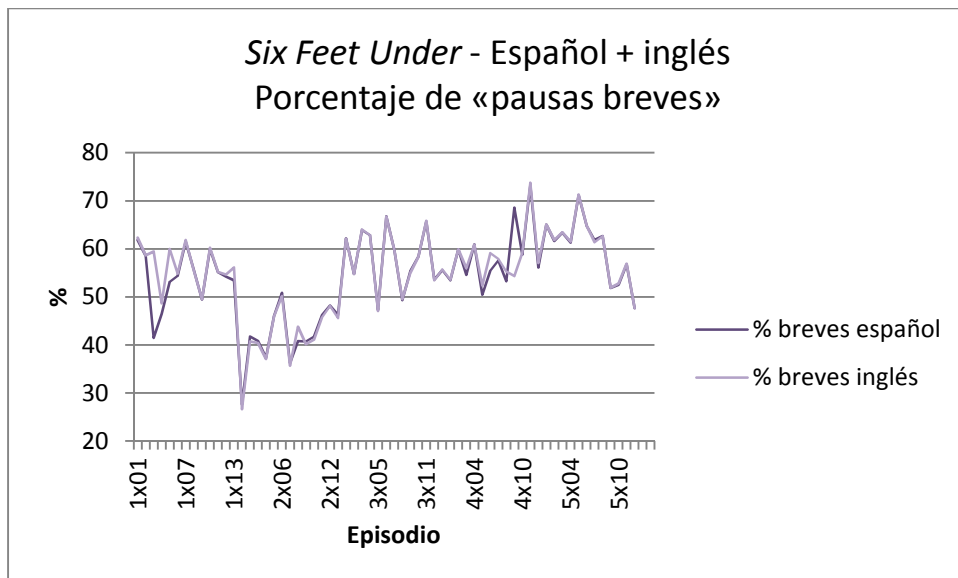


Figura 32. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Six Feet Under*.

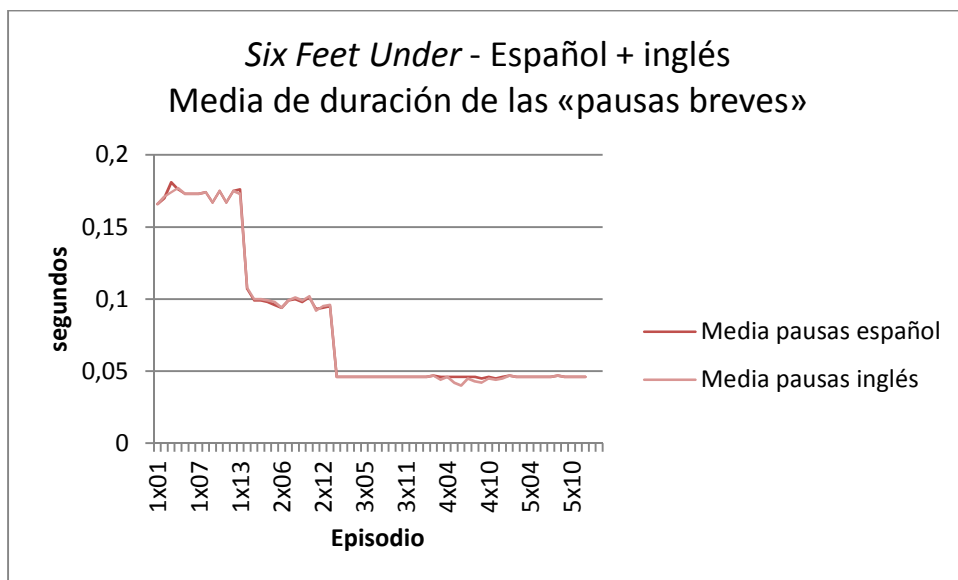


Figura 33. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Six Feet Under*.

A partir de estas gráficas, el primer dato que reclama nuestra atención es la desigual evolución del porcentaje de «subtítulos rápidos» y de su velocidad media de lectura en los diferentes episodios. Tanto la progresión independiente de las líneas

según el idioma que representan como la comparación entre ambas parecen estar marcadas por cambios que se corresponden de forma clara con las diferentes temporadas. Así, el porcentaje de «subtítulos rápidos» en inglés ronda el 30% en las dos primeras temporadas, mientras que en las tres siguientes se mantiene en niveles más bajos, de entre un 15 y un 20% de media. La versión en castellano, por su parte, muestra en todo momento proporciones más bajas, de un 8% en la primera temporada, con una subida hasta el 25% en la segunda y un nuevo descenso que ronda el 10% en las tres últimas temporadas analizadas.

De manera similar, la evolución de la velocidad media de lectura de estos subtítulos varía sensiblemente de acuerdo con las diferentes temporadas. Mientras que en los subtítulos en inglés se aprecia una pauta claramente descendente en las dos primeras temporadas que se estabiliza a partir de la tercera (20 CPS de media en la temporada 1, 19,2 CPS en la temporada 2 y en torno a 18,3 CPS en las siguientes), la velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español se mantiene en todo momento por debajo de los 19 CPS de media por temporada, si bien es cierto que se registra un aumento significativo en la temporada 2, en la que pasamos de una media de 18,4 CPS a 18,97 CPS, para regresar después a niveles en torno a los 18,5 CPS en el resto de temporadas. Las líneas de tendencia a este respecto entre ambos idiomas, en cualquier caso, se cruzan al llegar a la temporada 3, y mientras que en los subtítulos ingleses la evolución es decreciente, en los españoles tiene lugar el caso contrario, con un crecimiento leve pero constante hacia los 19 CPS.

Los datos referidos a las «pausas breves», tanto en lo relativo a su porcentaje como a su duración media, sí son idénticos entre ambos idiomas, a diferencia de lo que ocurre con los «subtítulos rápidos». En este caso, la proporción de estas pausas se encuentra por encima del 50% en la temporada 1, pero registra un descenso hasta el

42% del total como media de la temporada 2. Una vez más, las tres últimas temporadas muestran unos resultados uniformes que, en esta ocasión, rondan el 60% de las pausas totales.

La duración media de estas pausas, tal y como se puede apreciar en la Figura 33, se estructura en torno a tres etapas claramente diferenciadas que se corresponden, nuevamente, a la temporada 1, a la número 2 y a las tres siguientes en su conjunto. De este modo, las pausas se extienden a lo largo de una media aproximada de 0,177 segundos (algo más de 4 cuadros) en la primera temporada. Esta cifra desciende hasta algo menos de una décima de segundo (0,097 segundos de media, algo más de 2 cuadros) en la temporada siguiente y baja de nuevo en las tres últimas temporadas hasta situarse en 0,046 segundos (poco más de un único cuadro).

6.5.5. *The Sopranos* (2003 - 2007)

Comenzamos el análisis de esta serie con la comparación del número de subtítulos en ambos idiomas, y el resultado es que existe un 0,86% más de subtítulos en castellano que en inglés. Esta diferencia supondría una media de 6 subtítulos más sobre una media total de unos 650 subtítulos por capítulo, y la realidad que observamos si estudiamos los diferentes episodios por separado es que, en términos generales, todas las desviaciones se mantienen por debajo del 1%. Las únicas excepciones en las que el número de subtítulos es claramente mayor en español que en inglés se justifican por la presencia en la versión original de subtítulos abiertos para largas intervenciones en italiano que la versión en español incluye como subtítulos cerrados en el DVD. Por su parte, el pautado de los subtítulos en ambos idiomas a lo largo de las diferentes temporadas coincide exactamente en todo momento, con tiempos de entrada y salida idénticos en español y en inglés.

Un repaso algo más pormenorizado en los subtítulos de ambos idiomas de diferentes episodios nos muestra información relativa a la empresa encargada de la creación de los subtítulos. Se trata de la compañía *Gelula*, que posteriormente se convirtió en *SDI Media Group*. A través de las diferentes temporadas, somos testigos del cambio entre ambas empresas, que tuvo lugar a mediados de la primera década del siglo. Esta información se presenta en las cuatro primeras temporadas de la serie, pero no en las siguientes, en las que solo se reserva el último subtítulo de cada episodio para señalar el idioma en que se encuentra.

El estudio de los pasos que se han seguido para llegar al subtítulo en español nos lleva de nuevo a analizar los episodios de diferentes temporadas. Una vez más, los resultados han sido homogéneos en todas ellas, por lo que incluimos aquí únicamente uno de ellos, que puede verse en la Ficha 5:

Ficha 5		
Serie: <i>The Sopranos</i>	Capítulo 1x09	TCR: 13:40
LarryOR: I'll tell you something, Tony, you've always been a fucking genius, but this last move is the best move you ever did. The feds are never gonna surveil an old folks home.		
TonyOR: Yeah, I know. That's why <u>I've got six truckloads</u> of bootleg <u>Polident</u> coming in.		
LarryEN: You've always been a fucking genius. /// But this last move is the best. ♦ The feds'll never surveil /// an old folks' home.		
TonyEN: That's why <u>I got truckloads</u> /// of bootleg <u>Polident</u> coming in.		
LarryDB: Tony, tú siempre has sido un genio, pero este último movimiento es el mejor que has hecho nunca. Los federales nunca van a vigilar una residencia de ancianos.		
TonyDB: Lo sé, por eso <u>me vienen aquí seis camiones</u> de <u>dentífrico</u> pirata.		
LarryES: Siempre has sido un genio. /// Pero esto es lo mejor. ♦ Nunca vigilarán una residencia.		
TonyES: Por eso <u>vienen unos portes</u> /// de <u>Polident</u> pirata.		

En este ejemplo, correspondiente a la primera temporada de la serie, seguimos el mismo procedimiento que en los ejemplos anteriores y comenzamos con una primera fase de descarte de una de las tres opciones. En esta ocasión, vemos cómo las diferencias en la selección léxica entre el subtítulo español y el doblaje en palabras como «portes»/«camiones» o «Polident»/«dentífrico» nos indican que no nos encontramos ante una adaptación intersemiótica de un mismo texto para dos modalidades diferentes. En una segunda etapa, la comparación de estructuras sintácticas y el análisis de los elementos que se suprimen o condensan a la hora de contrastar los subtítulos en español con las voces originales o con los subtítulos en inglés apuntan a que nos hallamos de nuevo ante un caso de subtítulos traducidos a partir de otros subtítulos, de acuerdo con el Modelo B representado en la Figura 16.

Pasamos ahora a analizar los subtítulos en ambos idiomas con *Black Box*, y los resultados referentes a la comparación de ambos con respecto a los «subtítulos rápidos» y a las «pausas breves» puede verse en las cuatro gráficas que se presentan a continuación:

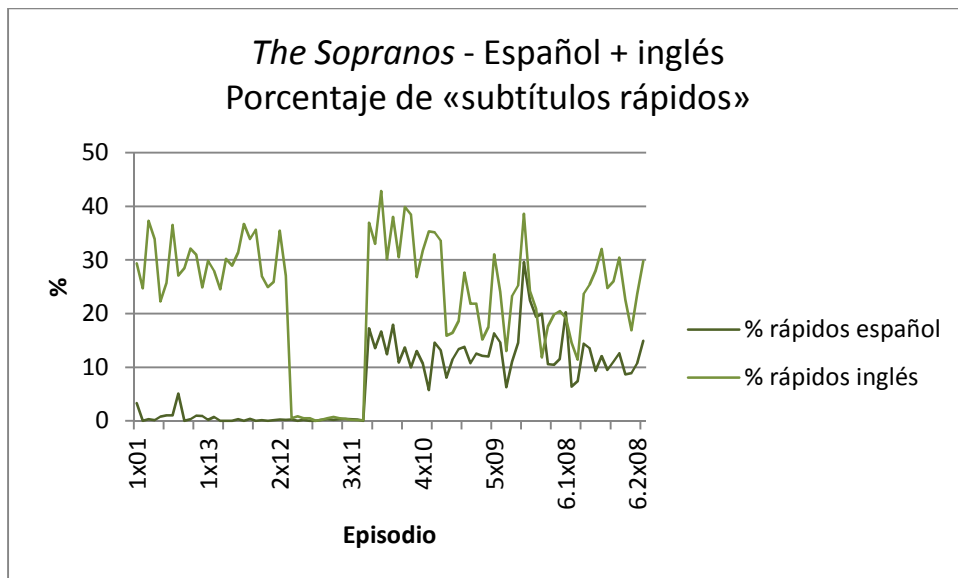


Figura 34. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The Sopranos*.

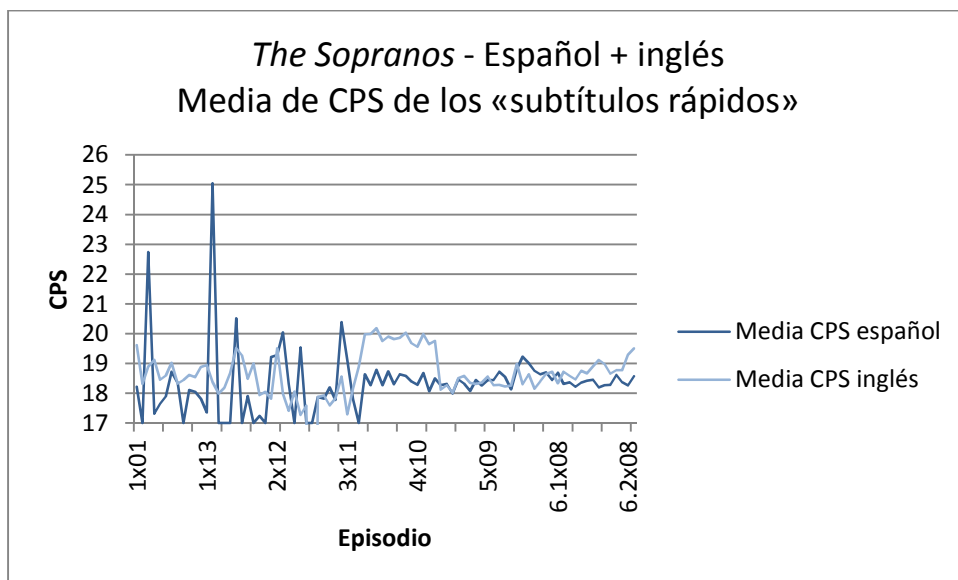


Figura 35. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The Sopranos*.

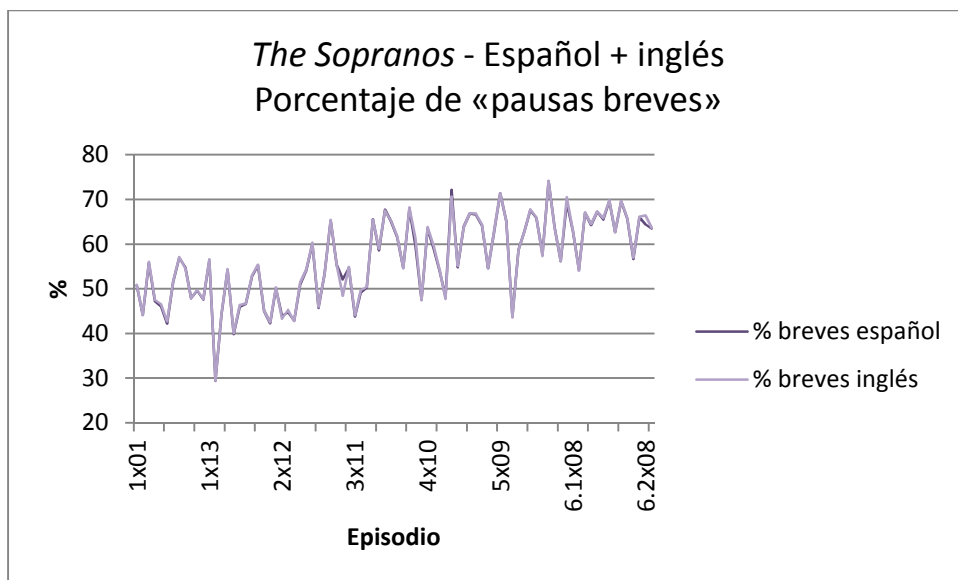


Figura 36. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *The Sopranos*.

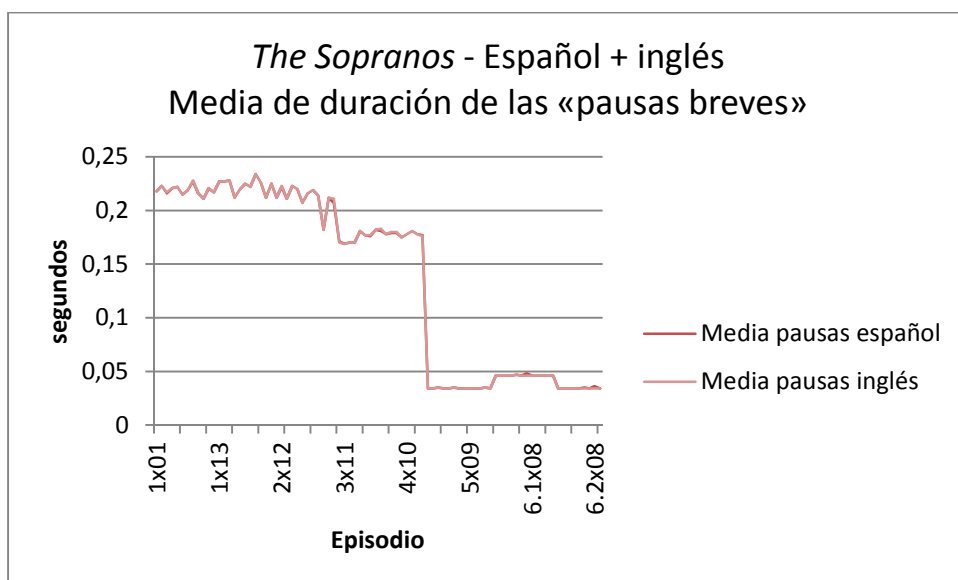


Figura 37. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *The Sopranos*.

Un repaso por la primera de estas cuatro gráficas nos muestra dos rasgos muy marcados. Por una parte, vemos cómo la proporción de «subtítulos rápidos» en inglés es, en términos generales, mayor que en español. Además, observamos unos tramos

diferenciados en la gráfica delimitados por los cambios de temporada. De este modo, los subtítulos en inglés cuentan con algo menos de un 30% de estos subtítulos de media a lo largo de las dos primeras temporadas, pero el porcentaje se reduce de forma drástica hasta casi desaparecer a lo largo de la tercera, donde la media es de un 0,38%. En estas tres primeras temporadas, por su parte, los subtítulos en español apenas presentan «subtítulos rápidos» (la media es de menos de medio punto, apenas un 0,47%). A lo largo de las siguientes temporadas, no obstante, estas proporciones aumentan significativamente, hasta una media de un 13% del total en español y del doble en inglés, con una media del 26% de «subtítulos rápidos» sobre el total.

Resulta interesante analizar con cierta profundidad el perfil que muestra la segunda de las gráficas, referida a la media de las velocidades de lectura de los «subtítulos rápidos». Mientras que en inglés no se aprecian cambios muy pronunciados, y los existentes obedecen en todo momento a cambios de temporada, en español podemos observar grandes oscilaciones puntuales a lo largo de las tres primeras temporadas, que pasan de los 17 CPS a más de 25 CPS en ocasiones. En el caso del inglés, las tres primeras temporadas cuentan con una media de velocidad relativamente baja, en torno a los 18 CPS, que asciende sensiblemente en la temporada 4 hasta los 19,9 CPS y se estabiliza en las siguientes temporadas alrededor de los 18,6 CPS. A la hora de analizar la línea de los subtítulos en español, debemos tener en cuenta que, ante una muestra de muy pequeño tamaño, como puede ser el número de «subtítulos rápidos» en este idioma de cualquier episodio de las tres primeras temporadas, la presencia de un único subtítulo que presenta una velocidad de lectura muy alta puede dar lugar a grandes alteraciones en el perfil de la gráfica. Es el caso del tercer episodio de la primera temporada o del primer episodio de la segunda, que están representados por los dos picos de mayor altura de la gráfica. Cuando esto sucede, se incluye al final del capítulo un último subtítulo en el que se informa de que

la traducción corre a cargo de la empresa *Gelula/SDI Media Group*. La alta velocidad de lectura de este último subtítulo (de más de 40 CPS en el primer caso y más de 30 CPS en el segundo) condiciona la media de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» en el capítulo entero, y da lugar a estos resultados, estadísticamente aberrantes. Es precisamente la existencia de estas anomalías estadísticas la que revela la importancia de contar con un corpus de grandes dimensiones, capaz de superar los desniveles puntuales que puedan aparecer y de ofrecer datos coherentes que puedan resultar de utilidad. En la temporada 4 y las siguientes, la media de velocidad de lectura de estos subtítulos en español se estabiliza en torno a los 18,45 CPS.

En el análisis de las «pausas breves», nos encontramos una vez más con que los datos relativos a los subtítulos en ambos idiomas coinciden de forma exacta, lo cual es razonable, si tenemos en cuenta que el pautado, tal y como señalábamos al principio del análisis de esta serie, coincide punto por punto en ambas versiones. A lo largo de las diferentes temporadas, la proporción de estas pausas crece de forma constante, y parte de cerca de un 50% del total para llegar al final de la serie a niveles que rondan el 75%.

La duración media de las pausas, que también coincide en los subtítulos de ambos idiomas, varía de acuerdo con las distintas temporadas. Así, en las tres primeras nos encontramos con una duración media de 0,213 segundos, ligeramente por encima de los 5 cuadros. Este factor se reduce hasta 0,179 segundos en la temporada 4 (algo más de 4 cuadros) y cae en picado hasta los 0,034 segundos en la temporada 5 (menos de 1 cuadro) y siguientes, con un leve repunte al principio de la temporada 6 hasta 0,046 segundos (ligeramente por encima de 1 cuadro). Esta es la primera vez en que la duración media de las llamadas «pausas breves» cae por debajo de un único cuadro,

algo que no habíamos encontrado en nuestro repaso por las fuentes bibliográficas especializadas.

6.5.6. *ER* (2004 – 2009)

Nuestro análisis de la serie más extensa del corpus que manejamos comienza, de acuerdo con lo establecido al principio de este capítulo, con una comparación global del número de subtítulos en español y en inglés. A partir de la misma, constatamos que la diferencia es de apenas un 0,35%, es decir, 788 subtítulos más en castellano, una cantidad irrisoria sobre un total próximo al cuarto de millón en cada uno de los idiomas. Un análisis más minucioso de los capítulos a lo largo de las diferentes temporadas muestra que, en efecto, las diferencias son mínimas en prácticamente todos los casos. En aquellos episodios en los que la diferencia entre el número de subtítulos en uno y otro idioma supera un 5%, la asimetría se debe a la presencia, nuevamente, de subtítulos abiertos en la versión inglesa (por la presencia de personajes no anglófonos en la trama) que se plasman como subtítulos cerrados en la española, o por la subtitulación de canciones en la versión en español que no se incluyen en inglés.

A continuación, y ante la homogeneidad del pautado, tomamos algunos episodios como muestra en un intento por averiguar cuál ha sido el orden que se ha seguido para llegar a los subtítulos en español. En la Ficha 6, que se presenta a continuación, mostramos un ejemplo paradigmático de un nuevo modelo que no habíamos encontrado hasta ahora en las series de nuestro corpus:

Ficha 6		
Serie: <i>ER</i>	Capítulo 14x15	TCR: 07:30
DoctorOR: You're a professor?		
PacienteOR: Freshman. College is a little difficult when you're pregnant right out of high school. Four kids, 23 years later, <u>here I am</u> .		
DoctorEN: You're a professor?		
PacienteEN: Freshman. ♦ College is a little difficult... ♦ ...when you're pregnant /// right out of high school. ♦ Four kids, 23 years later, <u>here I am</u> .		
DoctorDB: ¿Es profesora?		
PacienteDB: Estoy en primero. No es fácil ir a la universidad cuando te quedas embarazada en el instituto. Cuatro hijos y 23 años después <u>me he matriculado</u> .		
DoctorES: ¿Es profesora?		
PacienteES: Estoy en primero. ♦ No es fácil ir a la universidad... ♦ ...cuando te quedas /// embarazada en el instituto. ♦ Cuatro hijos y 23 años /// después <u>me he matriculado</u> .		

En el ejemplo de la ficha podemos ver cómo el subtítulo español es un calco exacto de las voces del doblaje. La última parte de la intervención de la paciente, cuando esta dice: «me he matriculado», solo puede haberse creado como adaptación directa del audio en español, puesto que difícilmente podría tratarse de una traducción coincidente de un texto en inglés que, por otra parte, no hace referencia en ese momento a la matrícula universitaria. Por este motivo, podemos intuir que nos encontramos con un subtítulo en español que, a diferencia de los casos anteriores, no se ha elaborado a partir de los diálogos originales, ni de los subtítulos en inglés, sino que se ha creado como adaptación directa del doblaje, en un esquema similar al Modelo C que plasmábamos al principio del capítulo en la Figura 17.

Tras estas breves consideraciones relativas al pautado y al proceso de creación de los subtítulos en castellano, pasamos a analizar las 14 temporadas de esta serie con *Black Box*. Los resultados, que como en los ejemplos anteriores comparan los datos entre los subtítulos de ambos idiomas, se exponen en las cuatro gráficas siguientes:

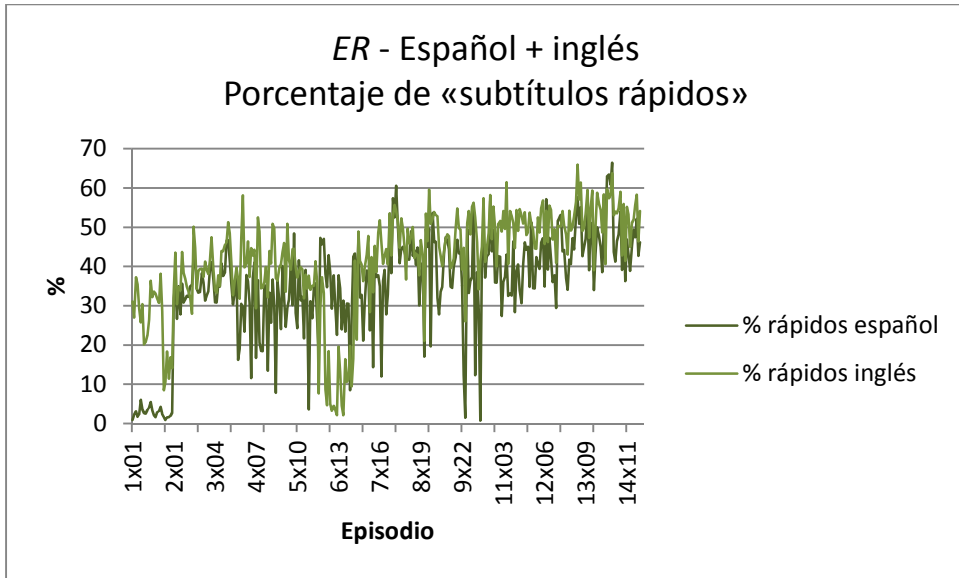


Figura 38. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *ER*.

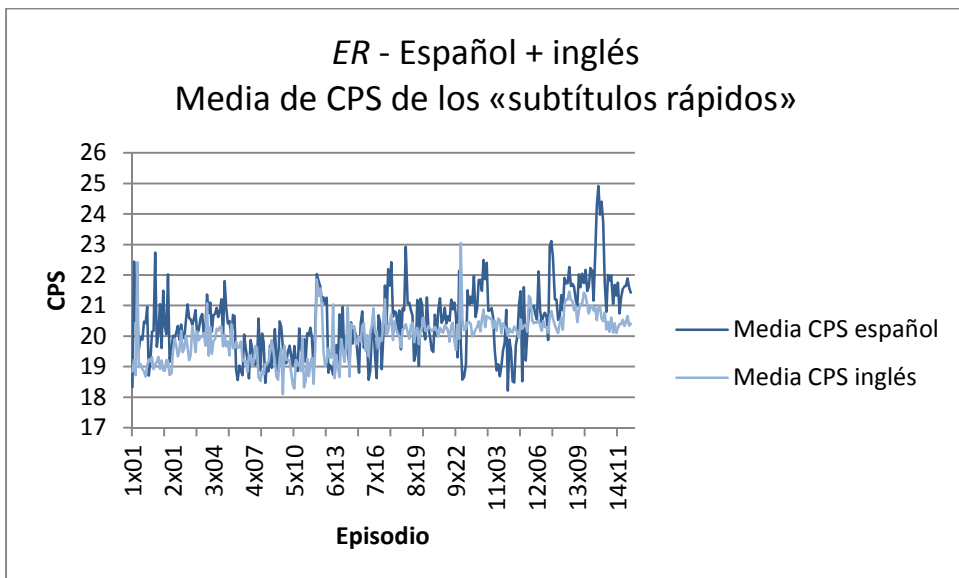


Figura 39. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *ER*.

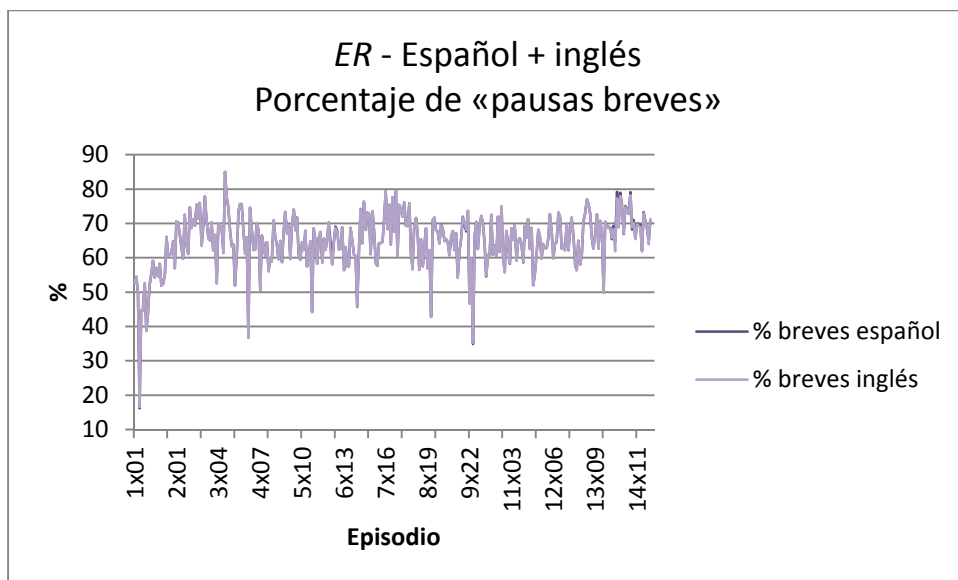


Figura 40. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *ER*.

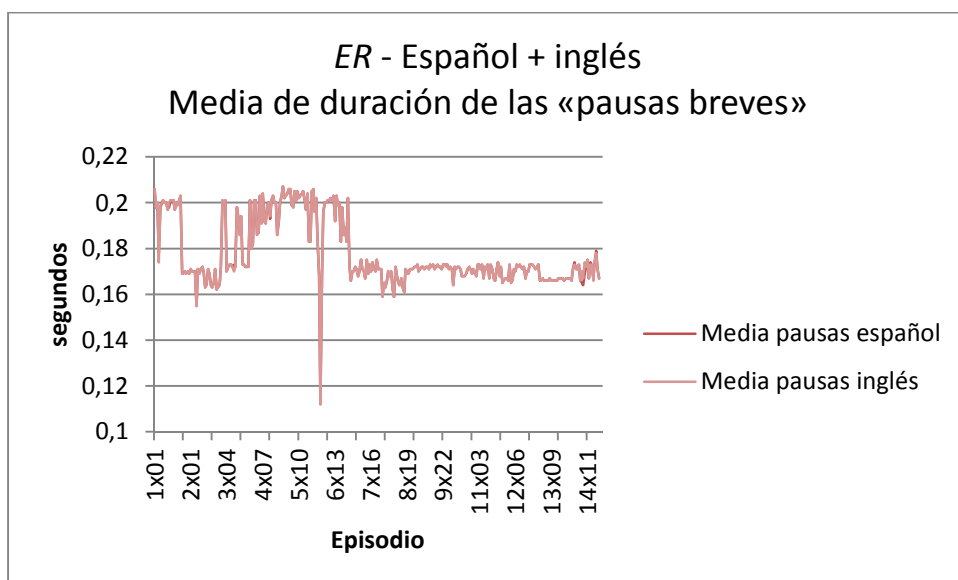


Figura 41. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *ER*.

Un repaso a la primera de las gráficas (Figura 38) nos muestra que, en líneas generales, la proporción de «subtítulos rápidos» sobre el total en ambos idiomas aumenta de forma constante. De hecho, aunque parten de puntos diferentes (en torno

a un 20% en los subtítulos en español y a un 30% en los subtítulos en inglés), la tendencia es a la vez creciente y convergente, y tiende a aproximarse al 50%. Un repaso más pormenorizado por los cambios que sufren ambos subtítulos a lo largo de las diversas temporadas señala que, en la primera de ellas, los «subtítulos rápidos» en español apenas representan una media de un 3%, frente a un 26% en inglés. No obstante, a partir de la temporada 2, tanto unos como otros se sitúan en niveles de entre un 30% y un 40%. A excepción de la temporada 6, en la que el porcentaje de estos subtítulos en inglés desciende hasta un 13%, en todos los demás casos su proporción supera la de los «subtítulos rápidos» en español aproximadamente en un 7%.

En lo referente a la velocidad media de lectura de estos subtítulos, la tendencia, al igual que en el caso anterior, es creciente en términos generales, si bien las diferencias entre uno y otro idioma no resultan tan pronunciadas. En todos los casos, la velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en cualquiera de las dos lenguas estudiadas es superior a 19 CPS. Por lo general, los subtítulos en español resultan más rápidos que en inglés, con una diferencia entre ambos que oscila en torno a las cinco décimas a lo largo de la serie. Resulta interesante destacar que esta es la primera vez en que nos encontramos con temporadas enteras en las que la media de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» supera los 21 CPS tanto en inglés (temporada 13) como en español (temporadas 12 a 14), e incluso llega a rebasar los 22 CPS de media en la temporada 13 en castellano.

En cuanto al perfil de las «pausas breves» encontradas en esta serie, podemos ver en las Figuras 40 y 41 que las líneas que representan los dos idiomas estudiados coinciden completamente, como corresponde al hecho de que el pautado de ambos sea idéntico. En lo que respecta a su proporción sobre el total, de nuevo apreciamos una

tendencia creciente que parte en torno a un 50% de las pausas para llegar al final de la serie a niveles que superan incluso el 70%. Por último, la duración de estas pausas se enmarca en general entre los 4 y los 5 cuadros. El valor más bajo se registra en la temporada 13, con 0,166 segundos de pausa media, y la más alta en la temporada 5, con 0,2 segundos exactos de media (5 cuadros exactos). Una vez más, las alteraciones más significativas vienen marcadas por los cambios de temporada de la serie.

6.5.7. *The Wire* (2005 – 2008)

En esta serie, la séptima ya de nuestro corpus de estudio, una primera comparación de la cantidad de subtítulos en inglés y en español muestra que existe una diferencia de 771 subtítulos menos en nuestro idioma, lo que supone un 1,73% más de subtítulos en inglés. Un repaso más detallado de los diferentes episodios nos revela que, en las temporadas 1, 2 y 5 estas distancias se acortan hasta quedar por debajo de un punto porcentual, mientras que en las temporadas 3 y 4 se acentúan hasta llegar alrededor del 5%, con picos puntuales del 10% de diferencia en la cantidad de subtítulos. Si damos un paso más en el análisis, observamos que las temporadas 3 y 4 cuentan con subtítulos en inglés únicamente para sordos. Ello se traduce en un incremento en el número total de subtítulos en ese idioma que no se aprecia en la versión en castellano, y justifica así la marcada diferencia que existe entre estas dos temporadas y las demás que integran nuestro corpus.

El pautado, por su parte, también resulta de interés en esta serie. Durante las cuatro primeras temporadas, los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en inglés y en castellano son idénticos en casi todos los puntos. Virtualmente la única excepción la presentan aquellas ocasiones en las que se incluye en el subtítulo en inglés una marca dirigida a los espectadores sordos o con discapacidad auditiva. En esos casos,

además de la diferencia que presenta el propio subtítulo añadido, se modifica ligeramente el tiempo de salida del subtítulo anterior o el tiempo de entrada del subtítulo siguiente para dar cabida a la información adicional. En la quinta y última temporada, por su parte, se aprecia una modificación sistemática de los tiempos de entrada, que parecen desplazados hacia atrás en el subtítulo en español un total de 0,133 segundos; y los de salida, que están desplazados 0,121 segundos, lo que supone una duración 12 milésimas de segundo mayor de todos los subtítulos en español de la temporada con respecto a sus equivalentes ingleses.

Solo en un apartado posterior podremos ver si estos cambios en el pautado traen consigo alguna repercusión en la proporción o naturaleza de los «subtítulos rápidos» y las «pausas breves» de la serie tanto en inglés como en español, pero antes queremos centrarnos en los pasos que han podido llevar a la creación de los subtítulos en nuestro idioma. Nuevamente, un análisis de diferentes ejemplos indica que en todos los casos se ha seguido un esquema similar, por lo que nos limitaremos a mostrar uno de ellos, que a nuestro parecer resulta significativo, en la Ficha 7, que se presenta a continuación:

Ficha 7		
Serie: <i>The Wire</i>	Capítulo 2x08	TCR: 07:00
KimaOR: Also some surveillance shots and matching mug shot photos from Southeast DEU, which tie White Mike to street dealers that we've already made control buys from.		
RhondaOR: <u>Assuming exhaustion, that's one tap on the warehouse phone.</u>		
KimaEN: Also some surveillance shots and /// mug shot photos from Southeast DEU, ♦ which tie White Mike to street /// dealers that we've made buys from.		
RhondaEN: <u>That's one tap on the warehouse phone.</u>		
KimaDB: También se han hecho fotos de algunos fichados por la unidad antidroga del sudeste. Todo relaciona a White Mike con vendedores callejeros a los que ya hemos hecho compras controladas.		
RhondaDB: <u>Suponiendo que cuele, será una escucha en el teléfono del almacén.</u>		
KimaES: Y hay algunas fotos nuestras y /// de Estupefacientes del Sudeste ♦ que vinculan a Mike el Blanco con /// camellos a los que les hemos comprado.		
RhondaES: <u>Habéis pinchado el teléfono del almacén.</u>		

En el ejemplo que presentamos, Kima, una agente de policía encargada de luchar contra el narcotráfico, intenta convencer a Rhonda, la fiscal del distrito, para que les permita intervenir el teléfono de un sospechoso. Parte de la trama en la que se enmarca esta escena gira en torno a la dificultad legal de establecer esas escuchas y a la necesidad de agotar todas las otras vías posibles antes de tomar una medida de este tipo. En la versión original, y tras la exposición de argumentos por parte de la agente, la fiscal concede que, si en efecto se han explorado todas las demás líneas de actuación, eso supondrá la autorización de la intervención telefónica, y así lo indica cuando declara: «Assuming exhaustion, that's one tap on the warehouse phone». El subtítulo en inglés, por su parte, condensa la información y elimina la primera parte de la oración para quedarse con «That's one tap on the warehouse phone». Así presentada, esta información no solo resulta más concisa, sino que además puede dar lugar a un error de comprensión, al interpretarse como algo que ya ha ocurrido, en lugar de parte de una premisa de dos partes impuesta por la fiscal («Assuming exhaustion»). El doblaje en español sí aprecia este matiz y plasma en su versión una condición similar a la de la versión original: «Suponiendo que cuele...». Por último, el subtítulo español cambia el punto de vista por completo, y ofrece el dato como un hecho consumado: «Habéis pinchado el teléfono del almacén», que no se corresponde con la intención de la fiscal en su locución en inglés. Este cambio de perspectiva solo es posible si la opción de traducción del subtítulo en español no se basa en el audio original sino en la versión más condensada del subtítulo en inglés. Al no basarse en los diálogos que se escuchan sino en una adaptación abreviada de los mismos, se crean o se arrastran errores que de otra forma podrían haberse evitado. Por este motivo, sospechamos que se ha seguido en esta serie un esquema como el que presentábamos en el Modelo B para llegar a los subtítulos en español, de forma que se basan en los subtítulos en inglés.

Llega ahora el momento de analizar los subtítulos en inglés y en español de los capítulos de la serie a través de nuestra aplicación informática. Los datos comparados de ambos idiomas se presentan a continuación en las cuatro gráficas siguientes:

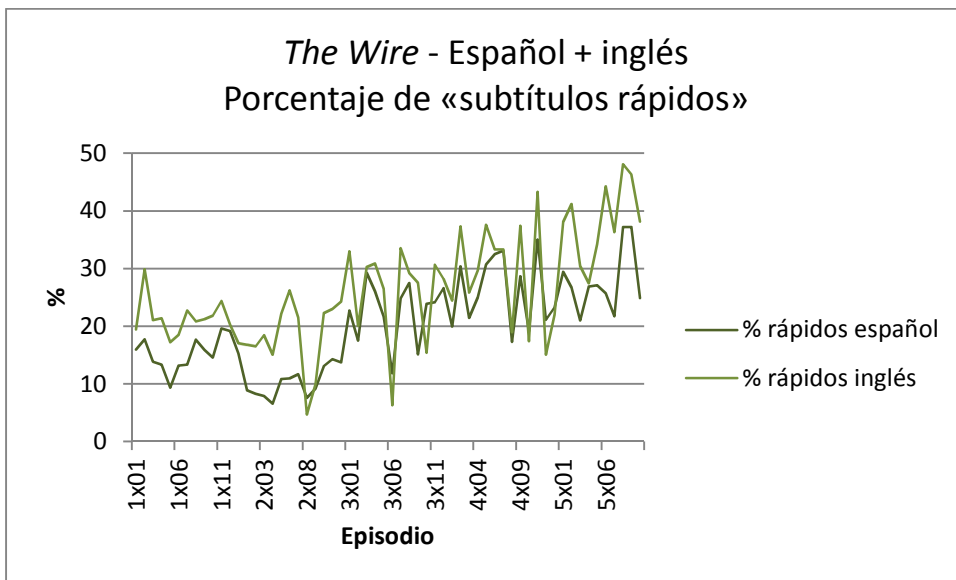


Figura 42. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The Wire*.

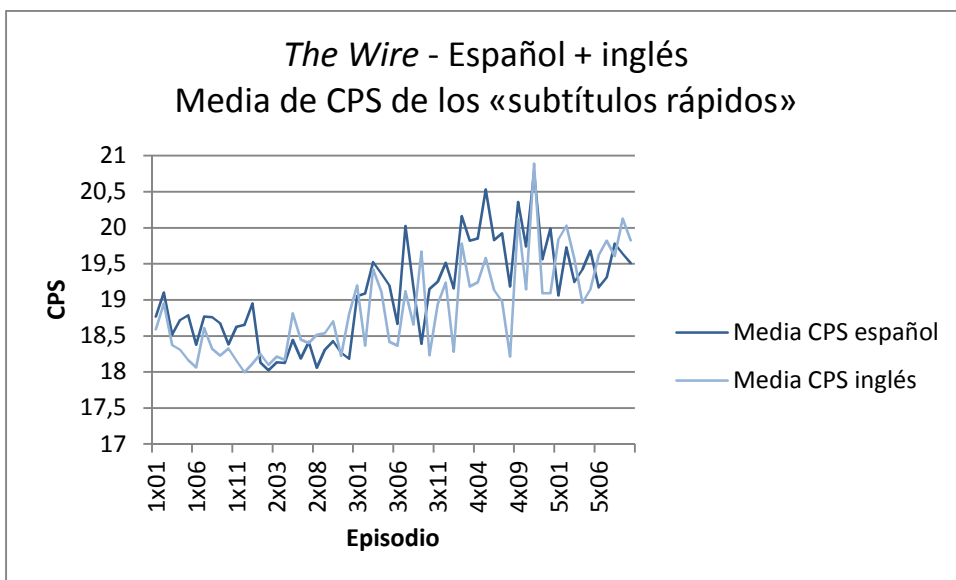


Figura 43. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *The Wire*.

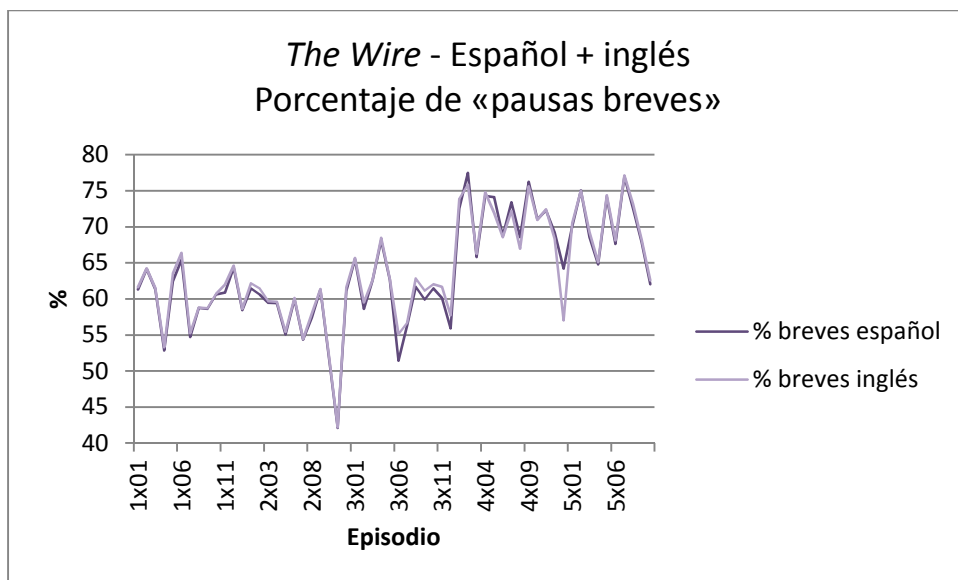


Figura 44. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *The Wire*.

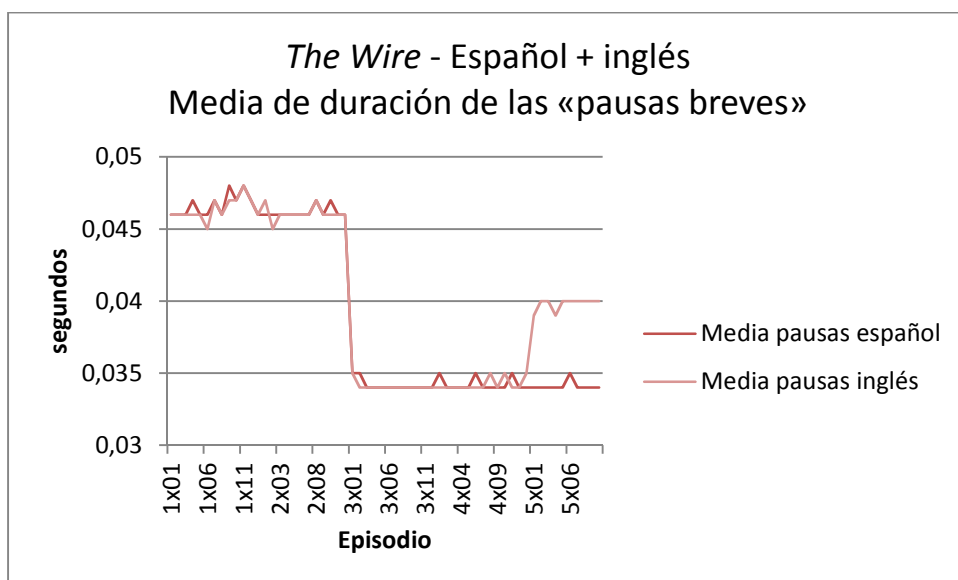


Figura 45. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *The Wire*.

En la primera de las gráficas, correspondiente a la Figura 42, podemos apreciar dos datos fundamentales: en primer lugar, la tendencia general del porcentaje de «subtítulos rápidos» sobre el total de cada capítulo es creciente a lo largo del tiempo y

de las diferentes temporadas. En segundo lugar, la proporción de estos subtítulos en inglés es, en casi todos los casos, mayor que en español. Así, los porcentajes en castellano pasan de entre un 10% y un 15% al principio de la serie a rondar niveles próximos al 30% hacia el final. En el caso del inglés, por su lado, esta proporción parte de alrededor de un 20% y asciende de forma constante hasta niveles que oscilan en torno al 40% del total.

En cuanto a la media de las velocidades de lectura de estos subtítulos en inglés y en español, no observamos grandes diferencias entre ambos idiomas, si bien podríamos apuntar que en el caso de los subtítulos españoles los niveles parecen ligeramente más altos. La distancia entre unos y otros, no obstante, no supera las seis décimas en ningún caso. La tendencia general que se observa es creciente de manera constante, y los valores de la gráfica se acercan hacia el límite de los 20 CPS como media en las últimas temporadas, aunque pueden superar estos valores de forma puntual en alguno de los capítulos.

La proporción de «pausas breves» con respecto al total de pausas entre subtítulos es prácticamente la misma en inglés y en castellano. Los valores medios de las tres primeras temporadas rondan el 60%, y se registra un sensible aumento de estos porcentajes en las dos últimas, con cifras que giran en torno al 70%, pero que superan incluso el 75% del total de forma puntual.

Por lo que respecta a la duración de estas pausas, observamos diferentes tramos en la gráfica de la Figura 45, delimitados una vez más por los cambios de temporada. Así, mientras que en las dos primeras los niveles se mantienen relativamente estables en torno a los 0,046 segundos (un poco más de un cuadro), las temporadas 3 y 4 registran un descenso de estos tiempos hasta 0,034 segundos (menos de un cuadro), una marca que solo habíamos encontrado antes en las últimas

temporadas de *The Sopranos*. La temporada 5 de la presente serie, por su parte, muestra una diferencia de unas seis milésimas de segundo entre las pausas en inglés y en español, que se debe a los cambios en el pautado que habíamos recogido al principio del análisis de *The Wire*. Estas diferencias, no obstante, resultan mínimas y sitúan las pausas de los subtítulos en inglés de esta temporada en un cuadro exacto (0,040 segundos).

6.5.8. *Desperate Housewives* (2005 – 2007)

Entramos ya en la segunda mitad de nuestro corpus de estudio y comenzamos, como en los casos anteriores, con una primera comparación numérica del total de subtítulos en inglés y en español de las temporadas que hemos analizado. Observamos que la diferencia entre ambos es de apenas un 0,15%, con un total de 64 subtítulos más en inglés que en español. Esta diferencia mínima en las cantidades se mantiene a lo largo de casi todos los capítulos, considerados de forma individual. Las únicas excepciones se producen cuando interviene algún personaje hispanohablante, que va acompañado por subtítulos en inglés pero no en español. El pautado de los subtítulos, por su parte, es idéntico entre ambos idiomas a lo largo de las tres temporadas estudiadas, y tanto los tiempos de entrada como los de salida coinciden completamente.

Para el análisis del proceso que se ha seguido para llegar a la creación del subtítulo en español, un repaso por diferentes ejemplos ha devuelto unos resultados consistentes a lo largo de las tres temporadas. En la Ficha 8, que se muestra a continuación, podemos ver un ejemplo que ilustra claramente cuáles son los elementos en los que nos basamos para formular una hipótesis sobre uno de los modelos en concreto:

Ficha 8		
Serie: <i>Desperate Housewives</i>	Capítulo 3x07	TCR: 05:55
LynetteOR: Whoa. <u>What fresh hell is this?</u>		
NoraOR: Hey, Tom?		
LynetteOR: Whoa. Whoa, whoa. You've stepped onto my property and you talked to Tom. That's two rules you've broken and I'm not sure that top doesn't make three.		
NoraOR: <u>Would you tell your lunatic wife I'm not talking to her?</u>		
LynetteEN: Whoa. <u>What fresh hell is this?</u>		
NoraEN: - Hey, Tom? ///		
LynetteEN: - Whoa. Whoa, whoa. ♦ You've stepped onto my property /// and talked to Tom. ♦ That's two rules you've broken and I'm /// not sure that top doesn't make three.		
NoraEN: <u>Would you tell your lunatic wife /// I'm not talking to her?</u>		
LynetteDB: <u>¿Cómo se puede tener tanta cara?</u>		
NoraDB: Oye, Tom.		
LynetteDB: No, no, no. Has entrado en mi propiedad y has hablado con Tom. Te has saltado dos reglas y no sé si ese top se salta la tercera.		
NoraDB: <u>Dile a la loca de tu mujer que no estoy hablando con ella.</u>		
LynetteES: <u>¿Cómo se puede tener tanta cara?</u>		
NoraES: - ¿Tom? ///		
LynetteES: - No, no, no. ♦ Has entrado en mi propiedad /// y has hablado con Tom. ♦ Te has saltado dos reglas /// y ese top se salta la tercera.		
NoraES: <u>Dile a la loca de tu mujer /// que no estoy hablando con ella.</u>		

En la escena que presentamos aquí, podemos ver cómo el texto de los subtítulos en español es un calco exacto de las opciones que se plasman en el doblaje. La primera intervención de Lynette en los diálogos hablados en español («¿Cómo se puede tener tanta cara?»), aunque contextualmente coherente con la escena que se representa (el personaje de Lynette se sorprende y se enfada al mismo tiempo al descubrir que Nora, la amante de su esposo, ha aparecido en el porche de su casa), no mantiene el significado de la versión original. Parece que el traductor haya optado por trasladar únicamente el significado de «fresh», entendido aquí como «descarado, caradura», en lugar del sentido de la expresión completa («What fresh hell is this?»), acuñada por la poetisa estadounidense Dorothy Parker, cuyo sentido se aproxima más

a la línea de «What in hell is this?». Podemos ver cómo los subtítulos en español copian esta opción de traducción con una similitud demasiado extraña como para ser el resultado de una mera coincidencia. Una muestra similar aparece en la segunda intervención de Lynette, donde tanto el doblaje como el subtítulo en español optan exactamente por el mismo cambio de orientación sintáctica y convierten una interrogación en una oración imperativa. Son estos indicios los que nos llevan a pensar que el subtítulo en español de esta serie se ha creado como una adaptación intersemiótica a partir de la versión doblada, en lugar de basarse en los diálogos originales o en los subtítulos en inglés. Así, el esquema que sigue el proceso parece ajustarse al modelo C, que planteamos en la Figura 17.

Pasamos ahora al análisis de los archivos de subtítulos con *Black Box*, y presentamos los resultados obtenidos en las cuatro gráficas siguientes, en las que se comparan los datos correspondientes a los subtítulos en inglés y en español:

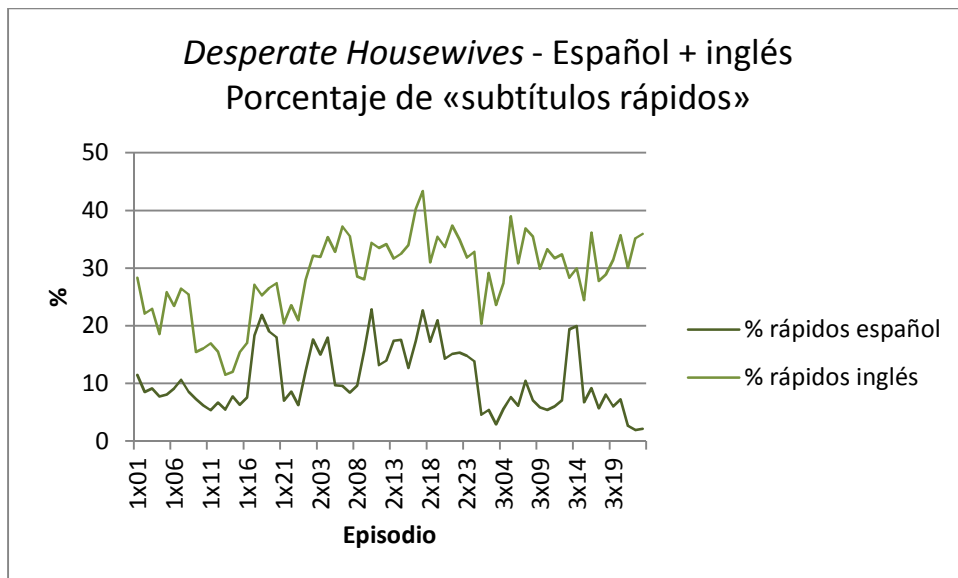


Figura 46. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Desperate Housewives*.

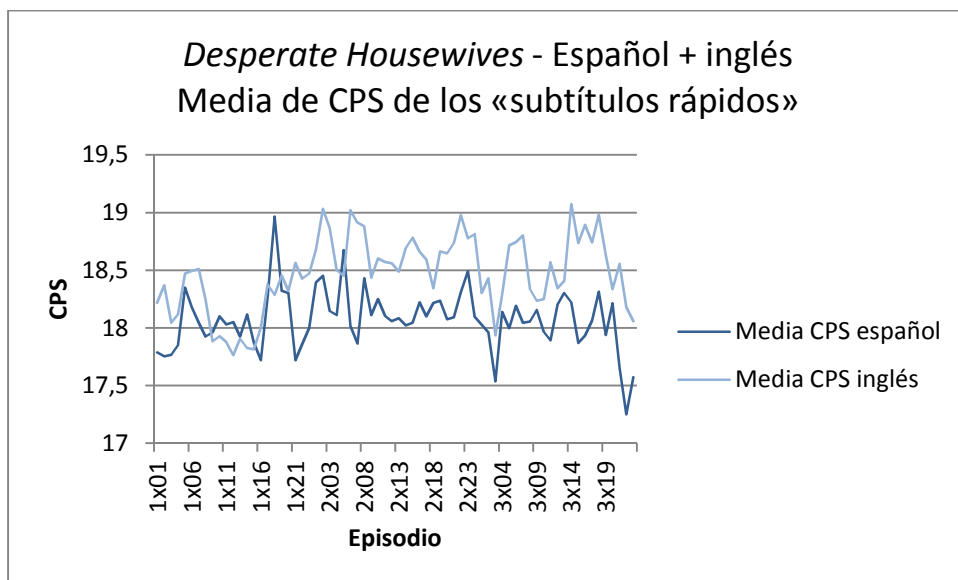


Figura 47. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Desperate Housewives*.

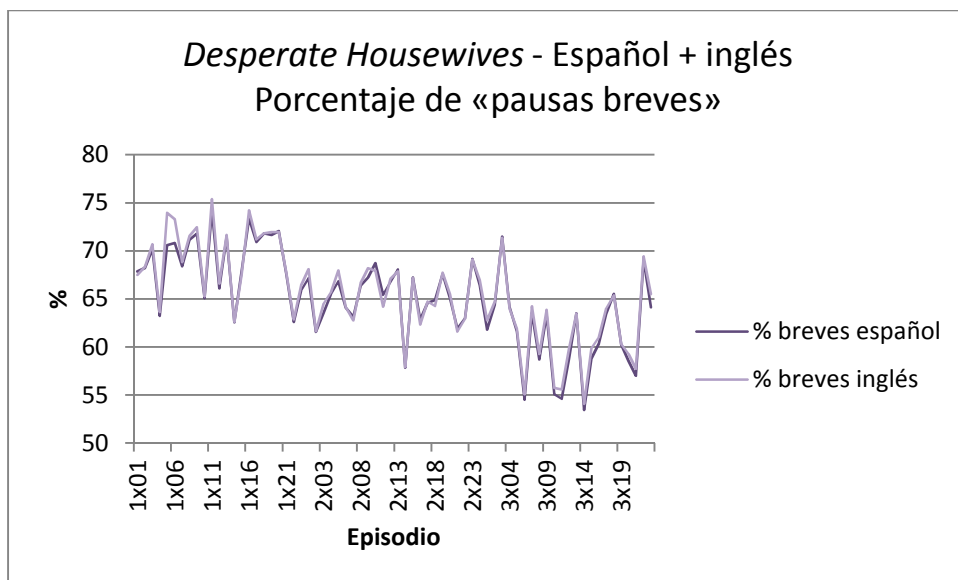


Figura 48. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Desperate Housewives*.

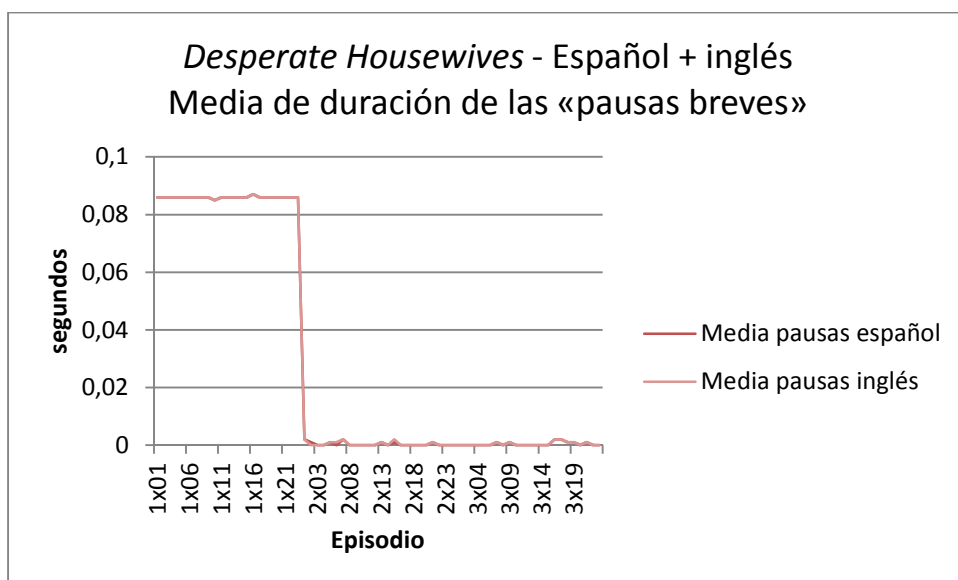


Figura 49. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Desperate Housewives*.

En primer lugar, la Figura 46 muestra claramente cómo la proporción de «subtítulos rápidos» en inglés es sistemáticamente mayor que en español. De hecho, la diferencia es de hasta 20 puntos en la temporada 2 (15% de «subtítulos rápidos» en

español frente a un 35% de media en inglés). En ambos idiomas, las temporadas 1 y 3 registran valores más bajos que la temporada 2, que marca picos puntuales de hasta un 22% en los subtítulos en castellano y hasta un 43% en los ingleses.

La velocidad de lectura de estos subtítulos, por su parte, se enmarca a lo largo de la serie, y en ambos idiomas, entre los 18 y los 19 CPS generalmente. La media por temporada en español es de 18 CPS, 18,2 CPS y 18 CPS en las temporadas 1, 2 y 3, respectivamente, mientras que en inglés se observan valores algo más altos, con 18,2 CPS, 18,7 CPS y 18,5 CPS de media para cada una de las tres temporadas.

Como corresponde a una serie en la que el pautado de los subtítulos en español y en inglés coincide casi por completo, la evolución de las «pausas breves» a lo largo de las tres temporadas en ambos idiomas resulta idéntica. La tendencia del porcentaje de estas pausas, en primer lugar, parece seguir un curso claramente descendente, que parte de niveles que rondan el 70% y cae hasta un 60% del total, aproximadamente.

Más interesante resulta el análisis de la media de duración de estas pausas. La temporada 1 registra un promedio de unos 0,086 segundos (algo más de 2 cuadros), pero podemos ver cómo las líneas de la gráfica (que coinciden en todo momento) caen en picado en las temporadas 2 y 3 hasta llegar a cero. Nos encontramos, pues, con capítulos enteros en los que dos terceras partes de las pausas entre subtítulos desaparecen por completo, de forma que en el mismo instante en que sale un subtítulo de pantalla, el siguiente hace su aparición. Ni en las series anteriores ni en nuestro repaso por la literatura especializada habíamos encontrado antes un caso semejante, en el que se anula el espacio entre unos subtítulos y otros, que tradicionalmente se consideraba necesario para que el ojo del espectador asimilase el cambio.

6.5.9. *Lost* (2005 – 2010)

En esta nueva serie de nuestro corpus, el recuento del total de subtítulos en inglés y en español nos indica que la diferencia entre unos y otros es de un 4,28% o, lo que es lo mismo, casi 2.000 subtítulos más en español que en inglés. Esta diferencia se debe a la presencia en la trama de dos personajes coreanos, Sun y Jim, integrales en el desarrollo argumental de la misma. A diferencia de otras series, en las que la suspensión voluntaria de la incredulidad se hace extensiva a personajes que no se expresarían de forma natural ni siquiera en el idioma vehicular del texto audiovisual, las intervenciones de esta pareja de coreanos cuando hablan entre sí tienen lugar principalmente en la que se supone su lengua materna. Consecuentemente, se hace necesario en muchos casos subtítular estos diálogos en la versión original de la serie (salvo cuando, por motivos argumentales, convenga ocultarle al espectador la información concreta que se discute en un momento dado). El resultado es que estos subtítulos en inglés se graban en la propia imagen como subtítulos abiertos, sin que el espectador tenga la posibilidad de decidir si quiere verlos o no. En los subtítulos en español, por su parte, estas intervenciones vienen incluidas sin marcar distinción entre estos y los que se subtítulan a partir del inglés. Como ya señalamos en el capítulo anterior, cada episodio de esta serie se centra en uno de los personajes principales, y cuando se trata de los coreanos, los diálogos en este idioma pueden representar hasta un 70% del total, lo que desequilibra enormemente la proporción entre subtítulos españoles e ingleses.

Tras estas consideraciones, el pautado de los subtítulos ofrece también reflexiones interesantes. Observamos, en las temporadas 1 y 2, que los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos en inglés y en castellano coinciden generalmente en casi todos los casos. En la temporada 3, por su parte, los cambios en el pautado del

subtítulo español son más frecuentes, aunque siguen sin marcar la tónica general de la presentación del texto. Es en la temporada 4 donde se aprecian las mayores diferencias, con variaciones generalizadas entre los tiempos de entrada y de salida de ambas lenguas. Estas disparidades de pautado vuelven a atenuarse en la temporada 5, para pasar de nuevo a ser meramente puntuales, aunque se observa un cambio sistemático en los tiempos de entrada en español (que se fijan siempre 0,040 segundos antes que en inglés) y de salida (situados 0.018 segundos después que los ingleses). En la fase de análisis de las «pausas breves» que presentaremos posteriormente podremos ver qué efecto tienen estos cambios en la estructura general de los episodios de estas temporadas.

La propuesta de un modelo que desgrane las etapas que se han seguido para llegar a los subtítulos en español ha pasado nuevamente por el análisis de varias muestras de diferentes temporadas. Ante la homogeneidad de los resultados, exponemos en la Ficha 9 que se muestra a continuación un ejemplo significativo que arroja luz sobre uno de los mecanismos más directos para establecer una hipótesis:

Ficha 9		
Serie: <i>Lost</i>	Capítulo 1x14	TCR: 33:05
JasonOR: You shot me, you stupid bitch!		
KateOR: Shut up, Jason.		
LadrónOR: I told you not to trust her.		
KateOR: I need the key to safe deposit <u>box eight fifteen</u> .		
JasonEN: - You shot me, you stupid bitch! ///		
KateEN: - Shut up, Jason.		
LadrónEN: I told you not to trust her!		
KateEN: I need the key /// to safety deposit <u>box 850</u> now.		
JasonDB: ¡Me has disparado, hija de...!		
KateDB: Cállate, Jason.		
LadrónDB: Te dije que no te fiaras de ella		
KateDB: Quiero la llave de la <u>caja de seguridad ocho quince</u> .		
JasonES: - ¡Me has disparado, estúpida! ///		
KateES: - Cállate, Jason.		
LadrónES: ¡Te dije que no te fiaras de ella!		
KateES: Necesito la llave de la <u>caja 850</u> .		

En el ejemplo que acabamos de presentar, podemos apreciar una alteración muy significativa entre las versiones habladas y los subtítulos en inglés y en español. En la segunda intervención de Kate en el diálogo original, el personaje hace referencia a una caja de seguridad con el número 815. Es importante destacar que, dentro del marco argumental de la serie, existen diferentes cifras con una significación especial, entre las que se encuentran el 8 y el 15. El subtítulo inglés, como podemos ver, comete un error de interpretación y entiende que se trata de la caja 850. En el subtítulo al castellano se ha mantenido la versión errónea del subtítulo inglés, lo cual indica que es muy posible que la traducción de los subtítulos en español no se haya basado en el audio original, sino en los subtítulos intralingüísticos que se crearon en inglés. Este es un caso que ilustra claramente cómo se puede trazar el origen de una de las versiones a través de un error, que se arrastra de una a otra y que podría haberse evitado si la fuente hubiera sido el diálogo oral original. En esta ocasión, el esquema de creación de los subtítulos en español parece ajustarse al patrón que proponemos en el Modelo B.

Pasamos ahora a analizar los subtítulos con nuestra herramienta informática para observar el comportamiento de los llamados «subtítulos rápidos» y las «pausas breves». Las gráficas que comparan el comportamiento de los subtítulos en inglés y en español pueden verse en las cuatro figuras que se presentan a continuación:

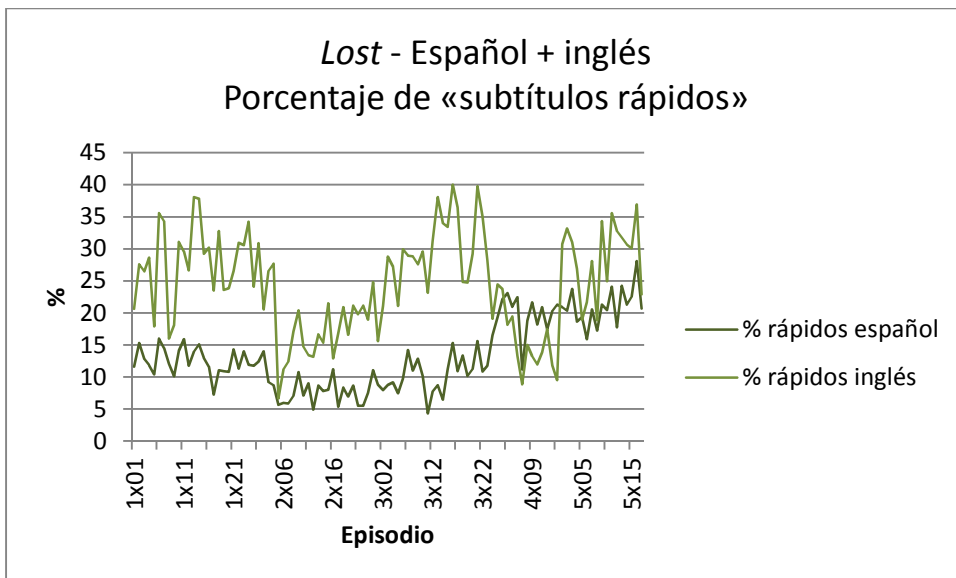


Figura 50. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Lost*.

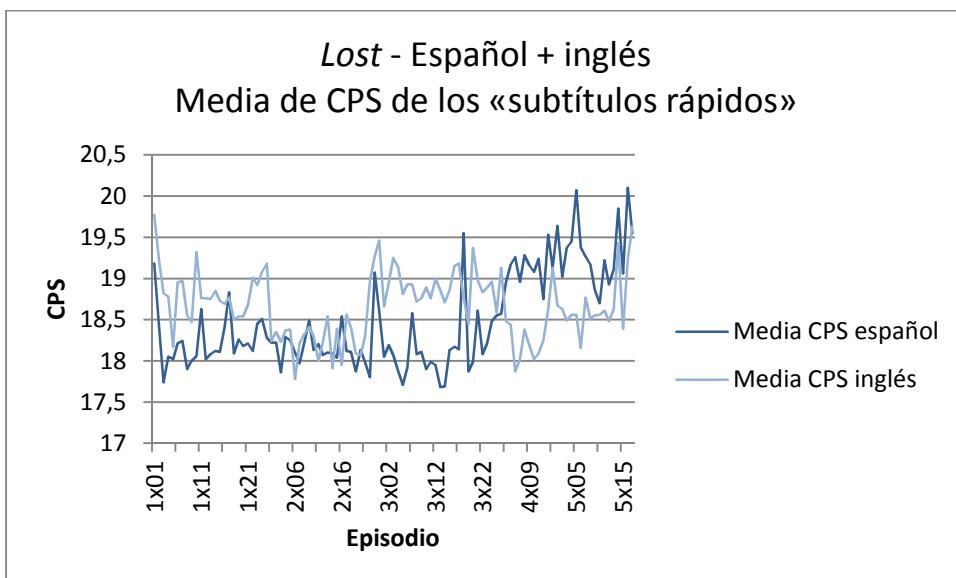


Figura 51. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Lost*.

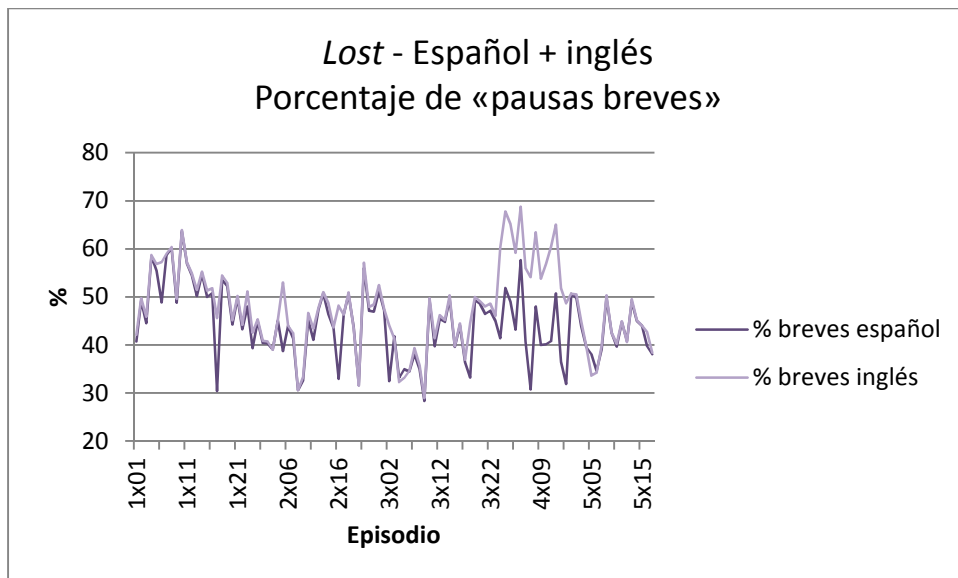


Figura 52. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Lost*.

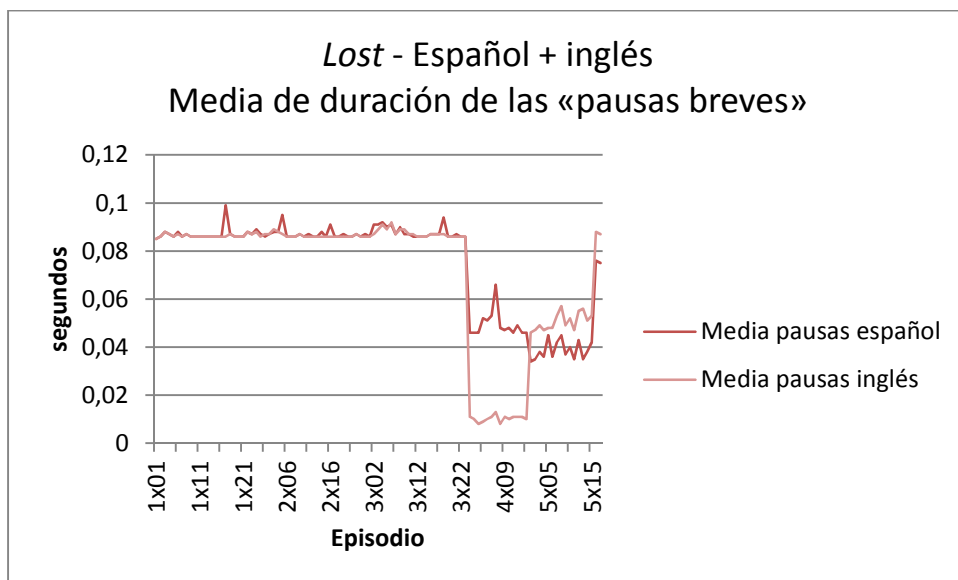


Figura 53. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Lost*.

En la primera de las gráficas, correspondiente al porcentaje de «subtítulos rápidos» en inglés y en español sobre el total de cada episodio, podemos ver cómo las líneas que representan cada uno de los idiomas siguen una evolución diferente. Así,

mientras que en el caso del porcentaje español la tendencia es creciente, y parte de niveles de entre un 10% y un 15% hasta episodios en los que se supera el 25%, la proporción de «subtítulos rápidos» en inglés parece oscilar de forma más cíclica, y fija sus máximos valores en las temporadas 1, 3 y 5, entre un 30% y un 35%, mientras que en las temporadas 2 y 4 apenas alcanza un 20%. A excepción de la temporada 4, los subtítulos en inglés son más rápidos que en español, con diferencias de hasta 20 puntos porcentuales.

La velocidad de lectura de los subtítulos, por su parte, también registra marcadas diferencias entre ambos idiomas y a lo largo de las temporadas. Aunque en las tres primeras son más altas las medias de CPS de los subtítulos ingleses (18,8 CPS, 18,4 CPS y 19,9 CPS, respectivamente), en las dos siguientes son los españoles los que llevan la delantera (19 CPS y 19,3 CPS de media, respectivamente). La tendencia de la velocidad de lectura en los «subtítulos rápidos» ingleses, por su parte, es estable y se encuentra por lo general entre los 18 y los 19 CPS. En el caso del castellano, sí se aprecia un movimiento creciente a lo largo de las diferentes temporadas, que comienza en niveles que rondan los 18 CPS pero avanza progresivamente hasta superar en algunos casos los 20 CPS.

El perfil de las «pausas breves», tal y como adelantábamos al hablar del pautado de la serie, se corresponde con la disposición del tiempo y entrada y salida de los subtítulos en inglés y en español a través de las diferentes temporadas. Así, las líneas de ambos idiomas coinciden por lo general en todo momento salvo en la temporada 4, en la que el porcentaje de estas pausas en inglés es mucho mayor que en español. Parece que la mayor libertad de la que han gozado los subtituladores hacia el castellano a la hora de fijar el pautado ha dado como resultado una menor presencia de

«pausas breves» sobre el total de los subtítulos, que representan casi un 60% del total en inglés pero no llegan a un 45% en español.

La duración de estas pausas, por su parte, también ofrece diferencias entre ambos idiomas en las dos últimas temporadas. Mientras que en las tres primeras el período entre el fin de un subtítulo y el comienzo del siguiente en las llamadas «pausas breves» era de una media de 0,086 segundos (algo más de 2 cuadros), la temporada 4 registra una caída en picado en inglés hasta una única centésima de segundo (menos de un cuadro) para recuperar en la temporada 5 valores que oscilan en torno a 0,054 segundos (menos de 2 cuadros). Los cambios de pautado entre ambos idiomas en la temporada 4 han llevado a que la caída en español sea menos acusada y se detenga en 0,050 segundos (menos de dos cuadros). En la última temporada, no obstante, el desplazamiento de tiempos al que hacíamos referencia al principio del análisis de la serie ha hecho que la media de duración de las pausas sea de 0,043 segundos, 11 milésimas menos que en el caso del inglés.

6.5.10. *Prison Break* (2006 – 2009)

Damos comienzo al análisis de una nueva serie con la comparación de la cantidad de subtítulos en ambos idiomas para constatar que contamos en castellano con un 0,64% menos de subtítulos que en inglés (254 subtítulos de diferencia). Un repaso en profundidad de los diferentes episodios nos muestra que, si bien en las temporadas 2, 3 y 4 estas distancias ascienden por lo general a poco más de un 1% en cualquiera de los dos sentidos, la comparación de la cantidad de subtítulos en ambos idiomas en la temporada 1 presenta oscilaciones que llegan en algunos casos casi a un 10%, en todo momento con más subtítulos en inglés que en español. Se hace necesario, pues, un análisis más detallado de las características del pautado de los episodios a lo

largo de las diferentes temporadas con el fin de averiguar a qué se deben estas variaciones. De este modo, podemos observar al comparar los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos en uno y otro idioma que en la temporada 1 algunos subtítulos en español son el resultado de combinar dos subtítulos en inglés, lo cual explicaría la reducción en el cómputo total de subtítulos de cada episodio en dicha temporada. Asimismo, y como consecuencia de estas fusiones, el pautado en ambas lenguas presenta cambios puntuales cuyo impacto (si lo hubiere) veremos posteriormente en las representaciones gráficas. Las tres temporadas restantes de la serie, por su parte, muestran pautados coincidentes para los subtítulos de ambos idiomas, con tiempos idénticos de entrada y salida.

De acuerdo con el esquema que hemos propuesto, llega el momento de tratar de dilucidar cuál ha sido el proceso que ha llevado a la creación de los subtítulos en español. Para ello, tras analizar varios ejemplos, mostramos uno de ellos en la Ficha 10 que se presenta a continuación:

Ficha 10		
Serie: <i>Prison Break</i>	Capítulo 2x09	TCR: 04:30
LincolnOR: I'm <u>a</u> target, kid. As long as you're with me, so are you. <u>Things will get a whole lot worse</u> /// before they get better. Understand?		
JuniorOR: <u>But after we meet up with Uncle Mike and get to Panama...</u>		
LincolnEN: I'm <u>a</u> target, kid. ♦ As long as you're with me, so are you. ♦ <u>Things will get a whole lot worse</u> /// before they get better. Understand?		
JuniorEN: <u>After we meet up with Uncle Mike /// and get to Panama.</u>		
LincolnDB: Soy <u>su</u> objetivo, chico. Mientras estés conmigo, tú también. <u>La cosa se podría poner</u> mucho peor. ¿Lo entiendes?		
JuniorDB: <u>Pero cuando nos vayamos con el tío Mike a Panamá...</u>		
LincolnES: Soy <u>su</u> objetivo, chico. ♦ Mientras estés conmigo, tú también. ♦ <u>La cosa se podría poner</u> /// mucho peor. ¿Lo entiendes?		
JuniorES: <u>Pero nos vamos a Panamá /// con el tío Michael.</u>		

Nos encontramos en este caso con un ejemplo breve pero que muestra, a nuestro entender, todos los elementos necesarios para formular una hipótesis acerca del orden de creación de las diferentes versiones del texto audiovisual. Al principio de la intervención de Lincoln, podemos observar un cambio de perspectiva entre «I'm a target» en las dos versiones en inglés y «Soy su objetivo» en las españolas. De igual modo, advertimos un cambio de forma verbal entre «Things will get..» y «La cosa se podría poner...» que adoptan de forma unánime el doblaje al español y los subtítulos en dicho idioma. La inclusión de «Pero» al principio de la intervención de Junior en los subtítulos en castellano nos sugiere que no se trata de una traducción a partir del subtítulo inglés, que no cuenta con la partícula adversativa al principio de la oración. Por otra parte, el calco de estructuras sintácticas y de selección léxica entre el doblaje y el subtítulo en español nos lleva a pensar que se ha seguido un proceso como el que presentamos en el Modelo C, en el que los subtítulos españoles son una adaptación intersemiótica del doblaje, en lugar de una traducción de los diálogos originales en inglés.

Nos disponemos ahora a pasar todos los subtítulos de la serie que integran nuestro corpus a través de nuestra herramienta informática, *Black Box*, con el fin de averiguar cuál es el comportamiento de los «subtítulos rápidos» y las «pausas breves» en inglés y en español. Los resultados, que comparan los datos de ambas lenguas, están representados en las cuatro gráficas que se presentan a continuación en las figuras siguientes:

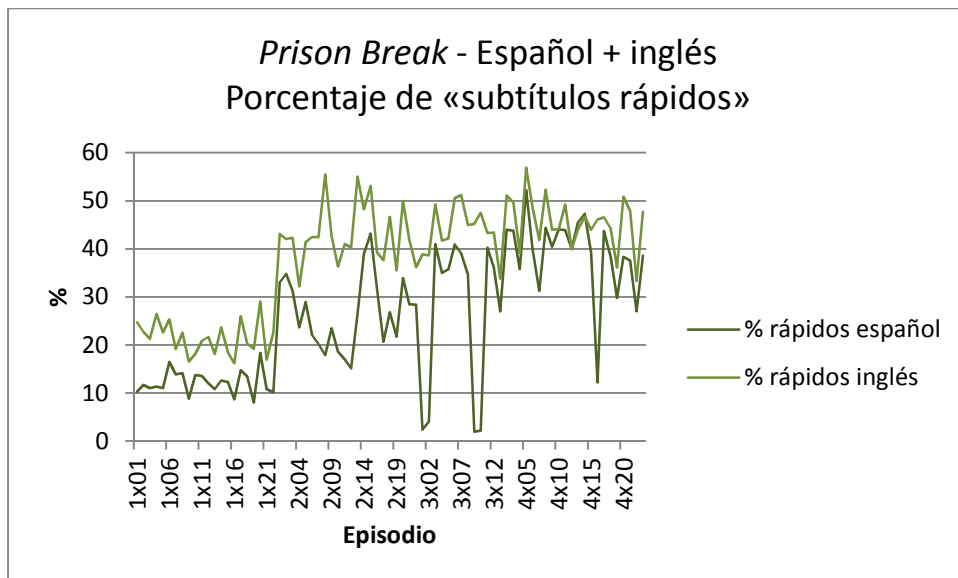


Figura 54. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Prison Break*.

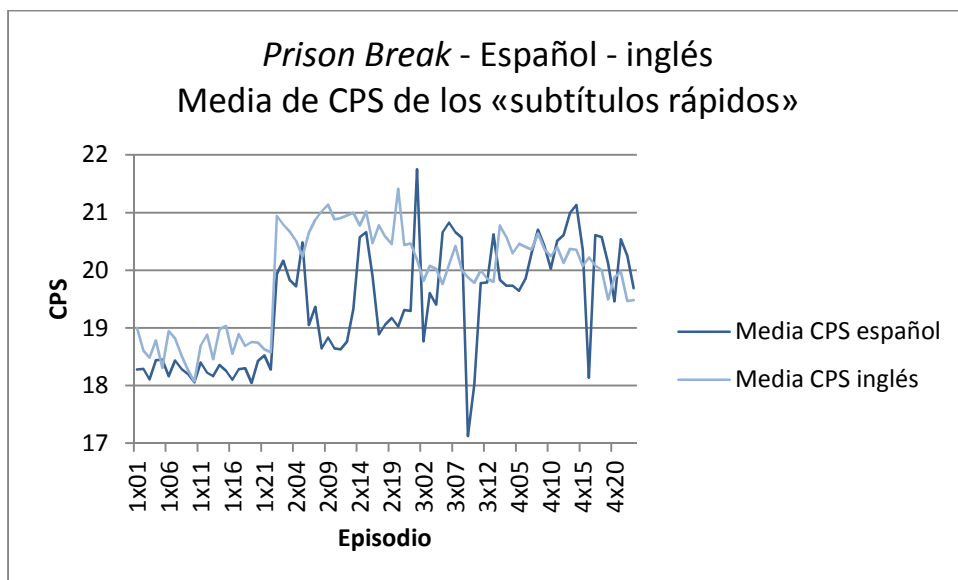


Figura 55. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Prison Break*.

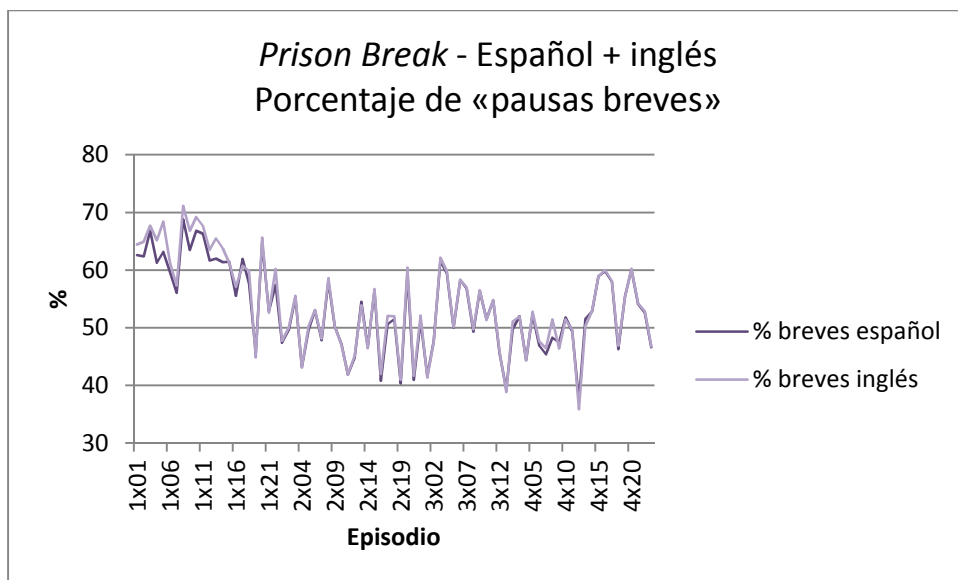


Figura 56. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Prison Break*.

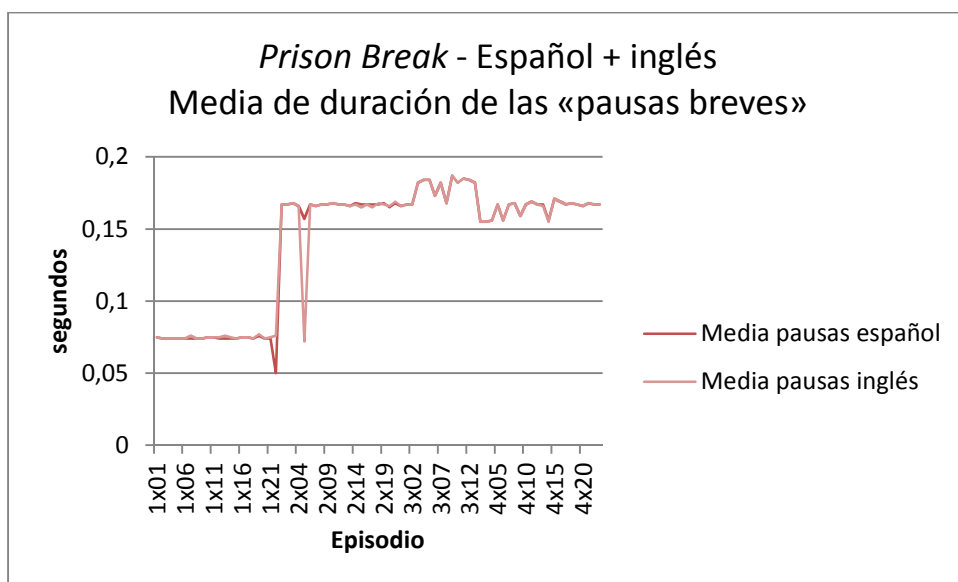


Figura 57. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Prison Break*.

Como podemos ver en la primera de las gráficas, que muestra el porcentaje de «subtítulos rápidos» sobre el total en español y en inglés, las cifras correspondientes al primero de ellos son sistemáticamente menores que las del idioma original de la serie.

Estas diferencias, sin embargo, son más acentuadas en las temporadas 2 y 3 y tienden a atenuarse hacia el final de la serie. La tendencia general en ambos idiomas es creciente, y parte de niveles de un 10% en español y un 20% en inglés para ascender hasta valores que rondan el 40% en ambos casos, aunque con picos puntuales que superan el 50% del total.

La velocidad de lectura de estos subtítulos, que se presenta en la Figura 55 y también es objeto de estudio en nuestro análisis, presenta un comportamiento similar al de la gráfica inmediatamente anterior: observamos cómo los valores de la línea correspondiente a los subtítulos ingleses superan en casi todos los episodios a los de los subtítulos en español, lo que supone una mayor velocidad media de lectura en los «subtítulos rápidos». Advertimos, además, que la tendencia es marcadamente creciente en nuestro idioma, aunque no tanto en el caso del inglés. Si bien en ambos casos se parte de niveles que superan los 18 CPS y se acaba en valores que giran en torno a los 20 CPS, en los subtítulos ingleses de la temporada 2 se registra un crecimiento significativo, alrededor de los 21 CPS, que va decreciendo paulatinamente con posterioridad.

En lo referente a la proporción de «pausas breves» sobre el total de cada capítulo, observamos en primer lugar una asimilación prácticamente absoluta entre la línea correspondiente a los subtítulos españoles y los ingleses. Las únicas excepciones significativas se aprecian en la temporada 1, en la que los valores ingleses son algo superiores (un 63% de media frente a un 61% en español). Estas diferencias se explican por los cambios de pautado observados al principio del análisis de la serie, y pueden indicar que, ante una mayor libertad a la hora de fijar los tiempos de entrada y salida, los traductores españoles parecen poner un cierto empeño en pautar pausas algo más amplias entre unos subtítulos y otros. La evolución de las pausas, en

cualquier caso, desciende entre la primera temporada y las siguientes, para estancarse a partir de la temporada 2 en valores que oscilan en torno al 50% del total.

El perfil de la duración de estas pausas coincide nuevamente para ambos idiomas y, como viene siendo habitual, varía de acuerdo con las diferentes temporadas. Así, la media de duración en la temporada 1 se sitúa en los 0,074 segundos (un poco menos de 2 cuadros), pero asciende en las siguientes. La temporada 2 registra valores medios de 0,166 segundos, la temporada 3 de 0,179 segundos y la temporada 4 de 0,164 segundos (todos ellos por encima de los 4 cuadros).

6.5.11. *House* (2006 – 2009)

En esta nueva serie, la undécima de nuestro análisis, una comparación de la cantidad total de subtítulos en inglés y en español nos llevaría forzosamente a unas valoraciones erróneas, puesto que la temporada 1 solo cuenta con subtítulos en nuestro idioma. El DVD comercializado en España no incluye subtítulos en inglés, ni para personas sordas ni para el público general. Por ello, se hace necesario descontar el total de subtítulos de la primera temporada de nuestro cómputo, y solo después de este paso podremos obtener dos cantidades comparables. Una vez tomada esta medida, observamos que en inglés se registra un 2,10% más de subtítulos que en español, un porcentaje que no parece excesivamente elevado al contemplarse la serie en su conjunto. No obstante, si repasamos los capítulos de las diferentes temporadas podremos ver cómo en la temporada 2 se registran diferencias mucho mayores, que superan en algunos casos el 35%, pero estos contrastes se reducen hasta casi desaparecer por completo en las tres temporadas siguientes, donde el porcentaje de diferencia entre los subtítulos en ambas lenguas es, por lo general, de menos de medio punto porcentual. Un repaso más exhaustivo dentro de los propios episodios nos

muestra que, mientras que en las temporadas 3, 4 y 5 el pautado en los dos idiomas coincide de forma constante, los tiempos de entrada y salida de los subtítulos de la temporada 2 en español no guardan relación con los que corresponden a los subtítulos en inglés. De hecho, en los subtítulos en castellano no se respeta ni la misma fragmentación de oraciones ni la misma agrupación de intervenciones que en los ingleses. Comprobaremos en una etapa posterior del estudio de esta serie qué consecuencias tienen estos cambios en el perfil de los subtítulos en una y otra lengua.

Los mecanismos que llevan a la creación del subtítulo español ofrecen aquí un panorama de especial interés, para el que hemos necesitado no una, sino dos fichas que ilustren la singularidad del modelo que, en nuestra opinión, se ha seguido con esta serie. Las fichas pueden verse a continuación:

Ficha 11a		
Serie: <i>House</i>	Capítulo 5x12	TCR: 13:45
HouseOR: No hurry, I already bathed once this week. <u>I don't want to look elitist.</u> FontaneroOR: I can't do anything till I write up an estimate. HouseOR: Fine, pad it all you want. <u>Here's a check for the deductible.</u>		
HouseEN: No hurry, I already bathed this week. /// <u>Don't want to look elitist.</u> FontaneroEN: Can't do anything /// till I write up an estimate. HouseEN: Fine. Pad it all you want, /// <u>there's a check for the deductible.</u>		
HouseDB: Sin prisa, ya me he bañado esta semana <u>sin que me hiciera falta.</u> FontaneroDB: No puedo arreglarlo sin una estimación. HouseDB: Vale. Infle la factura <u>para lo que no cubra el seguro.</u>		
HouseES: Sin prisa. Ya me he bañado esta semana. /// <u>No querría parecer elitista.</u> FontaneroES: No puedo hacer nada /// sin una estimación. HouseES: Vale. Infle la factura /// <u>para lo que no cubra el seguro.</u>		

Ficha 11b		
Serie: <i>House</i>	Capítulo 3x13	TCR: 04:40
HouseOR: Sweet ride! I asked for the one with the <u>sissy bar and the banana seat</u> , but <u>Santa</u> gave me this instead. I guess that's what I get for being naughty.		
WhitnerOR: You must be Doctor House.		
HouseEN: Sweet ride! ♦ I asked for one with a <u>banana seat</u> /// but <u>Santa</u> gave me this. ♦ - Must be what I get for being naughty. ///		
WhitnerEN: - You must be Dr. House.		
HouseDB: ¡Vaya burra! Yo me pedí <u>la chopper sin carenado</u> , pero <u>los reyes</u> me trajeron esto. Debo de haber sido malo.		
WhitnerDB: Debes de ser el doctor House.		
HouseES: ¡Vaya burra! ♦ Yo me pedí <u>la chopper sin carenado</u> , /// pero <u>Papá Noel</u> me trajo esto. ♦ - Eso me pasa por haber sido malo. ///		
WhitnerES: - Debes de ser el Dr. House.		

En el primero de los ejemplos que presentamos (Ficha 11a), podemos ver cómo la primera intervención de House en los subtítulos en español se aparta del doblaje y sigue la misma línea del audio original y del subtítulo en inglés. Por otra parte, su segunda intervención («para lo que no cubra el seguro») es un calco del diálogo hablado en español, que es a su vez un error de traducción sobre el original, en el que la segunda parte de la intervención («there's a check for the deductible») es independiente de la primera y hace referencia a un cheque que desaparece en las versiones en español y altera completamente el sentido de la frase. Nos encontramos, pues, ante un modelo mixto en el que el subtítulo en español ha de haberse formado en algunos puntos como una adaptación del doblaje y en otros como una traducción de las líneas de diálogo inglesas, ya sea de forma oral o escrita.

En un intento por reforzar esta hipótesis, que no se ajusta a ninguno de los modelos propuestos al principio del capítulo (o, más bien, que se ajusta en parte a los tres al mismo tiempo), hemos tomado otro ejemplo, plasmado en la Ficha 11b. En este caso, vemos cómo la descripción que House hace de una motocicleta es idéntica en el doblaje y el subtítulo español (y con un sentido diferente al de las dos versiones en

inglés). Sin embargo, mientras que el doblaje opta por domesticar la figura de Papá Noel y transformarlo en los Reyes Magos, el subtítulo sigue la opción de las versiones inglesas. Nos encontramos de nuevo ante un texto, el de los subtítulos en español, que parece haberse basado en varias fuentes al mismo tiempo. Por este motivo, nuestra hipótesis es que su creación sigue un modelo mixto que aún a al tiempo los esquemas que se presentan en los modelos A, B y C.

Tras estas consideraciones, llega el momento de pasar los subtítulos de la serie a través de *Black Box*. Los resultados, que comparan los datos en inglés y en español referentes a los «subtítulos rápidos» y a las «pausas breves», pueden verse en las gráficas que se presentan a continuación:

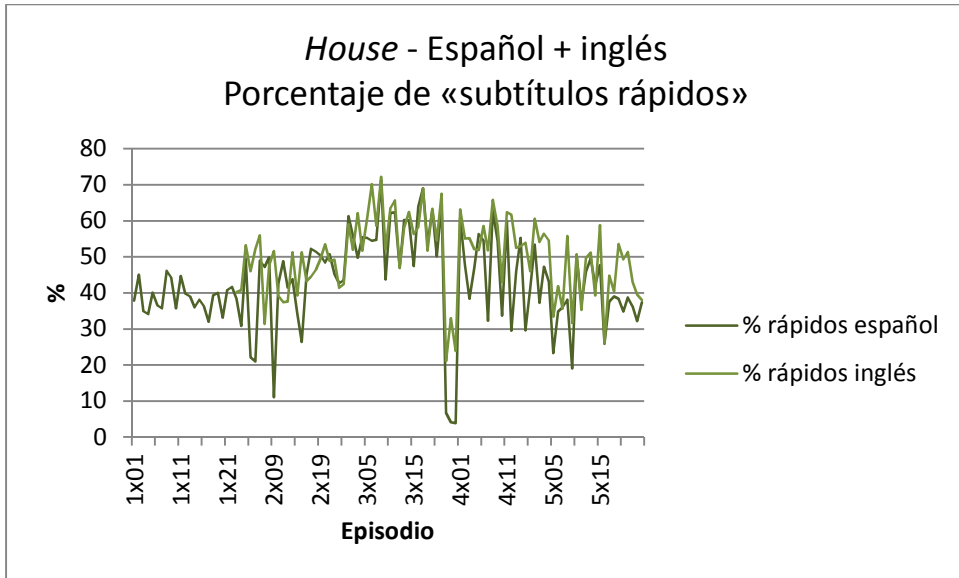


Figura 58. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *House*.

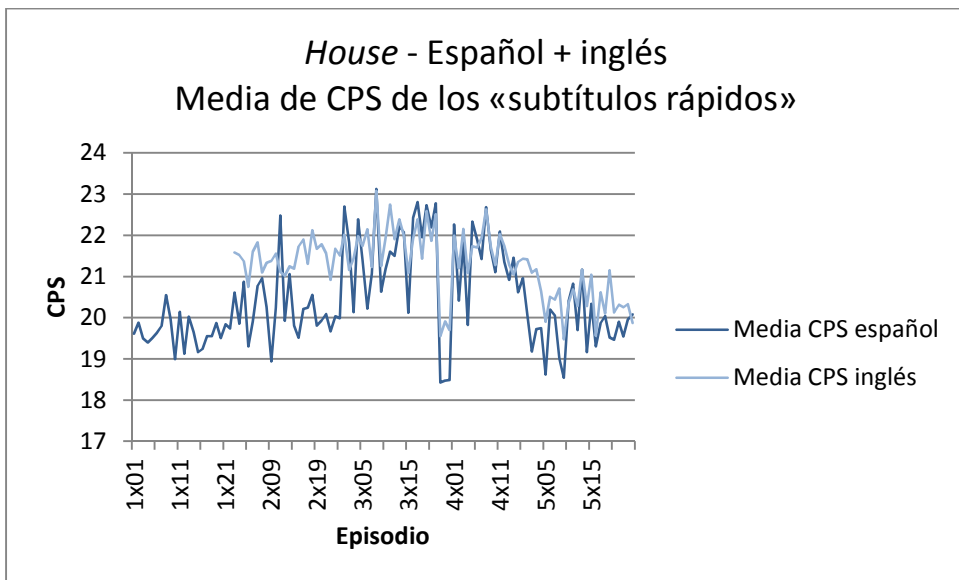


Figura 59. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *House*.

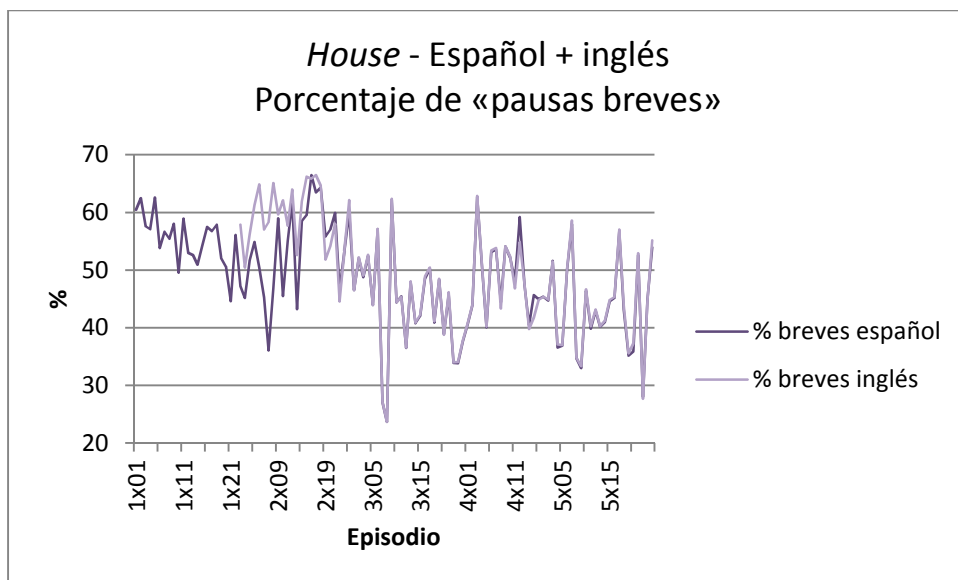


Figura 60. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *House*.

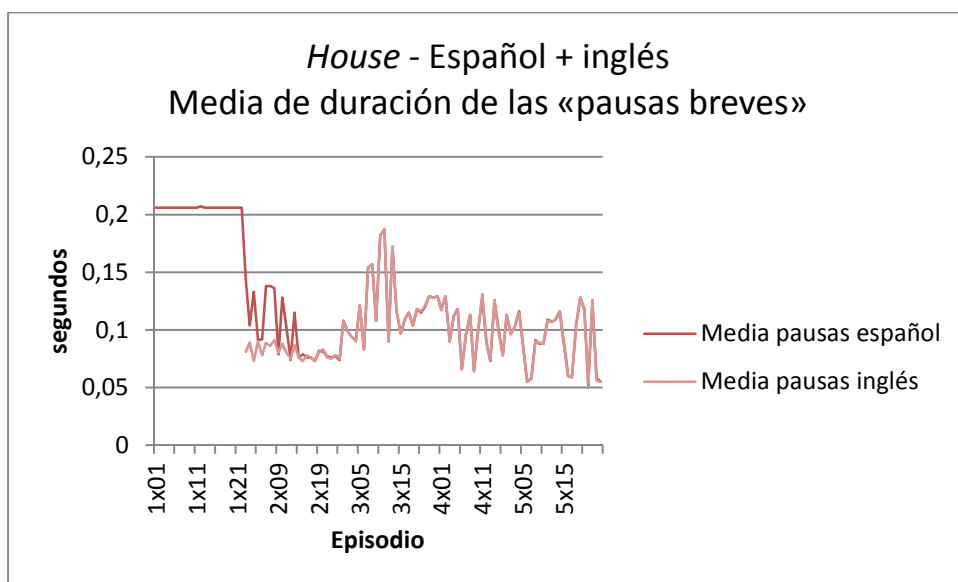


Figura 61. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *House*.

En la primera de las gráficas, relativa al porcentaje de los «subtítulos rápidos» en español y en inglés, podemos observar la evolución de la serie y ver el arco que traza, con su punto más alto en la temporada 3. Si bien el porcentaje de estos

subtítulos en inglés es sistemáticamente mayor que en español (por una media de 7 puntos porcentuales), en ambos casos se parte de niveles que rondan un 40% del total para ascender a lo largo de las temporadas 2 y 3 hasta más de un 50% (con picos puntuales que superan incluso el 70% de todos los subtítulos) y descender posteriormente hasta niveles próximos a los iniciales en las siguientes temporadas.

En la segunda de las gráficas podemos apreciar que la media de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» en inglés es en casi todos los casos mayor que en español, con especial relevancia en la temporada 2, donde la diferencia entre ambos supera una unidad completa de caracteres por segundo. Nuevamente, apreciamos aquí un trazado que obtiene sus valores máximos en la tercera temporada. Así, partimos de niveles próximos a los 20 CPS en la temporada 1 y vemos cómo los valores aumentan hasta una media de más de 21 CPS en la temporada 3, con picos que superan incluso los 23 CPS. A partir de ese momento, las velocidades de lectura vuelven a descender paulatinamente hasta situarse de nuevo alrededor de los 20 CPS al final de la serie.

El perfil del porcentaje de las «pausas breves» muestra el resultado de los cambios de pautado entre los subtítulos en español y en inglés que habíamos observado en la temporada 2. Podemos ver cómo en dicha temporada el porcentaje medio de estas pausas en inglés es de un 59%, mientras que en español es de solo un 54%. En las siguientes temporadas el perfil de ambos idiomas es idéntico, y presenta una tendencia descendente, hasta valores que rondan el 40% del total, con descensos puntuales por debajo incluso del 30%.

También en la duración media de estas pausas podemos apreciar las diferencias de pautado de la temporada 2. En español, tras una primera temporada en la que la longitud de las «pausas breves» era de una media de 0,206 segundos (más de 5 cuadros), se observa un descenso en la temporada 2 hasta 0,097 segundos (más de 2

cuadros), frente a 0,080 segundos en inglés (2 cuadros exactos). Las siguientes temporadas ofrecen pausas medias relativamente altas en relación con lo que hemos visto hasta ahora, con 0,122 segundos para la temporada 3 (más de 3 cuadros), 0,100 segundos en la temporada 4 (2 cuadros y medio) y 0,090 segundos en la última temporada (algo más de 2 cuadros).

6.5.12. *Queer as Folk* (2007 – 2008)

En la serie que analizamos a continuación, una comparación cuantitativa del número total de subtítulos en inglés y en español demuestra que existe un 1,74% menos de subtítulos totales en nuestro idioma. Esta diferencia, que no parece demasiado pronunciada, no se corresponde sin embargo con los datos de cada uno de los episodios considerados por separado. De hecho, en las tres primeras temporadas de la serie, observamos cómo el desequilibrio entre las cantidades de subtítulos en uno y otro idioma apenas alcanza un 0,50% en casi todos los casos. Por otra parte, en las temporadas 4 y 5 esta diferencia crece significativamente, y los subtítulos en inglés pasan a representar una media de un 10% más que los correspondientes en castellano.

Para entender el porqué de estas desigualdades entre unas temporadas y otras es necesario que demos un paso más en nuestro análisis y nos adentremos en el estudio de los pautados que siguen los subtítulos en uno y otro idioma y del formato interno que presentan los capítulos. En esta etapa, podemos apreciar cómo en las temporadas 1, 2 y 3, los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en inglés y en español son idénticos punto por punto. Sin embargo, en las dos últimas temporadas que estudiamos se aprecian sensibles diferencias entre ambos pautados. Si observamos con mayor atención estos casos, vemos rápidamente que nos encontramos ante unos subtítulos en inglés para personas sordas o con discapacidad

auditiva (característica esta que no se anuncia en las carátulas de los DVD correspondientes a los que hemos tenido acceso). Este hecho justifica con claridad el aumento en la cantidad de subtítulos en inglés a lo largo de estas dos temporadas. Resulta interesante resaltar que, en los subtítulos en español, el pautado es idéntico en todos los casos salvo en aquellos en los que el subtítulo en inglés cuenta con marcas específicas para personas sordas (acotaciones entre corchetes, por lo general). Este factor resultará relevante en el análisis acerca del proceso de creación de los subtítulos en español que vamos a llevar a cabo a continuación.

En este siguiente paso, procedemos a analizar muestras de episodios de diferentes temporadas con el fin de proponer un posible modelo que haya llevado al origen de los subtítulos en español de la serie. En la Ficha 12 presentamos uno de estos ejemplos, que presenta los rasgos necesarios para llevar a cabo nuestro habitual proceso de descarte y deducción:

Ficha 12		
Serie: <i>Queer as Folk</i>	Capítulo 1x07	TCR: 31:45
BrianOR: <u>I have a minor head wound and a concussion.</u> MikeOR: Oh, my god! BrianOR: You promised you wouldn't let it spoil your weekend so <u>don't you ever think about cutting your trip short and coming back here.</u>		
BrianEN: <u>I have a minor head wound /// and a concussion.</u> MikeEN: -Oh, my God. /// BrianEN: -Now, you promised... ♦...you wouldn't let it spoil /// your weekend ... ♦... .so <u>don't cut your trip short /// and come back here.</u>		
BrianDB: <u>Tengo una pequeña herida en la cabeza.</u> MikeDB: Oh, ¡Dios mío! BrianDB: Me has prometido que no dejarías que te jodiera el fin de semana, así que <u>ni se te ocurra cortarlo para venir aquí.</u>		
BrianES: <u>Tengo una herida leve y una conmoción.</u> MikeES: - ¡Dios mío! /// BrianES: - Dijiste... ♦... que no te lo estropearía... ♦... así que <u>no vengas antes de tiempo.</u>		

En el ejemplo que presentamos, contamos con dos elementos que, sumados a las observaciones realizadas en el análisis del pautado, nos servirán para plantear una hipótesis razonada acerca del modelo que se ha seguido para la creación del subtítulo en español. En primer lugar, las diferencias que podemos ver en la primera intervención de Brian en el subtítulo en nuestro idioma y el doblaje nos llevan a descartar que se trate de una adaptación intersemiótica del mismo, puesto que hablamos de dos intervenciones con idéntico número de caracteres, y nada habría impedido, de ser este el caso, que se calcara exactamente esta opción de traducción. En cuanto a los otros dos modelos, podemos observar en la segunda intervención de Brian cómo se sigue en el subtítulo en español la estructura más condensada del subtítulo en inglés, en lugar de optar por una traducción que provenga directamente de los diálogos en versión original. También observamos cómo se mantiene el uso de puntos suspensivos como marca de frase inacabada dentro de un subtítulo, algo que no habíamos visto hasta ahora en las series del corpus. A este hecho se le suman las similitudes halladas entre los pautados en uno y otro idioma, y todo ello nos lleva a pensar en que lo más probable es que estemos tratando en esta serie con un modelo parecido al que presentábamos en la Figura 16, según el cual los subtítulos en español se han elaborado a partir del texto y los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en inglés.

A continuación proseguimos con el análisis de la serie, y llega el momento de pasar los subtítulos a través de *Black Box*. En las siguientes gráficas pueden verse los resultados para las versiones en inglés y en español acerca de los «subtítulos rápidos» y las «pausas breves»:

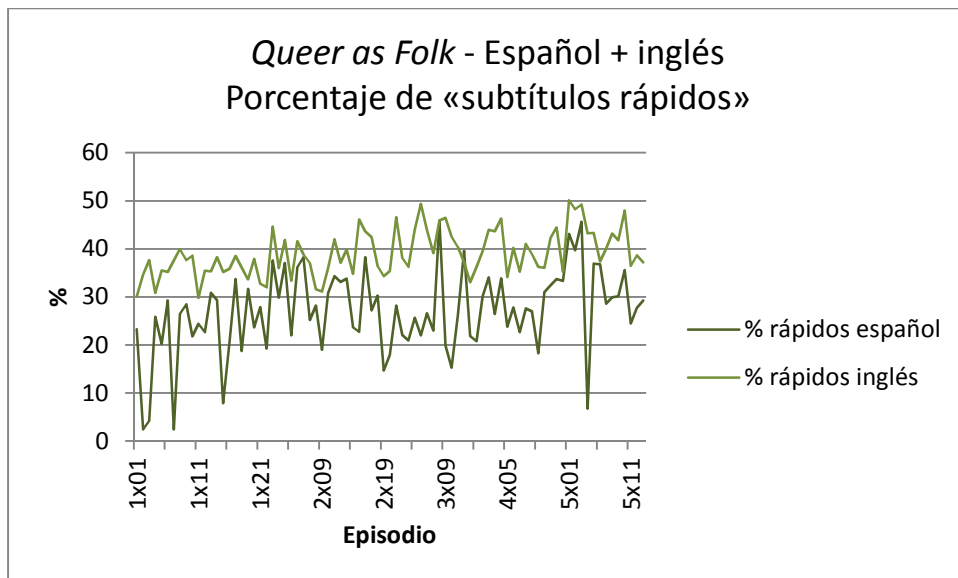


Figura 62. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Queer as Folk*.

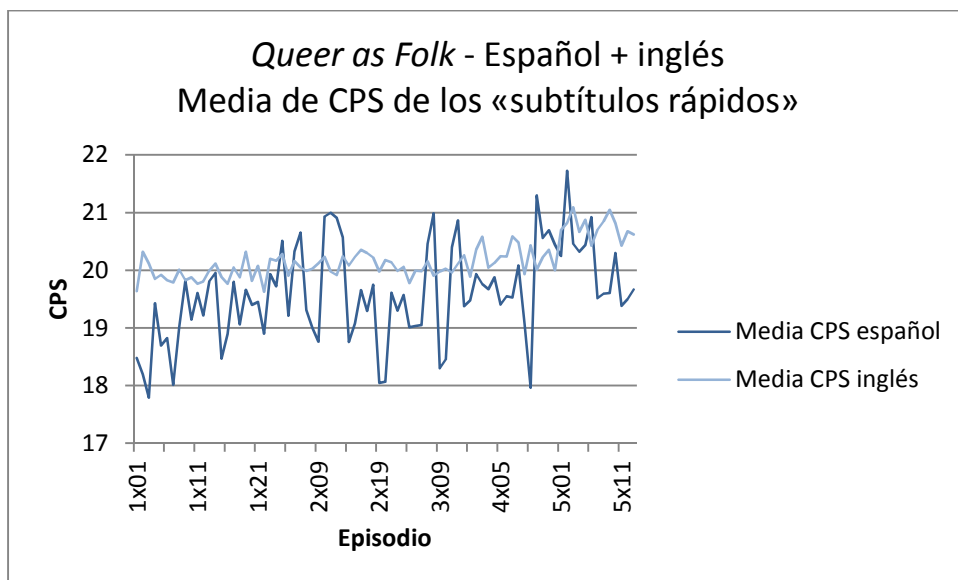


Figura 63. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Queer as Folk*.

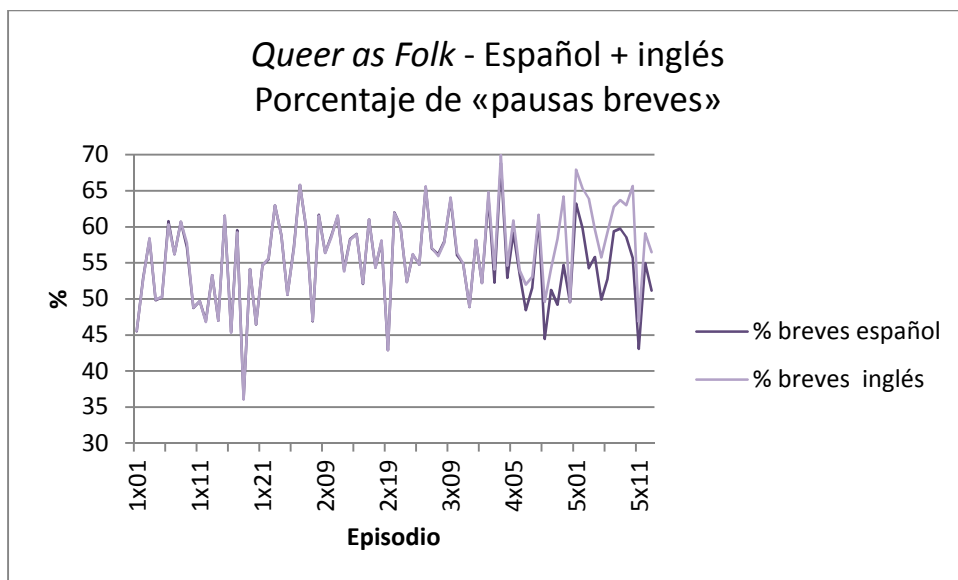


Figura 64. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Queer as Folk*.

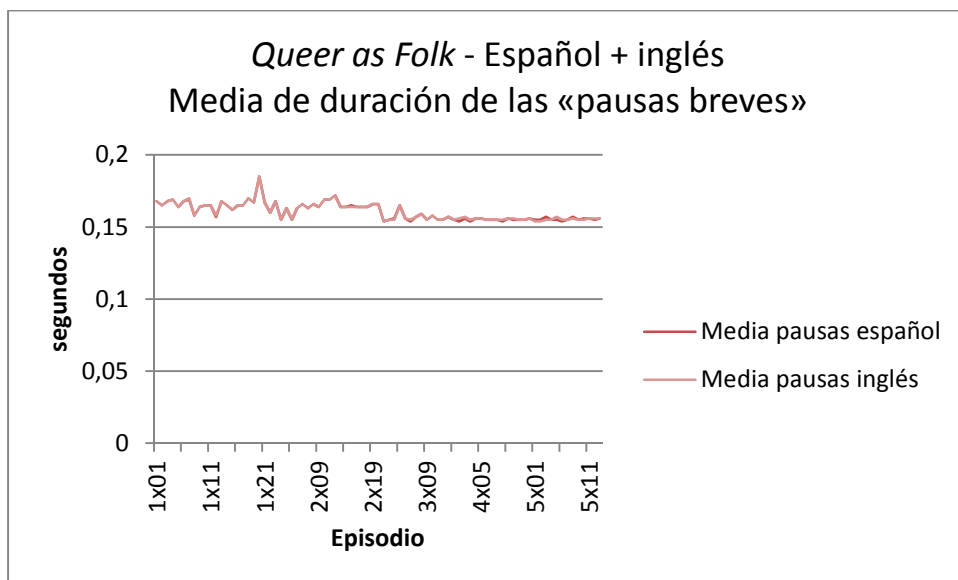


Figura 65. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Queer as Folk*.

El primer dato que salta a la vista en el análisis de la primera de las gráficas (Figura 62) es el hecho de que el porcentaje de «subtítulos rápidos» en inglés supera significativamente a los españoles. De hecho, la diferencia media por temporada entre

unos y otros es de unos 10 puntos porcentuales, aunque con aumentos puntuales mucho mayores, que superan incluso los 35 puntos. La evolución a lo largo del tiempo de este parámetro es creciente, con valores que rondan, en español y en inglés, un 20% y un 35% del total en la primera temporada, respectivamente, para llegar a cifras que giran en torno a un 30% y a un 45%, respectivamente.

En lo que respecta a la media de la velocidad de lectura de esos «subtítulos rápidos», también aquí son más elevados los valores que corresponden a los subtítulos en inglés, aunque en esta ocasión la diferencia por temporada no llega a una unidad completa. De nuevo, la tendencia de este parámetro es ascendente, con valores en español que pasan de menos de 19 CPS al principio de la serie hasta algunos que superan los 20 CPS al final de la misma, y con cifras en inglés que parten de los 20 CPS y rebasan puntualmente los 21 CPS en inglés.

El perfil de las «pausas breves», por su parte, coincide con lo observado en el análisis del pautado de la serie, de forma que las líneas de ambos idiomas coinciden a lo largo de las tres primeras temporadas, pero muestran ciertas divergencias en las dos últimas. En esas diferencias observamos que la proporción de este tipo de pausas en español es menor que en inglés (un 54% y un 55% en español para las temporadas 4 y 5 frente a un 57% y un 61% en inglés). En general, los valores del porcentaje de estas pausas en el transcurso de la serie se encuentran entre el 50 y el 60% del total.

Por último, la duración de las pausas ofrece un desarrollo idéntico para ambos idiomas en todos los casos, con un perfil muy estable a lo largo de las cinco temporadas analizadas. La media general se encuentra en torno a los 0,160 segundos (4 cuadros exactos), con muy pocas variaciones entre unas temporadas y otras.

6.5.13. *Heroes* (2007 – 2009)

Comenzamos el análisis de la penúltima serie de nuestro corpus de estudio por un repaso del número total de subtítulos en inglés y en español. Con él, observamos que contamos con un 1,60% más de subtítulos en nuestro idioma (516 más de los 32.257 presentes en inglés). Si comparamos las cifras entre los subtítulos correspondientes a cada episodio, hallaremos que las diferencias son mucho mayores y que existen en las dos direcciones (hay episodios con más subtítulos en inglés que en castellano y viceversa). Una de las razones que justifica la existencia de menos subtítulos en inglés que en castellano en alguno de los capítulos es la misma que exponíamos en el análisis de la serie *Lost*: la presencia de personajes no anglohablantes cuyas intervenciones se plasman como subtítulos abiertos en inglés y como subtítulos cerrados en español. En este caso, se trata de una pareja de japoneses, Hiro y Ando, presentes a lo largo de todas las temporadas de la serie y con una fuerte carga argumental en el desarrollo de la misma.

No obstante, y como ya hemos mencionado, esta es solo una de las razones que podrían justificar las grandes diferencias en la cantidad de subtítulos, que superan en algunos casos el 30% del total. Para tratar de averiguar qué otros motivos explican las asimetrías que hemos encontrado hemos de adentrarnos en el estudio de los tiempos fijados para los subtítulos y del contenido de estos. Así, un análisis más pormenorizado de los diferentes pautados nos muestra que los tiempos de entrada y salida en los subtítulos en español e inglés de las tres temporadas de nuestro corpus no coinciden en absoluto. De hecho, los subtítulos en inglés de la tercera y última temporada están dirigidos a personas sordas o con discapacidad auditiva, lo que acrecienta aún más las diferencias entre ambos.

Pasamos ahora al análisis del proceso que se ha seguido para elaborar los subtítulos en castellano. En esta ocasión, el ejemplo que presentamos en la Ficha 13 muestra una de las señales más claras que hemos encontrado en todo nuestro estudio para dar pie a la formulación de una hipótesis al respecto:

Ficha 13		
Serie: <i>Heroes</i>	Capítulo 1x15	TCR: 33:40
MohinderOR: I'm very interested in how you control this... ability. SylarOR: Well, it's like riding a bike for the first time. It's a little wobbly, and then I discovered something. <u>A kind of peace</u> , a sense of purpose that can only be described as destiny.		
MohinderEN: I'm very interested /// in how you control this ability. SylarEN: Well, it's like... ♦ ...riding a bike for the first time. /// It's a little wobbly, ♦ and then I discovered something. ♦ <u>A kind of peace</u> , ♦ a sense of purpose /// that can only be described as destiny.		
MohinderDB: Me interesa mucho cómo controla esa habilidad. SylarDB: Es como montar en bici. La primera vez te sientes inseguro, pero luego descubrí algo, <u>como una pieza</u> , una sensación de plenitud que solo puede describirse como el destino.		
MohinderES: Me interesa mucho cómo controla esta... ♦ habilidad. SylarES: Es como... ♦ montar en bici. /// La primera vez, te sientes inseguro,... ♦ pero luego descubrí algo,... ♦ es <u>como una pieza</u> ,... ♦ una sensación de plenitud que sólo /// puede describirse como "destino".		

Podemos ver en el ejemplo que presentamos cómo en el diálogo original el personaje de Sylar describe sus habilidades como «a kind of peace». Esta intervención, que se recoge de forma idéntica en los subtítulos en inglés, se malinterpreta en el doblaje hacia el español, en el que la persona encargada de la traducción, ante la palabra «peace» comprendió una voz homófona en inglés («piece») y la trasladó al castellano en consecuencia. Vemos cómo los subtítulos en español, por su parte, copian el error punto por punto. En vista de esta situación, podemos suponer que nos encontramos con un esquema similar al que presentamos en el Modelo C, según el cual los subtítulos en español no son la traducción de los diálogos originales ni de los

subtítulos en inglés, sino la adaptación al registro escrito de los diálogos que se han traducido y ajustado para el doblaje, que a su vez parecen sacados directamente de la pantalla, sin la ayuda de un guion escrito.

Pasamos ahora al análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos de la serie a partir de la herramienta informática que hemos desarrollado. El resultado de este estudio ha quedado plasmado en las cuatro gráficas que se presentan a continuación y en las que se combinan los resultados obtenidos con los subtítulos en inglés y en español con respecto a los «subtítulos rápidos» y a las «pausas breves»:

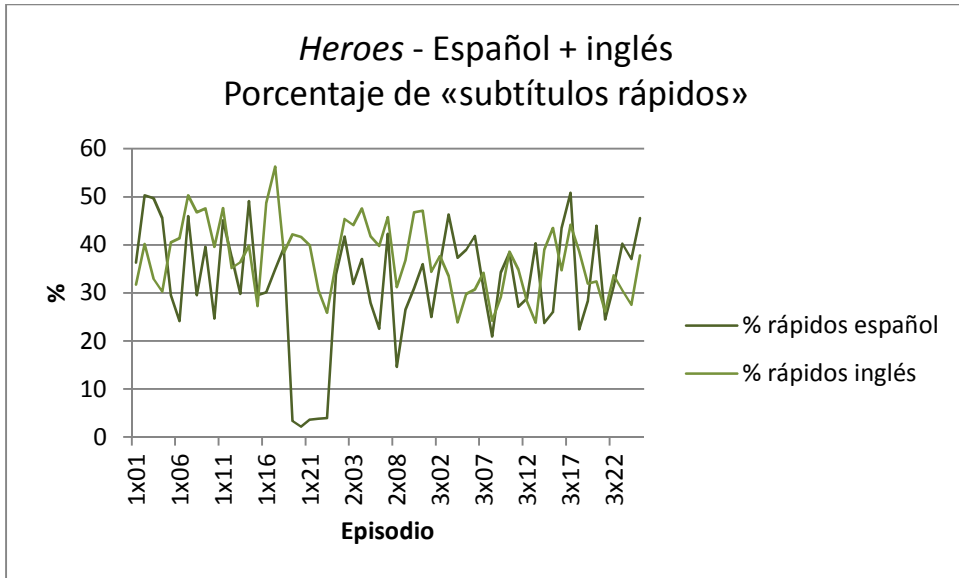


Figura 66. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Heroes*.

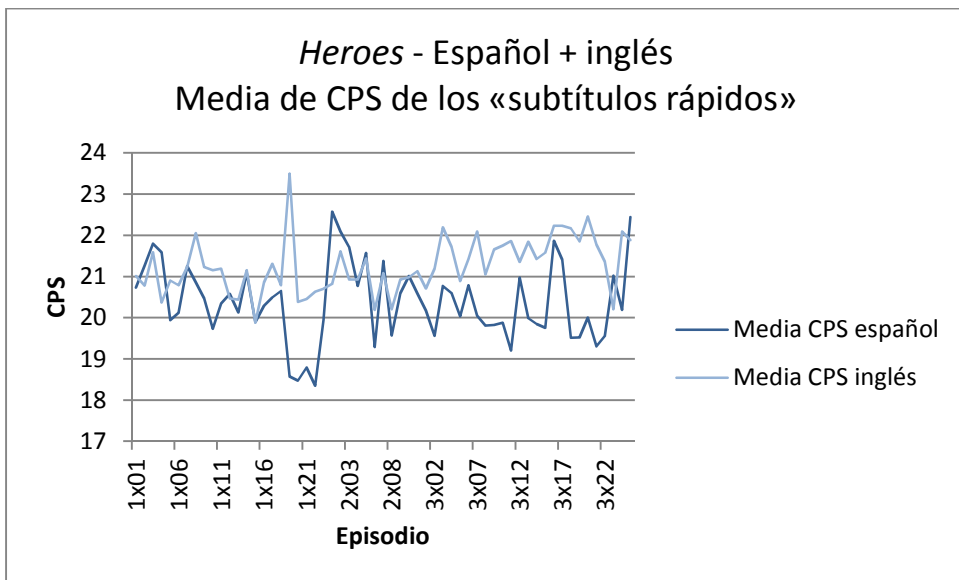


Figura 67. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Heroes*.

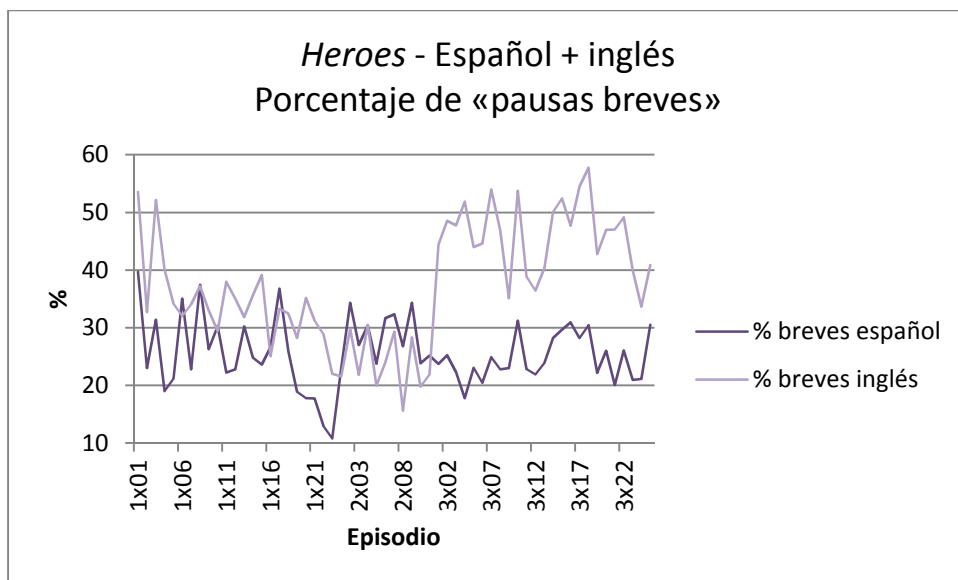


Figura 68. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Heroes*.

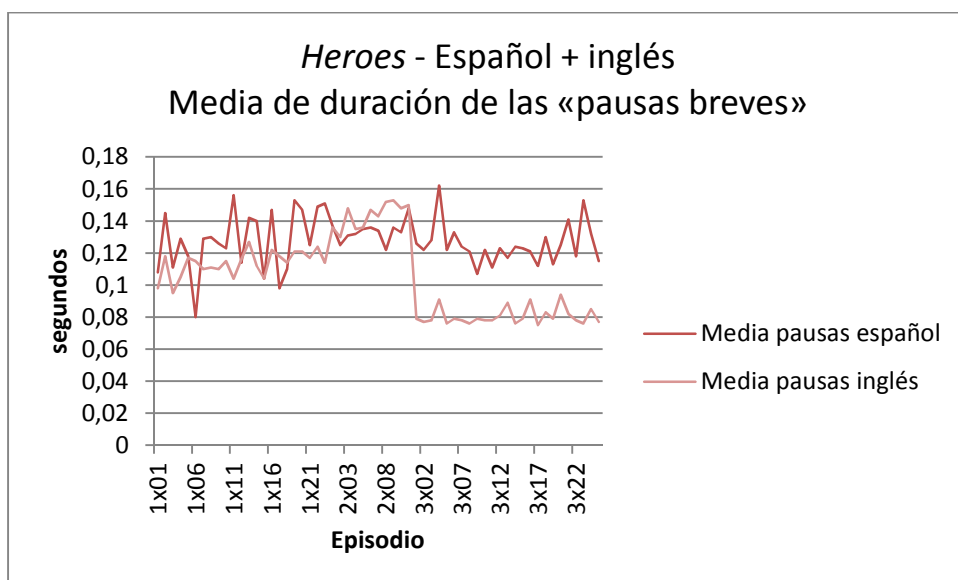


Figura 69. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Heroes*.

En la gráfica que corresponde a la proporción de «subtítulos rápidos» sobre el total tanto en inglés como en castellano, podemos ver cómo en esta ocasión las líneas de ambos idiomas se entrelazan constantemente, sin que parezca claro que una de las

dos fije valores más altos que la otra. En un análisis por tramos, obtenemos que el porcentaje medio de estos subtítulos en español es del 30%, 31% y 35% para las temporadas 1, 2 y 3, respectivamente, y que en el caso de los ingleses es de un 40%, 42% y 33%, respectivamente. Comprobamos, pues, que la evolución es creciente solo en los subtítulos en nuestro idioma, y que en la temporada 3 se invierte la tendencia de los subtítulos ingleses, que marcan por primera vez una media más baja que la de los españoles.

Un perfil igualmente variado ofrecen las velocidades medias de lectura de estos subtítulos (Figura 67). En la gráfica correspondiente podemos ver cómo los valores de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» en español se sitúan ligeramente por encima de los 20 CPS (20,2 CPS, 21 CPS y 20,5 CPS de media para las temporadas 1, 2 y 3 respectivamente), mientras que los subtítulos en inglés superan por lo general los 21 CPS (21 CPS, 20,9 CPS y 21,6 CPS, respectivamente). Por otra parte, no resulta infrecuente ver capítulos ingleses en los que este valor alcanza y rebasa los 22 CPS.

En lo referente a las «pausas breves», observamos en esta serie un cuadro diferente a todos cuantos hemos visto hasta ahora. Las diferencias de pautado entre los subtítulos ingleses y los españoles han llevado a la existencia de grandes diferencias entre el perfil de unos y otros. De este modo, en los subtítulos en inglés, estas pausas representan un 35% del total en la primera temporada, descienden hasta un 24% en la temporada 2 y remontan hasta un 46% en la tercera y última. En los subtítulos españoles, por su parte, estas pausas suponen, a lo largo de las tres temporadas, un 25%, un 28% y un 25% del total, respectivamente.

En lo referente a su duración, por otro lado, el perfil de las pausas en inglés sí muestra una pauta clara de cambios de acuerdo con las temporadas, de forma que en la primera la duración media es de 0,113 segundos (algo menos de 2 cuadros), en la

segunda es de 0,143 segundos (más de 3 cuadros) y en la tercera es de 0,081 segundos (una milésima por encima de los 2 cuadros). En los subtítulos en español, el desarrollo de estas pausas parece más errático al analizarlo capítulo a capítulo, aunque más estable si se tienen en cuenta las temporadas en su conjunto. La duración media en todos estos casos es de poco más de 3 cuadros, y su desglose por temporadas es de 0,128 segundos, 0,133 segundos y 0,125 segundos, respectivamente.

6.5.14. *Mad Men* (2008 – 2009)

Entramos ya en el análisis de la última serie de nuestro corpus, y para ello comenzamos con la comparación cuantitativa del número de subtítulos en inglés y en español. En ella, observamos que la diferencia entre unos y otros es de tan solo un 0,09%, una cifra que no parece demasiado elevada en su conjunto, pero que puede ocultar datos diferentes en un estudio más detallado capítulo a capítulo. De hecho, constatamos que a lo largo de la primera temporada se suceden varios episodios en los que esta distancia aumenta hasta valores de un 2% o un 3%, mientras que en la segunda temporada las diferencias se atenúan hasta niveles que no alcanzan el 1% en términos generales. Si pasamos a estudiar el pautado de los subtítulos en ambos idiomas podemos ver cómo, mientras en la temporada 2 los tiempos de entrada y salida de unos y otros coinciden en prácticamente todos los casos, no ocurre lo mismo en la temporada 1, en la que se aprecian pequeñas alteraciones en el pautado de muchos de los subtítulos en español, acompañadas en varios casos por una reestructuración de la información con respecto a lo que se presenta en los correspondientes subtítulos en inglés. Posteriormente podremos ver qué efecto tienen esos cambios de los tiempos en el perfil de los «subtítulos rápidos» o las «pausas breves» de estos episodios.

Pasamos ahora a estudiar el orden de creación de las diferentes versiones del texto audiovisual (subtítulos en inglés, doblaje al castellano y subtítulos en castellano), y para ello tomamos un ejemplo de la primera temporada que presentamos en la Ficha 14, que se muestra a continuación:

Ficha 14		
Serie: <i>Mad Men</i>	Capítulo 1x09	TCR: 03:30
JimOR: You know what? Coca Cola's deep into <u>this</u> , uh, international campaign right now. A European face like yours, like Grace Kelly's, might be <u>a road we could go down</u> . We could put a call out for a Grace Kelly type but... I don't think we'd come this close. <u>You say you've modeled</u> .		
JimEN: You know what? ♦ Coca Cola's deep into <u>this</u> , uh, ♦ international campaign right now. ♦ A European face like yours, /// like Grace Kelly's, ♦ might be <u>a road we could go down</u> . ♦ We could put a call out /// for a Grace Kelly type but... ♦ I don't think we'd come this close. ♦ <u>You say you've modeled</u> .		
JimDB: ¿Sabe qué? Yo... Coca-Cola está ideando <u>su</u> campaña internacional ahora, y una cara europea así, como la de Grace Kelly, podría ser <u>una buenísima opción</u> . Bueno, podemos buscar a una doble de Grace Kelly, pero... no nos acercáramos tanto. <u>¿Dice que fue modelo?</u>		
JimES: ¿Sabe qué? ♦ Coca-Cola en estos momentos /// está inmersa ♦ en <u>su</u> campaña internacional. ♦ Una cara europea como la suya, /// parecida a Grace Kelly, ♦ podría ser <u>una buenísima opción</u> . ♦ Podemos hacer un cásting buscando /// a dobles de Grace Kelly, pero ♦ no creo que nos acercáramos tanto. ♦ <u>¿Dice que fue modelo?</u>		

En el caso que aquí presentamos podemos observar cómo, en primer lugar, los subtítulos en inglés son una copia exacta de los diálogos de la versión original. Algunos rasgos orales, tales como la sustitución del artículo indeterminado «a» por el determinado «this» («Coca Cola's deep into this international campaign»), o las marcas de duda («uh»), así como la pausa que realiza el personaje y que se marca a través de los puntos suspensivos, se mantienen en los subtítulos ingleses. El subtítulo en castellano, por su parte, no adopta ninguno de estos giros orales y plasma un tono más formal que el de estas dos versiones. Advertimos, además, que se imitan en los

subtítulos en español opciones de traducción del doblaje tales como «una buenísima opción» o el cambio de estructura sintáctica de la última frase, que pasa de ser una afirmación en el original a una pregunta en las versiones en nuestro idioma («¿Dice que fue modelo?»).

De cara a nuestro estudio, cuando encontramos coincidencias en la selección léxica de la traducción de frases hechas o expresiones coloquiales en inglés, interpretamos que se trata de una prueba más de que no nos encontramos ante dos traducciones diferentes de una misma fuente, sino ante una traducción y una adaptación intersemiótica de la misma. Así, planteamos la posibilidad de que se trate de un patrón similar al que presentábamos en el modelo C, en el que los subtítulos en español son una adaptación del doblaje, y no una traducción de los diálogos originales o de los subtítulos en inglés.

Tras estas consideraciones, llega el momento de someter los subtítulos de la serie a un análisis a través de *Black Box*. Los resultados correspondientes a los dos idiomas estudiados se presentan en las cuatro gráficas incluidas a continuación:

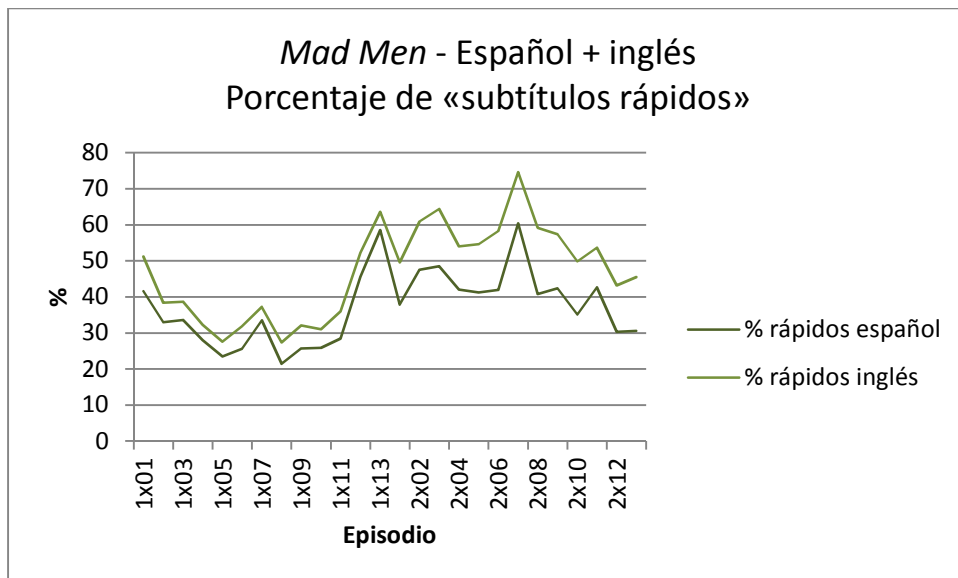


Figura 70. Porcentaje de «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Mad Men*.

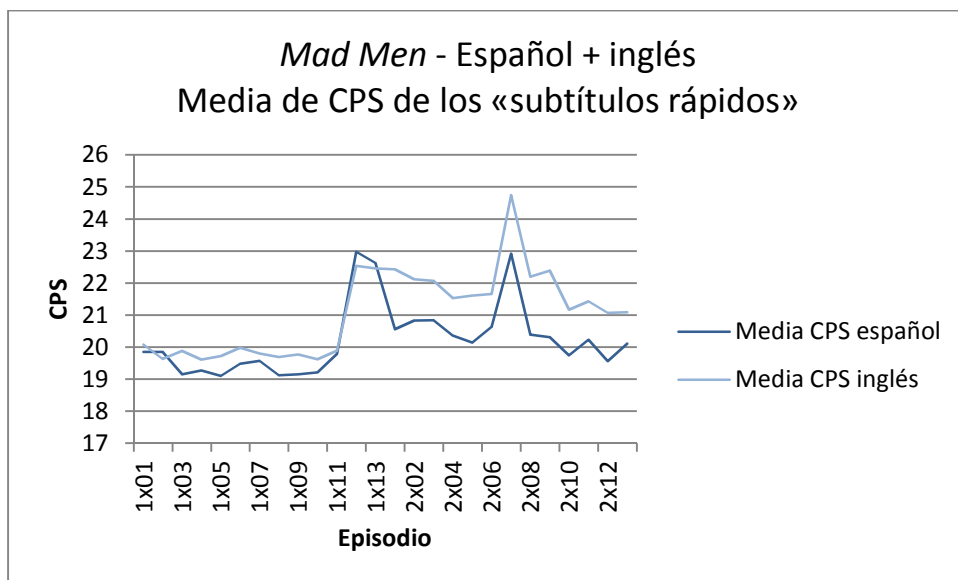


Figura 71. Velocidad media de lectura de los «subtítulos rápidos» en español e inglés en *Mad Men*.

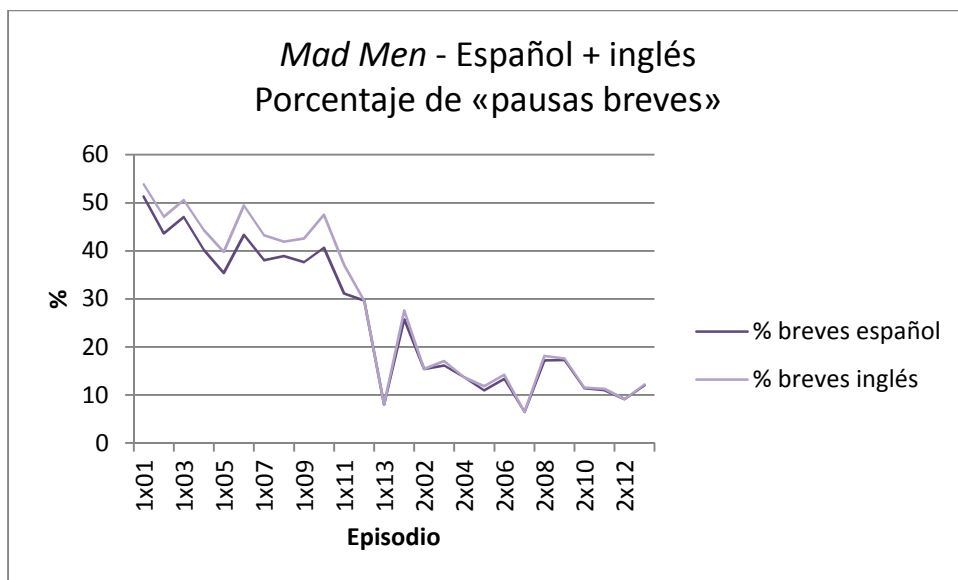


Figura 72. Porcentaje de «pausas breves» en español e inglés en *Mad Men*.

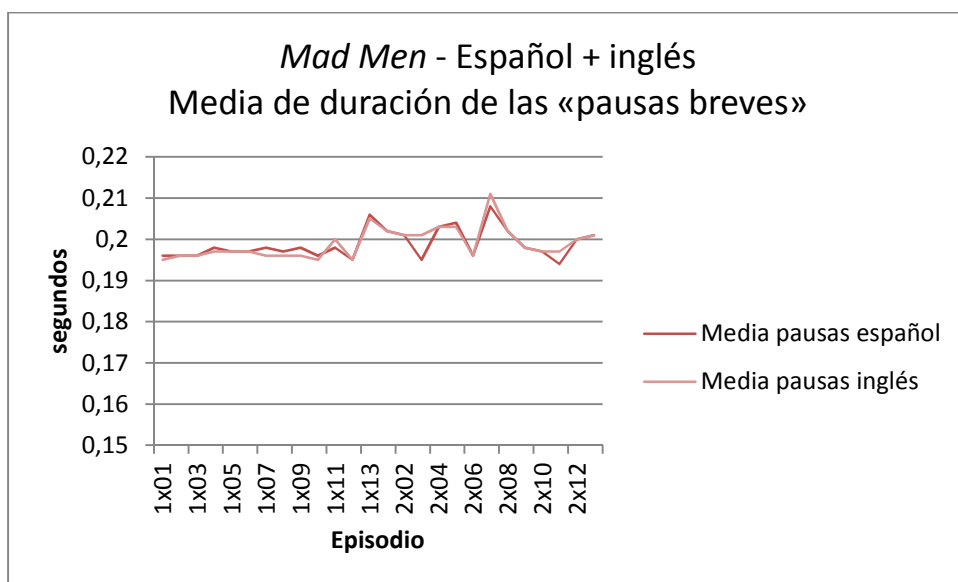


Figura 73. Duración media de las «pausas breves» en español e inglés en *Mad Men*.

Podemos observar en la primera de las gráficas (Figura 70) cómo el porcentaje de «subtítulos rápidos» en inglés es sistemáticamente mayor que en español. Esta diferencia representa un 5% más en la primera temporada y un 14% más de media en

la segunda. En ambos casos, nos encontramos ante una tendencia creciente, con una evolución que va del 30% al 40% del total en los subtítulos en español y de un 40% a más del 50% en los subtítulos en inglés. Se registran, de forma puntual, picos que superan el 60% e incluso el 70% del total.

Por lo que respecta a las velocidades medias, también aquí nos encontramos con valores más altos en la versión en inglés, de forma más marcada en la segunda temporada que en la primera. Así, mientras que en la temporada 1 los niveles en ambos idiomas rondan los 20 CPS de media, en la temporada 2 los subtítulos en español marcan una velocidad promediada de 20,2 CPS mientras que los ingleses suben hasta una media de 22 CPS, con un pico puntual que asciende hasta los 24,7 CPS.

El perfil de las «pausas breves» en español y en inglés se ajusta a lo observado en el análisis del pautado. De este modo, en la primera temporada, en la que se apreciaban cambios en los tiempos de entrada y salida entre unos subtítulos y otros, el porcentaje de estas pausas en nuestro idioma es sensiblemente menor que en inglés (un 37% de media frente a un 41%). En la temporada 2, no obstante, ambos niveles se reducen y se igualan, y descienden hasta un valor medio del 14% del total.

La duración de las pausas, por su parte, registra valores similares en ambos idiomas, si bien en el caso de los subtítulos españoles resulta imperceptiblemente mayor (0,198 segundos frente a 0,197 segundos en inglés). En cualquier caso, ambas se encuentran en niveles próximos a los 0,2 segundos (5 cuadros exactos).

6.6. Estudio diacrónico

Tras exponer los resultados de nuestro análisis de las 14 series del corpus por separado, llega el momento de elaborar una serie de cálculos que nos ofrezcan un panorama de la evolución de los diferentes parámetros analizados a lo largo del tiempo. En primer lugar, procedemos a recoger los datos referentes al estudio de los pautados y del esquema de creación de los subtítulos en español en una tabla, con el fin de buscar en ellos alguna tendencia o cambio sistemático que nos permita perfilar algún tipo de conclusión. En la Tabla 19 se presenta la información relativa al cociente entre la cantidad de subtítulos en español y en inglés, la coincidencia o no de los pautados de los subtítulos en ambos idiomas y el posible origen de los subtítulos en español:

Serie	Diferencia en % del nº de subtítulos es/en	Pautados coincidentes	Procedencia del subtítulo español
<i>X-Files</i>	0,08%	Sí	Audio inglés
<i>Sex and the City</i>	1,59%	No (temporada 5)	Subtítulo inglés
<i>24</i>	-5,96%	No (temporadas 1 a 6)	Subtítulo inglés
<i>Six Feet Under</i>	-0,02%	Sí	Subtítulo inglés
<i>The Sopranos</i>	0,86%	Sí	Subtítulo inglés
<i>ER</i>	0,35%	Sí	Audio español
<i>The Wire</i>	-1,73%	No (temporadas 3 a 5)	Subtítulo inglés
<i>Desperate Housewives</i>	-0,15%	Sí	Audio español
<i>Lost</i>	4,28%	No (temporadas 3 a 5)	Subtítulo inglés
<i>Prison Break</i>	-0,64%	No (temporada 1)	Audio español
<i>House</i>	-2,10%	No (temporada 2)	Combinación de las tres
<i>Queer as Folk</i>	-1,74%	No (temporadas 4 y 5)	Subtítulo inglés
<i>Heroes</i>	1,60%	No (todas las temporadas)	Audio español
<i>Mad Men</i>	-0,09%	No (temporada 1)	Audio español

Tabla 19. Resumen de los datos referentes al pautado y al proceso de creación de los subtítulos en español.

Como podemos ver, la segunda columna muestra el porcentaje que representa la cantidad total de subtítulos en español con respecto a la cantidad total de subtítulos en inglés. En aquellos casos en los que el número de subtítulos en español sea mayor, el resultado será un porcentaje positivo, y será negativo en caso contrario. En la siguiente columna se resume muy brevemente el perfil de la comparación entre ambos pautados. En las ocasiones en que estos no coinciden, se señala entre paréntesis en qué temporadas se aprecian esas diferencias, y se asume que sí son iguales en todas aquellas que no se indican expresamente. Finalmente, la última columna refleja cuál de las tres versiones posibles (audio inglés, audio español o subtítulo inglés) ha podido servir, según nuestras deducciones, como fuente textual para llevar a cabo la creación de los subtítulos en español.

A partir de los datos expuestos en la tabla, son varias las observaciones que podemos plantear. En primer lugar, advertimos que las mayores diferencias entre la cantidad de subtítulos en uno y otro idioma se corresponden a aquellos casos en los que existe un cambio de pautado que no solo afecta a los tiempos de entrada y de salida, sino también a la propia estructuración de la información. Es el caso de *24* y de *Lost*, que registran los valores más elevados en ese sentido. A continuación se encuentran aquellos casos en los que los subtítulos en inglés han servido como modelo para la traducción pero eran al mismo tiempo subtítulos para personas sordas o con discapacidad auditiva, como en las cuatro primeras temporadas de *The Wire* y en *Queer as Folk*. Los siguientes valores más altos se encuentran en las series en las que se ha registrado un cambio sistemático en el pautado español con respecto al inglés, como en *Sex and the City* y la última temporada de *The Wire*. Observamos que en las ocasiones en que el pautado coincide la diferencia entre la cantidad de subtítulos en ambos idiomas se encuentra siempre por debajo de un 1%.

En cuanto a la procedencia del subtítulo español, podemos ver cómo solo en el primero de los casos se ha tomado como fuente de referencia única el conjunto de diálogos orales en inglés. A partir de ese momento, el foco pasa a los subtítulos en inglés, y posteriormente también al doblaje en castellano como origen de los textos del subtítulo en nuestro idioma.

A continuación presentamos las cuatro últimas gráficas de este capítulo. En esta ocasión también hacen referencia al promedio de «subtítulos rápidos», a su velocidad de lectura, a la proporción de «pausas breves» y a su duración, y de nuevo comparan los datos referentes a uno y otro idioma³¹. Sin embargo, en este caso cada gráfica aglutina los resultados obtenidos a lo largo de todas las series de acuerdo con un criterio temporal: el mes de publicación del DVD de cada una de las temporadas³². Plasmamos de este modo de forma visual la evolución con el tiempo de los diferentes parámetros que hemos analizado anteriormente para cada serie por separado. Para ello, seguimos el mismo esquema que en casos anteriores y exponemos en primer lugar, en la Figura 74, la primera de estas gráficas:

³¹ Como en casos anteriores, pueden consultarse las gráficas de cada idioma por separado en el Anexo 2.

³² Allí donde se han publicado dos temporadas diferentes en un mismo mes (ya sea de una misma serie o de distintas producciones), se ha obtenido el valor medio de todos los datos coincidentes en el tiempo.

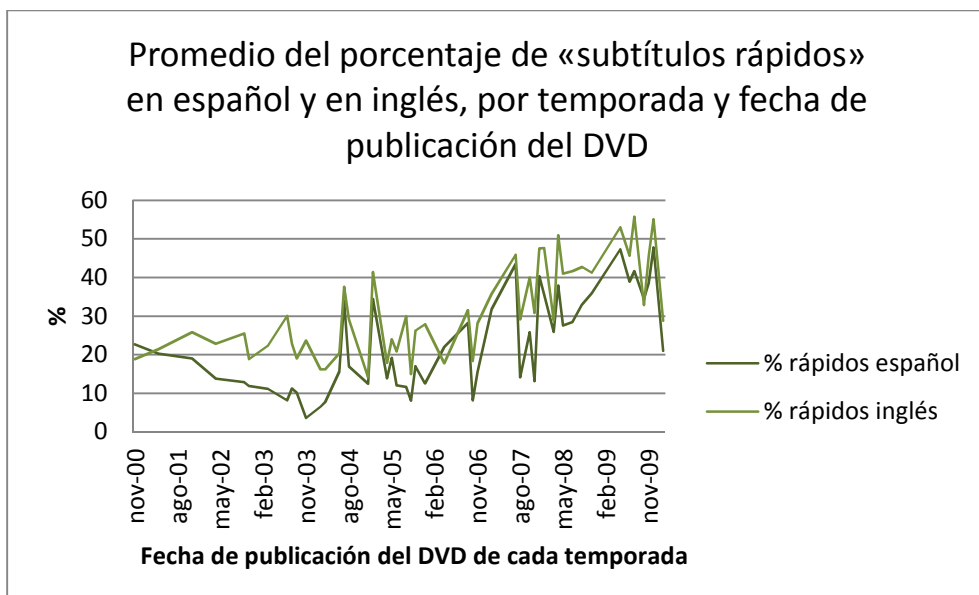


Figura 74. Porcentaje promediado por temporadas de los «subtítulos rápidos» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.

La presente gráfica muestra el porcentaje de «subtítulos rápidos» sobre el total, tanto en español como en inglés, de cada temporada en su conjunto a lo largo del tiempo. A partir de los datos que se muestran podemos realizar dos observaciones importantes. La primera de ellas es que los niveles correspondientes a la proporción de los «subtítulos rápidos» en inglés es, en líneas generales, más alto que en español por una media de 10 puntos porcentuales. Observamos además que la tendencia a lo largo del tiempo es creciente, y que parte de niveles que rondan un 20% para llegar a representar el 50% del total hacia el final de la muestra estudiada.

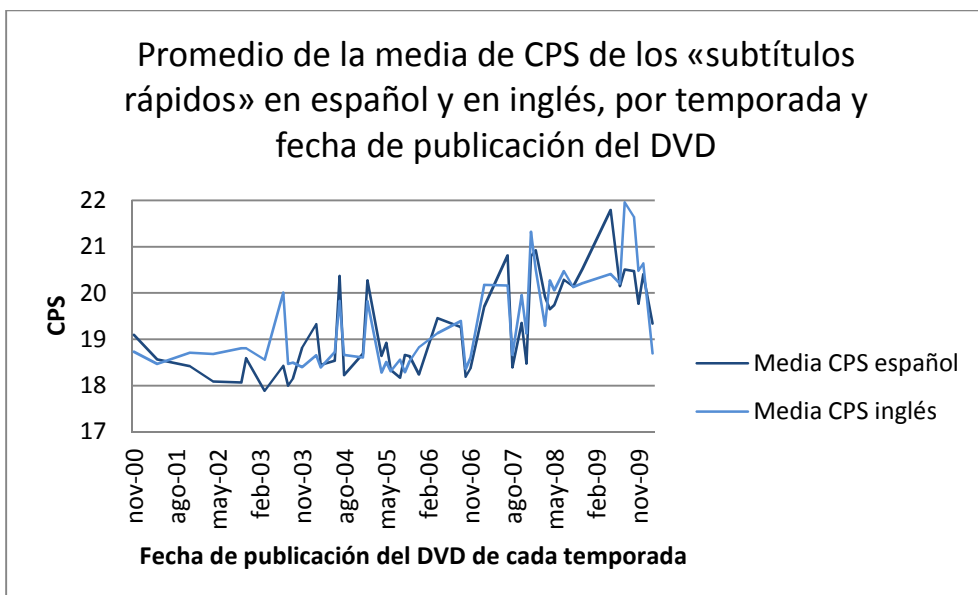


Figura 75. Velocidad de lectura promediada por temporadas de los «subtítulos rápidos» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.

En la segunda de las gráficas se representa el valor medio de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» de cada temporada en ambos idiomas. En esta ocasión, la diferencia entre los subtítulos españoles y los ingleses no es tan acusada, aunque sí se advierten valores ligeramente más bajos en los subtítulos en nuestro idioma. La tendencia general, como en el caso anterior, es creciente, y parte de valores medios que rondan los 18,5 CPS para alcanzar al final del período de nuestro análisis niveles medios por encima de los 20,5 CPS.

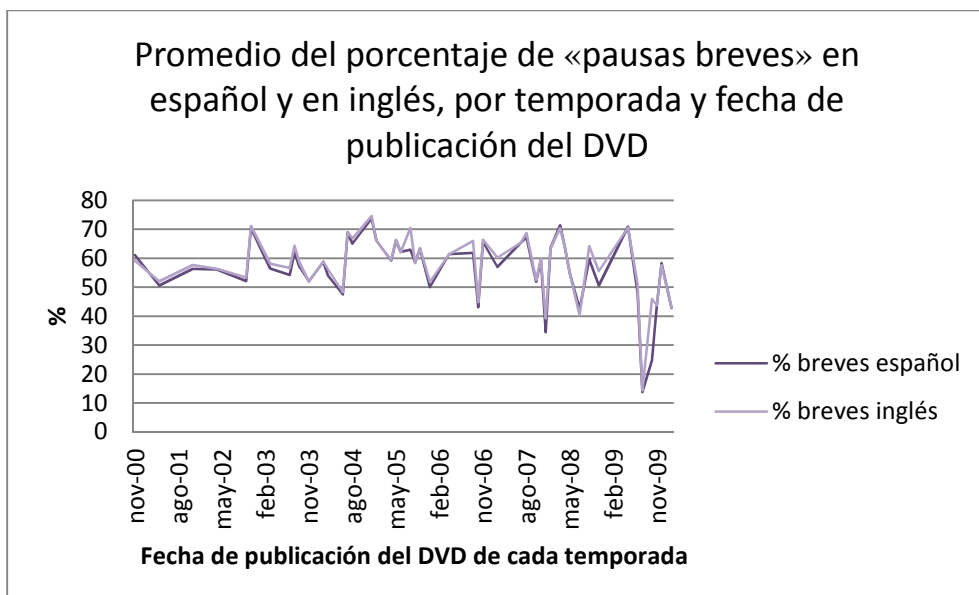


Figura 76. Porcentaje promediado por temporadas de las «pausas breves» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.

Esta tercera gráfica muestra qué porcentaje de «pausas breves» con respecto al total existe en cada temporada analizada a lo largo de los diez años que ocupa nuestro corpus de estudio. En ella, podemos ver que la evolución de este parámetro con el tiempo es ligeramente decreciente. A partir de unos valores iniciales cercanos al 60% se registra una caída de 10 puntos hasta llegar a valores próximos al 50%. Además, advertimos que los datos referentes a ambos idiomas son prácticamente los mismos a lo largo de los diez años, con diferencias puntuales en las que el porcentaje de «pausas breves» en inglés es por lo general mayor que en español.

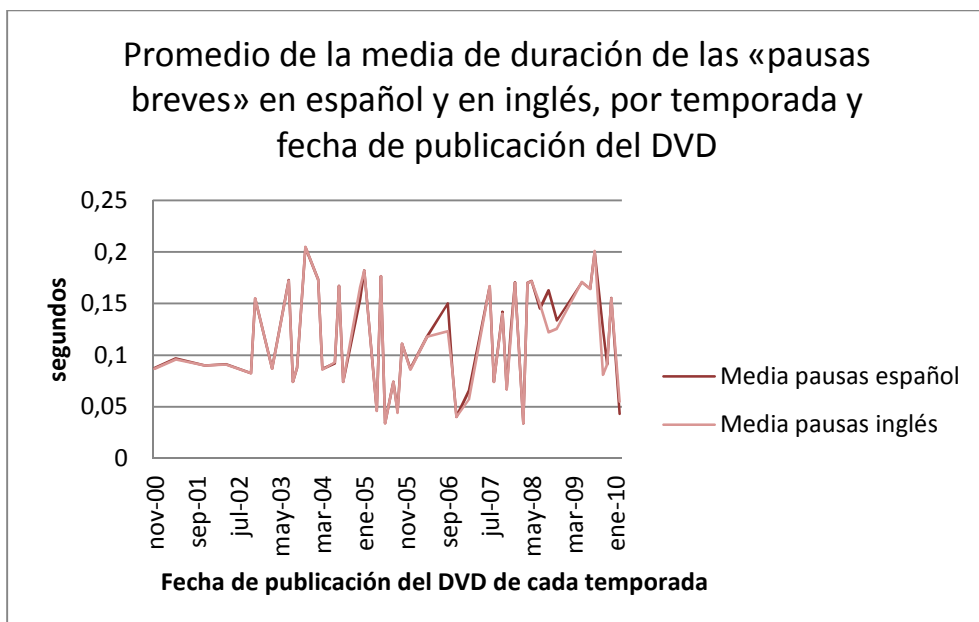


Figura 77. Duración promediada por temporadas de las «pausas breves» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.

En la cuarta y última gráfica se presenta la duración media por temporada e idioma de las «pausas breves» encontradas en cada uno de los capítulos. A lo largo del tiempo, no podemos afirmar que se haya registrado un aumento significativo de estas duraciones, y los valores generales se enmarcan entre 0,1 y 0,15 segundos, o lo que es lo mismo, alrededor de los 3 cuadros de duración. Como en el caso de la gráfica anterior, solo en ocasiones muy puntuales se aprecian diferencias entre la línea correspondiente a las pausas en español y la de las pausas en inglés, y en esos casos los valores en nuestro idioma marcan duraciones algo más altas que las inglesas.

6.7. Conclusiones

En el estudio que aquí hemos presentado se han analizado 2.946 archivos de subtítulos correspondientes a 1.462 capítulos que representan en total unas 1.126 horas de televisión. El corpus, de 1.694.280 subtítulos, incluye 14 series cuya publicación en formato DVD en España se ha extendido a través de un período de 10 años. Tanto por su volumen como por su extensión a lo largo del tiempo, los datos obtenidos a partir del mismo nos han permitido llevar a cabo un análisis diacrónico del que podemos extraer una serie de conclusiones que tratarán de dar respuesta a las hipótesis de partida.

Con respecto a la velocidad de lectura de los subtítulos, constatamos que la proporción de lo que hemos dado en llamar «subtítulos rápidos» aumenta de forma constante con el paso del tiempo, hasta alcanzar al final de nuestro estudio niveles que superan el 50% del total. Asimismo, el promedio de la velocidad de lectura de estos subtítulos también ha mostrado un claro crecimiento a lo largo de los diez años en los que se enmarca el período de nuestro análisis, hasta el punto de superar los 20 CPS como velocidad media de lectura.

En lo referente a las pausas entre subtítulos, nuestra hipótesis no se ha visto verificada. No podemos afirmar que haya cada vez más «pausas breves» en las series de televisión en DVD, ni que sean cada vez más breves. De hecho, hemos observado un leve descenso en la proporción de estas pausas con respecto al total en el marco de nuestro estudio. Este porcentaje ha pasado de niveles cercanos al 60% hasta valores que se aproximan al 50% del total. Tampoco hemos constatado una reducción significativa con el paso del tiempo en la duración de estas pausas.

En el apartado de las hipótesis relacionadas con el uso de una plantilla o archivo maestro que defina el pautado de los subtítulos de un producto audiovisual

con independencia del idioma en que se vaya a crear el subtítulo, sí hemos observado que existe un mayor porcentaje de subtítulos en español creados con un pautado idéntico al de los subtítulos en inglés que aquellos creados con un pautado diferente. En el marco de nuestro análisis, de las 79 temporadas analizadas (más un largometraje), tan solo 21 de ellas mostraban diferencias de pautado con respecto a los subtítulos en inglés.

En los casos en que los pautados no eran idénticos y el subtitulador español contaba con una mayor libertad para establecer los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, no advertimos que se registre una caída en el porcentaje de «subtítulos rápidos» ni una menor velocidad de lectura de los mismos, en comparación con aquellos casos en los que los pautados en inglés y en español sí eran idénticos.

Por el contrario, esa mayor libertad de pautado que se observaba en algunas de las temporadas del corpus sí se relaciona con un menor índice de «pausas breves» en español y con una mayor duración de las mismas, en comparación con los casos en que los tiempos de entrada y salida eran iguales (lo cual traía consigo, indefectiblemente, una identificación absoluta entre los datos correspondientes a los subtítulos en inglés y en español).

Como conclusiones secundarias, fuera ya del marco definido por las hipótesis de partida, observamos que se registran en cada capítulo, por regla general, más «subtítulos rápidos» en inglés que en español, y con una velocidad de lectura mayor, con independencia de la relación que exista entre los pautados en ambas lenguas. Asimismo, y en relación con las «pausas breves», constatamos que la evolución de su duración no viene marcada por el paso del tiempo, sino que se encuentra fijada por cada una de las temporadas. En este sentido, hemos observado muy pocas variaciones en la duración media de las «pausas breves» dentro de cada una de ellas, y los saltos

registrados coincidían en prácticamente todos los casos con el paso a una nueva temporada.

Queremos destacar, además, que los valores finales que se presentan son los promedios de los datos observados en cada temporada, que a su vez son el promedio de los datos de los subtítulos de cada capítulo. Por ello, no queremos pasar por alto la existencia de casos extremos, como las temporadas enteras donde la duración media de las pausas es de apenas una milésima de segundo en más de un 60% de los casos (en el caso de *Desperate Housewives*), o los capítulos donde más de la mitad de los subtítulos presentan una velocidad de lectura de más de 21 CPS (séptima temporada de *24*) o de 22 CPS (temporada 14 de *ER*). Aunque estos casos no se enmarquen dentro de las tendencias observadas en el conjunto de nuestro corpus, ofrecen testimonio palpable de la existencia de voces discordantes, al menos en la práctica empresarial, con las opiniones, normas y consejos emitidos desde diferentes foros, ya sea el académico, el institucional o el de sus propios compañeros de profesión.

Capítulo 7. Conclusiones finales

En esta etapa final del trabajo, llega el momento de exponer las conclusiones generales de nuestro estudio, de acuerdo con las diferentes etapas que nos han llevado a ellas. Posteriormente, presentamos algunas posibles vías de investigación que se abren o se pueden continuar a partir de los datos obtenidos en el análisis realizado.

Sobre los parámetros que restringen la disposición de los subtítulos

En lo que respecta a la situación actual de la investigación en torno a los parámetros técnicos de presentación de los subtítulos, constatamos una cierta falta de uniformidad en lo relativo al establecimiento de unos límites comunes para los diferentes factores que restringen estos textos audiovisuales. La ausencia de directrices homogéneas trae como consecuencia un perjuicio para la práctica profesional, que carece de baremos sobre los que realizar su labor con una cierta seguridad, y también para los espectadores como consumidores finales, puesto que el texto al que tendrán acceso como resultado puede no ser adecuado para sus necesidades o limitaciones, o no ajustarse a sus expectativas.

En nuestro repaso por las diferentes voces que se han pronunciado a este respecto, encontramos que la duración máxima que se recomienda para un subtítulo se encuentra entre los 5 y los 7 segundos, mientras que la duración mínima parece rondar entre un segundo y 1,5 segundos. En lo referente a la longitud máxima de línea encontramos una amplia horquilla que varía desde un límite de 28 caracteres hasta uno de 42 caracteres, con espacios incluidos. Es en el ámbito de la velocidad de lectura, definida en nuestro estudio como la cantidad de texto que contiene cada subtítulo por unidad de tiempo, donde encontramos las mayores disparidades de criterios, con autores que fijan el máximo cerca de los 11 caracteres por segundo (CPS) y otros que

permiten una cifra máxima de 23 CPS. Tampoco en lo que concierne a la pausa mínima que debe existir entre dos subtítulos encontramos una visión uniforme, y hay autores que defienden una distancia temporal equivalente al paso de 6 cuadros (aproximadamente un cuarto de segundo) entre la desaparición de un subtítulo de la pantalla y la aparición del siguiente, mientras que otros aceptarían una diferencia de tan solo 2 fotogramas.

Sin embargo, antes de llegar al campo de la práctica profesional, estas consideraciones que parten del ámbito académico pasan por diversas fases intermedias, entre las que se encuentran los organismos nacionales e internacionales que regulan la producción audiovisual, las productoras y empresas que se encargan de gestionar la creación de los subtítulos y las aplicaciones informáticas que se emplean en el proceso de subtitulado. En cada una de estas etapas se incorporan criterios propios que condicionan la manera en que se crean los subtítulos, y en el caso de los programas de *software* con los que se lleva a cabo dicho proceso estos criterios resultan particularmente opacos para el usuario final. Por este motivo, hemos llevado a cabo un análisis de los mismos en un intento por esclarecer su naturaleza.

Sobre las aplicaciones de edición y análisis de subtítulos

El análisis efectuado con diferentes aplicaciones informáticas diseñadas para la edición o el análisis de subtítulos nos ha permitido averiguar que esta falta de estabilidad conceptual que observábamos en el mundo académico con respecto a los límites técnicos de los parámetros de presentación del texto se hace extensiva a los programas que se utilizan de forma habitual en el entorno profesional para el subtitulado de las producciones audiovisuales. Los diferentes criterios que se emplean en estas aplicaciones varían sobre todo en lo relativo a la consideración o no de los

espacios como caracteres, al sistema de redondeo que emplean para mostrar la información numérica y a las unidades con las que miden los diferentes parámetros. Las consecuencias de estas diferencias son especialmente relevantes, puesto que causan un gran impacto en la disposición final de los textos.

El resultado de nuestros estudios muestra diferencias de más de 10 CPS o de más de 140 palabras por minuto (WPM, en sus siglas en inglés) en un mismo subtítulo según se procese en uno u otro programa de los analizados en el presente trabajo. Los diferentes criterios que se aplican, por otra parte, dan lugar a una serie de desviaciones endémicas de cada una de las aplicaciones que los subtituladores pueden explotar en su beneficio para maximizar la cantidad de texto que pueden incluir en cada subtítulo.

Sin embargo, el aprovechamiento de estas asimetrías es en cualquier caso una solución coyuntural, y no soluciona el problema subyacente de la diferencia de criterios en la medición de los distintos parámetros técnicos de los subtítulos. Estas divergencias, observadas tanto en los artículos especializados como en las directrices oficiales, profesionales e informáticas, ponen de manifiesto la necesidad de llevar a cabo un trabajo continuo de investigación sobre los subtítulos que salen al mercado en un intento por cerrar la brecha que separa el ámbito académico del laboral.

Sobre la propuesta de un nuevo criterio de medición

Ahora bien, para sentar las bases de ese estudio sobre los subtítulos que se comercializan, era necesario disponer de un conjunto de normas que se pudieran aplicar de forma estandarizada en la medición de los diferentes factores restrictivos. Para ello, hemos planteado la definición de unas unidades que sean al mismo tiempo estables, exactas y equiparables, para que los cálculos efectuados con ella sean sólidos

y fiables. Así, definimos la unidad mínima de texto, a la que llamamos «carácter» como cualquier elemento del subtítulo que ocupe un espacio en pantalla. De este modo, se incluyen en este concepto tanto los espacios como los signos de puntuación, lo que permite que el sistema con el que se contabilizan se equipare a la cuantificación que de ellos se hace al medir el número de caracteres por línea. Por otra parte, el hecho de medir la velocidad de lectura en caracteres por segundo nos ofrece valores más estables que los que se obtenían al emplear otras unidades, como las palabras por minuto, y el uso de valores decimales en nuestras mediciones aporta al sistema un alto grado de exactitud que redundará en beneficio del subtitulador.

Sobre el desarrollo de una herramienta de análisis

Una vez propuesto un conjunto estable de directrices para el análisis de los parámetros de los subtítulos, hemos integrado estos criterios en una herramienta informática, bautizada como *Black Box*, que se presenta en el disco adjunto al presente trabajo. Esta aplicación de *software* cuenta con un planteamiento principal que determina su funcionamiento: el usuario introduce una serie de valores «límite» para diferentes parámetros técnicos de presentación de los subtítulos, carga en el programa un archivo de subtítulos en formato .srt y este le informa acerca de cuáles de los subtítulos contenidos en el mismo no se encuentran dentro del marco que ha fijado. La interfaz de nuestra herramienta permite el análisis instantáneo de archivos de gran tamaño, lo que da pie a la realización de estudios con un corpus de dimensiones suficientes como para obtener datos estadísticamente significativos. De igual modo, *Black Box* también ofrece algunas funciones de edición de los subtítulos y abre posibles nuevas vías de investigación que se detallarán en un punto posterior del presente capítulo.

Sobre la evolución de los diferentes parámetros en nuestro estudio

En nuestro intento por averiguar cuál ha sido la evolución diacrónica de diferentes parámetros que restringen la presentación de los subtítulos, hemos planteado en el presente trabajo un estudio que emplea la herramienta que hemos desarrollado para analizar los subtítulos de 14 series de televisión estadounidenses publicadas en DVD en España entre los años 2000 y 2010. Nuestro corpus contiene 1.462 capítulos con un total de más de un millón y medio de subtítulos en español y en inglés, lo que supone más de mil horas de producción televisiva.

En este estudio, con la ayuda de nuestro programa, hemos extraído los datos referentes a todos los subtítulos que presentan una velocidad de lectura por encima de los 17 CPS y a todas aquellas pausas entre subtítulos con una duración inferior a 0,25 segundos con el objetivo de observar su evolución a lo largo del tiempo y tratar así de ver comprobadas o refutadas nuestras hipótesis de partida.

De este modo constatamos que los subtítulos con una velocidad de lectura superior a los 17 CPS son cada vez más frecuentes en el período estudiado y presentan una velocidad media de lectura cada vez mayor. En los últimos tramos del análisis representan más de la mitad del total y superan la media de los 20 CPS. Observamos también, al contrario de lo planteado en algunas de las hipótesis de partida, que no se puede afirmar que en nuestro estudio se observe una proporción cada vez mayor de pausas de menos de 0,25 segundos, y tampoco que su duración sea cada vez menor. Su presencia ha pasado de suponer dos tercios del total al comienzo del período del análisis a tan solo un 50% hacia el final. Los valores referentes a las pausas, en cualquier caso, parecen mantenerse estables dentro de cada una de las temporadas de las diferentes series del corpus.

Comprobamos también, en lo referente al uso de plantillas que marcan el pautado de los subtítulos para los diferentes idiomas, que el porcentaje de subtítulos en español creados con este sistema (y, por lo tanto, con tiempos de entrada y salida idénticos a los subtítulos en inglés de los mismos episodios) es mayor que el de aquellos que plantean un pautado diferente y representa aproximadamente tres cuartas partes del total. La mayor libertad en la definición de los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en español no demuestra, en nuestro estudio, haber traído consigo un porcentaje menor de subtítulos con una velocidad de lectura superior a 17 CPS, y tampoco ha hecho que la velocidad media de los mismos se reduzca. Sin embargo, sí que observamos en esos casos una menor proporción de pausas inferiores a un cuarto de segundo con respecto al total, así como una duración media mayor en ellas.

Además de estas apreciaciones, directamente relacionadas con nuestras hipótesis de partida, apreciamos en líneas generales mayores porcentajes de lo que hemos denominado «subtítulos rápidos» en los subtítulos en inglés que en sus equivalentes en español, así como una velocidad media de lectura mayor. Este hecho se verifica tanto en los subtítulos con idéntico pautado en ambos idiomas como en aquellos con tiempos de entrada y salida diferentes. Constatamos también que las variaciones en la duración media de las pausas dentro de cada serie se producen de forma muy mayoritaria en los cambios entre temporadas, mientras que este valor se mantiene estable a lo largo de cada una de ellas. A partir de estas conclusiones podríamos añadir que se observa una tendencia a condensar o reducir más el texto en el subtítulo interlingüístico desde el inglés hacia el español que en el subtítulo intralingüístico dentro de la lengua inglesa. Estas apreciaciones parecen claras en el caso de nuestro corpus, pero en vista de su extensión y del amplio período que

abarcen, parece indicar la existencia de una tendencia marcada, o casi incluso de una «norma» en términos de los estudios descriptivos de traducción.

Como datos puntuales dignos de mención en el estudio que hemos llevado a cabo, basta señalar que se ha registrado la existencia de temporadas enteras en los que en más del 60% de los casos no existe ninguna pausa entre los subtítulos. Asimismo, observamos que en algunos episodios la velocidad media de lectura de más del 50% de los subtítulos supera los 22 CPS, muy por encima de lo registrado hasta ahora en las publicaciones especializadas, lo que da muestra de la existencia de productos audiovisuales en los que se permite una mayor flexibilidad en los límites que se dictan desde los ámbitos académicos, institucionales o profesionales, y que reclaman al mismo tiempo una mayor libertad en la fijación de dichos límites.

Nuevas vías de investigación

La herramienta de análisis de subtítulos que hemos desarrollado y presentado en el presente trabajo cuenta con diferentes aplicaciones que pueden resultar de utilidad tanto en el campo académico como en el docente y el profesional. A continuación, exponemos algunas de las vías de investigación cuya ejecución se ve facilitada por nuestro programa.

Por una parte, en el plano profesional, el uso de una herramienta como la que presentamos puede mostrarse de utilidad en la etapa de control de calidad de los subtítulos de cualquier texto audiovisual. Por su sencillo manejo, su escaso tamaño, el reducido consumo de recursos de procesamiento, su compatibilidad con los editores de texto y su distribución gratuita a través de redes de código abierto está al alcance de cualquiera que desee utilizarla.

Asimismo, gracias a sus funciones de análisis y edición de subtítulos, *Black Box* permite modificar los textos audiovisuales para que se ajusten a las necesidades y los requisitos de diferentes sectores de población, en un proceso conocido como *narrowcasting*, que lleva a la creación de subtítulos adaptados a distintas audiencias, como en el caso de la población infantil, las personas sordas o con deficiencia auditiva, tanto prelocutivas como postlocutivas, o personas con discapacidad cognitiva.

Dentro del aula, *Black Box* puede ser de gran ayuda para docentes y alumnos ya que permite a estos evaluar rápidamente y con facilidad sus propios subtítulos y a los profesores los del alumnado. En ese sentido, cumple a la vez con una función didáctica para el profesor y de autoevaluación durante el proceso de formación en las técnicas de la traducción audiovisual.

En el plano académico, todo estudio de recepción de textos audiovisuales subtítulos implica una fase de diseño previo en la que se han de tener muy en cuenta los parámetros técnicos que presentan los subtítulos que se van a emplear. Nuestra herramienta facilita esa tarea y permite, gracias a sus funciones de edición, alterar factores puntuales de cada uno de los conjuntos de subtítulos para comparar los resultados entre unos y otros. En esa misma línea, *Black Box* ofrece a los investigadores la posibilidad de modificar únicamente una de las variables de los subtítulos para su análisis a través de experimentos de *eye-tracking*, que exigen una gran precisión en este sentido.

Por otra parte, toda crítica de traducciones, especialmente en el ámbito audiovisual, requiere que se tomen en consideración todos los posibles parámetros restrictivos que rodean al texto. Por este motivo, el uso de *Black Box* ofrece un marco fiable en el que llevar a cabo cualquier análisis de una producción subtitulada y tener a la vez en cuenta las limitaciones a las que se ve sometido.

De forma similar, en una comparación entre los resultados de diferentes normas de traducción aplicadas al subtítulo, el *software* que hemos desarrollado permite realizar un contraste fiable entre ellas. *Black Box* complementa, gracias a la precisión de los datos que ofrece, cualquier análisis cualitativo en este campo.

Una última vía de investigación que se abre ante nosotros con mayor facilidad que hasta ahora, tal y como hemos expuesto en la obra que aquí concluimos, es la del análisis de los propios parámetros técnicos que restringen la presentación de los subtítulos. La herramienta que hemos desarrollado ha demostrado ser útil para este tipo de trabajo, y en ese sentido supone una aportación para quienes deseen llevar a cabo estudios de este tipo con otras series, épocas, lenguas, etc. Hasta ahora, los investigadores no contaban con una herramienta que permitiera establecer esta clase de análisis con cantidades tan grandes de subtítulos en un tiempo tan reducido, y precisamente gracias a ella hemos podido descubrir hasta qué punto se respetan los límites marcados desde el ámbito académico, el institucional y el profesional.

De acuerdo con las citas con las que comenzamos el presente trabajo, sabemos por Nornes (1999:17) que nada es sencillo cuando hablamos de subtítulos, pero en nuestro intento por diseccionar su naturaleza, hemos alumbrado una herramienta, a modo de carta de navegación, que esperamos que sea de utilidad para que futuros estudios den pie a la creación de subtítulos de calidad siempre creciente, acercándose cada vez más a ese «Santo Grial» del que hablaban Baker y sus colegas (1984:6) y que, esquivo e inalcanzable, alienta el desarrollo de gran parte de los estudios en traducción audiovisual.

Bibliografía

- AENOR 2003. *Norma Española UNE 153010-2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación.
- 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.
- ALICE, F., HEALY, A. F. y CUNNINGHAM, T. F. 2004. «Reading units that include interword spaces: Filling spaces around a letter can facilitate letter detection», en *Memory & Cognition*, vol. 32, núm. 4, pp. 560-569.
- ARIF, A. y STUERZLINGER, W. 2009. «Analysis of Text Entry Performance Metrics», en *IEEE Symposium on Human Factors and Ergonomics*. New York: IEEE Press, pp. 100-105.
- BADDELEY, A. D., THOMSON, N. y BUCHANAN, N. 1975. «Word length and the structure of short-term memory», en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, núm. 14, pp. 575-589.
- BAKER, R. G., LAMBOURNE, A. D. y ROWSTON, G. 1984. *Handbook for Television Subtitles*. England: IBA.
- BANNON, D. 2009. *The Elements of Subtitles*. Lulu.com.
- BAÑOS PIÑERO, R. 2006. *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends*. Tesis doctoral. Granada: Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.

- BARTRINA, F. y ESPASA, E. 2005. «Audiovisual translation», en TENNENT, M. (ed.). *Training for the New Millennium: Pedagogies for Translation and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 83-100.
- BEYMER, D., RUSSELL, D. M., y ORTON, P. Z. 2007. «An eye tracking study of how font size, font type, and pictures influence online reading». Comunicación presentada en la *International Conference Interact 2007, Socially Responsible Interaction*. Rio De Janeiro, Brazil.
- BOGUCKI, Ł. 2009. «Amateur Subtitling on the Internet», en DÍAZ CINTAS, J. y ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 49-57.
- BOYCOTT, R. 2005. «Small screen hits and misses», en *BBC News*, 14 de diciembre.
- BRAVO, J. M. 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.
- BRONDEEL, H. 1994. «Teaching Subtitling Routines», en *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 39, núm. 1, pp. 26-33.
- CAMBRA, C., SILVESTRE, N. y LEAL, A. 2006. *La subtitulació dels programes infantils a la televisió: una eina útil d'aprenentatge de la lectura per als infants amb sordesa*. Barcelona: CAC.
- 2008. *Millora de la subtitulació dels dibuixos animats de la televisió per afavorir l'aprenentatge de la lectura als infants amb sordesa*. Barcelona: CAC.
- 2009. «Criterios de subtitulación para facilitar la comprensión de los dibujos animados», en *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '08*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 145-150.

- CARRERA, J. y LORENZO, L. 2008. «Variedades de español en subtitulación para sordos», en *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '07*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 79-88.
- CARRERO LEAL, J. M. y SOUTO RICO, M. 2008. «Guía de buenas prácticas para el subtitulado para sordos en DVD», en *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '07*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 89-99.
- CARROLL, M. 2004. «Subtitling: changing Standards for new media?», en *The LISA Newsletter: Globalization Insider*, vol. XIII, núm. 3.5. Disponible en línea en <http://www.translationdirectory.com/article422.htm>. Última consulta: junio de 2012.
- 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. «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.
- CHAPARRO, B. S., SHAIKH, A. D., y BAKER, J. R. 2005. «Reading online text with a poor layout: Is performance worse?», en *Usability News*, vol. 7, núm. 1. Disponible en línea en www.surl.org/usabilitynews/71/pdf/Usability%20News%2071%20-%20Chaparro.pdf. Última consulta: junio de 2012.
- CHAUME VARELA, F. 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.

- CHEN, H.-C. et al. 2003. «Developmental Characteristics of Eye Movements in Reading Chinese», en MCBRIDGE-CHANG, C. y CHEN, H.-C. (eds.). *Reading development in Chinese children*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, pp. 157-169.
- CHIARO, D. 2008. «Issues of quality in screen translation. Problems and solutions», en CHIARO, D., HEISS, C. y BUCARIA, C. (eds.). *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp. 241-256.
- COLTHEART, M. (ed.). 1987. *Attention and Performance II: The Psychology of Reading*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- COOPER, W. E. 1983. *Cognitive aspects of skilled typewriting*. New York: Springer-Verlag.
- CROY, K. 2005. *Lostpedia*. Disponible en línea en <http://lostpedia.wikia.com>. Última consulta: junio de 2012.
- D'YDEWALLE, G., VAN RENSBERGEN, J. y POLLET, J. 1987. «Reading a Message When the Same Message is Available Auditorily in Another Language: The Case of Subtitling», en O'REGAN, J. K. y LÉVY-SCHOEN, A. (eds.). *Eye Movements: From Physiology to Cognition*. Amsterdam: North-Holland, pp. 313-321.
- DE LINDE, Z. y KAY, N. 1999. *The semiotics of subtitling*. Manchester: St Jerome.
- DE YZAGUIRRE, L. et al. 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.
- DEWULF, B. y SAERENS, G. 2000. *Stijlboek Teletekst Ondertiteling. Internal Subtitling Guidelines*. Brussels: VRT.
- DÍAZ CINTAS, J. 1997. *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción* (Misterioso asesinato en

- Manhattan, *Woody Allen, 1993*). Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- 1999. «Dubbing or subtitling: The eternal dilemma», en *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 7, núm. 1, pp. 31-40.
- 2001a. *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Ed. Almar.
- 2001b. «Aspectos semióticos de la subtitulación de situaciones cómicas», en PAJARES, E., MERINO, R. Y SANTAMARÍA, J. M. *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 3*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 119-130.
- 2003a. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- 2003b. «Audiovisual Translation in the Third Millennium», en ALDERMAN, G. y MARGARET, R. (eds.). *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 192-204.
- 2004. «In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation», en ORERO, P. (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 21-34.
- 2005a. «The ever-changing world of subtitling: some major developments», en SANDERSON, J. D. (ed.). *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 17-26.
- 2005b. «Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación», en *Puentes*, núm. 6, pp. 13-20.
- 2008. «Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique», en LAVAU, J. M. y ŞERBAN, A. *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: De Boeck Université, pp. 27-41.
- 2010. «Subtitling», en GAMBIER, Y. y VAN DOORSLAER, L. (eds.). *Handbook of translation studies*. Manchester: St Jerome, pp. 344-349.

- . 2012. «La traducción audiovisual: imagen y creatividad». Conferencia impartida en la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca. Salamanca.
- y ANDERMAN, G. (eds.). 2009. *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan.
- y REMAEL, A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- DREWNOWSKY, A. y HEALY, A. F. 1977. «Detection errors on *the* and *and*: Evidence for reading units larger than the word», en *Memory & Cognition*, vol. 5, núm. 6, pp. 636-647.
- DUYCK, M. 1979. *Technical and linguistic problems of film-subtitling*. Trabajo de obtención de diploma en la licenciatura de filología alemana. Bruselas: Vrije Universiteit Brussel. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.
- EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY 2010. «Trends in European television», en *2009 Yearbook on film, television and video in Europe*, núm. 2.
- FLORES D'ARCAIS, G. B. 1987. «Syntactic processing during reading for comprehension», en COLTHEART, M. (ed.). *Attention and Performance II: The Psychology of Reading*. London: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 619-633.
- FONG, G. C. F. 2009. «Let the Words Do the Talking: The Nature and Art of Subtitling», en FONG, G. C. F. y AU, K. L. K. (eds.). *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 91-105.
- FONTCUBERTA I GEL, 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.
- FRANCO AIXELÁ, J. y ORERO CLAVERO, P. 2005. «Research on audiovisual translation: some objective conclusions, or the birth of an academic field», en SANDERSON, J. D. (ed.). *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 79-92.

- FRAZIER, L. 1987. «Sentence processing: A tutorial review», en COLTHEART, M. (ed.). *Attention and Performance II: The Psychology of Reading*. London: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 559-586.
- GAMBIER, Y. 2003. «Screen transadaptation: perception and reception», en *The Translator*, vol. 9, núm. 2, pp. 171-189.
- GARTZONIKA, O. y ŞERBAN, A. 2009. «Greek Soldiers on the Screen: Politeness, Fluency and Audience Design in Subtitling», en DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual matters, pp. 239-250.
- GEORGAKOPOULOU, P. 2009. «Subtitling for the DVD Industry», en DÍAZ CINTAS, J. y ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 21-35.
- GOLDBERG, L. 2011. «'Game of Thrones' by The Numbers», en *The Hollywood Reporter*, 14 de abril.
- GONZÁLEZ-IGLESIAS, J. D. 2009. *Análisis comparativo y consideraciones formales sobre el doblaje y subtitulado de la serie de televisión "Perdidos"*. Trabajo de Grado. Salamanca: Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca.
- 2011. «Análisis diacrónico de la velocidad de presentación de subtítulos para DVD», en *Trans. Revista de traductología*, núm. 15, pp. 211-218.
- GOTTLIEB, H. 2001. *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Copenhagen: Center for Translation Studies, University of Copenhagen.
- 2004. «Subtitles and International Anglification», en DOLLERUP, C. (ed.). *Worlds of Words: A Tribute to Arne Zettersten. Nordic Journal of English Studies. Special Issue*, vol. 3, núm. 1, pp. 219-230.

- 2009. «Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds», en DÍAZ CINTAS, J. (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual matters, pp. 21-43.
- GUMMERUS, E. 1996. «Sous-titrage bilingue à la télévision. Expérience d'une langue minoritaire. Le suédois en Finlande», en GAMBIER, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, pp. 165-172.
- HEALY, A. F. 1976. «Detection errors on the word *the*: Evidence for reading units larger than letters», en *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 2, núm. 2, pp. 235-242.
- y DREWNOWSKY, A. 1983. «Investigating the boundaries of reading units: Letter detection in misspelled words», en *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 9, núm. 3, pp. 413-426.
- HENDERSON, J. M., SINGER, M. y FERREIRA, F. (eds.). 1995. *Reading and Language Processing*. Mahwah/Hove: Lawrence Erlbaum Associates.
- HIDALGO VALDÉS, M. 2009. *Estudio sobre la velocidad de los subtítulos en televisión para personas sordas*. Sevilla: Fundación para la Accesibilidad a los Medios Audiovisuales.
- HOLMES, J. 1988. «The Name and Nature of Translation Studies», en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 167-180.
- HOLMES, V. M. 1987. «Syntactic parsing: In search of the golden path», en COLTHEART, M. (ed.). *Attention and Performance II: The Psychology of Reading*. London: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 587-599.
- HUANG, X. et al. 2003. «Applying machine learning to text segmentation for information retrieval», en *Information Retrieval*, vol. 6, núm. 3-4, pp. 333-362.

- IMHAUSER, C. 2009. «The Pedagogy of Subtitling», en FONG, C. F. G. y AU, K. L. K. (eds.). *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 231-241.
- IVARSSON, J. 1992. *Subtitling for the media*. Stockholm: Transedit.
- 2001. *A Short Technical History of Subtitles in Europe*. Disponible en línea en <http://www.transedit.se/history.htm>. Última consulta: junio de 2012.
- IVARSSON, J. y CARROLL, M. 1998. *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.
- JOKELAINEN, K. 2009. «Translating Understanding and Non-understanding through Subtitling: A Case Study of a Finnish Subtitled Translation of *Comme des Rois*», en FONG, C. F. G. y AU, K. L. K. (eds.). *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 199-212.
- KARAMITROGLOU, F. 1998. «A proposed set of subtitling standards in Europe», en *Translation Journal*, vol. 2, núm. 2. Disponible en línea en http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf. Última consulta: junio de 2012.
- KAYAHARA, M. 2005. «The digital revolution: DVD Technology and the Possibilities for Audiovisual Translation Studies», en *The Journal of Specialised Translation*, núm. 3, pp. 45-48.
- KICZALES, G. 1996. «Beyond the black box: open implementation», en *Software, IEEE*, vol. 13, núm. 1, pp. 8, 10-11.
- KIRBY, D. G. et al. 2010. *Generation of subtitles or captions for moving pictures*. Patente europea EP1295482.
- KOOLSTRA, C. M., PEETERS, A. L. y SPINHOFF, H. 2002. «The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling», en *European Journal of Communication*, núm. 17, pp. 325-354.
- KRAMER, P. 1996. «The Lure of the Big Picture: Film, Television and Picture», en HILL, J. y MCLOONE, M. (eds.). *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television*. Luton: University of Luton Press, pp. 9-46.

- LAKS, S. 1957. *Le sous-titrage de films, sa technique, son esthétique*. Paris: Manuscrito no editado.
- LAVAUUR, J. M. 2008. «La compréhension des films sous-titrés», en LAVAUUR, J. M. y ŞERBAN, A. *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: De Boeck Université, pp. 113-129.
- 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. 315-323.
- LEGGE, G. E. et al. 1997. «Psychophysics of reading: XVI. The visual span in normal and low vision», en *Vision Research*, vol. 37, núm. 14, pp. 1999-2010.
- , MANSFIELD, J. S. y CHUNG, S. T. L. 2001. «Psychophysics of reading: XX. Linking letter recognition to reading speed in central and peripheral vision», en *Vision Research*, vol. 341, núm. 16, pp. 725-743.
- LENCHO, M. W. 2009. «Subtitling for Home and Abroad: How Discourse Markers Calibrate the Shifting Relationships Between Film and its Audience», en *Theories in Practice, International Conference in English and American Studies*. Zlín: Tomas Bata University in Zlín.
- LITTLETON, C. 2010. «HBO lays big-bucks bet on 'Boardwalk'», en *Variety*, 7 de agosto.
- LOMHEIM, S. 1999. «The Writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo», en ANDERMAN, G. y ROGERS, M. (eds.). *Word, text, translation. Liber Amicorum for Peter Newmark*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 190-207.
- LONGWORTH, J. 2000-2002. *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama (Vols. I y II)*. Syracuse: Syracuse University Press.
- LOWRY, B. 1996. *Trust No One: The Official Guide to the X-Files*. New York: Harper Prism.
- LUYKEN, G.-M., et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: The European Institute for the Media.

- MACKENZIE, S. I. 2002. «KSPC (keystrokes per character) as a characteristic of text entry techniques», en *Proceedings of Mobile HCI*, pp. 195-210.
- et al. 2001. «Letterwise: prefix-based disambiguation for mobile text input», en *Proceedings of UIST*, pp. 111-120.
- y SOUKOREFF, R. W. 2003. «Phrase sets for evaluating text entry techniques», en *CHI '03 extended abstracts*, pp. 754-755.
- y TANAKA-ISHII, K. 2007. *Text entry systems: mobility, accessibility, universality*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- , SOUKOREFF, R. W. y HELGA, J. 2011. «1 thumb, 4 buttons, 20 words per minute: design and evaluation of H4-writer», en *Proceedings of the 24th annual ACM symposium on User interface software and technology*, pp. 471-480.
- MARTÍ FERRIOL, J. L. 2006. *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral. Castellón: Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I.
- 2010a. «Academic tool to assess subtitling reading speed». Comunicación presentada en *Languages and the Media. Technology session*. Berlín.
- 2010b. *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- 2011. «Subtitle Legibility in German and Spanish: A Case Study». Comunicación presentada en *4th International Conference Media for All "Audiovisual Translation: Taking Stock"*. Londres: Imperial College.
- MAYORAL, R. 1993. «La traducción cinematográfica: el subtitulado», en *Sendebarr*, núm. 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*, núm. 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.
- , KELLY, D. y GALLARDO, N. 1988. «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation», en *Meta*, vol. 33, núm. 3, pp. 356-367.
- MILTON, J. 2004. «The figure of the factory translator. University and professional domains in the translation profession», en HANSEN, G., MALMKJAER, G. y GILE, D. (eds.). *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 169-179.
- MOINE, R. FOX, A. y RADNER, H. 2008. *Cinema Genre*. New Jersey: John Wiley & Sons. Traducción al inglés de Alistair Fox y Hilary Radner.
- MORRIS, R. K., RAYNER, K., y POLLATSEK, A. 1990. «Eye movement guidance in reading: The role of parafoveal letter and space information», en *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, núm. 16, pp. 268-281.
- NAVEH-BENJAMIN, M. y AYRES, T. J. 1986. «Digit Span, Reading Rate and Linguistic Relativity», en *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, núm. 38A, pp. 739-751.
- NEEDHAM, C. 1990. *Internet Movie Database*. Disponible en línea en www.imdb.com. Última consulta: junio de 2012.
- NEVES, J. 2005. *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tesis doctoral. Roehampton: Roehampton University.
- . 2008. «Inexactitudes sobre el subtulado para sordos y discapacitados auditivos», en *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '07*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 23-35.

- 2009. «Interlingual Subtitling for Deaf and Hard-of-Hearing», en DÍAZ CINTAS, J. y ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 151-169.
- NICOLIĆ, K. 2009. «Translation strategies in subtitling», en GOLDSTEIN, A. y GOLUBOVIĆ, B. *Foreign Language Movies: Dubbing vs. Subtitling*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, pp. 151-168.
- NORNES, A. M. 1999. «For an Abusive Subtitling», en *Film Quarterly*, vol. 52, núm. 3, pp. 17-34.
- 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, núm. 2, pp. 157-168.
- ORERO, P. 2008. «Le format des sous-titres : les mille et une possibilités», en LAVAUR, J. M. y ŞERBAN, A. *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck Université, pp. 55-67.
- PEDERSEN, J. 2005. «How is Culture Rendered in Subtitles?», en *EU High Level Conference Series – Challenges of Multidimensional Translation*, Saarbrücken, Alemania, pp. 113-130.
- 2007. *Scandinavian subtitles: a comparative study of subtitling norms in Sweden and Denmark with a focus on extralinguistic cultural references*. Stockholm: Stockholm University.
- 2008. «High felicity. A speech act approach to quality assessment in subtitling», en CHIARO, D., HEISS, C. y BUCARIA, C. (eds.). *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp. 101-115.
- 2011. *Subtitling Norms for Television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- PEREGO, E. 2008a. «Subtitles and line-breaks: Towards improved readability», en CHIARO, D., HEISS, C. y BUCARIA, C. (eds.). *Between text and image. Updating research in screen translation*. Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins, pp. 211-223.
- 2008b. «What Would We Read Best?: Hypotheses and Suggestions for the Location of Line Breaks in Film Subtitles», en *The Sign Language Translator and Interpreter (SLTI)*, vol. 2, núm. 1, pp. 35-63.
- et al. 2010. «The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing», en *Media Psychology*, vol. 13, núm. 3, pp. 243-272.
- PEREIRA, A. M. y LORENZO, L. 2005. «Evaluamos la norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto», en *Puentes*, núm. 6, pp. 21-26.
- PÉREZ DE OLIVEIRA, A. 2009. «Transición de la televisión analógica a la televisión digital: la situación actual del subtitulado para sordos en España», en *Accesibilidad a los contenidos audiovisuales para personas con discapacidad Amadis '08*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, pp. 97-106.
- PETTIT, Z. 2008. «Le sous-titrage : le rôle de l'image dans la traduction d'un texte multimodal», en LAFAUR, J. M. y ŞERBAN, A. *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: De Boeck Université, pp. 101-111.
- PRINZMETAL, W., TREIMAN, R. y RHO, S. H. 1986. «How to see a reading unit», en *Journal of Memory and Language*, vol. 25, núm. 4, pp. 461-475.
- RABADÁN, R. 1991. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.
- RAYNER, K. 1998. «Eye movements in reading and information processing: 20 years of research», en *Psychological Bulletin*, núm. 124, pp. 372-422.

- LIVERSEGE, S. P. y WHITE, S. J. 2006. «Eye movements when reading disappearing text: The importance of the word to the right of fixation», en *Vision Research*, vol. 46, núm. 3, pp. 310-323.
- , FISCHER, M. H. y POLLATSEK, A. 1998. «Unspaced text interferes with both word identification and eye movement control», en *Vision Research*, vol. 38, núm. 8, pp. 1129-1144.
- ROBINSON, D. 1991. *The translator's turn*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- RYAN, T. 2004. «New series gives Hawaii 3 TV shows in production», en *Honolulu Star Bulletin*, 17 de mayo.
- SÁNCHEZ, D. 2004. «Subtitling methods and team-translation», en ORERO, P. (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 9-18.
- SHADBOLT, D. 2003. «Localizing movies and Broadcasting: subtitling and dubbing for multiple version releases», en *Multilingual Computing & Technology*, vol. 14, núm. 8, pp. 37-40.
- SHAKERINIA, S. 2011. «A Comparative Study of the Persian Subtitles of American Historical Drama and Romantic Comedy Movies with the Originals», en *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 1, núm. 6, pp. 740-743.
- SINGH, T. y DWIVEDI, C. B. 1994. «The Relation of Text Structure to Context Processing during Reading», en *The Journal of General Psychology*, vol. 121, núm. 2, pp. 157-168.
- SOKOLI, S. 2009. «Subtitling norms in Greece and Spain», en DÍAZ CINTAS, J. y ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 36-48.
- 2011. *Subtitling norms in Greece and Spain. A comparative descriptive study on film subtitle omission and distribution*. Tesis doctoral. Barcelona: Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- SOUKOREFF, R. W. 2010. *Quantifying Text Entry Performance*. Tesis doctoral. Toronto: York University.
- y MACKENZIE, S. I. 2003. «Metrics for text entry research: an evaluation of MSD and KSPC, and a new unified error metric», en *Proceedings of CHI*, pp. 113-120.
- SPENS, K.-E. et al. 1992. «Numerical aspects of the speech tracking procedure», en *Speech Transmission Laboratory. Quarterly Progress and Status Reports*, núm. 1, pp. 115-130.
- SPRAGINS, A. B., LEFTON, L. A., y FISCHER, D. F. 1976. «Eye movements while reading and searching spatially transformed text: A developmental perspective», en *Memory & Cognition*, núm. 4, pp. 36-42.
- STARK, J. 2006. *Captioning Key: Guidelines and preferred techniques*. Spartanburg: The Described and Captioned Media Program.
- TERRY, P. y BENNETT, T. 2010. *Enciclopedia oficial de Perdidos*. Barcelona: Grijalbo. Traducción de J. David González-Iglesias.
- THOMPSON, K. 2003. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- TITFORD, C. 1982. «Sub-titling: constrained translation», en *Lebende Sprachen*, vol. 27, núm. 3, pp. 113-116.
- 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*. Granada: Atrio, vol. 2, pp. 269-285.
- 2005. «Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)», en *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 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.
- TOFF, B. 2009. «Ratings: 'ER' Draws Highest Ratings for Drama Finale Since 'Murder, She Wrote'», en *Media Decoder, The New York Times*, 3 de abril.
- TOUS-ROVIROSA, A. 2009. «El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad», en SERAFIM, J. F. (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, pp. 121-169.
- TOWNSEND, D. J. y BEVER, T. G. 2001. *Sentence comprehension: the integration of habits and rules*. Cambridge: MIT Press.
- TRUESWELL, J. C., TANENHAUS, M. K. y GARNSEY, S. M. 1994. «Semantic Influences on Parsing: Use of Thematic Role Information in Syntactic Ambiguity Resolution», en *Journal of Memory and Language*, núm. 33, pp. 285-318.
- TVEIT, J.-E. 2005. *Translating for Television. A Handbook in Screen Translation*. Bergen: JK Publishing.
- 2009. «Dubbing vs Subtitling: Old Battleground Revisited», en DÍAZ CINTAS, J. y ANDERMAN, G. (eds.). *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 85-96.
- VAN SON, N., VERBOOM, M. y VAN BALKOM, H. 1997. *Toegankelijkheid van TV-programma's. Eindrapport van een bronnenonderzoek*. Sint-Michielsgestel: Instituut voor Doven.
- VANDEGHINSTE, V. y KIM SANG, E. T. 2004. «Using a Parallel Transcript/Subtitle Corpus for Sentence Compression», en *Proceedings of LREC 2004*.
- VASISHTH, S. 2003. *Working memory in sentence comprehension: processing Hindi center embeddings*. London: Routledge.
- WAGNER, E. 2004. «My doubts about the direction of Translation Studies». Conferencia plenaria presentada en *Translation Studies: Doubts and Directions, 4th International EST Conference*. Lisboa: Universidad de Lisboa.

- WEHN, K. 1998. «Re-dubbing of US-American television series for the German television: the case of *Magnum, P. I.*», en GAMBIER, Y. (ed.). *Translating for the Media*. Turku: University of Turku, pp. 185-199.
- WINSKEL, H., RADACH, R. y LUKSANEYANAWIN, S. 2009. «Eye movements when reading spaced and unspaced Thai and English: A comparison of Thai-English bilinguals and English monolinguals», en *Journal of Memory and Language*, vol. 61, núm. 3, pp. 339-351.
- YULE, G. 1996. *The Study of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZHANG, H., XU, B. y HUANG, T. 2000. «Statistical Analysis of Chinese Language and Language Modeling Based on Huge Text Corpora», en *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 1948/2000, pp. 279-286.

Relación de programas de *software* citados

ELF SOFTWARE LTD. *EZTitles IV*, versión 4.0.6.

F.A. BERNHARDT GMBH. *FAB subtitler*, versión 2.12b Professional Edition.

GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ, J. D. *Black Box*, versión 1.0.

GULIVERKLI PROJECT. *VobSubRipper Wizard*, versión 1.0.0.6.

MARTÍ FERRIOL, J. L. y GRUPO DE INVESTIGACIÓN TRAMA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. *Macro para el análisis de subtítulos*, versión presentada en Berlín en 2010.

OLSSON, N. L. *Subtitle Edit*, versión 3.1.

SOFTELGROUP. *Swift*, versión 6.020.

SPOTS SOFTWARE. *Spot*, versión 5.0.

SYSMEDIA. *WinCaps Multimedia*, versión 3.13.12.

Referencias de las series del corpus

CARTER, C. 1993. *The X-Files*. EE.UU.: 20th Century Fox.

STAR, D. 1998. *Sex and the City*. EE.UU.: Paramount.

SHORE, D. 2004. *House M.D.*. EE.UU.: Universal Pictures.

COCHRAN, R. y SURNOW, J. 2001. *24*. EE.UU.: 20th Century Fox.

BALL, A. *Six Feet Under*. 2001. EE.UU.: Warner Home Video.

CHASE, D. *The Sopranos*. 1999. EE.UU.: Warner Home Video.

CRICHTON, M. 1994. *ER*. EE.UU.: Warner Home Video.

SIMON, D. 2002. *The Wire*. EE.UU.: Warner Home Video.

CHERRY, M. 2004. *Desperate Housewives*. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.

LIEBER, J., ABRAMS, J. J. y LINDELOF, D. 2004. *Lost*. EE.UU.: Buena Vista Home Entertainment, Inc.

SCHEURING, P. 2005. *Prison Break*. EE.UU.: 20th Century Fox.

COWEN, R. y Lipman, D. 2000. *Queer as Folk*. EE.UU./Canadá: Warner Home Video.

KRING, T. 2006. *Heroes*. EE.UU.: Universal Pictures.

WEINER, M. 2007. *Mad Men*. EE.UU.: Aurum.

Anexo 1. Interfaces gráficas de diferentes aplicaciones de subtulado

Figura 1: *EZTitles*. La velocidad de lectura se señala mediante una barra roja y verde, y solo se ofrece información acerca del subtítulo concreto en el que se está trabajando en un momento dado.

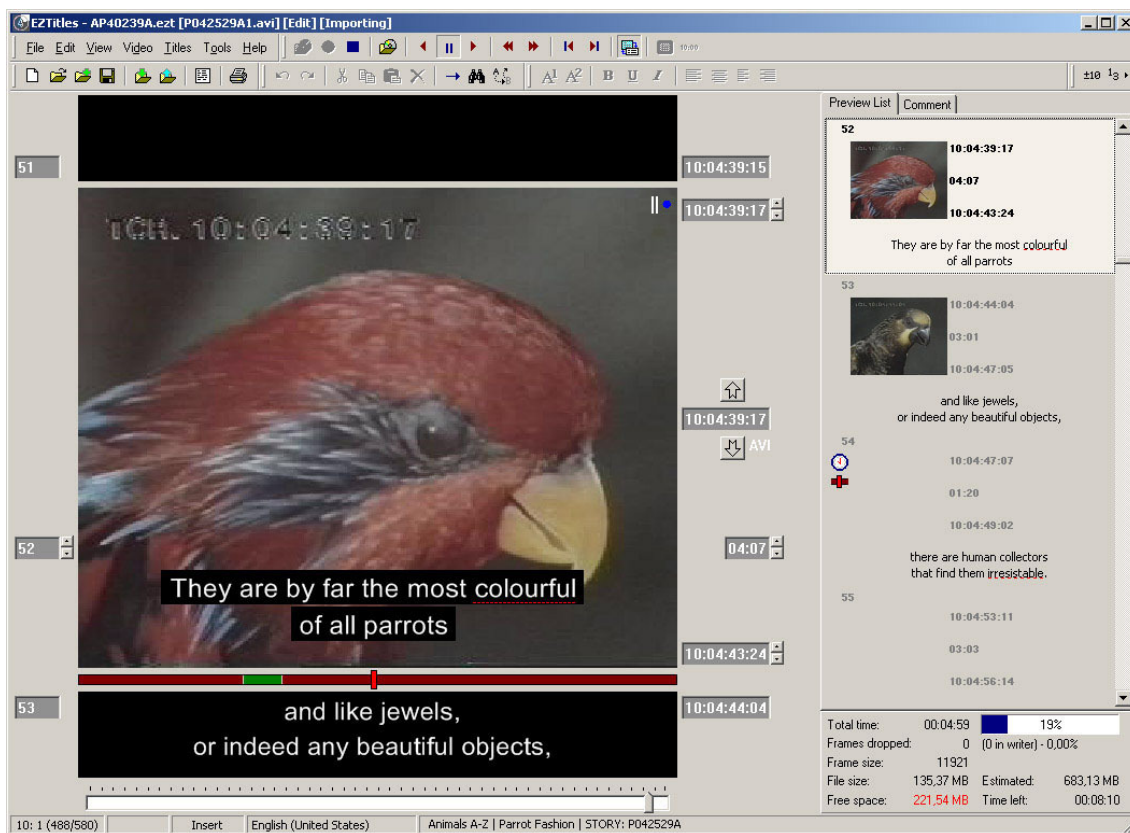
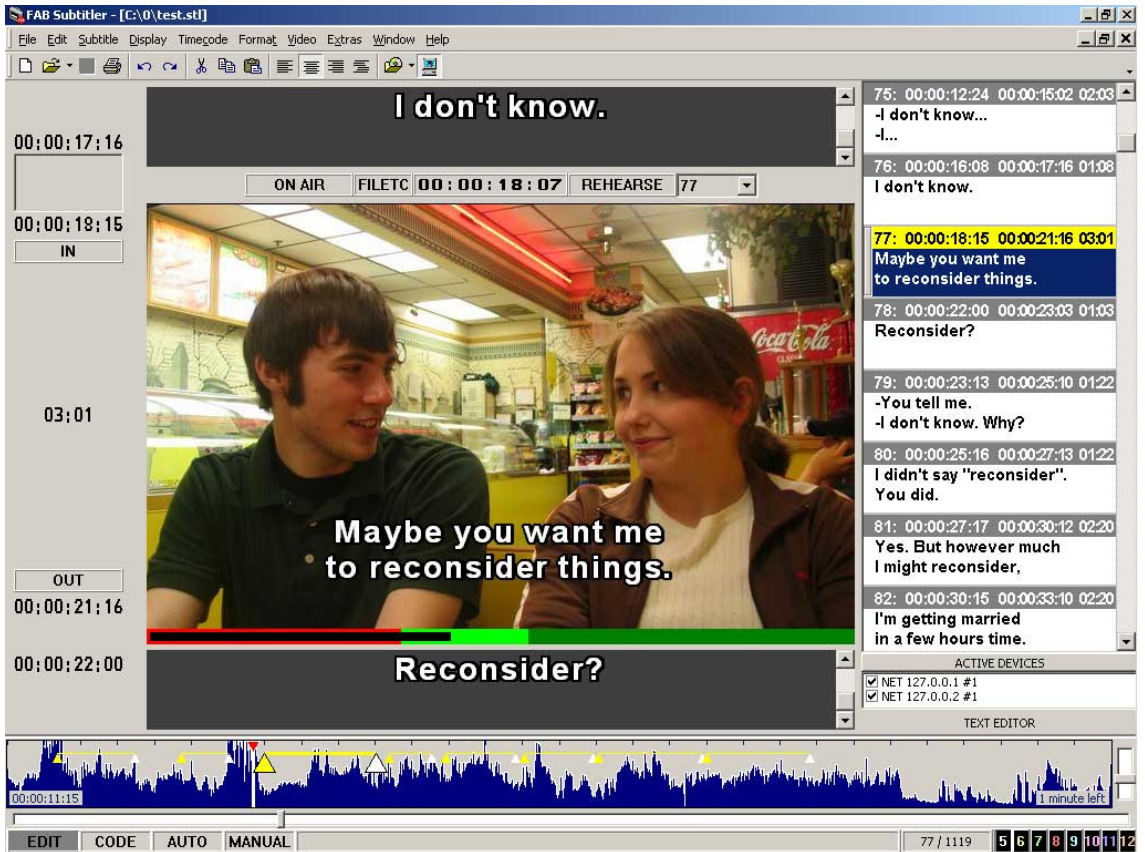


Figura 2: *FAB Subtitler*. La velocidad de lectura se señala mediante una barra roja y verde, y solo se ofrece información acerca del subtítulo concreto en el que se está trabajando en un momento dado.

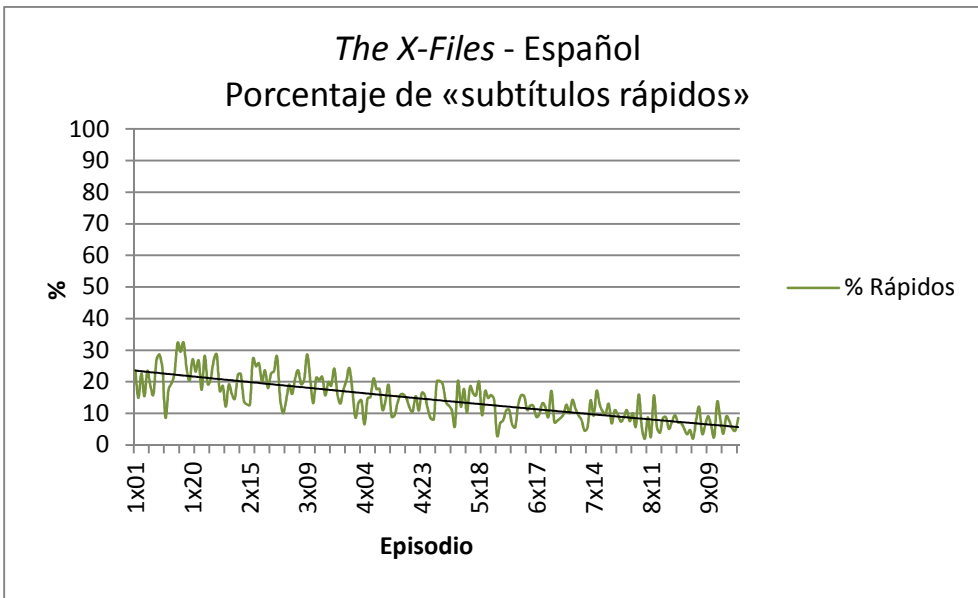


Anexo 2. Gráficas obtenidas como resultado del análisis del corpus

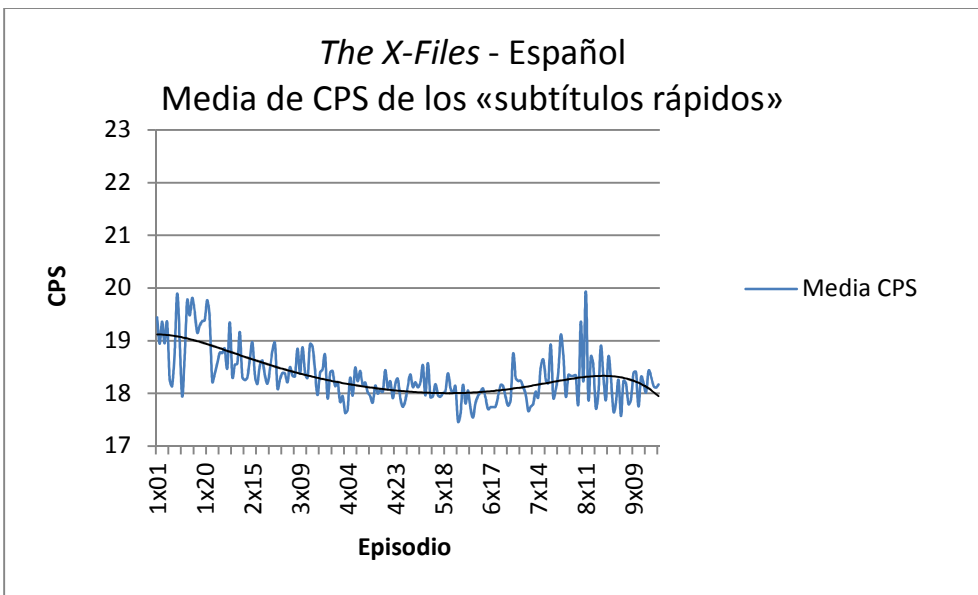
1. *The X-Files*

1.1. Subtítulos en español

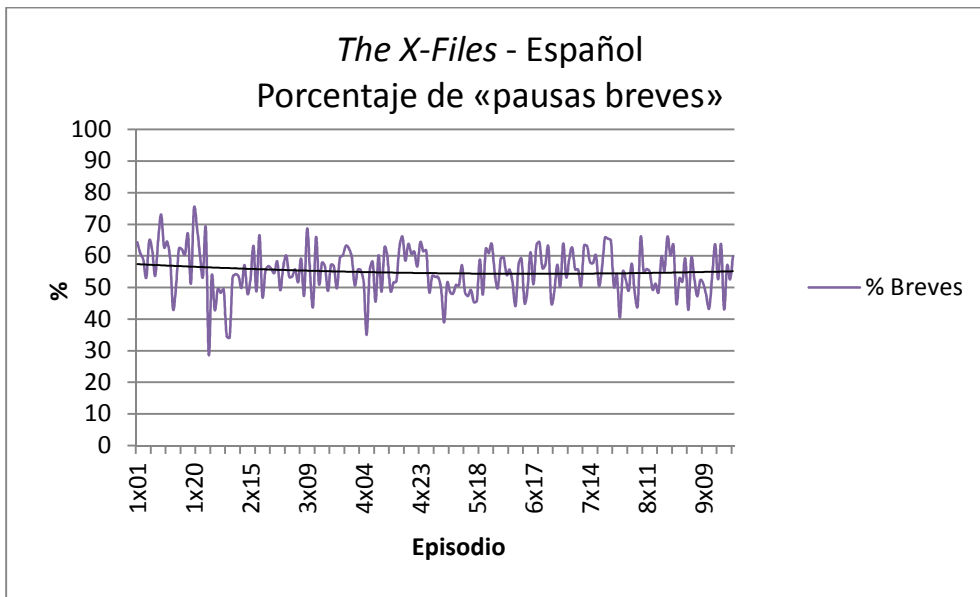
1.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



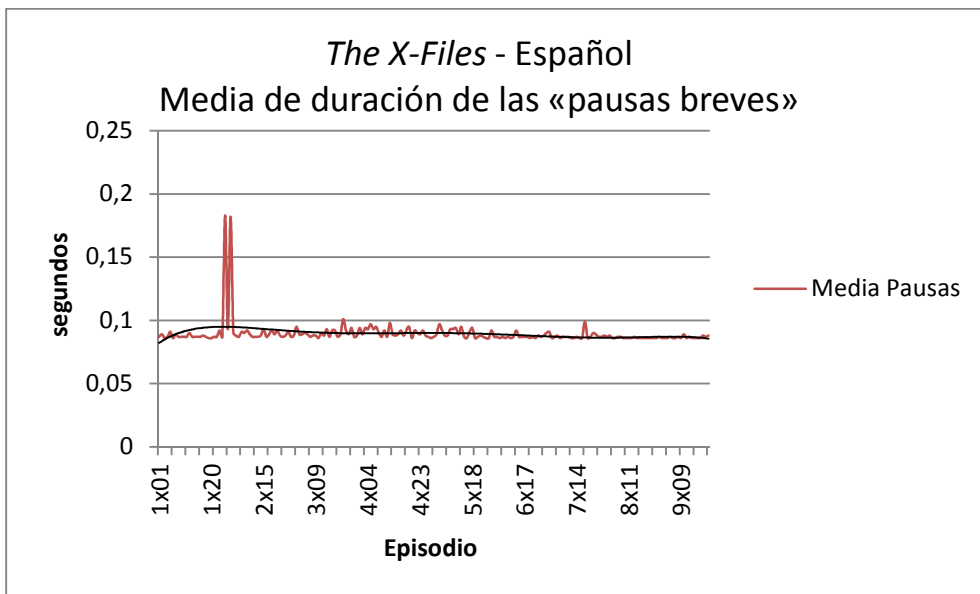
1.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



1.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

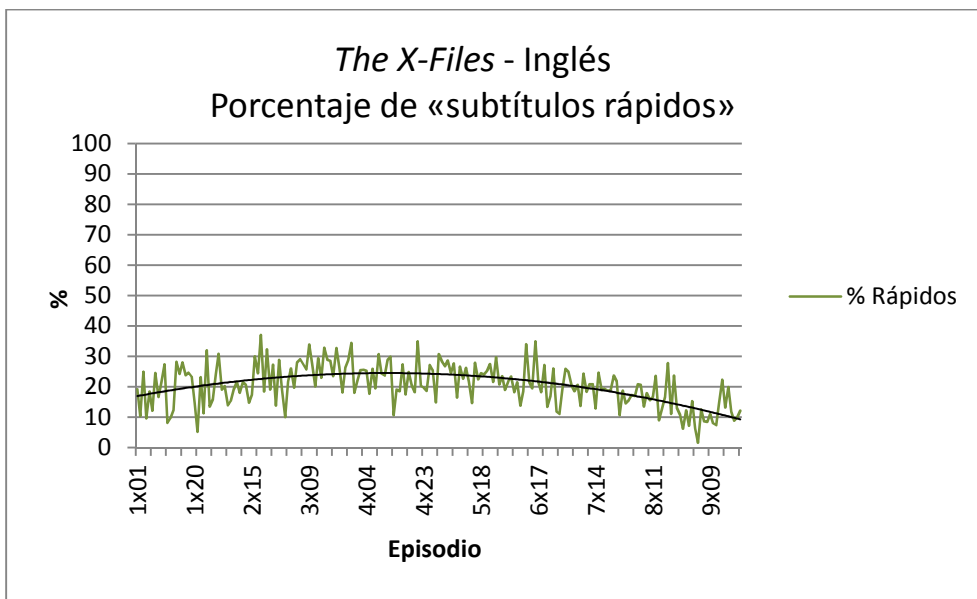


1.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

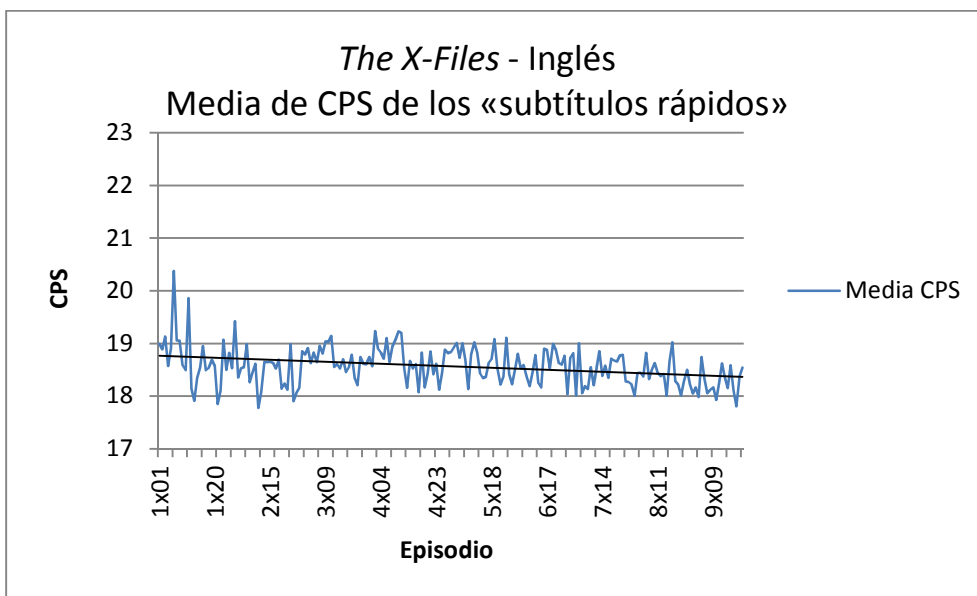


1.2. Subtítulos en inglés

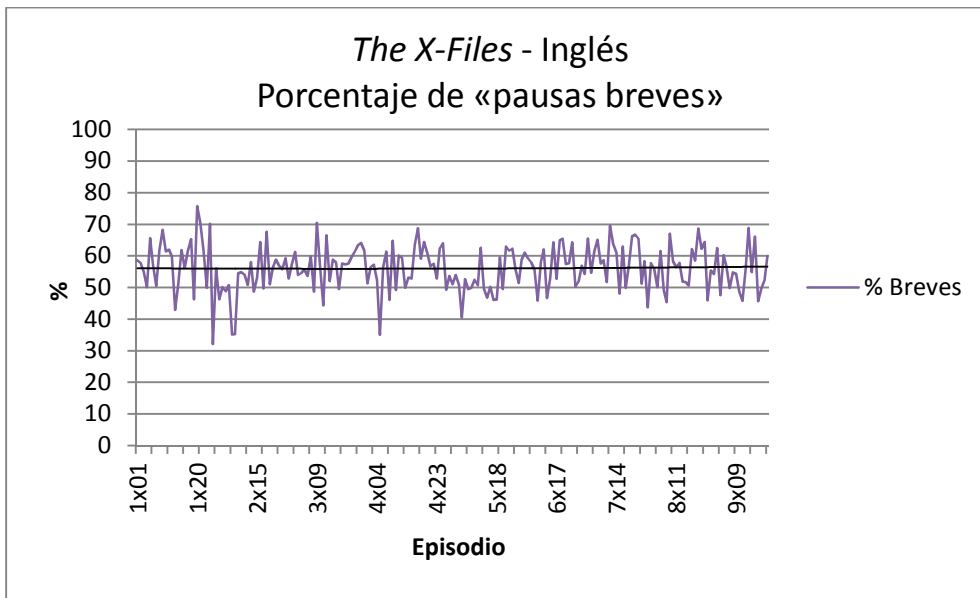
1.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



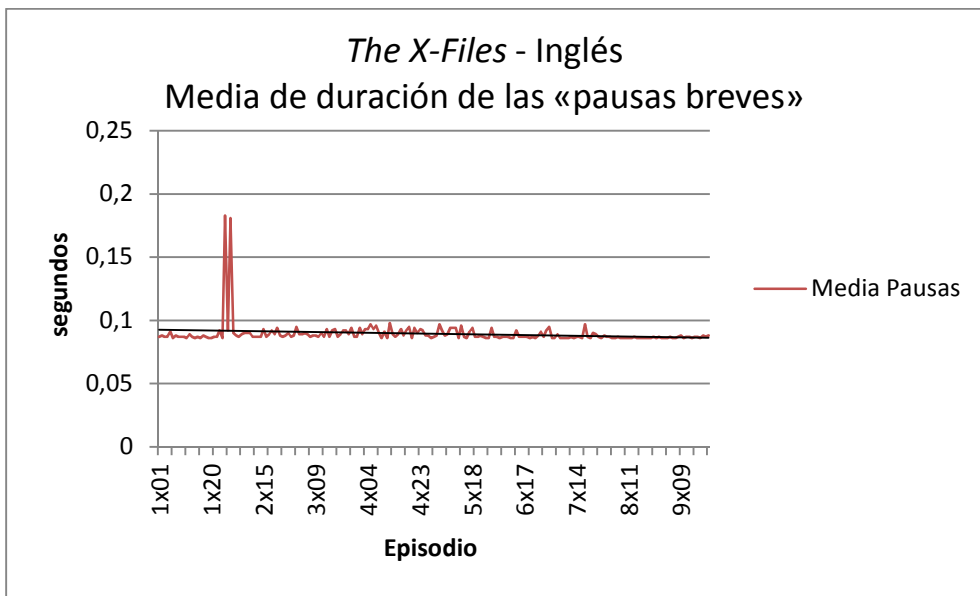
1.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



1.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



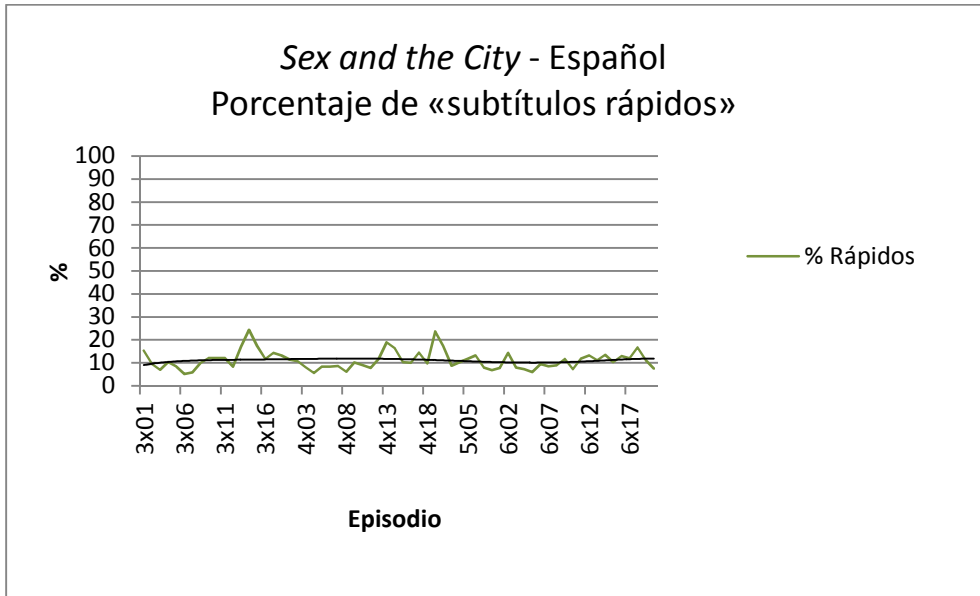
1.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



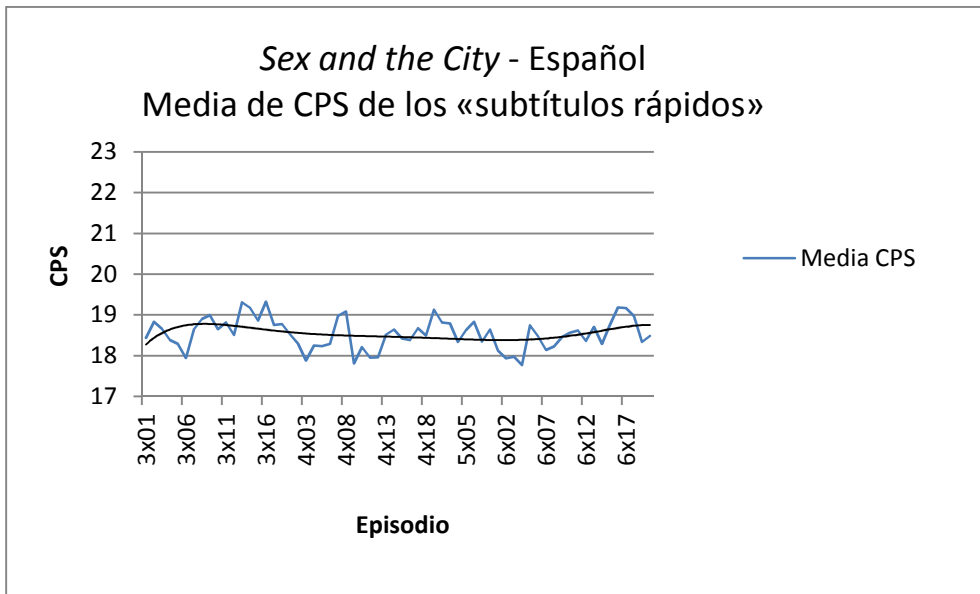
2. *Sex and the City*

2.1. Subtítulos en español

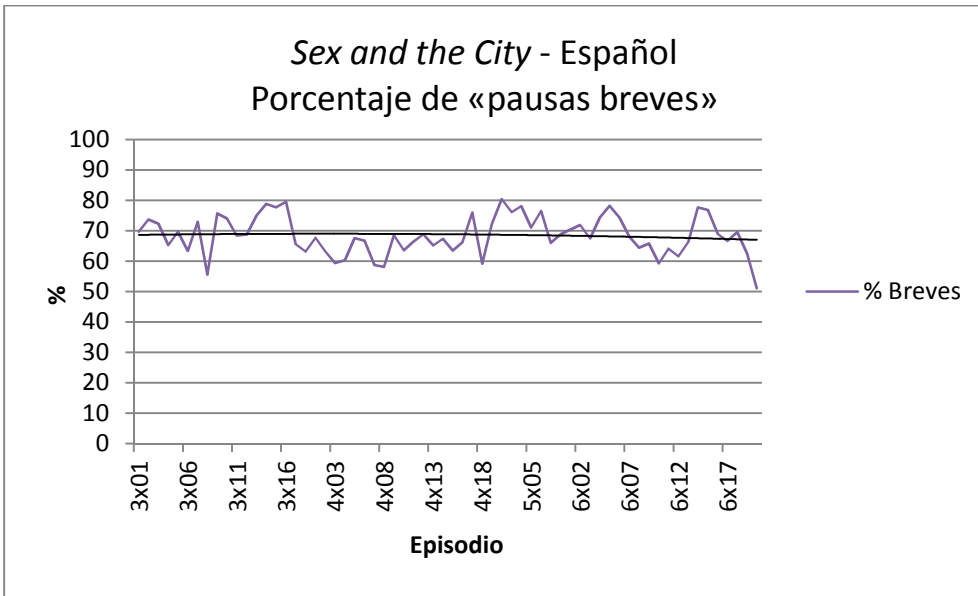
2.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



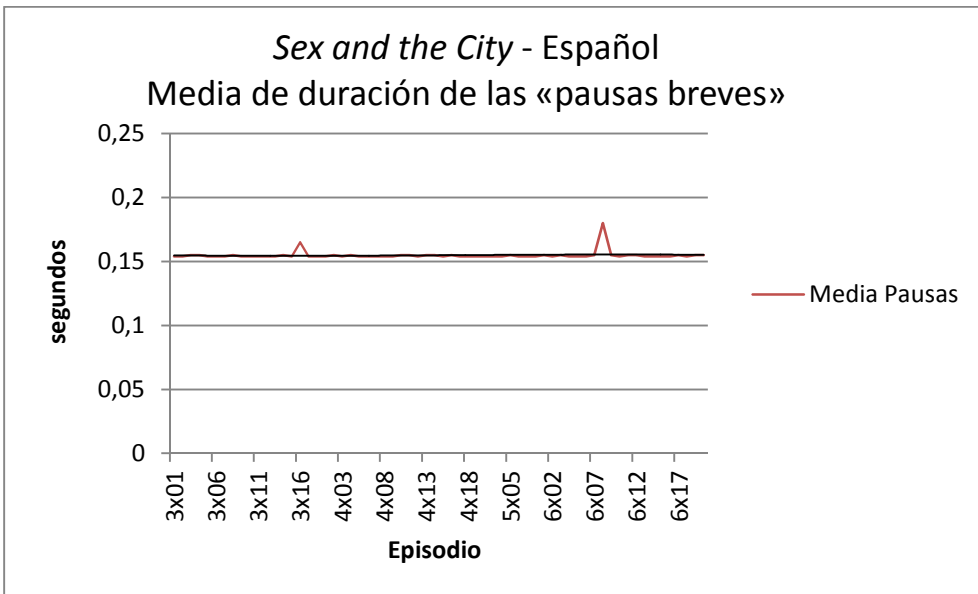
2.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



2.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

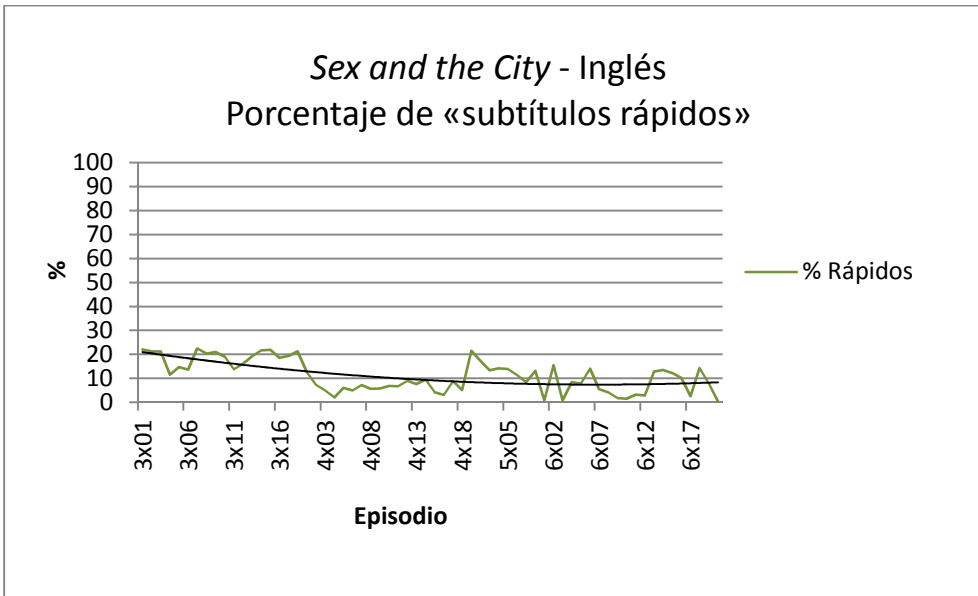


2.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

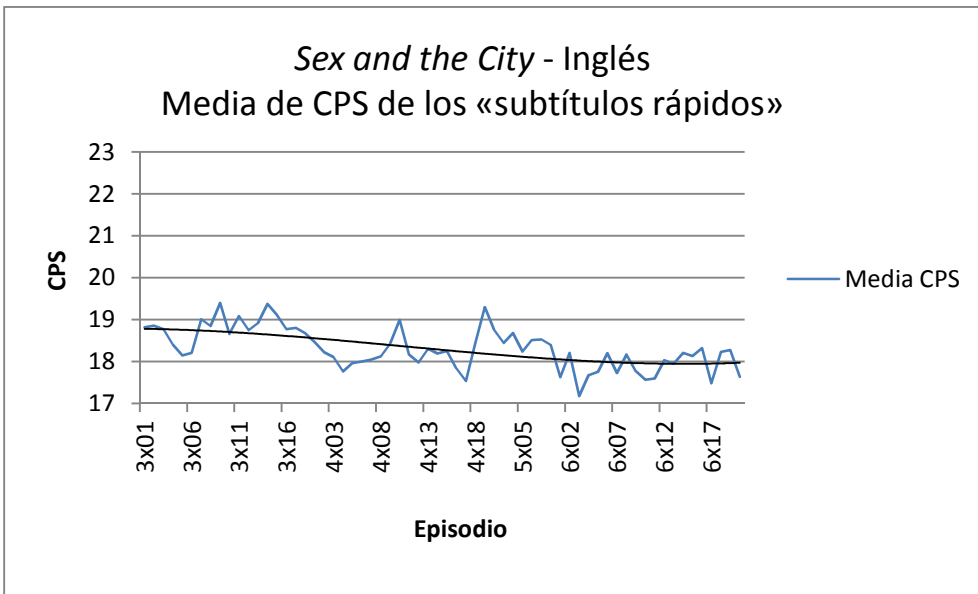


2.2. Subtítulos en inglés

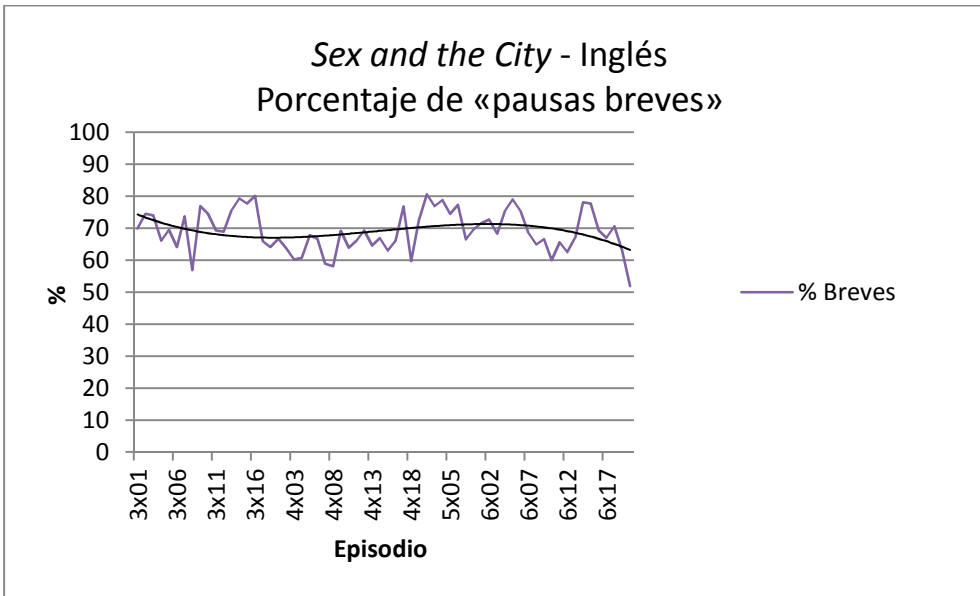
2.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



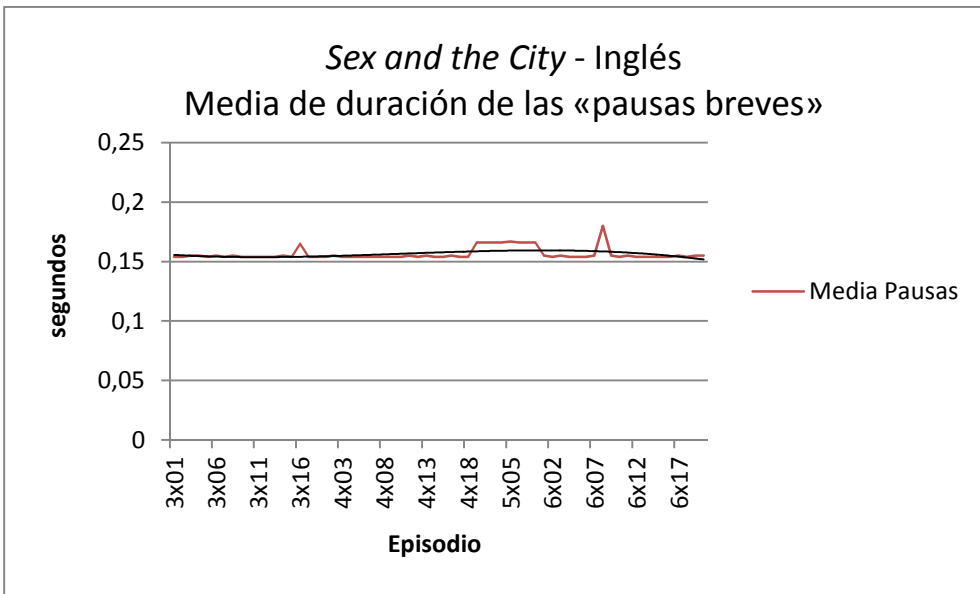
2.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



2.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



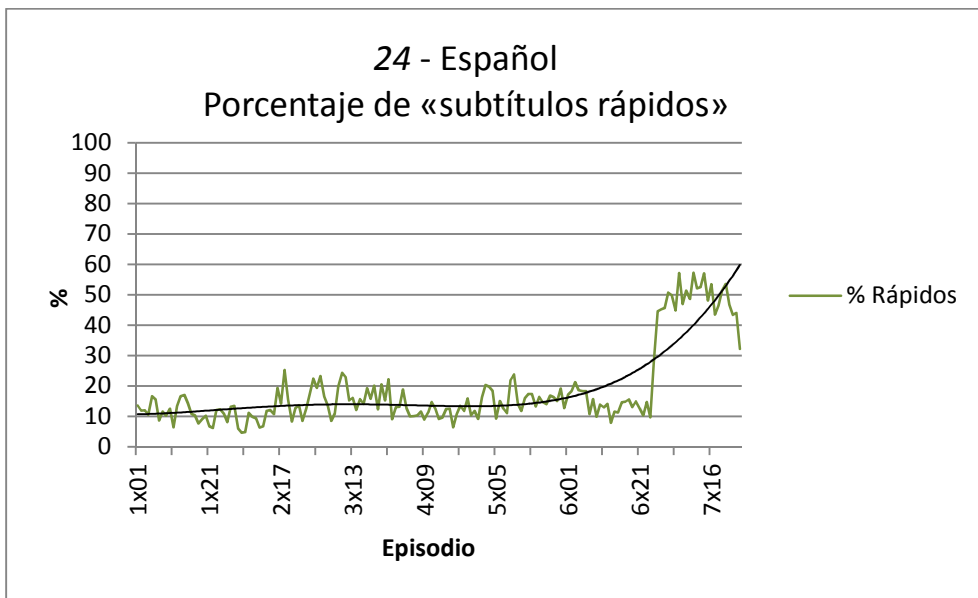
2.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



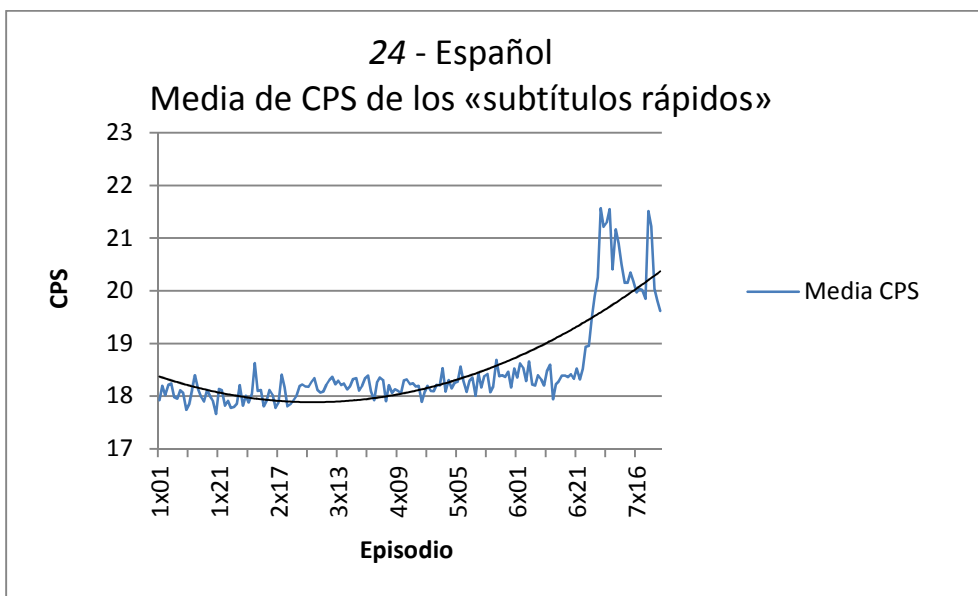
3.24

3.1. Subtítulos en español

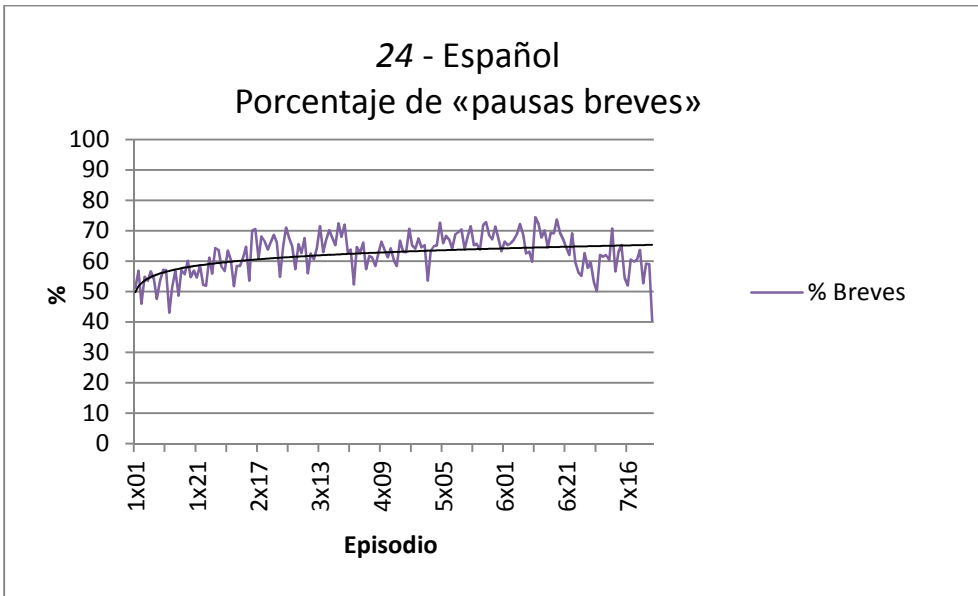
3.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



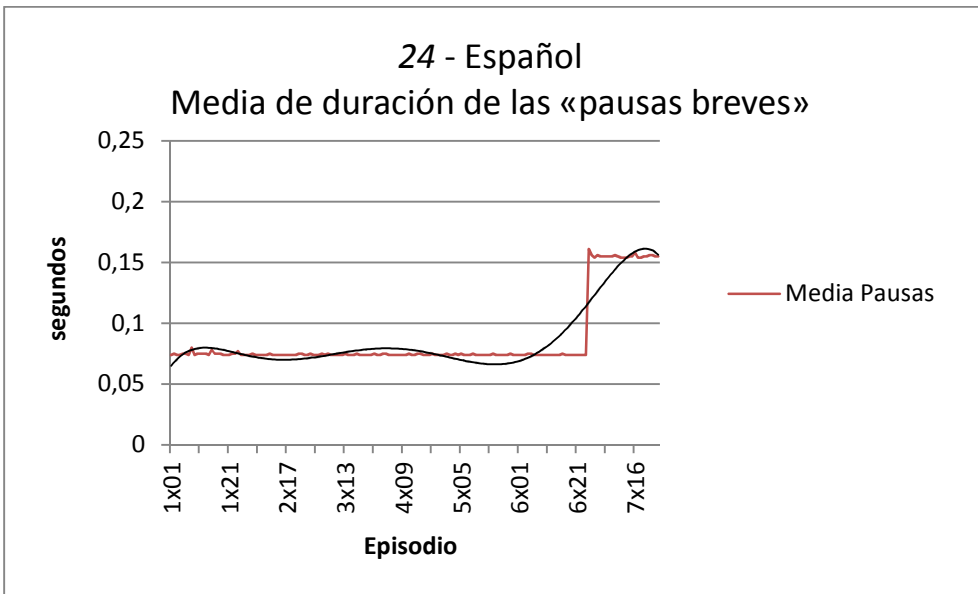
3.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



3.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

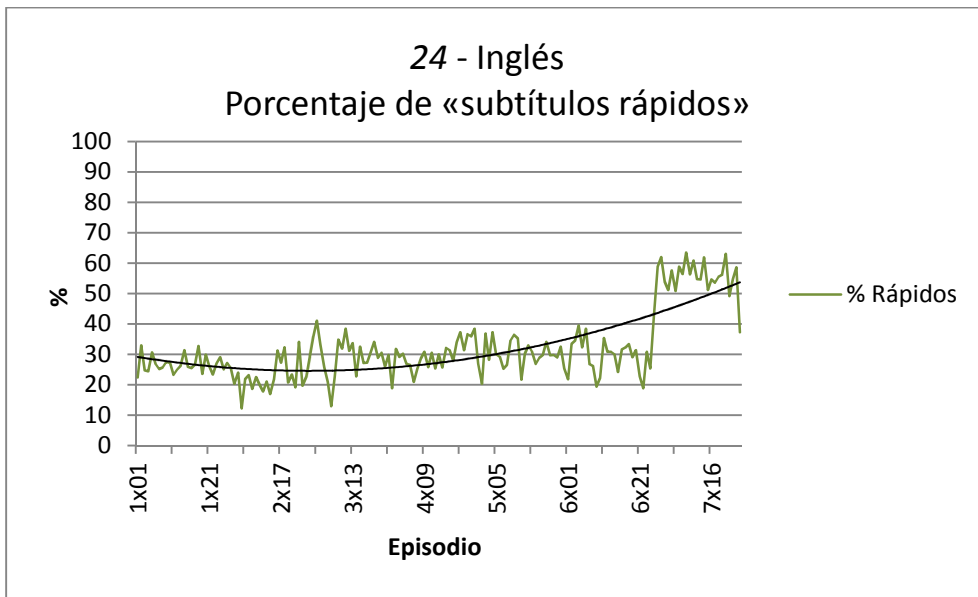


3.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

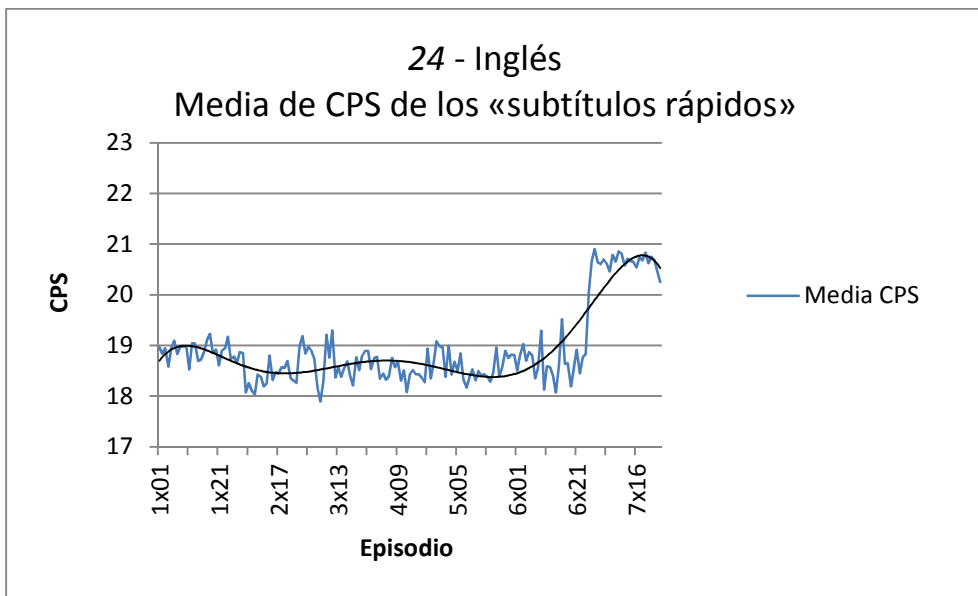


3.2. Subtítulos en inglés

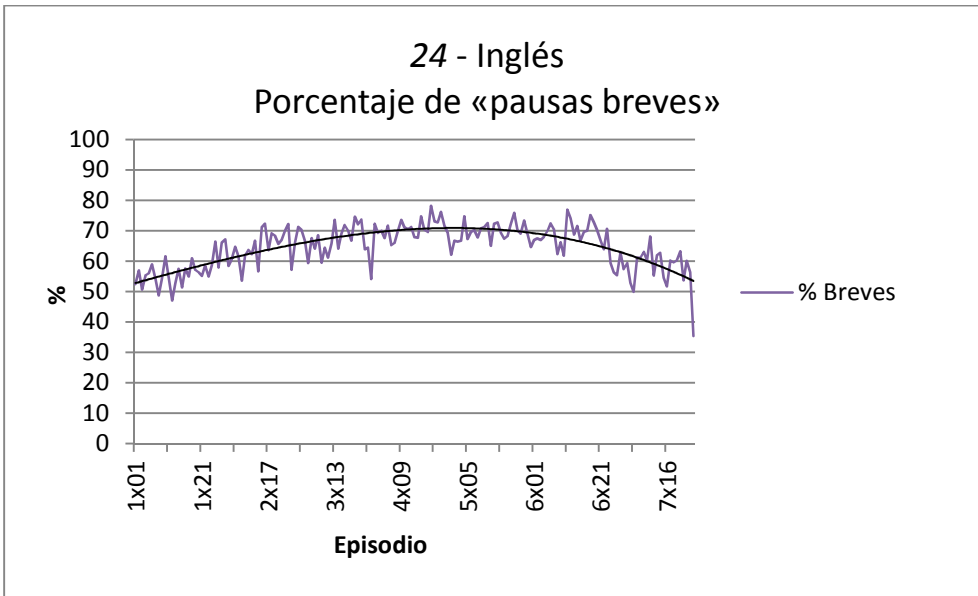
3.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



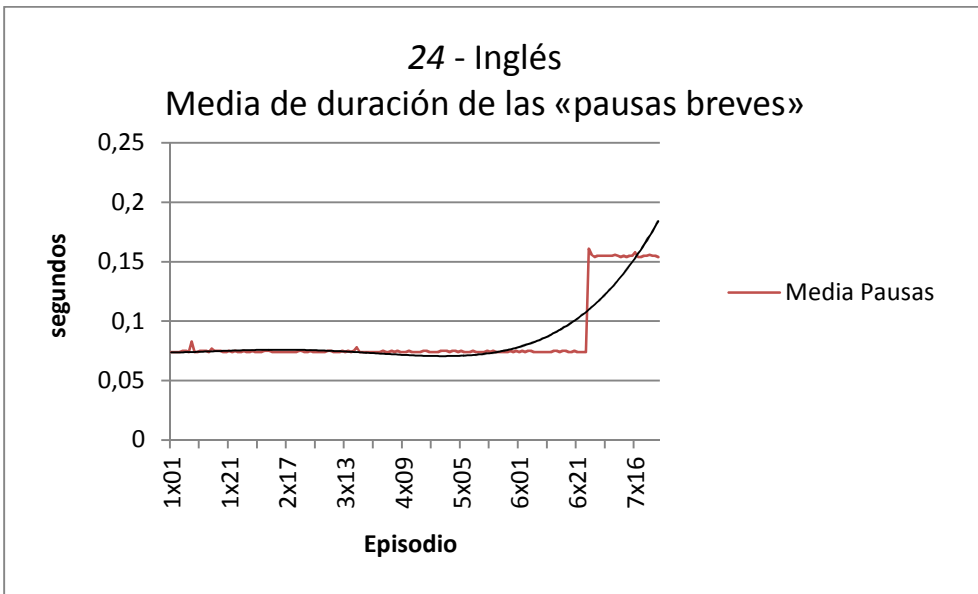
3.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



3.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



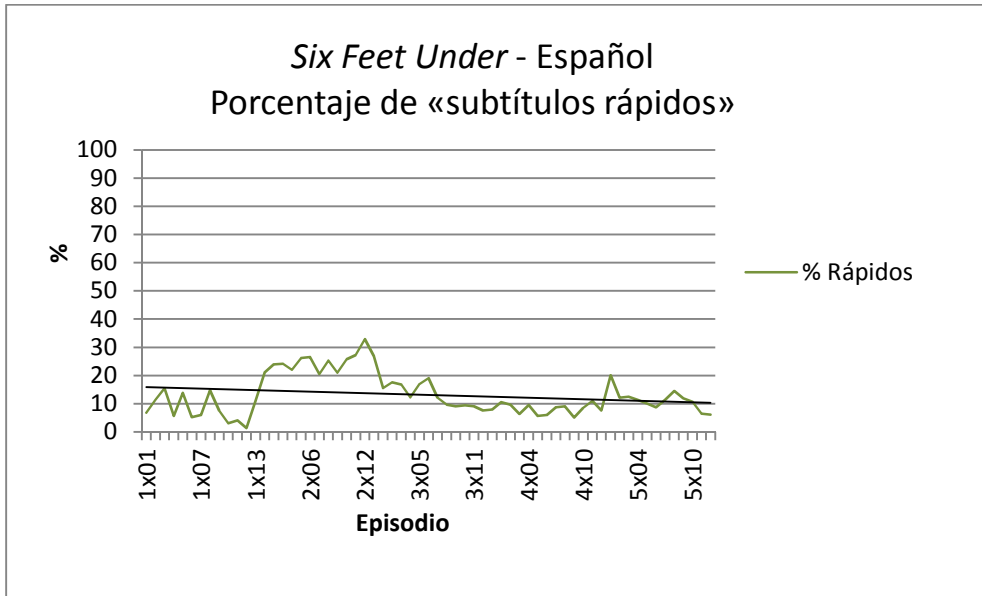
3.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



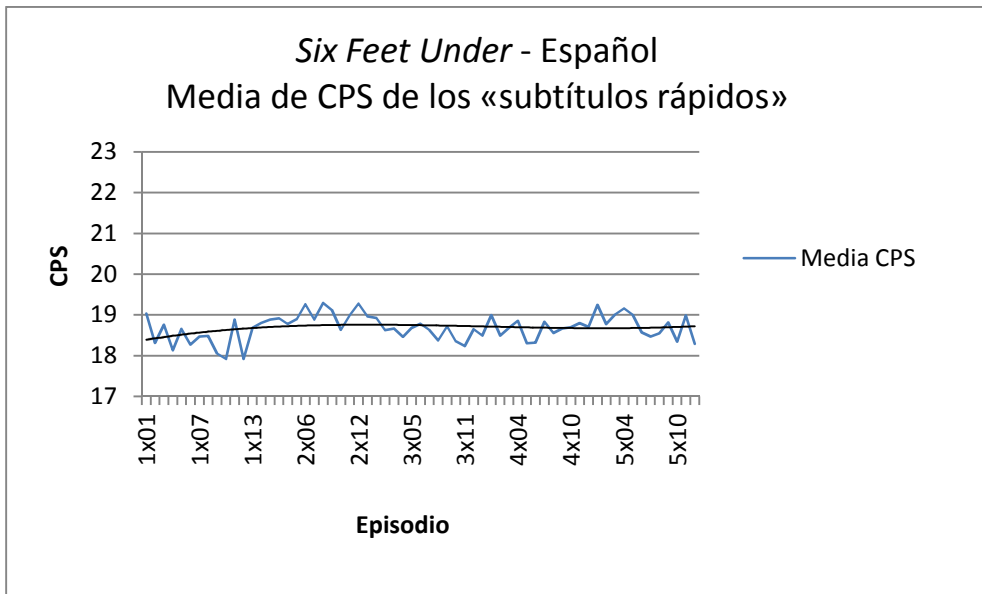
4. Six Feet Under

4.1. Subtítulos en español

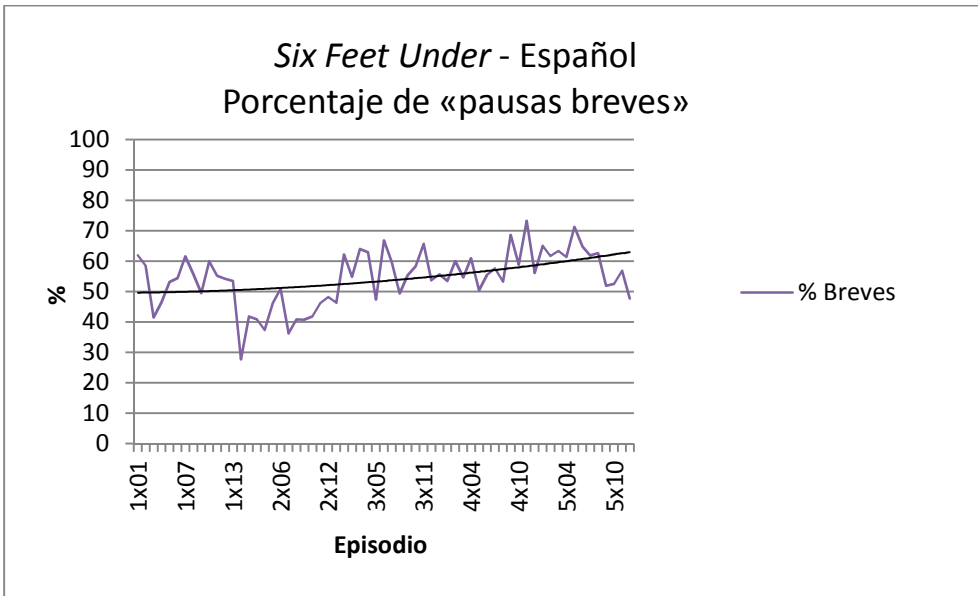
4.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



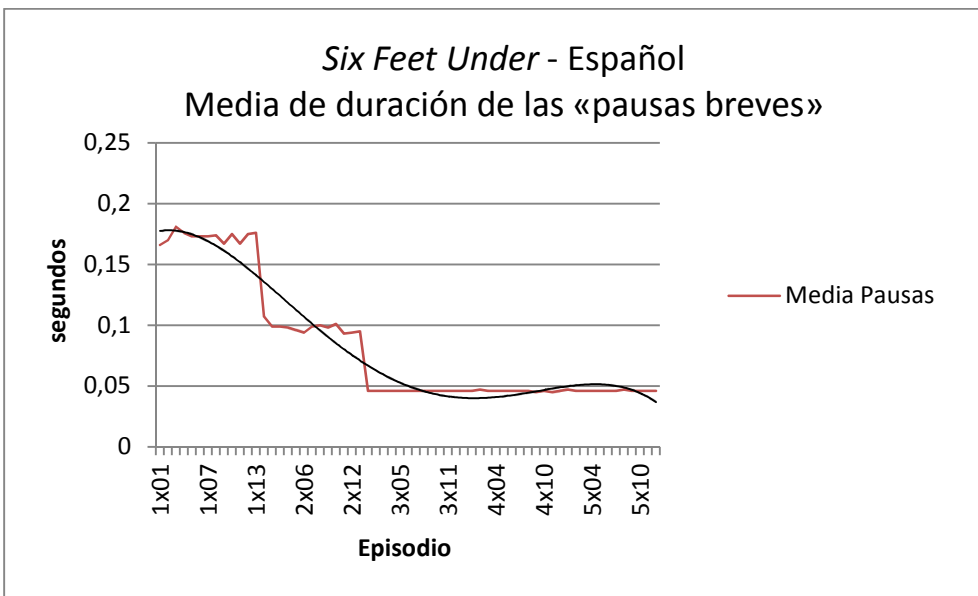
4.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



4.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

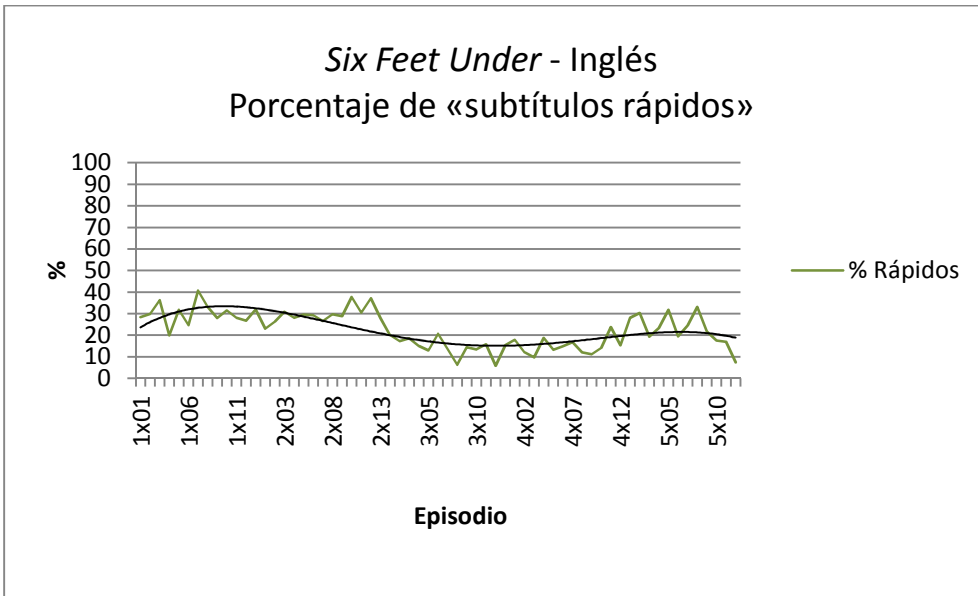


4.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

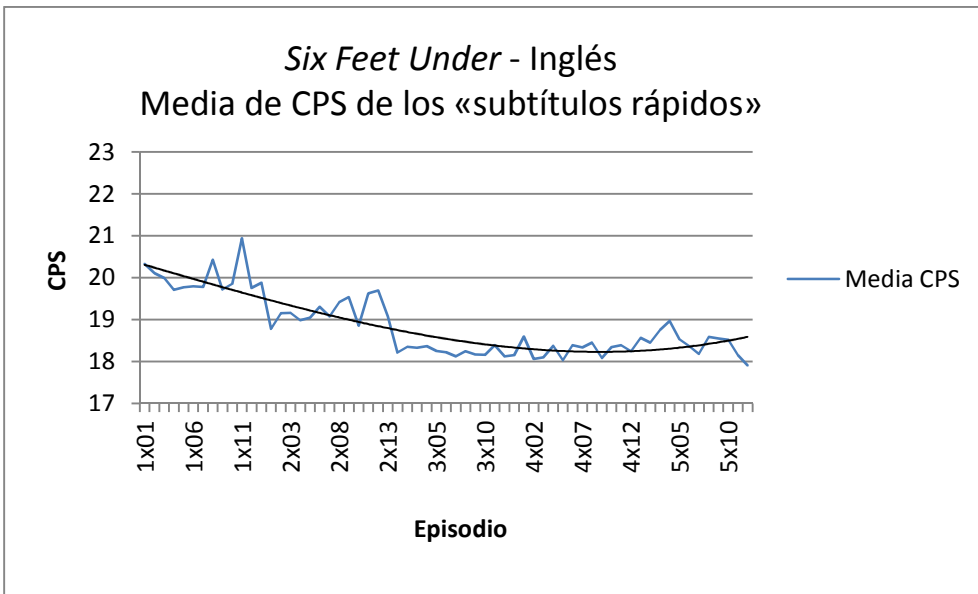


4.2. Subtítulos en inglés

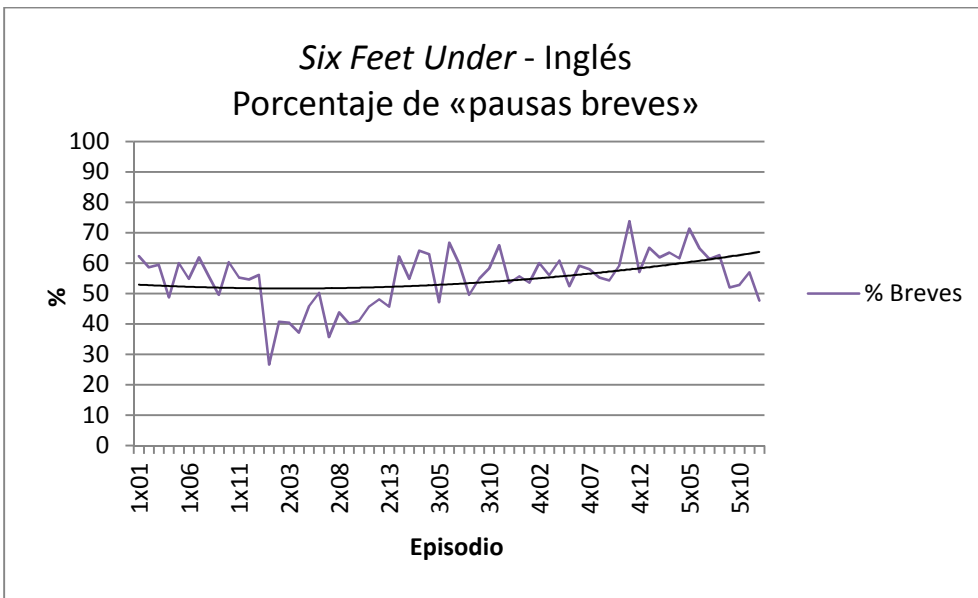
4.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



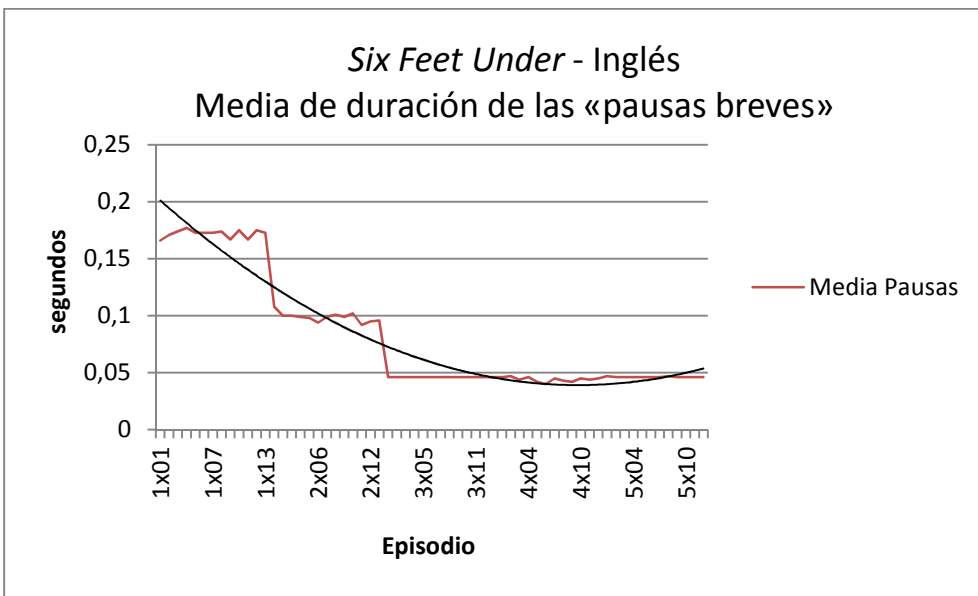
4.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



4.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



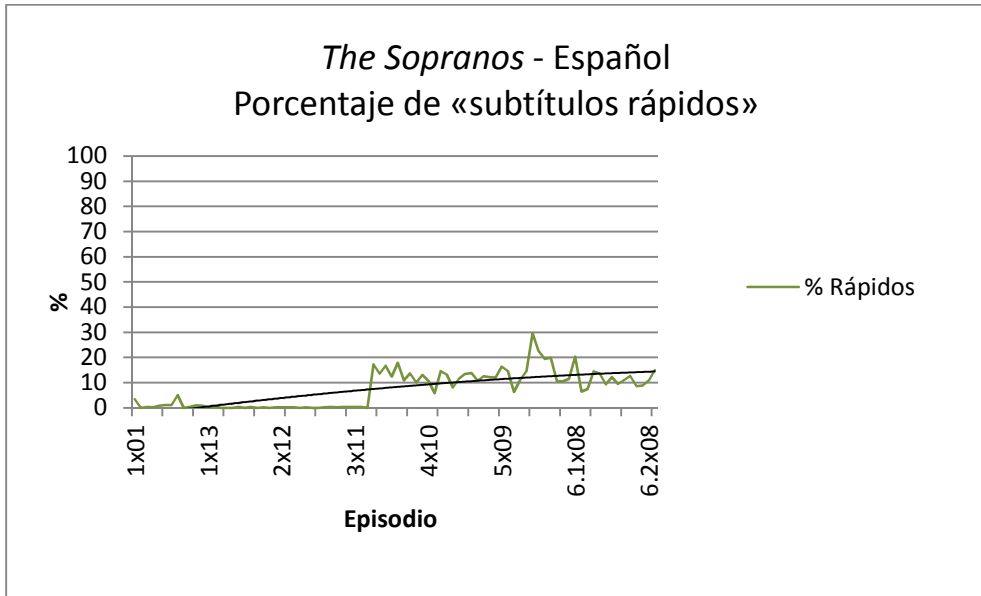
4.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



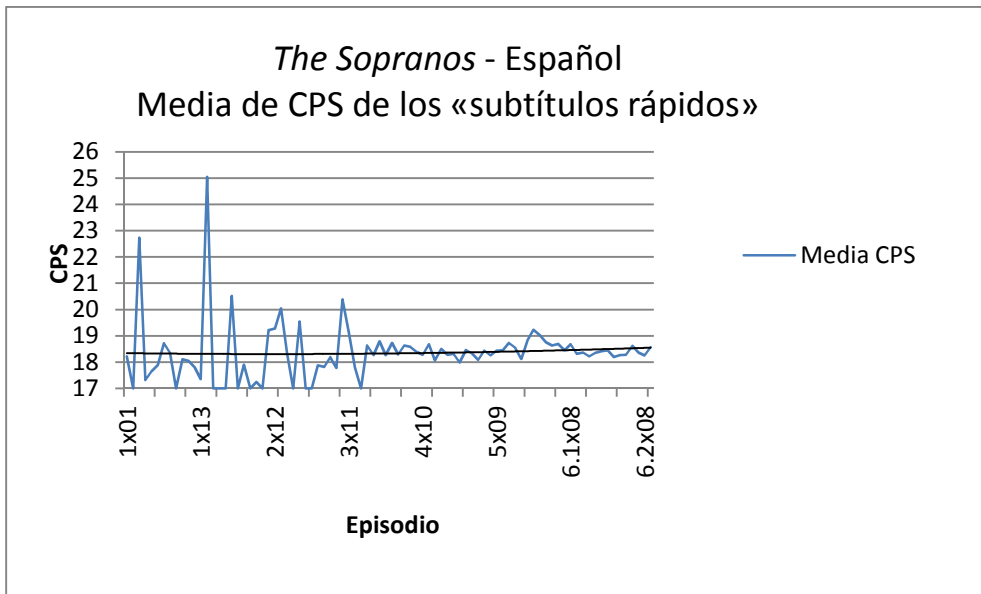
5. The Sopranos

5.1. Subtítulos en español

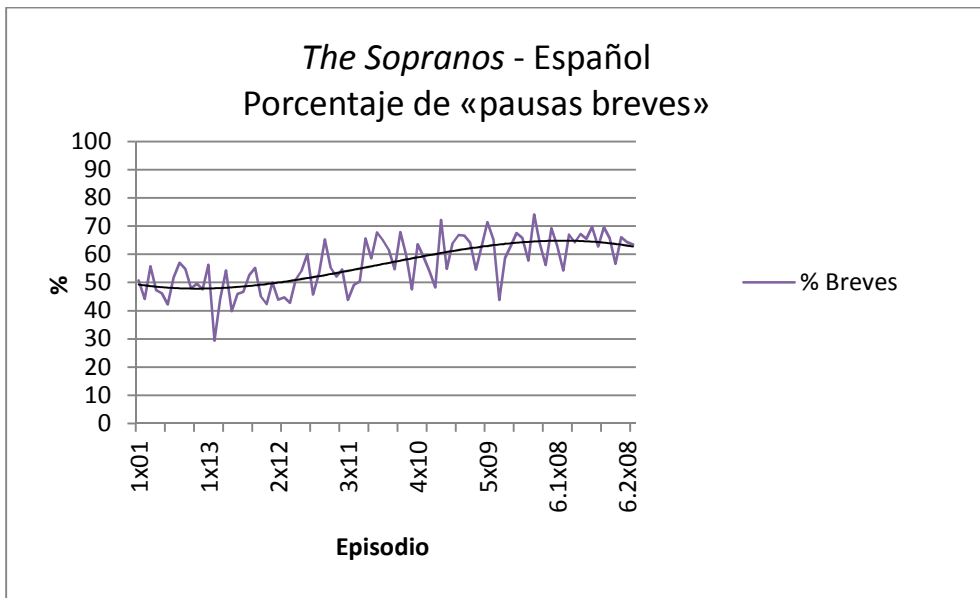
5.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



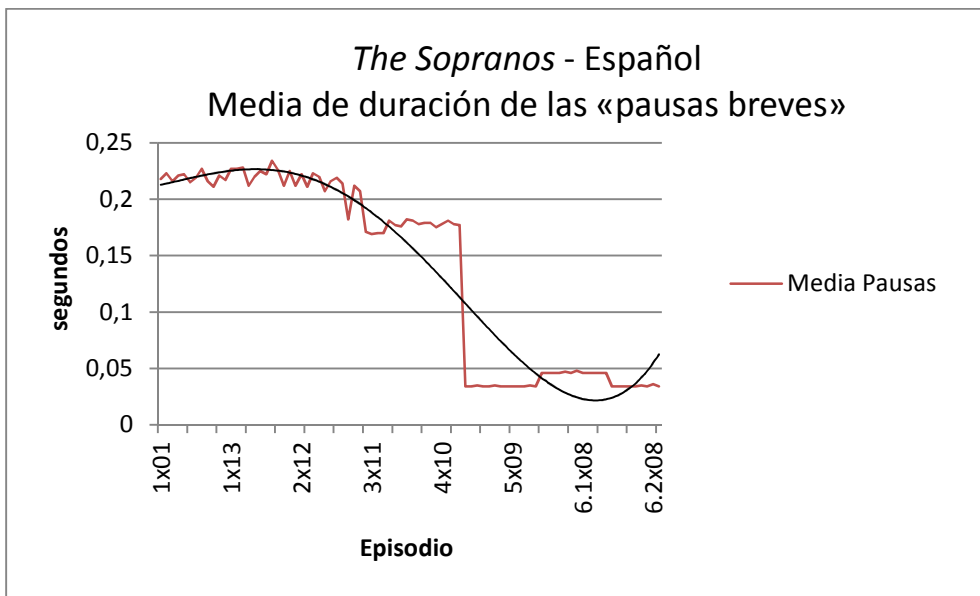
5.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



5.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

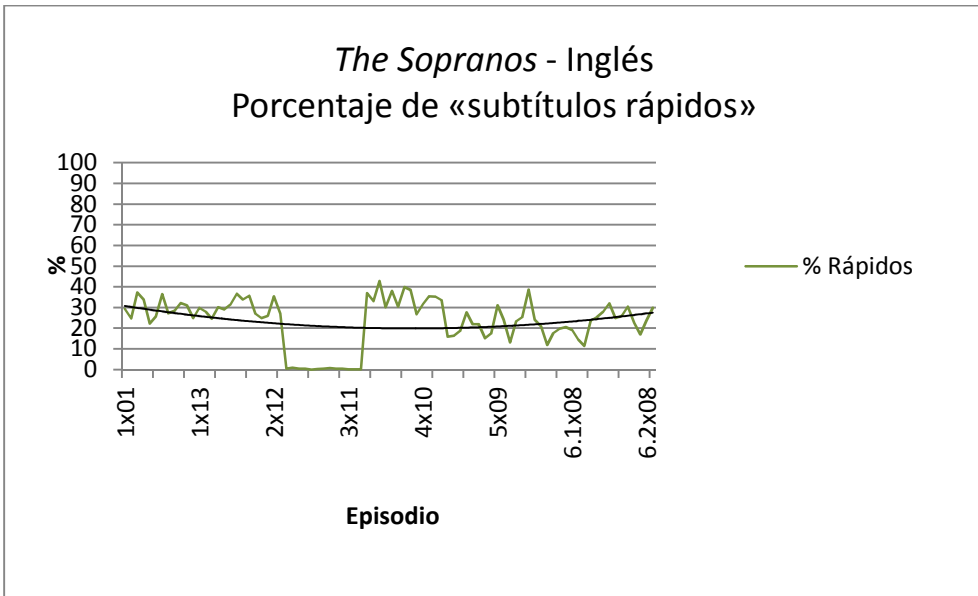


5.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

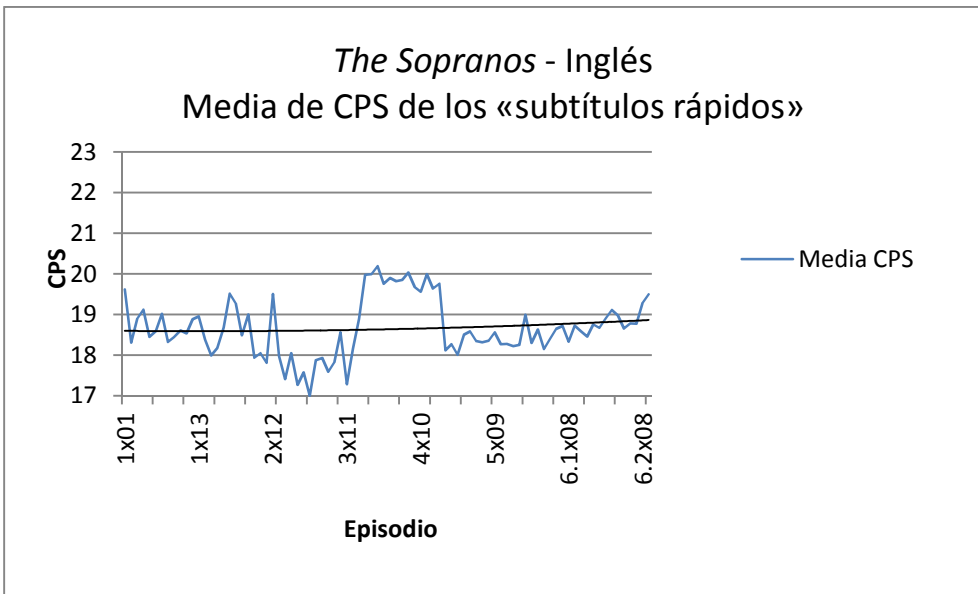


5.2. Subtítulos en inglés

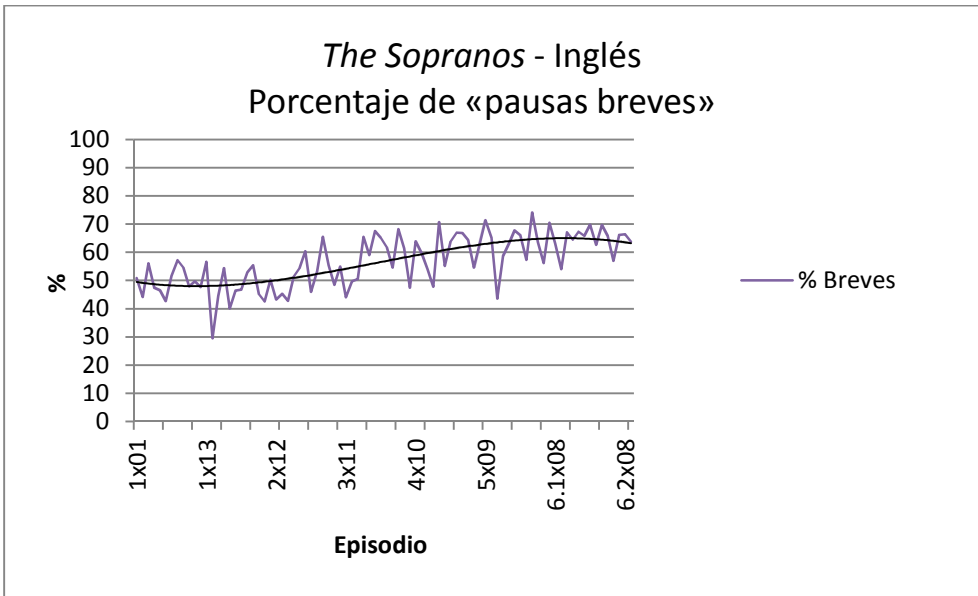
5.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



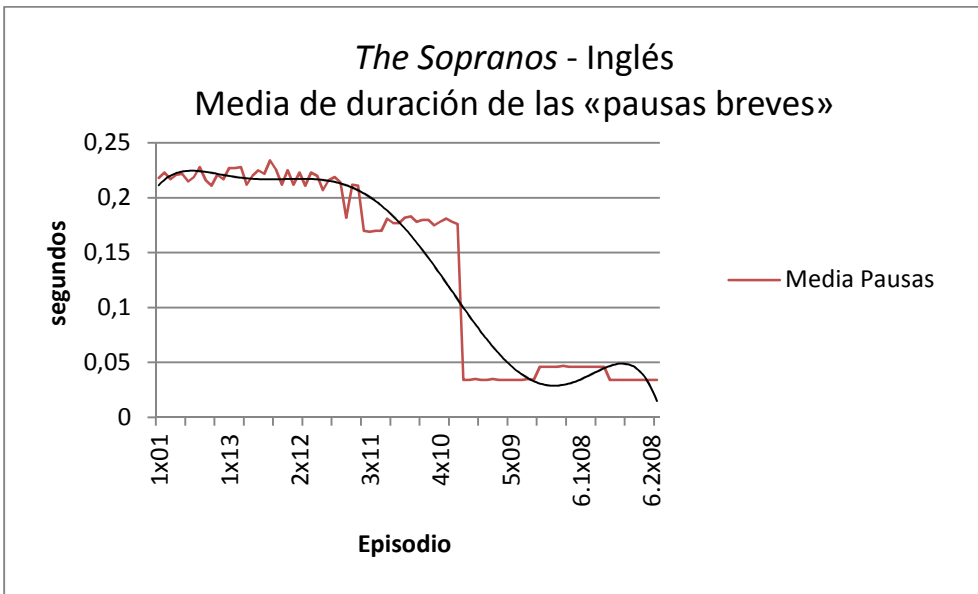
5.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



5.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



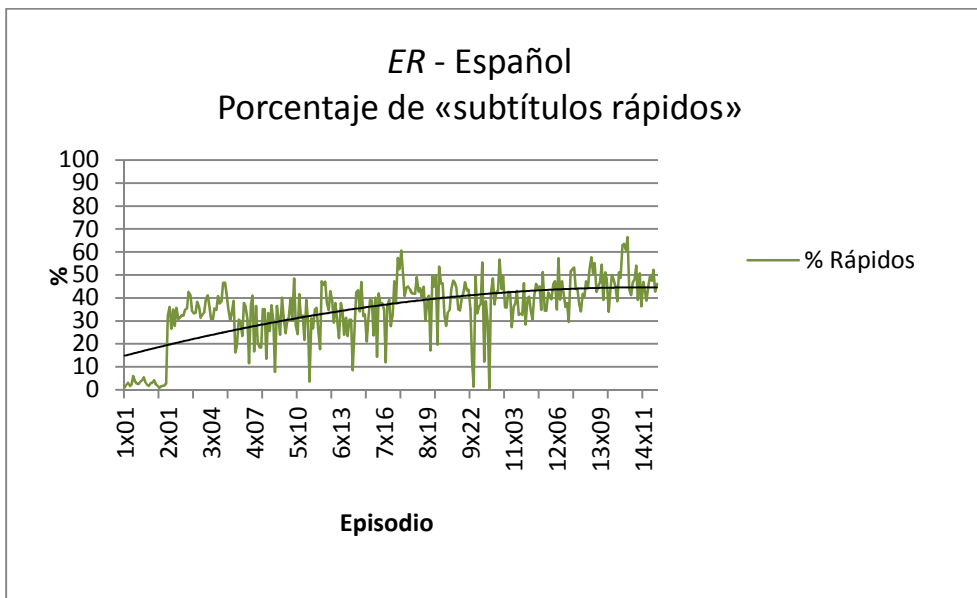
5.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



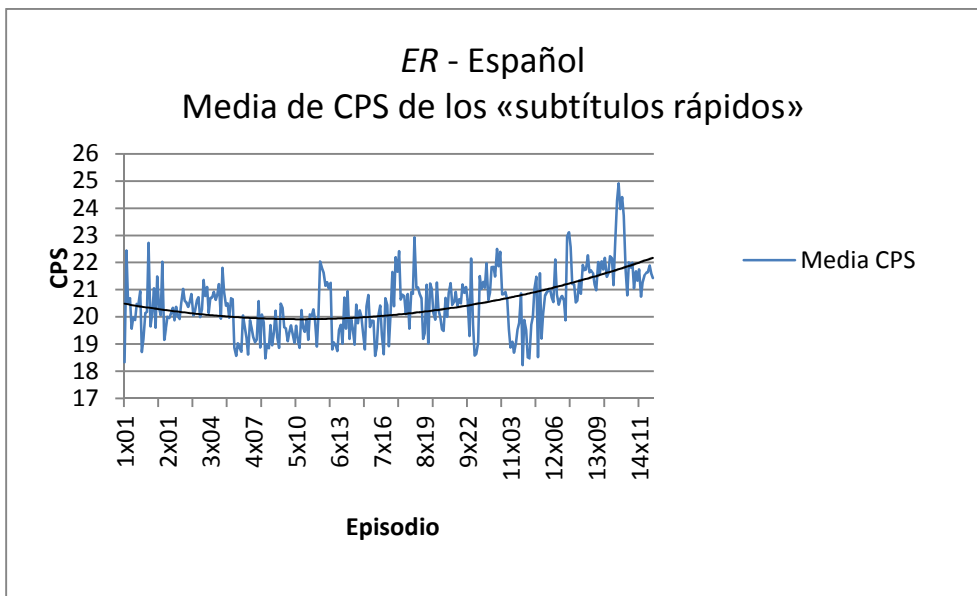
6. ER

6.1. Subtítulos en español

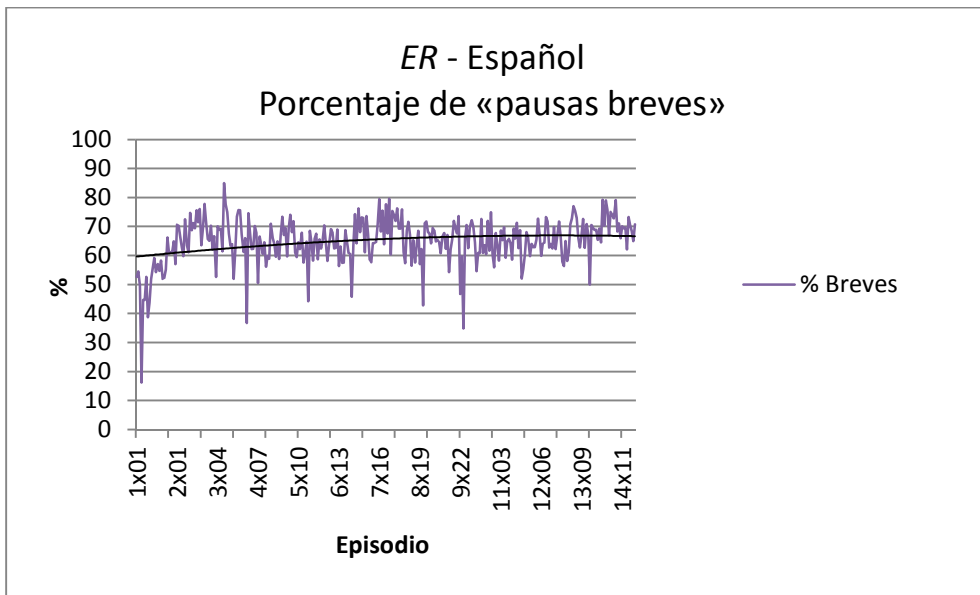
6.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



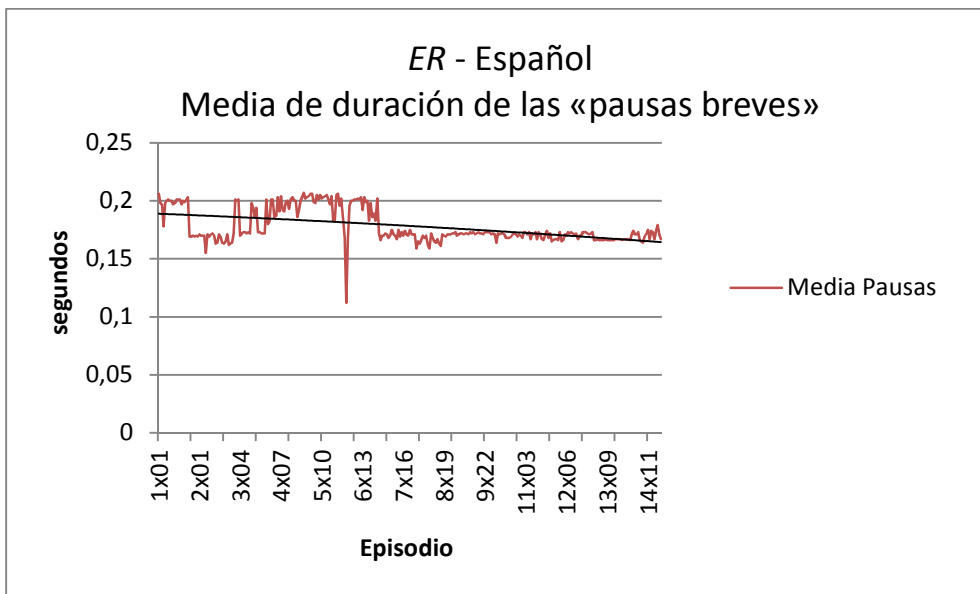
6.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



6.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

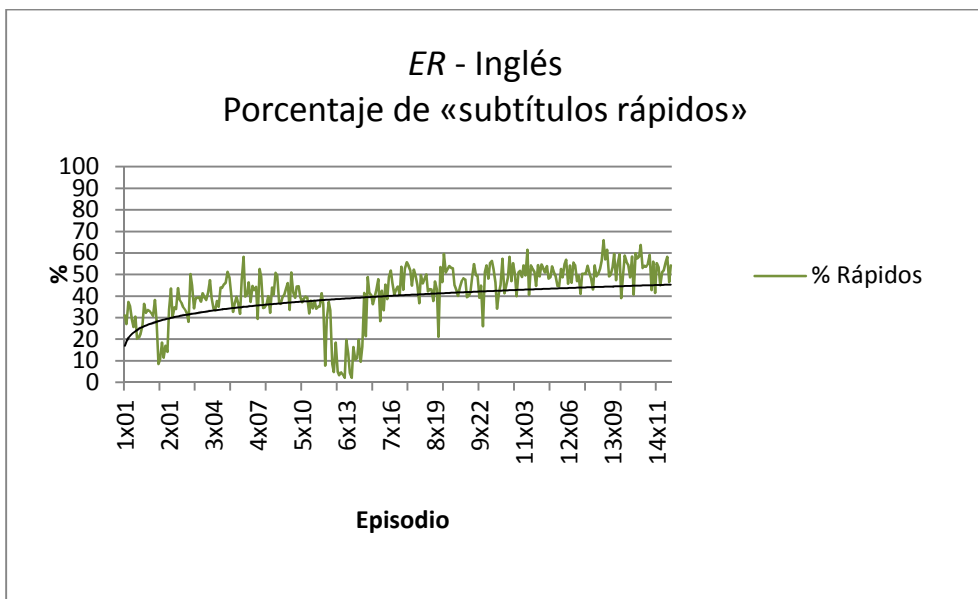


6.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

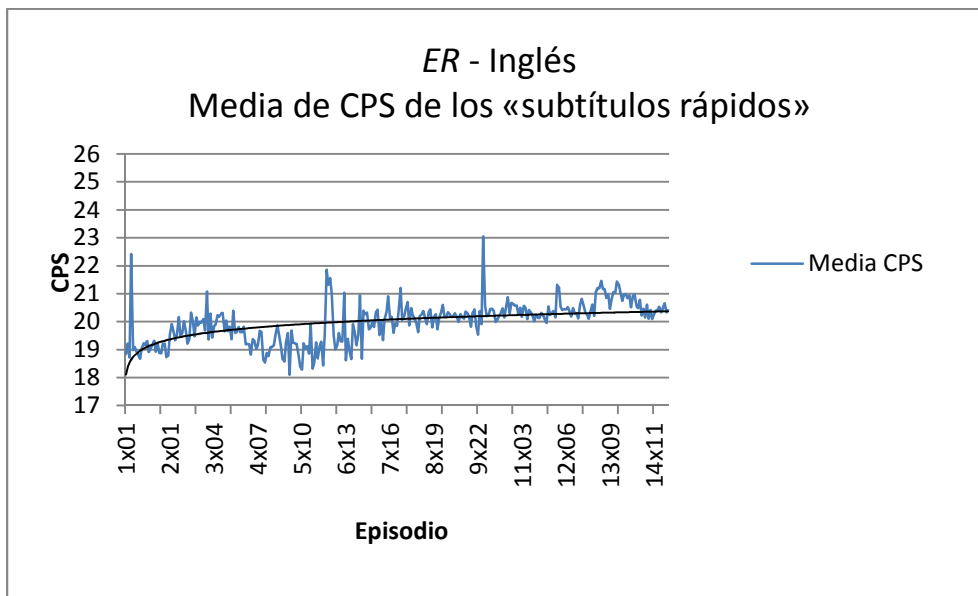


6.2. Subtítulos en inglés

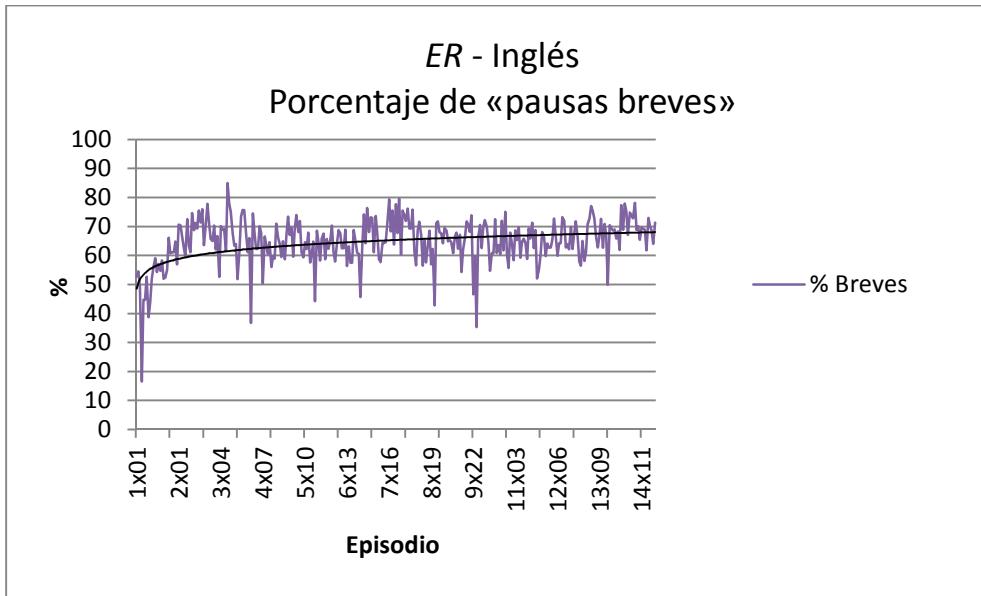
6.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



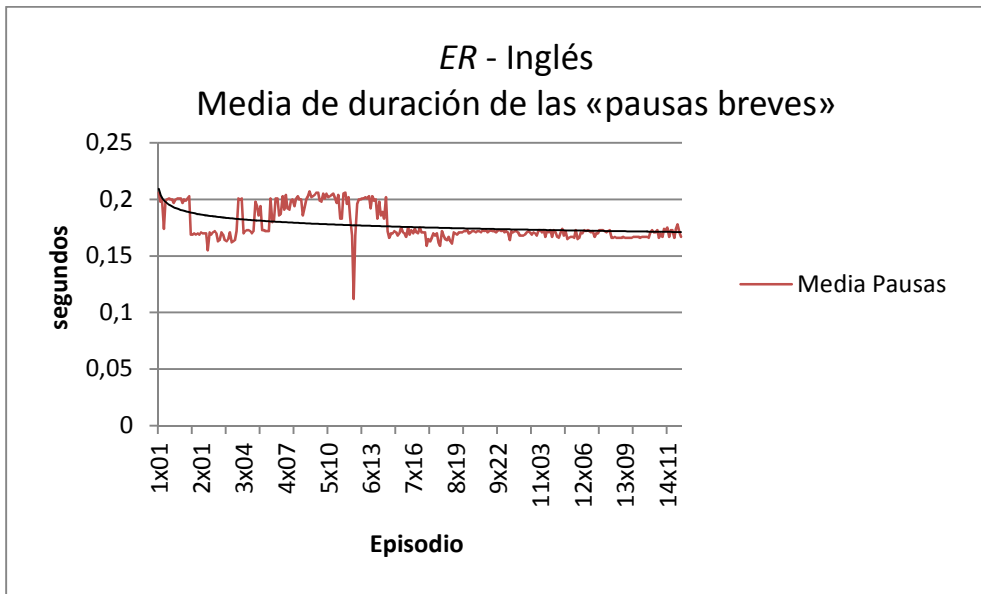
6.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



6.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



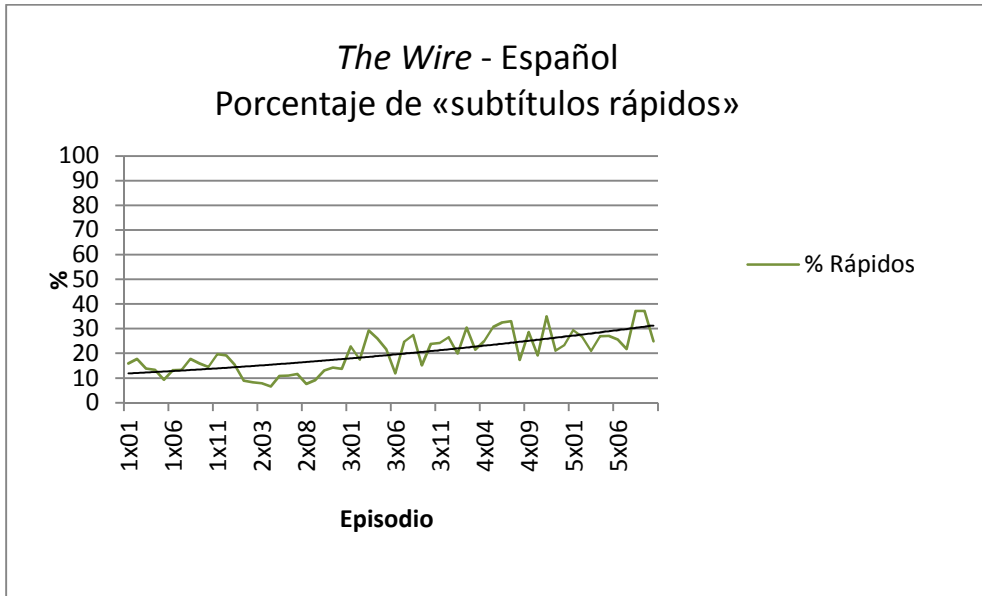
6.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



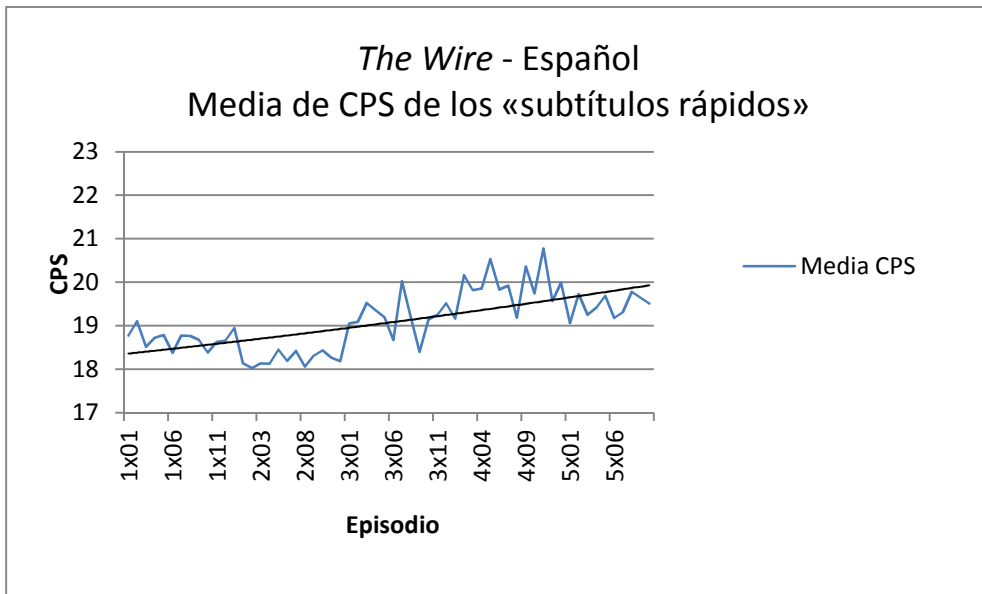
7. The Wire

7.1. Subtítulos en español

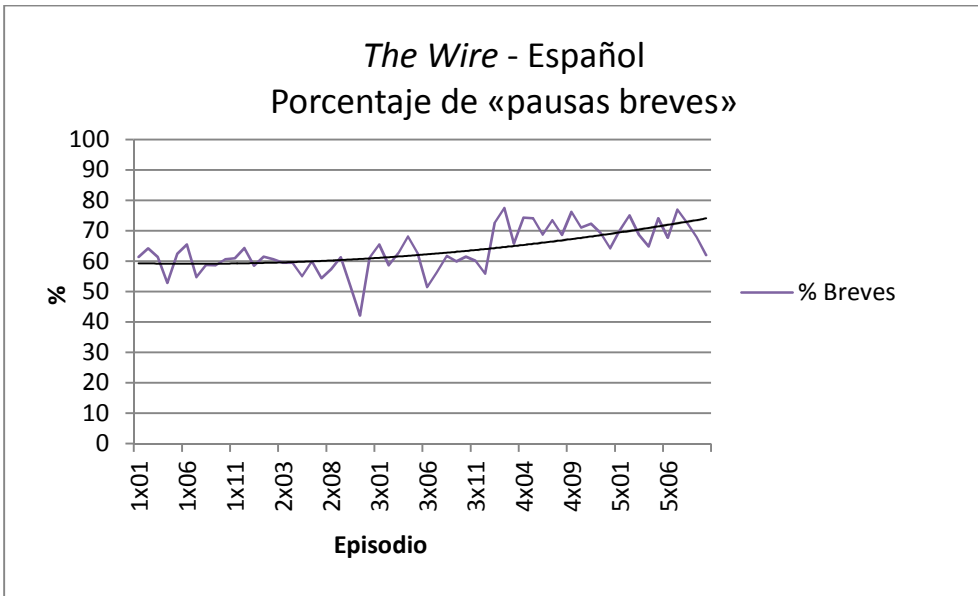
7.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



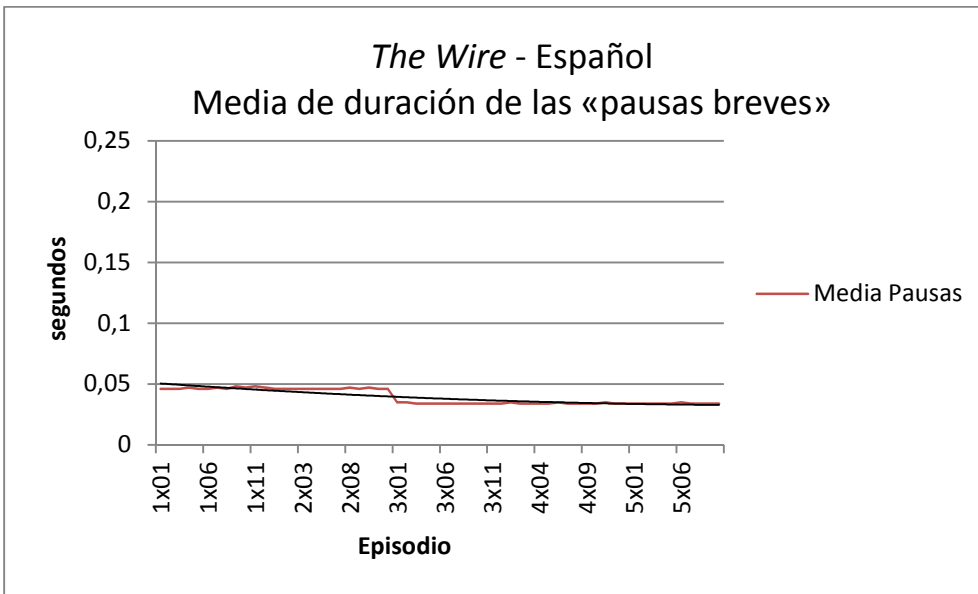
7.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



7.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

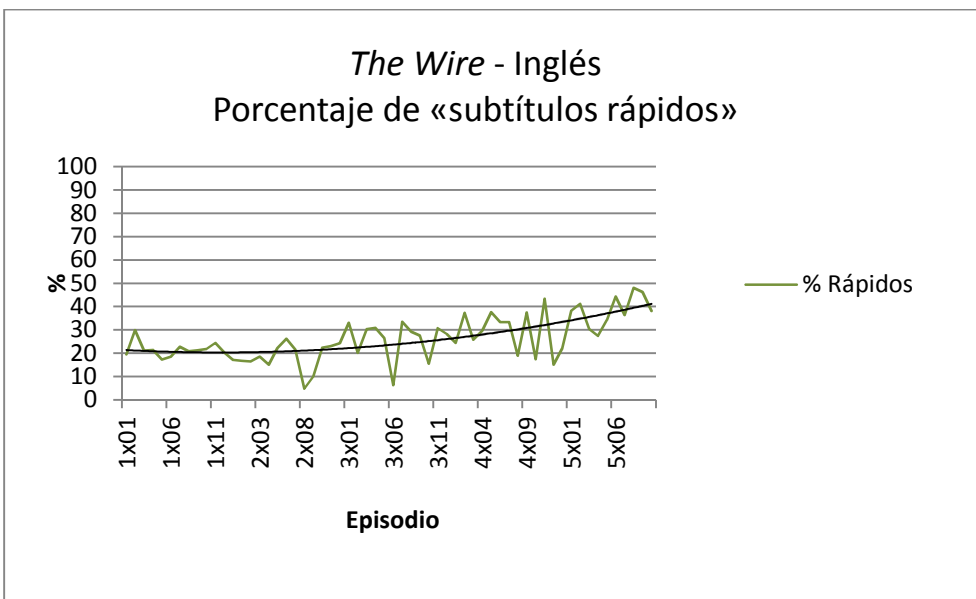


7.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

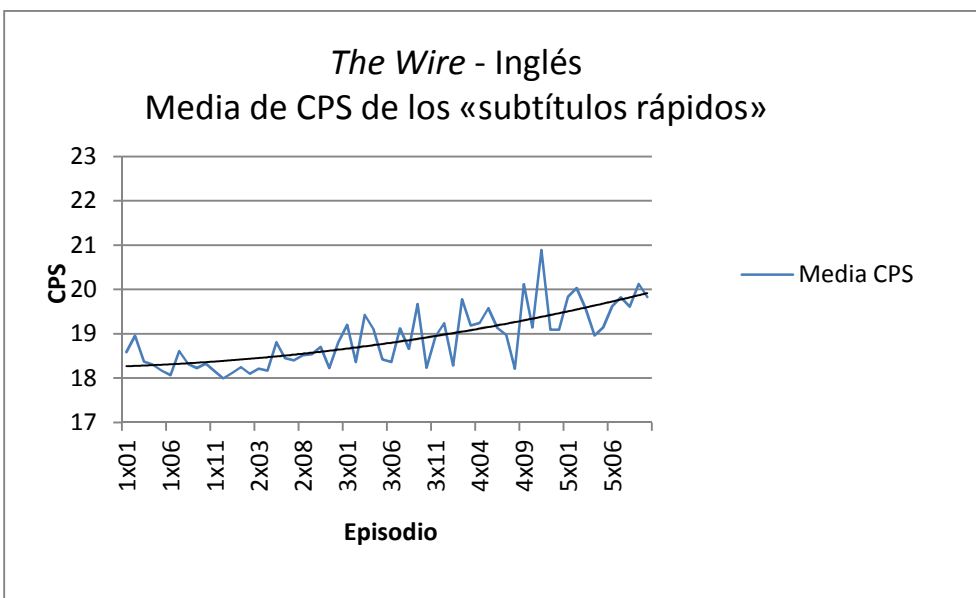


7.2. Subtítulos en inglés

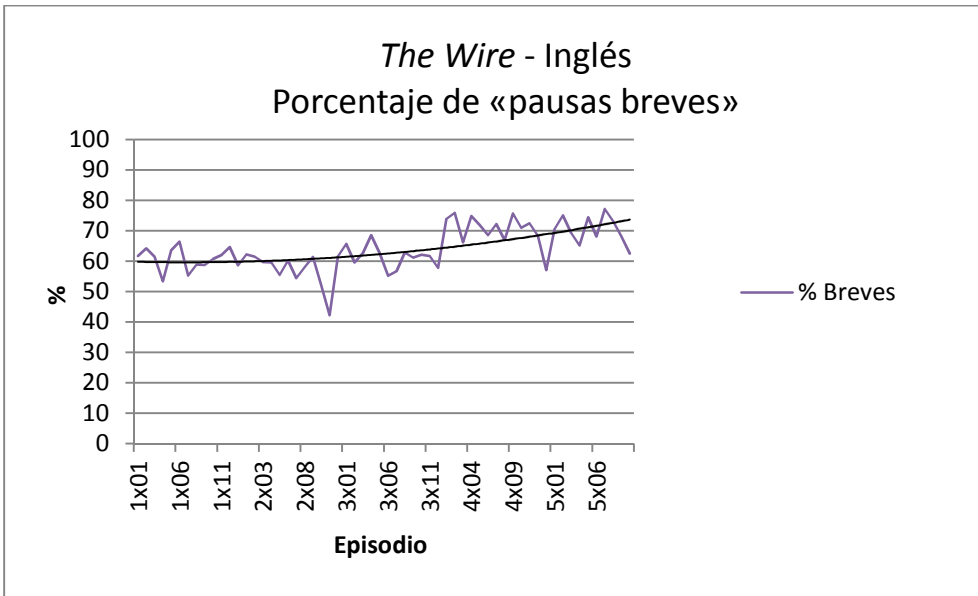
7.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



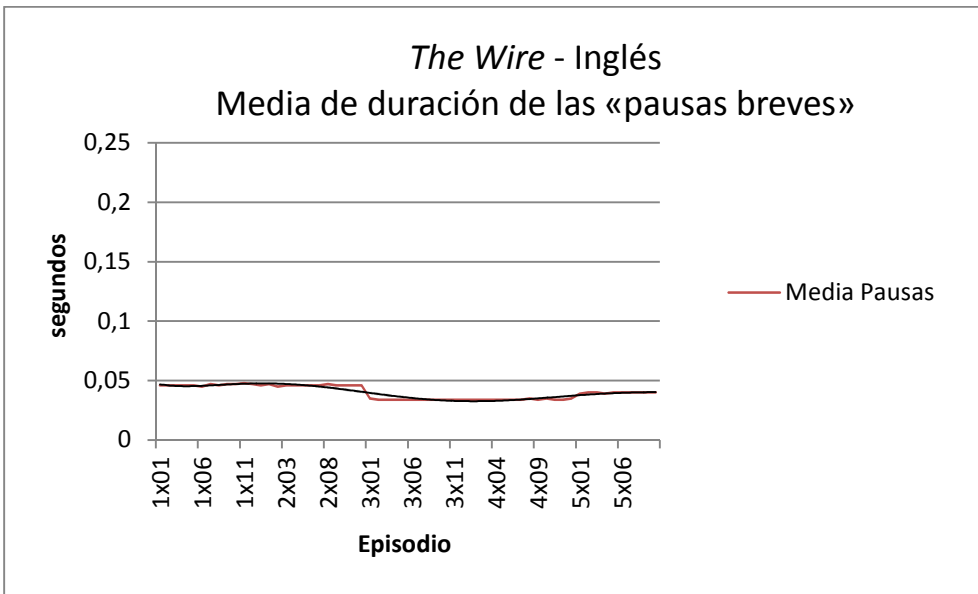
7.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



7.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



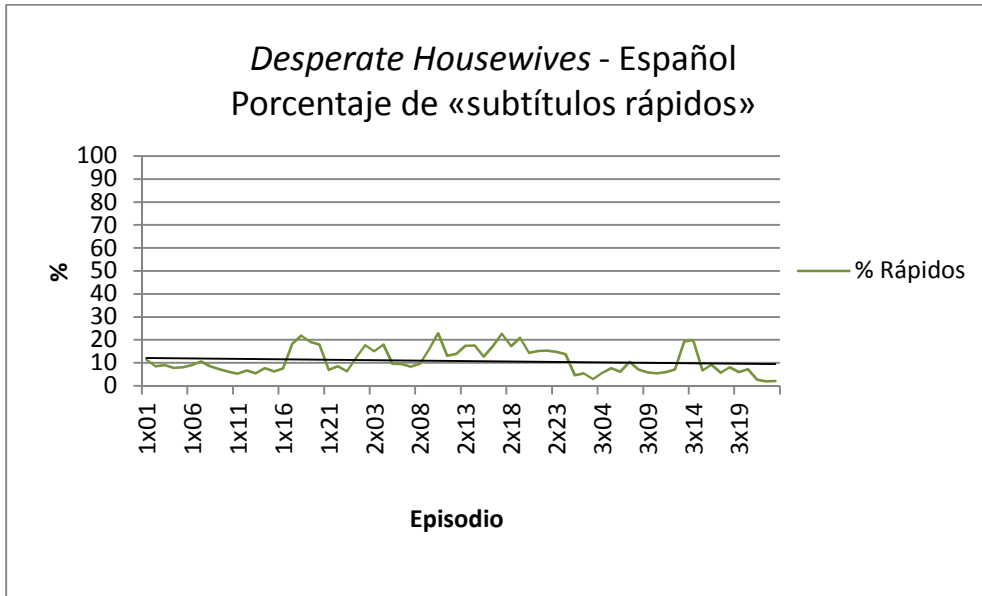
7.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



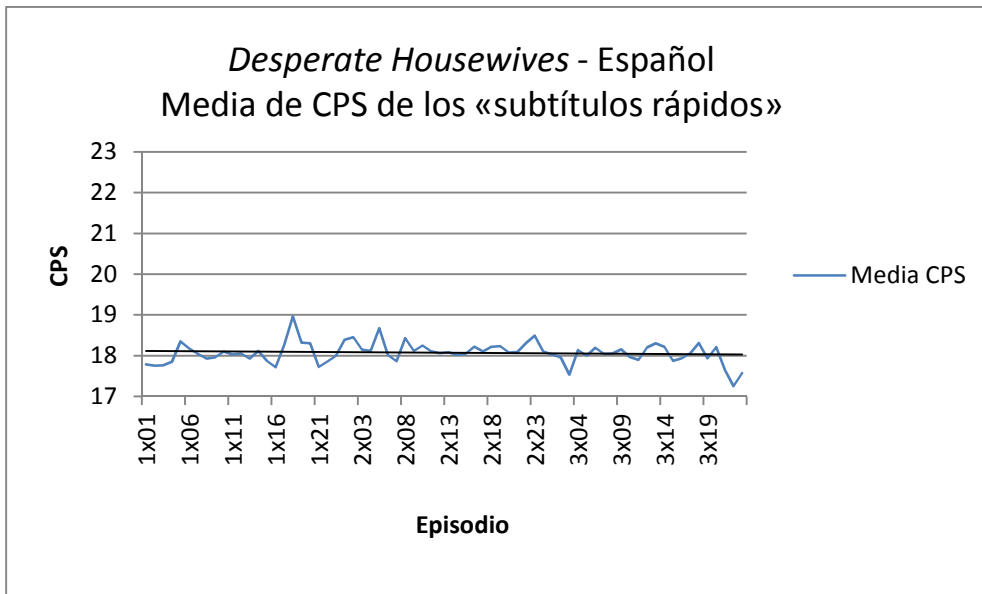
8. *Desperate Housewives*

8.1. Subtítulos en español

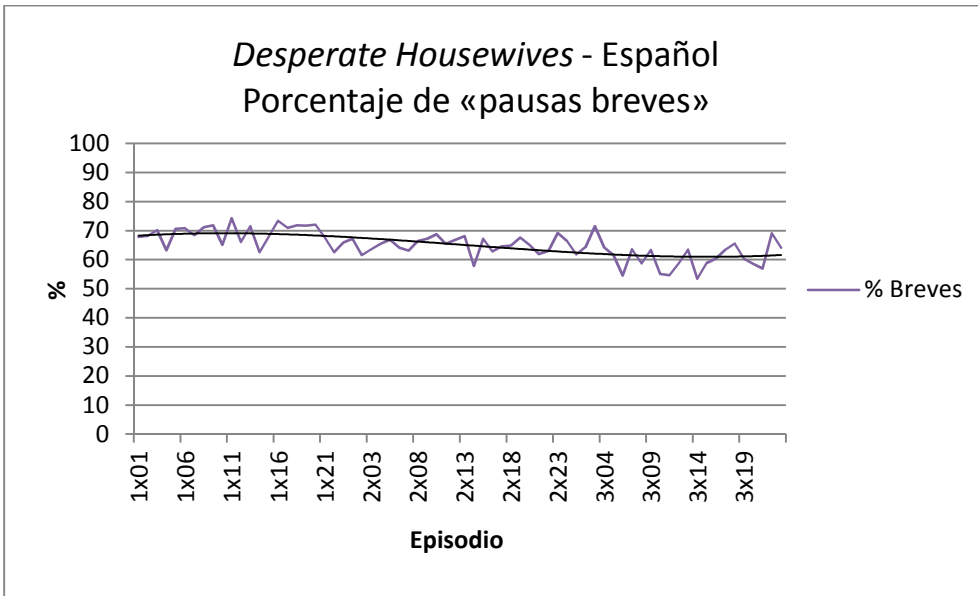
8.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



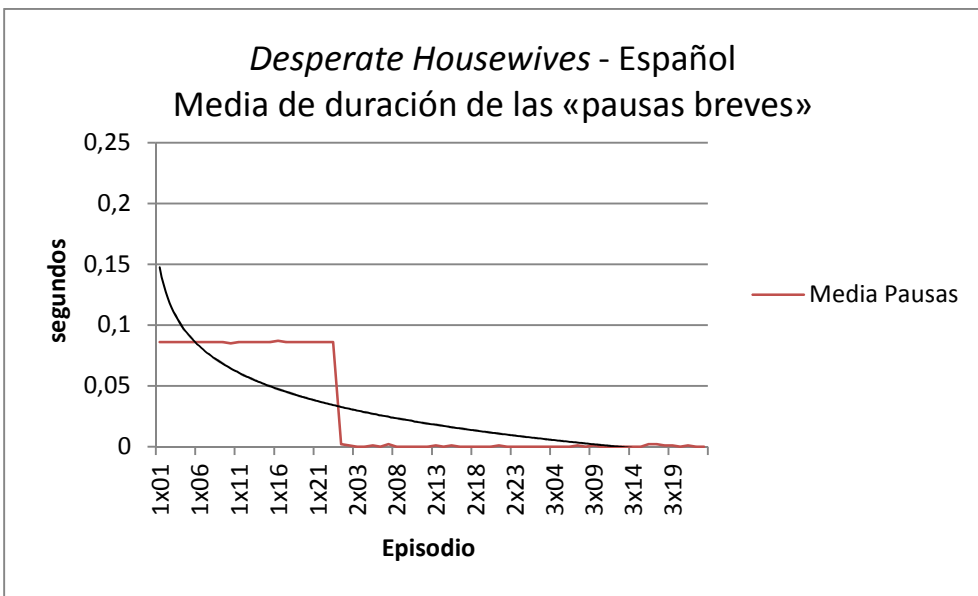
8.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



8.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

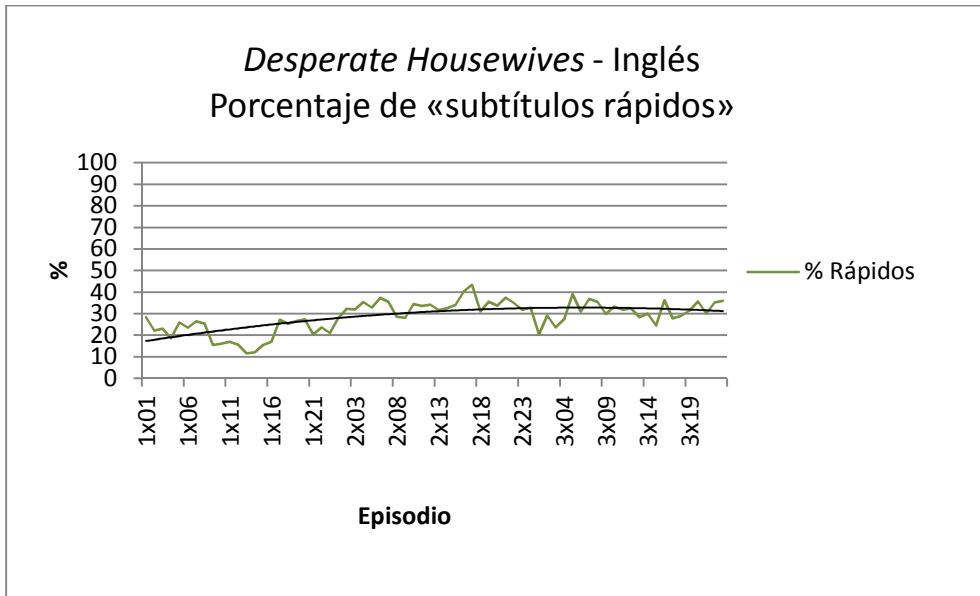


8.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

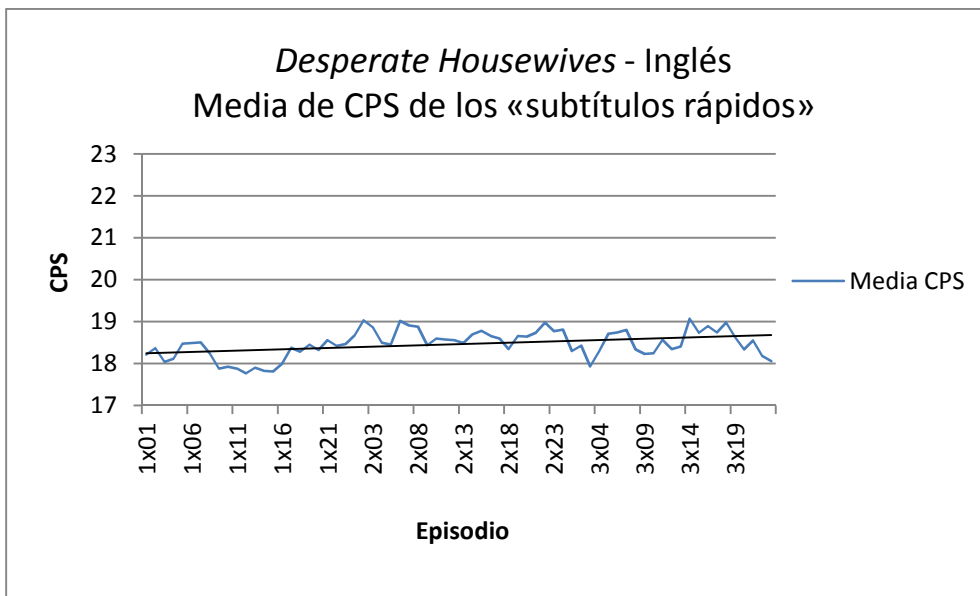


8.2. Subtítulos en inglés

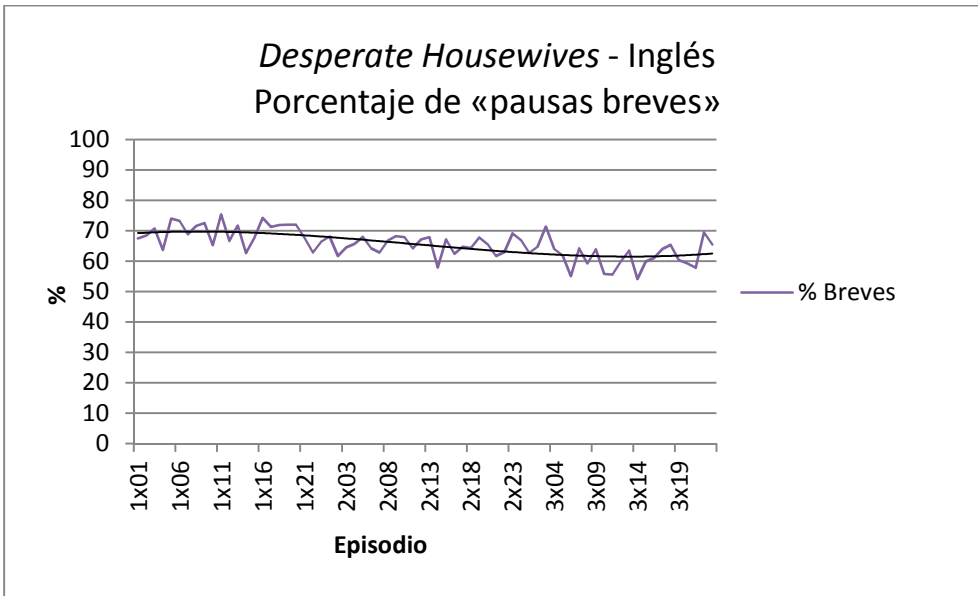
8.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



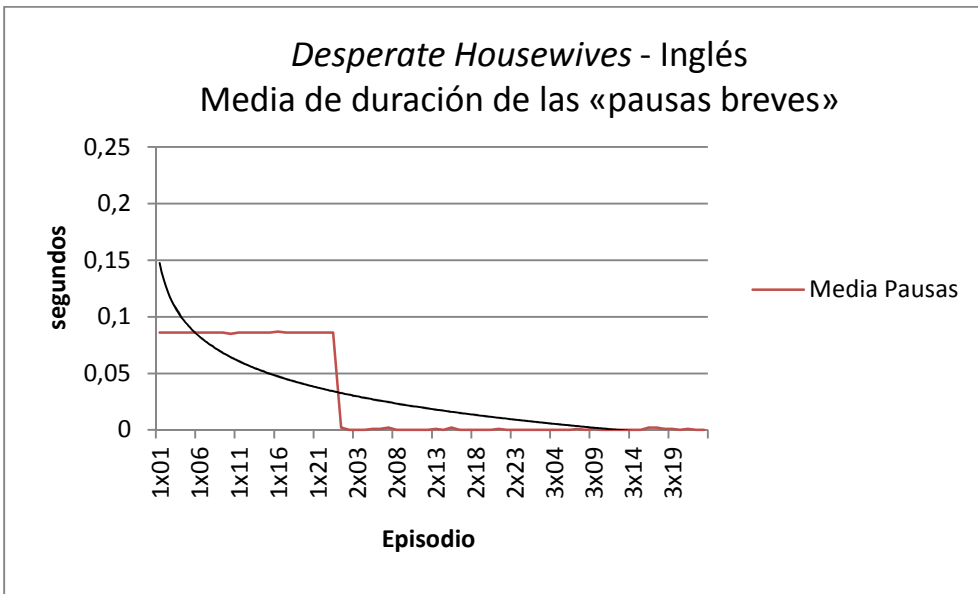
8.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



8.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



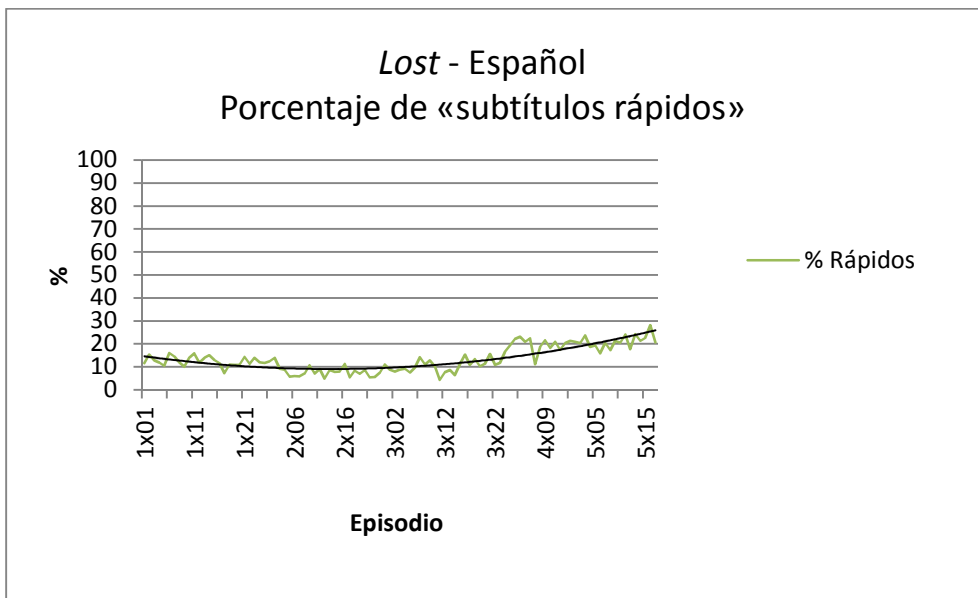
8.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



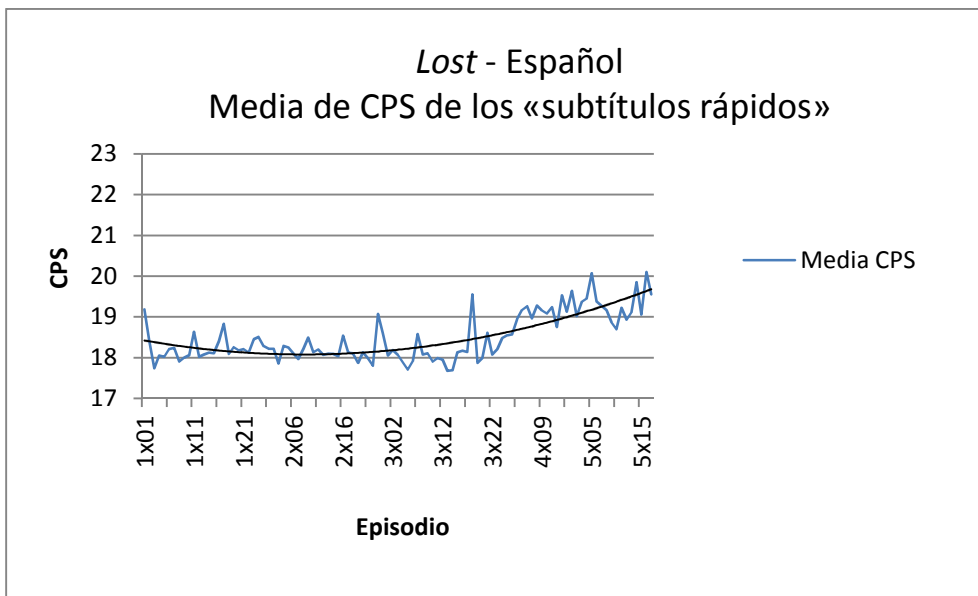
9. *Lost*

9.1. Subtítulos en español

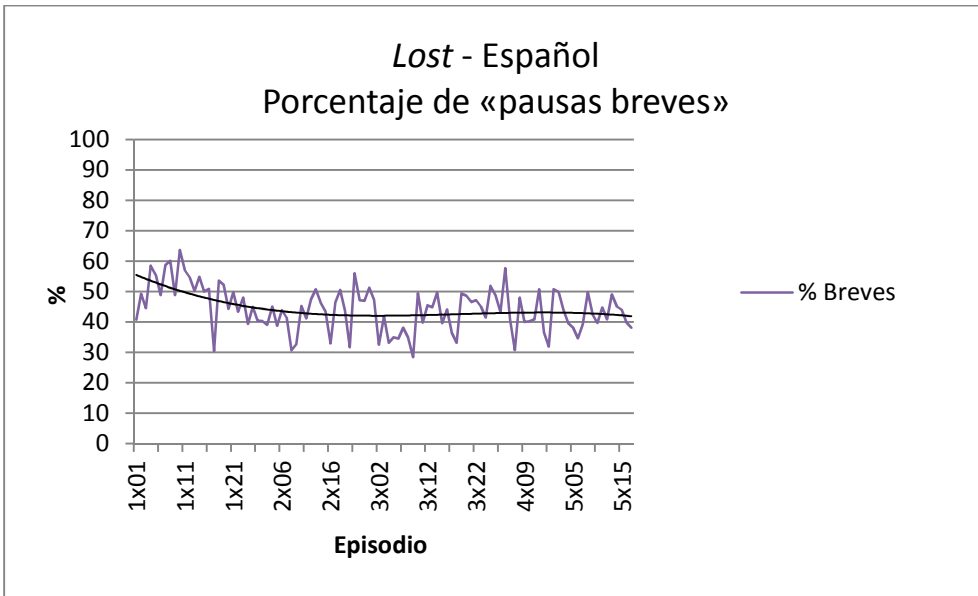
9.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



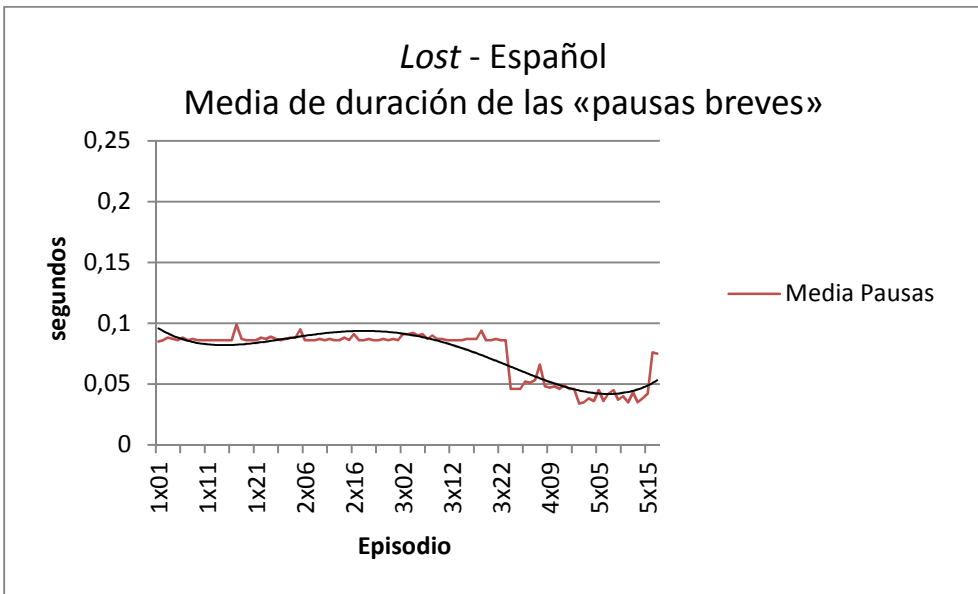
9.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



9.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

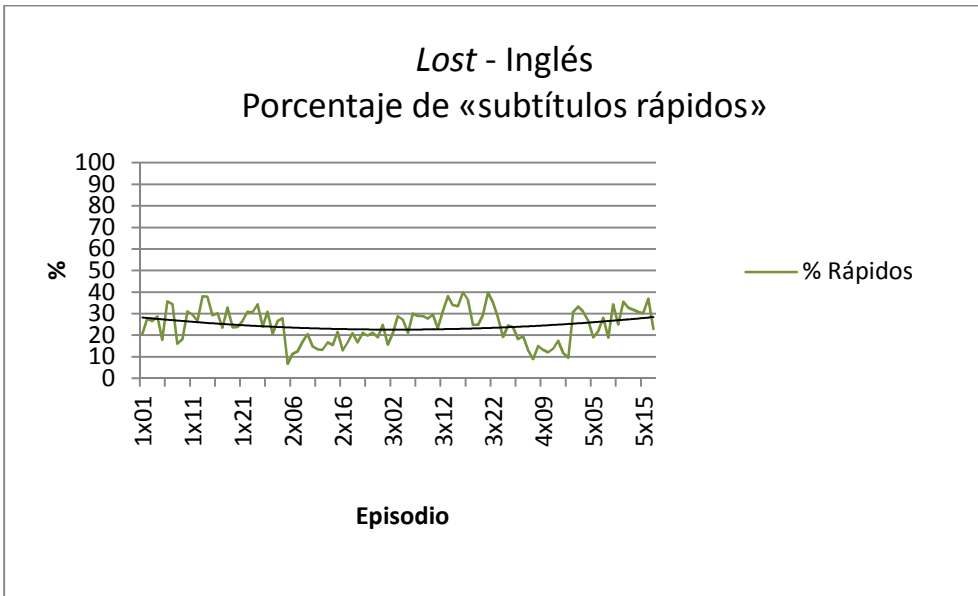


9.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

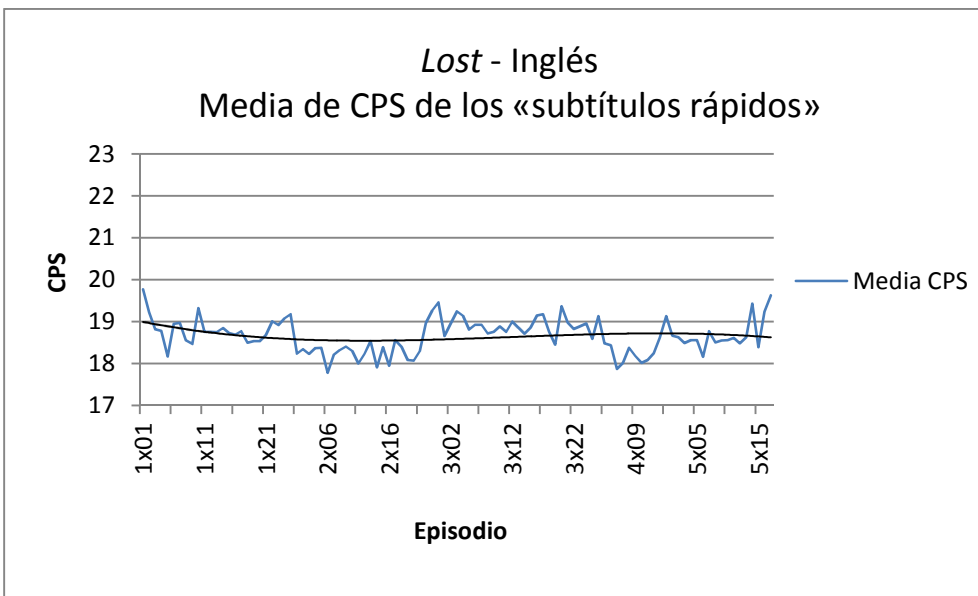


9.2. Subtítulos en inglés

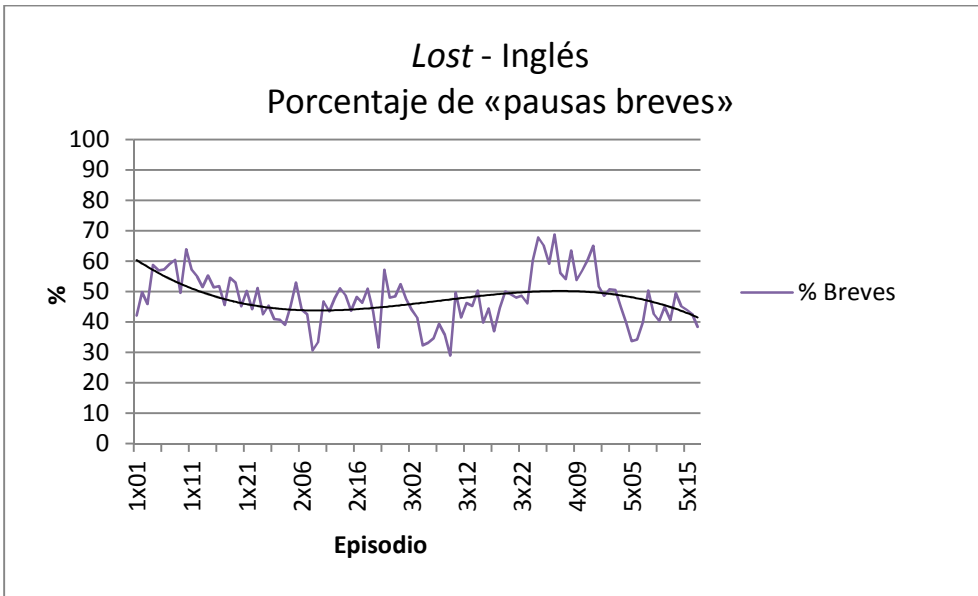
9.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



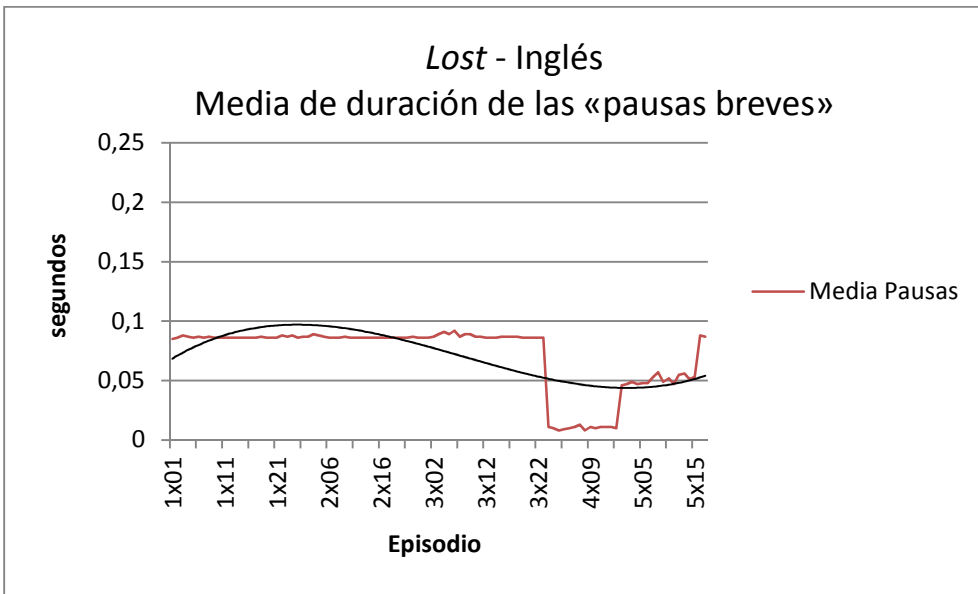
9.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



9.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



9.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



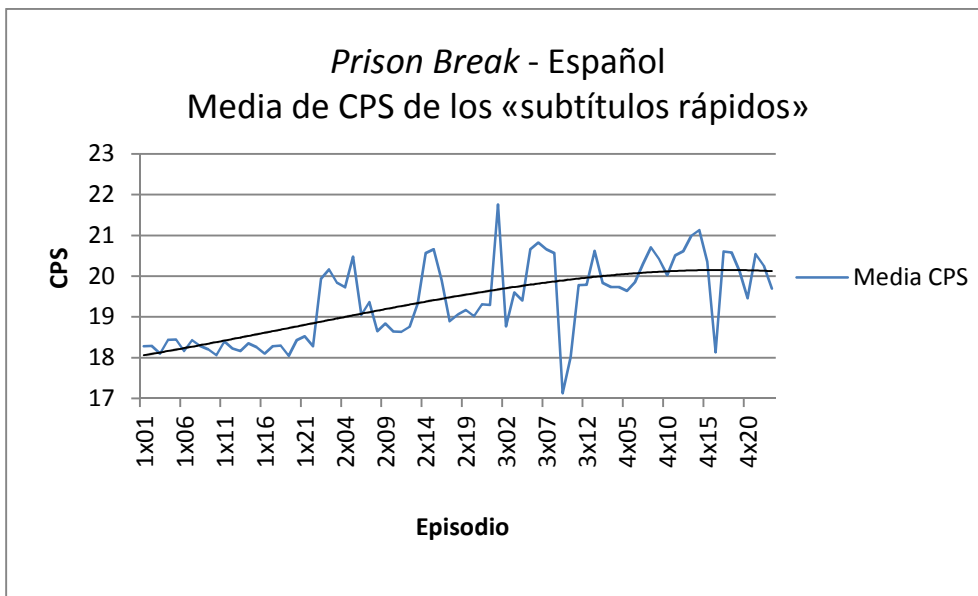
10. *Prison Break*

10.1. Subtítulos en español

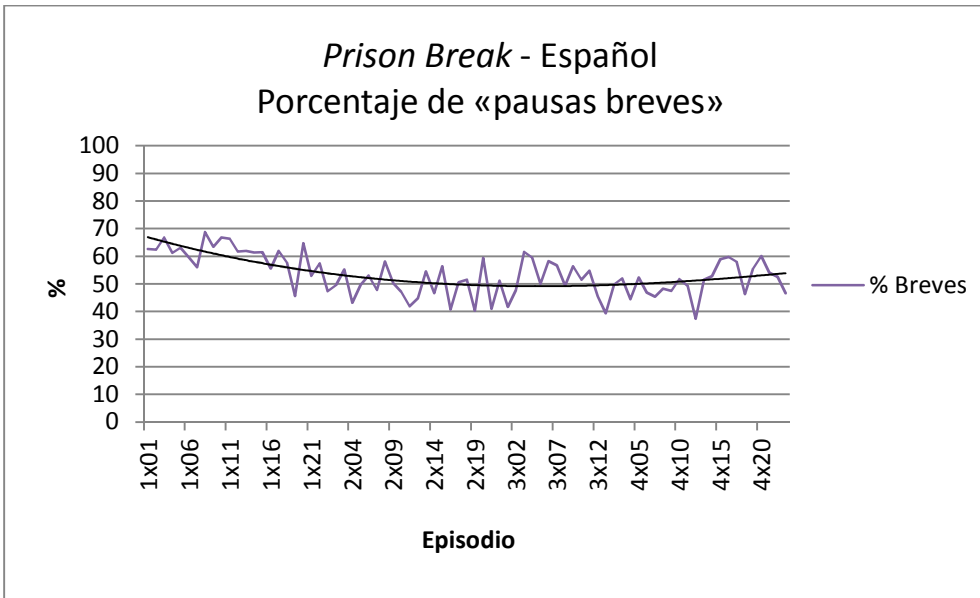
10.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



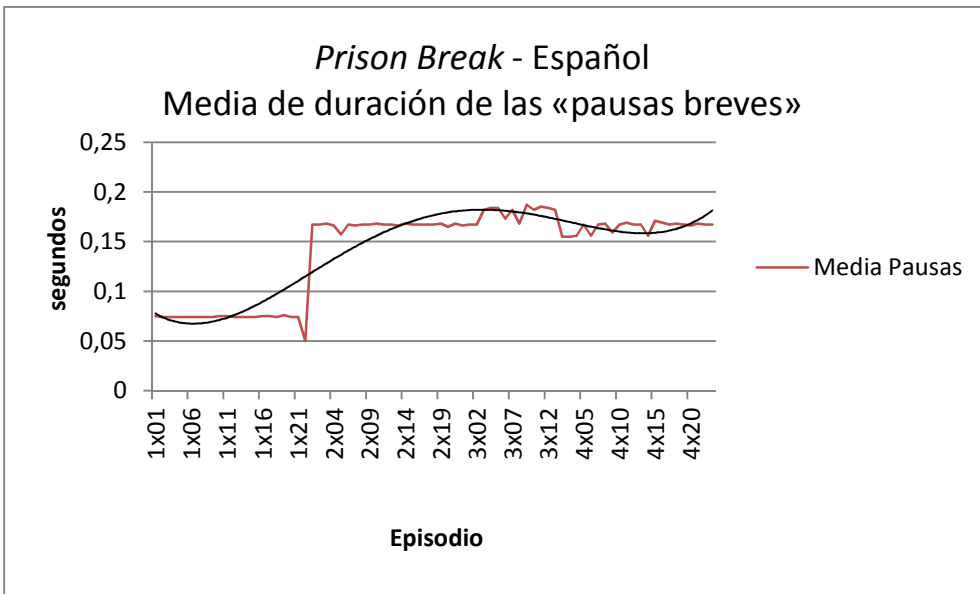
10.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



10.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

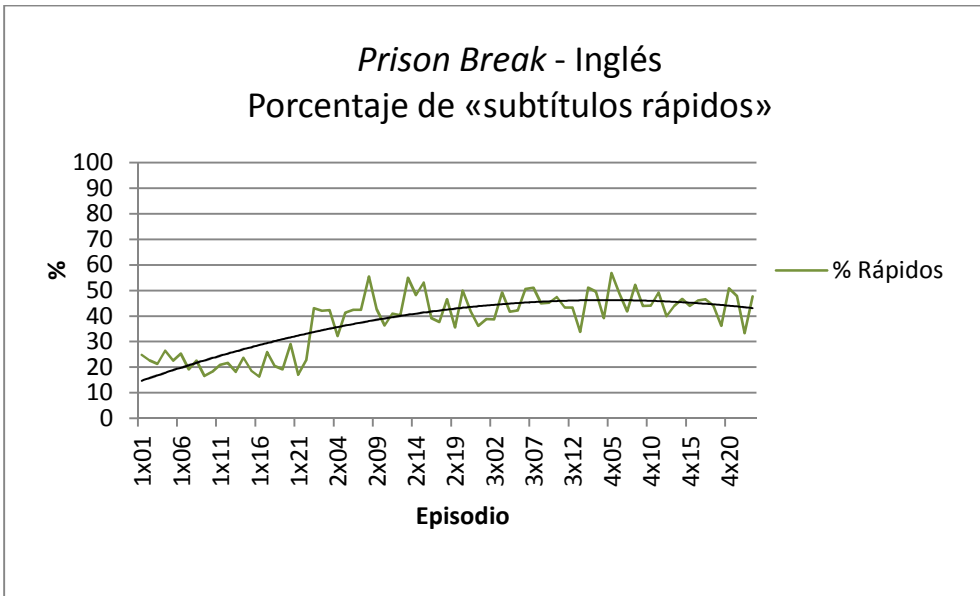


10.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

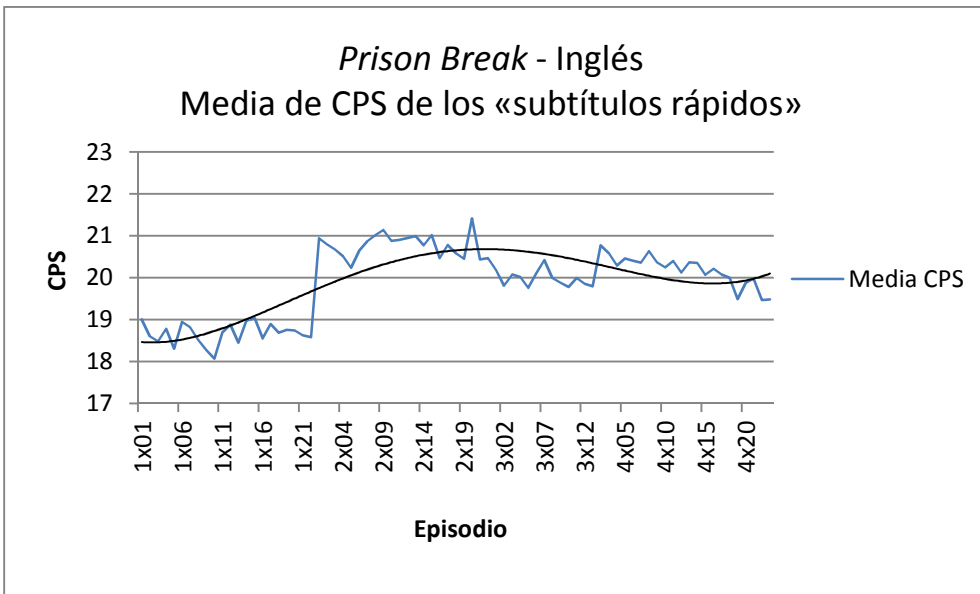


10.2. Subtítulos en inglés

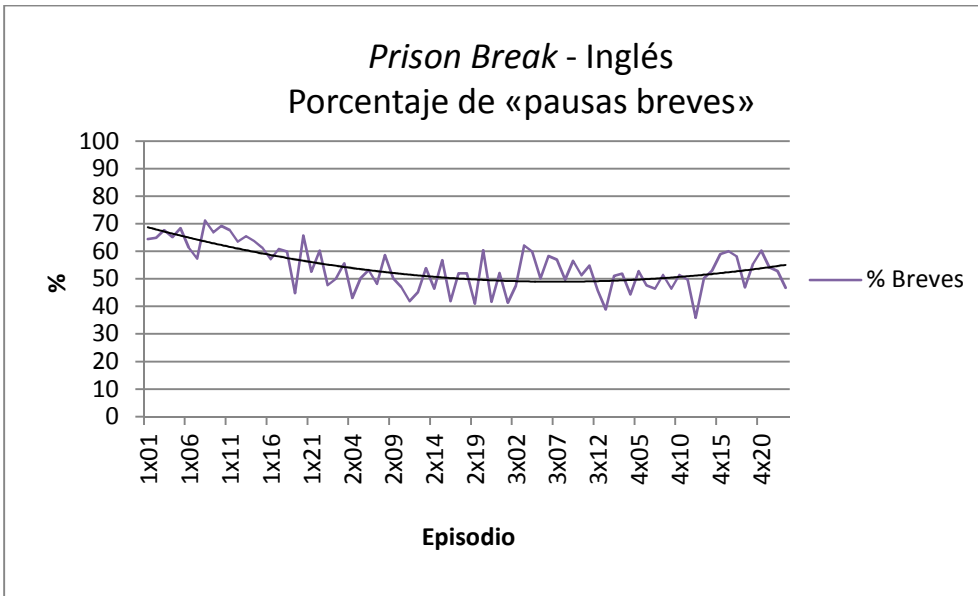
10.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



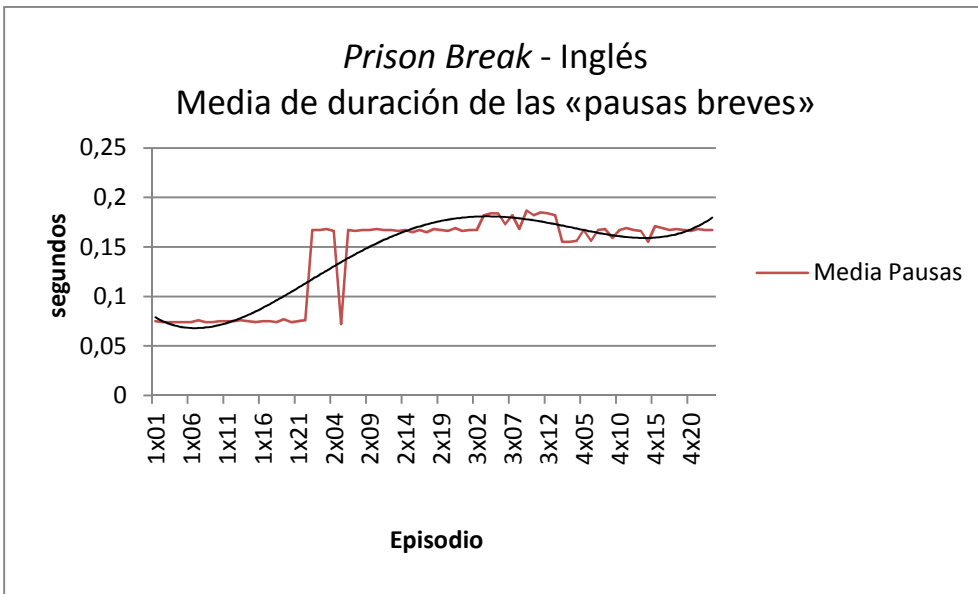
10.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



10.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



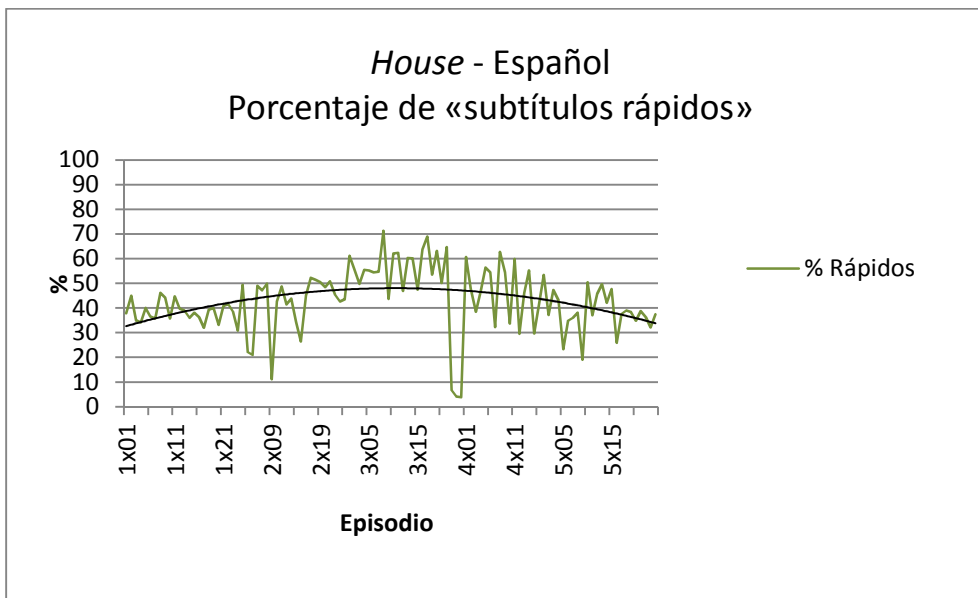
10.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



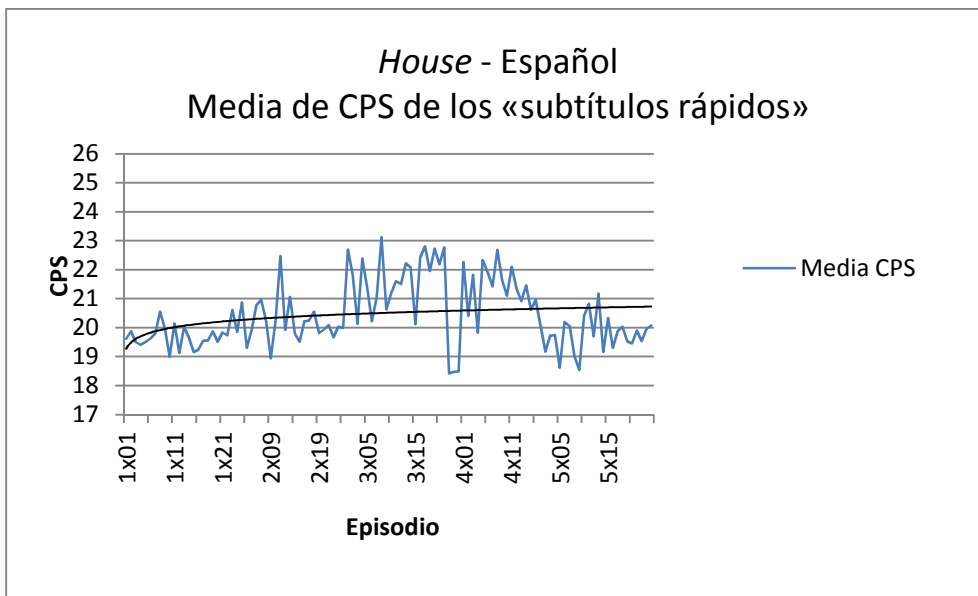
11. House

11.1. Subtítulos en español

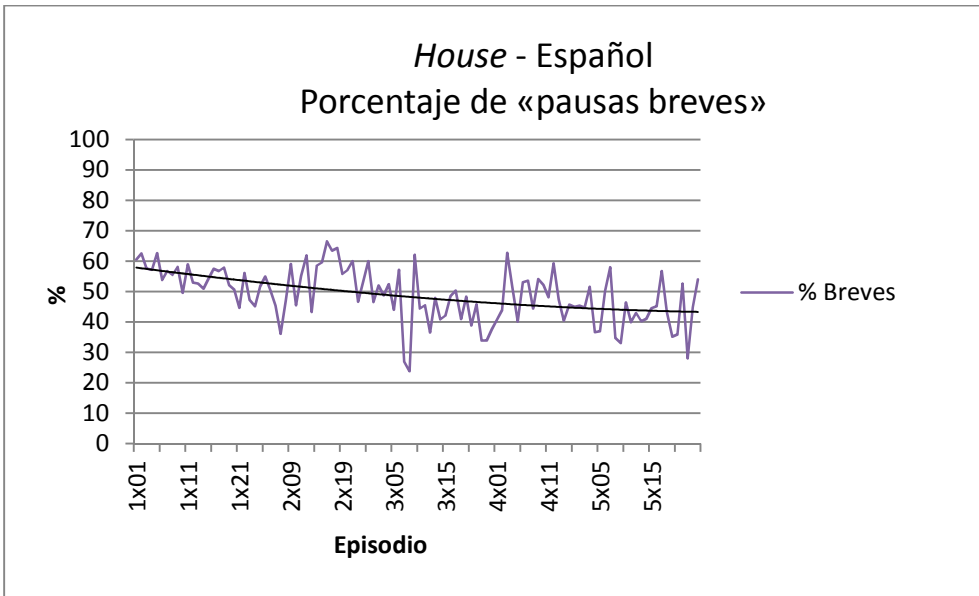
11.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



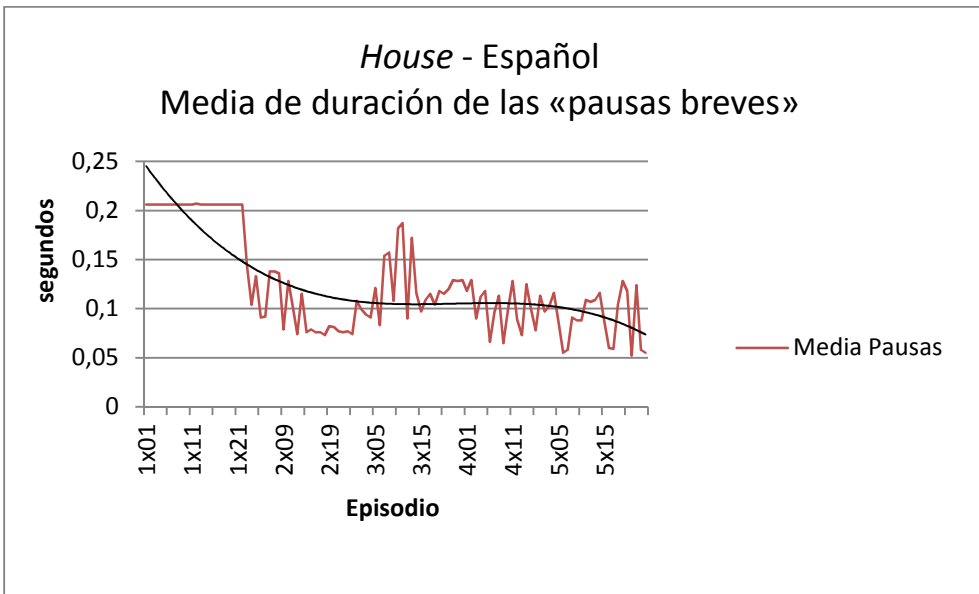
11.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



11.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

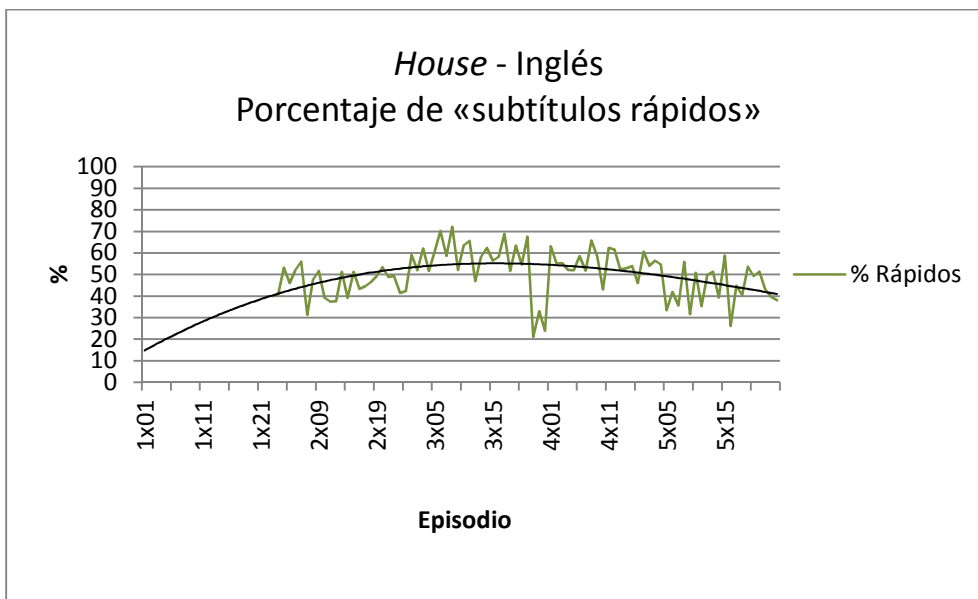


11.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

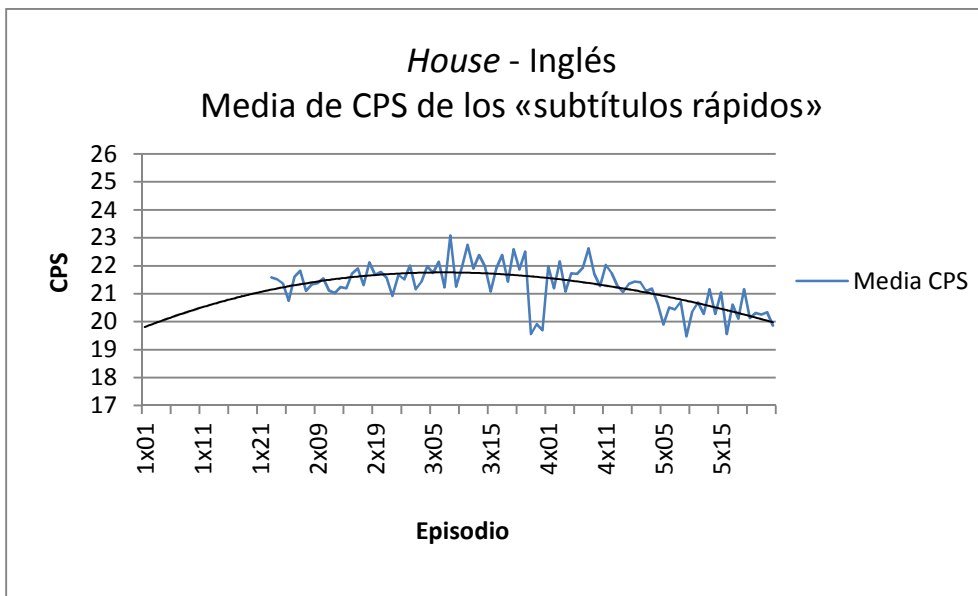


11.2. Subtítulos en inglés

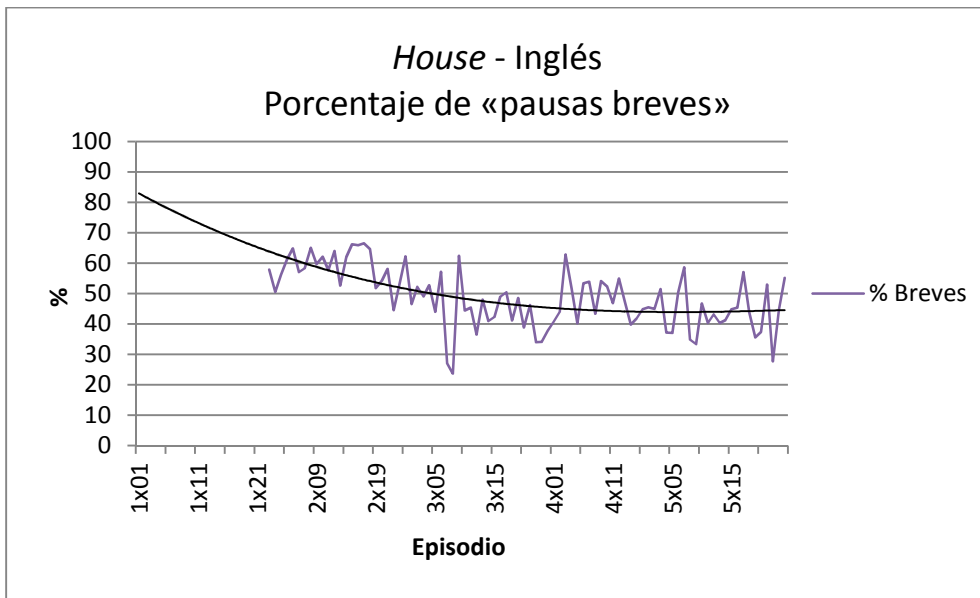
11.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



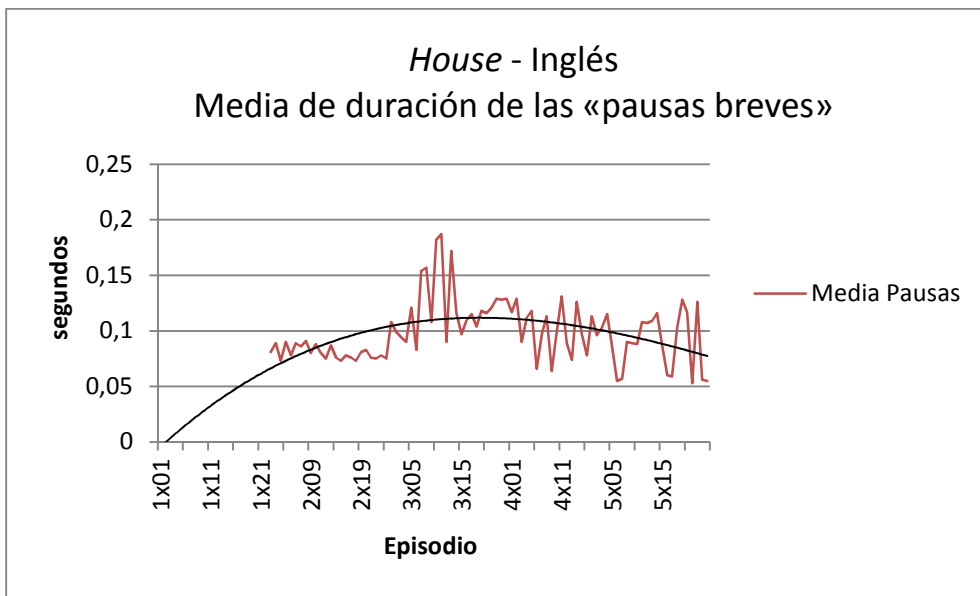
11.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



11.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



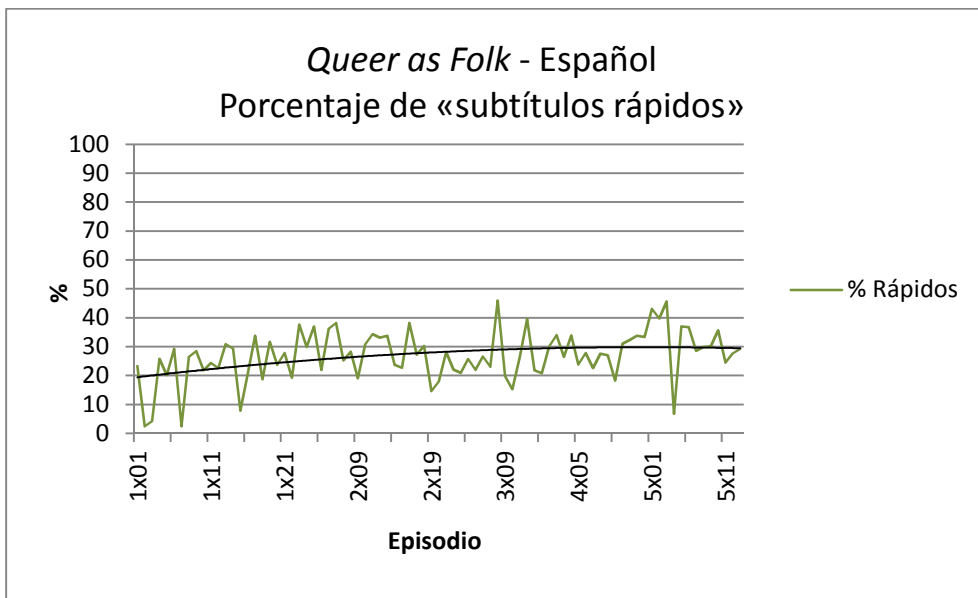
11.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



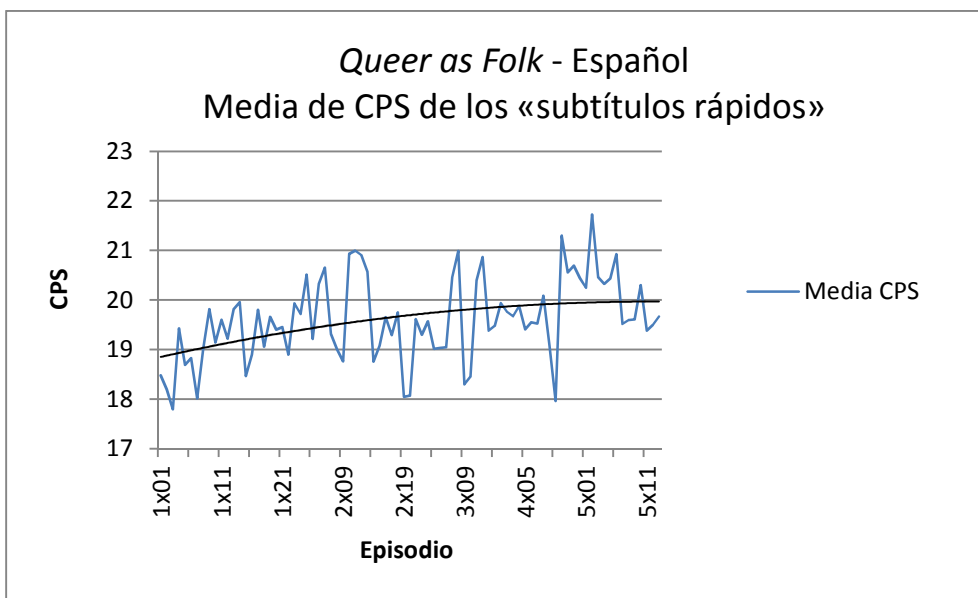
12. *Queer as Folk*

12.1. Subtítulos en español

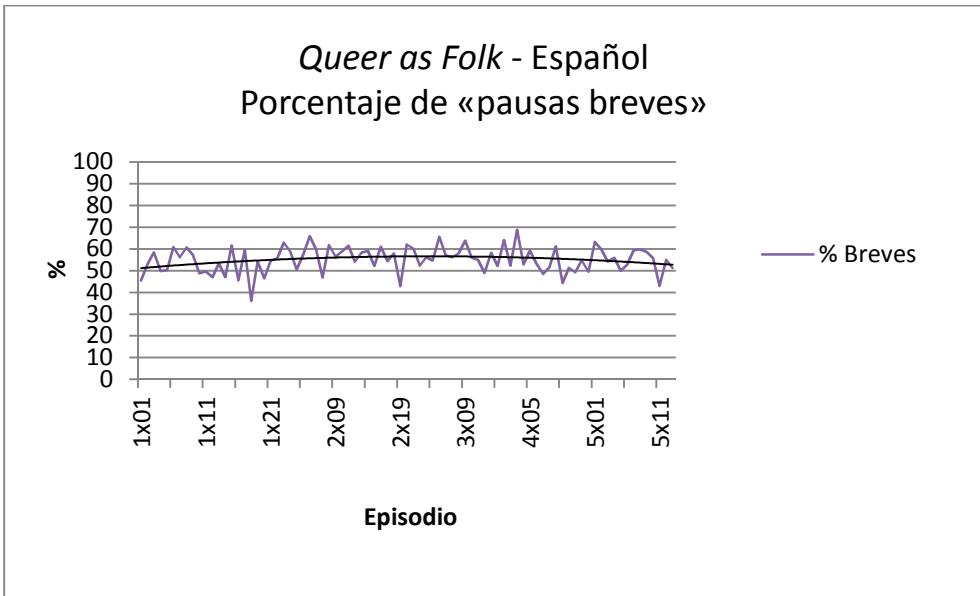
12.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



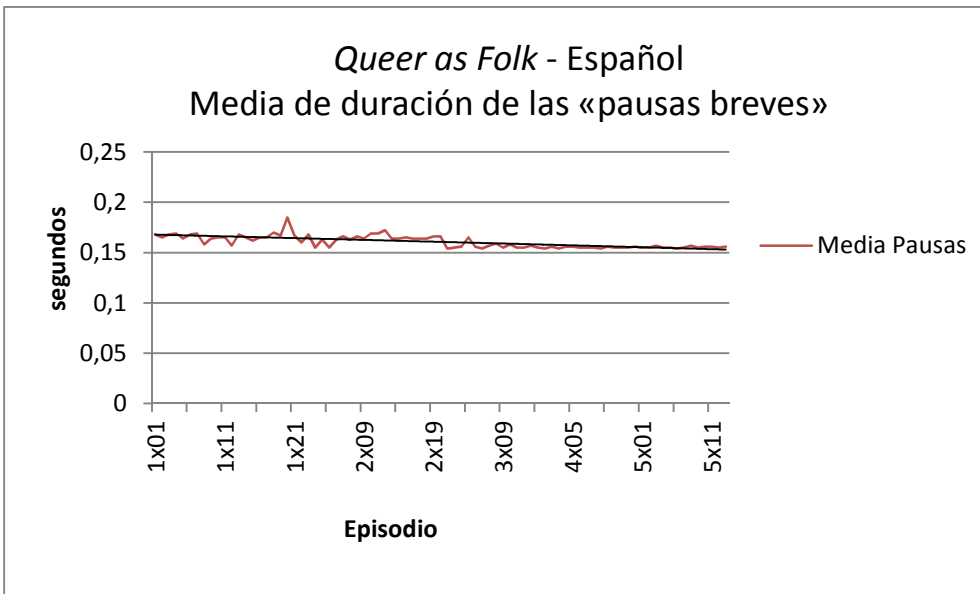
12.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



12.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

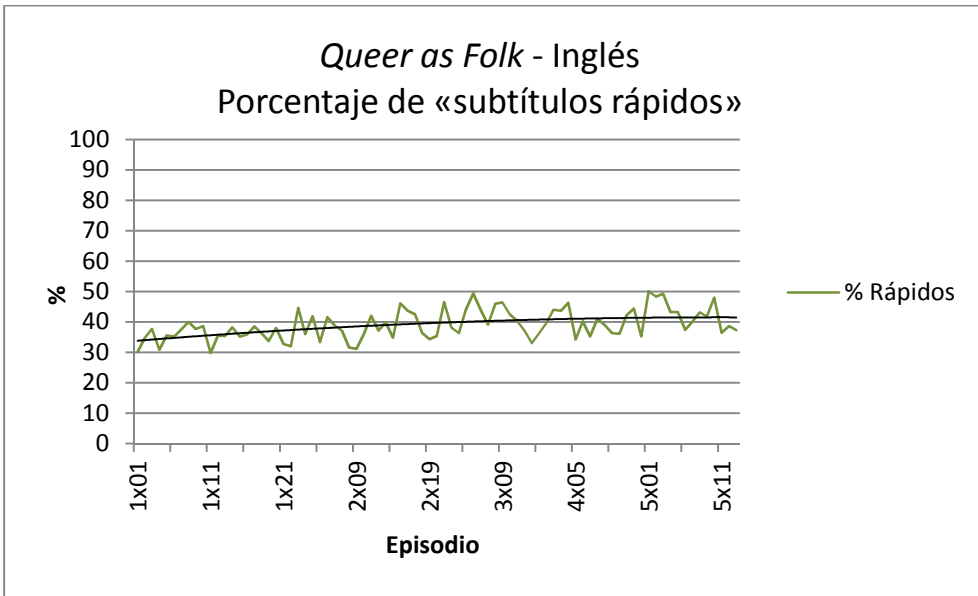


12.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

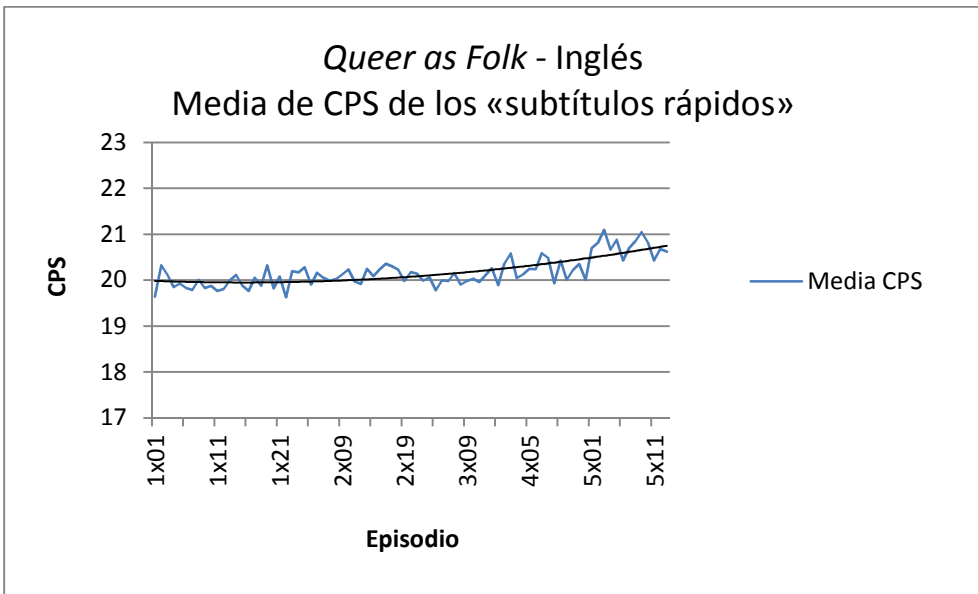


12.2. Subtítulos en inglés

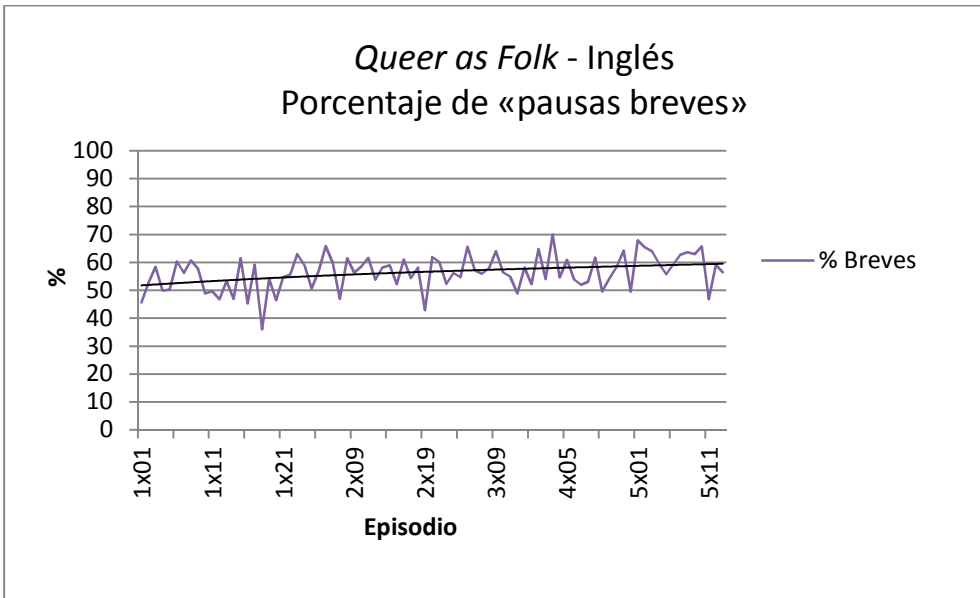
12.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



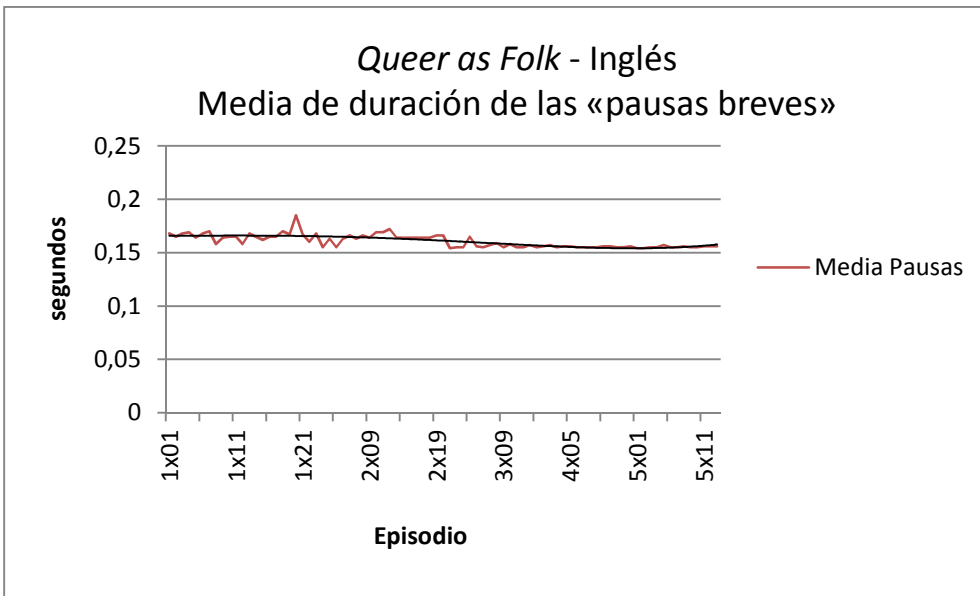
12.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



12.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



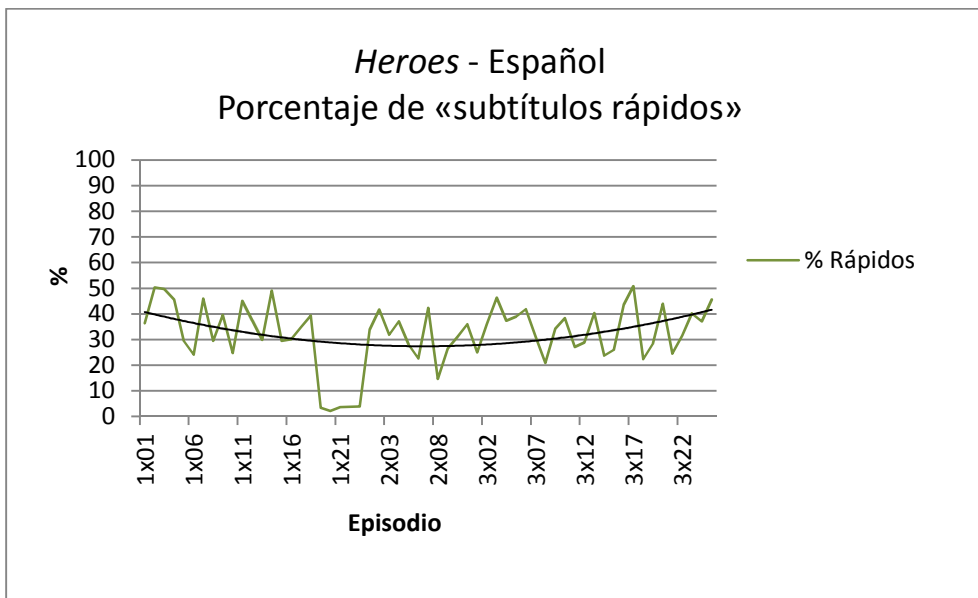
12.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



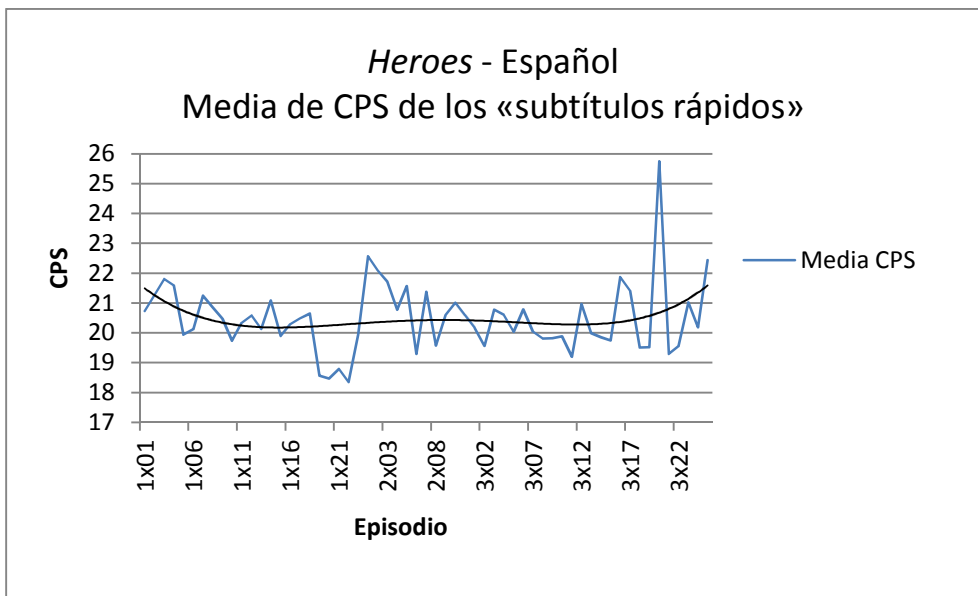
13. *Heroes*

13.1. Subtítulos en español

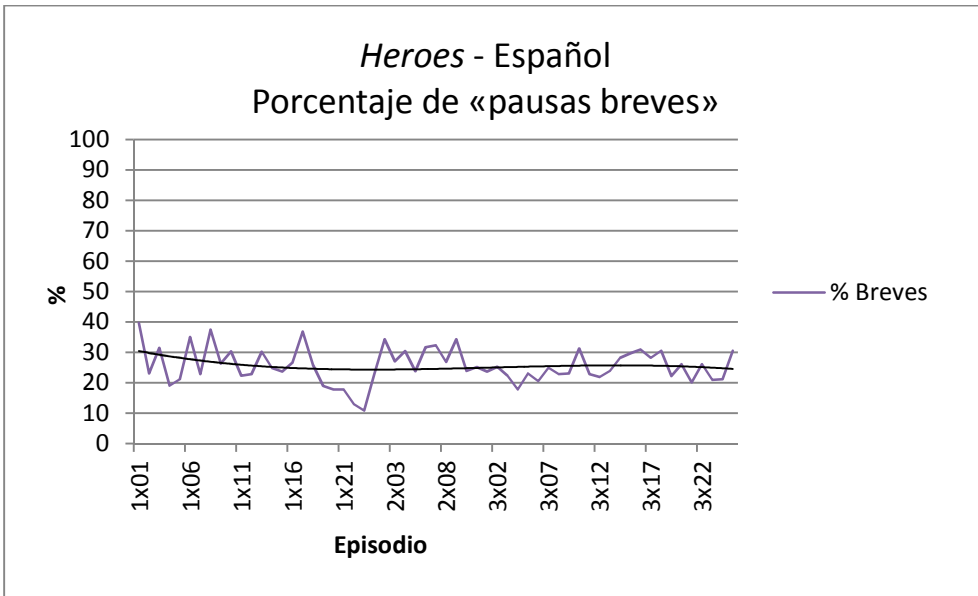
13.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



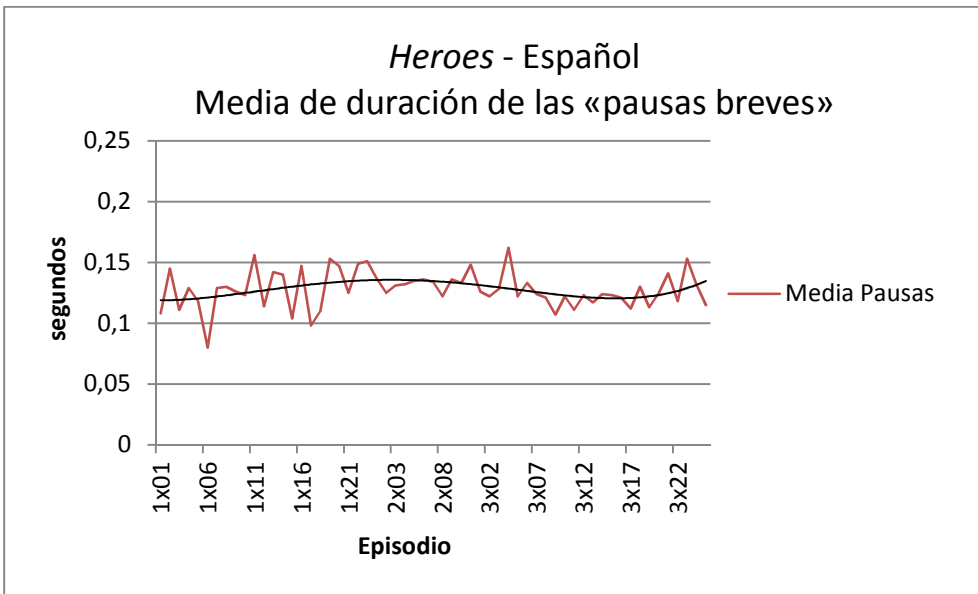
13.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



13.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

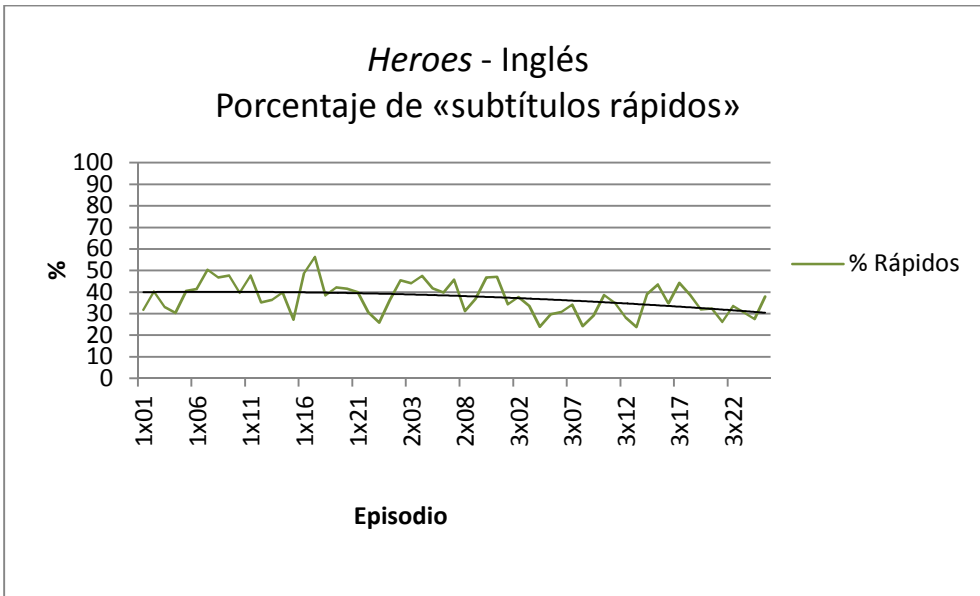


13.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

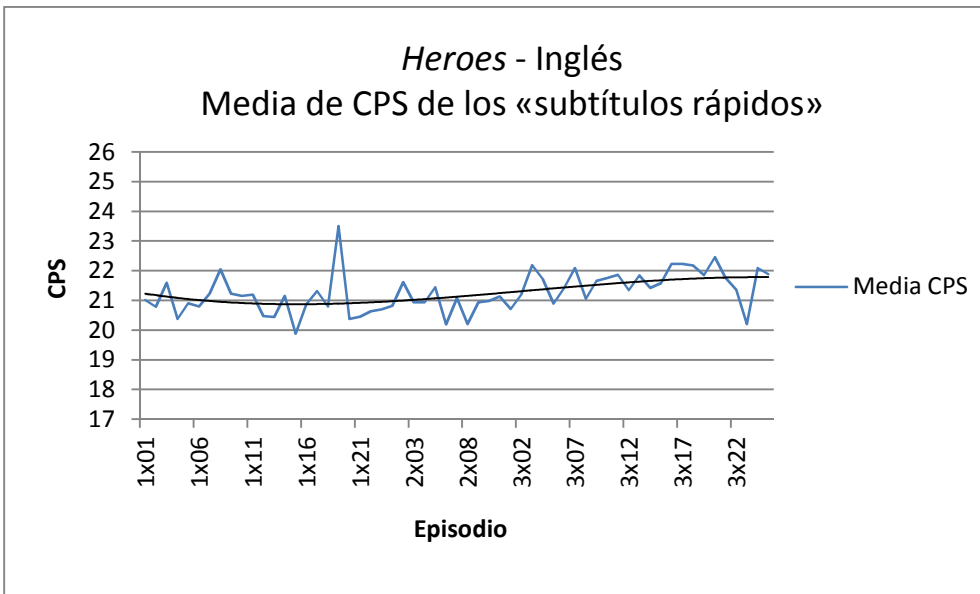


13.2. Subtítulos en inglés

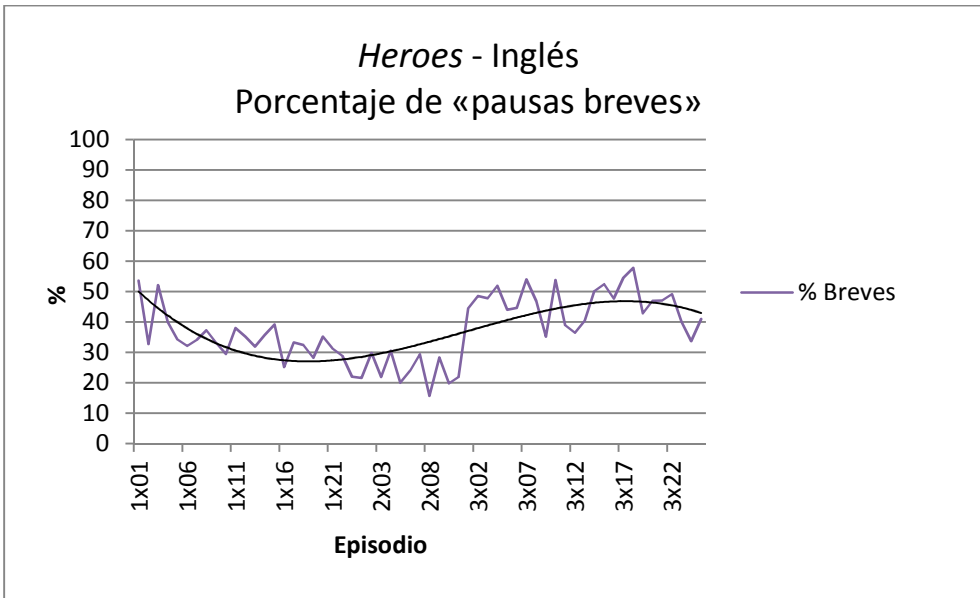
13.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



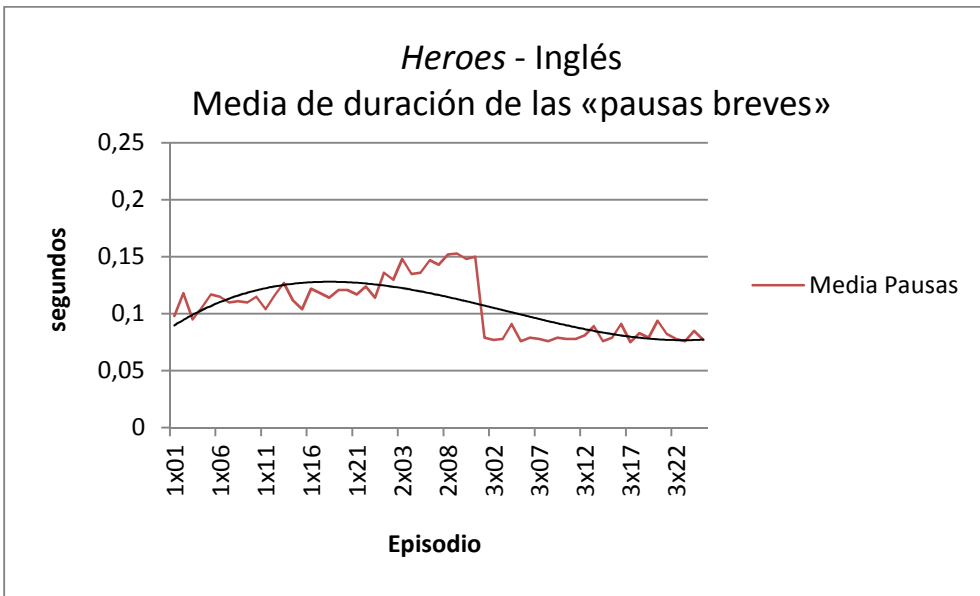
13.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



13.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



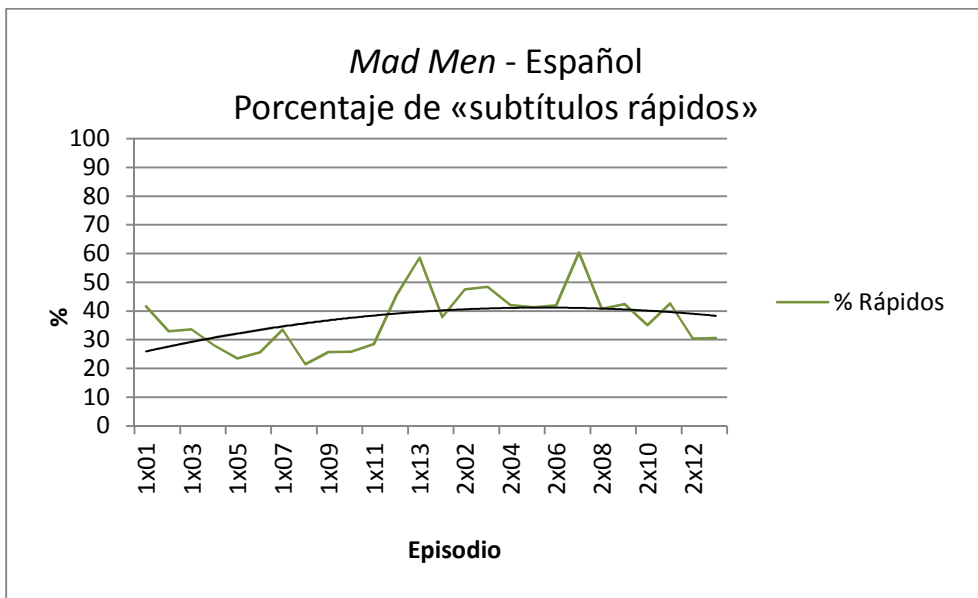
13.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



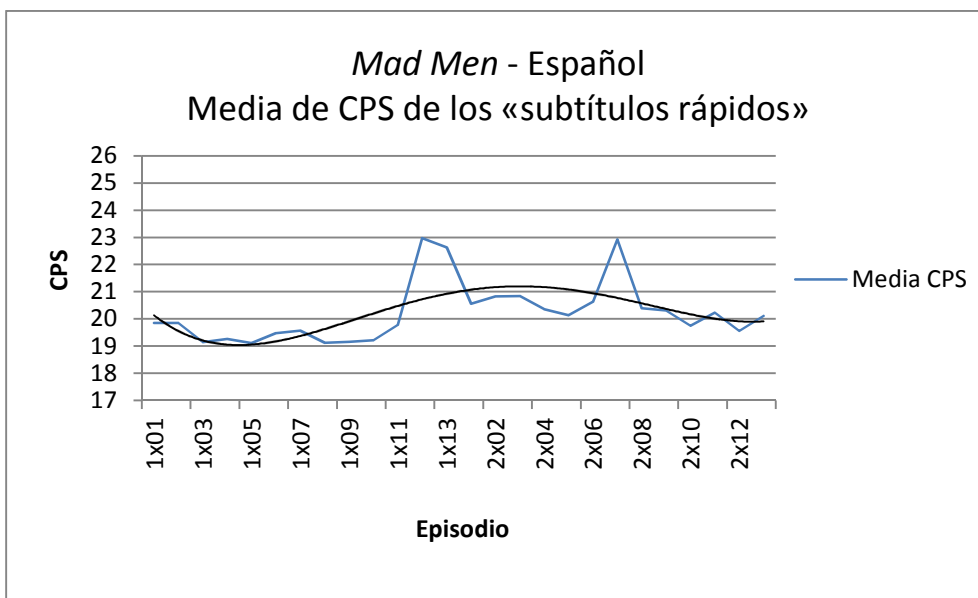
14. *Mad Men*

14.1. Subtítulos en español

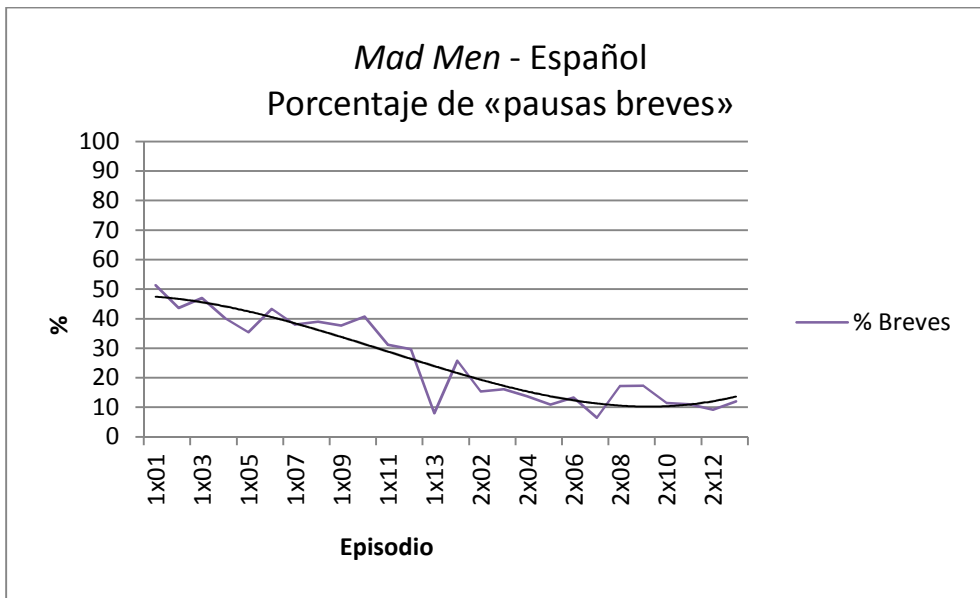
14.1.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



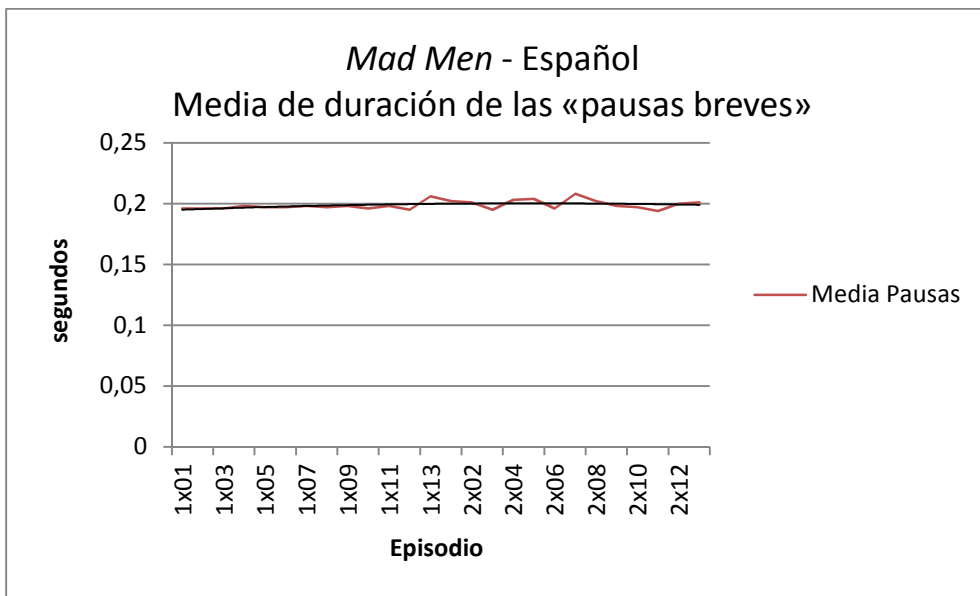
14.1.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



14.1.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio

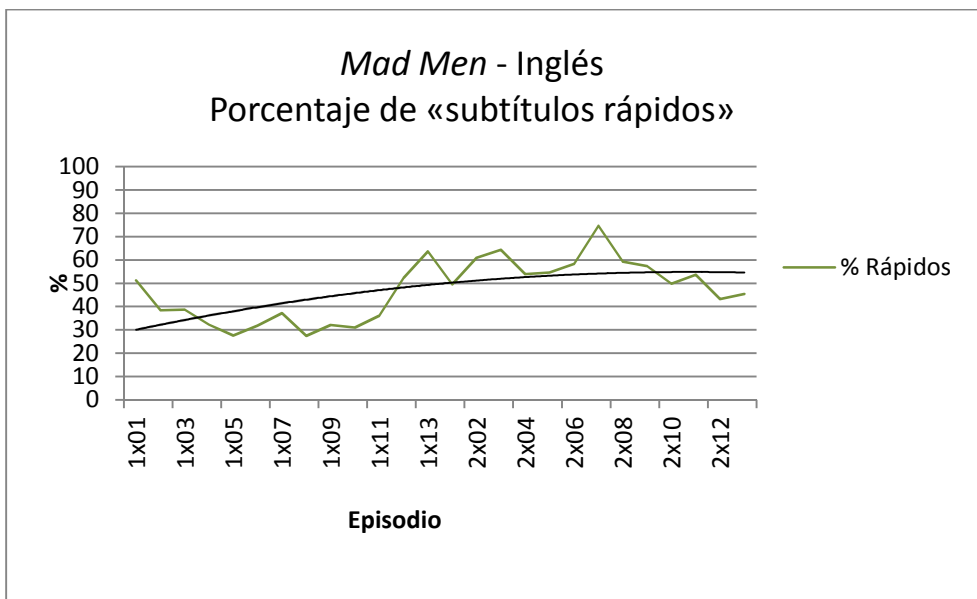


14.1.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio

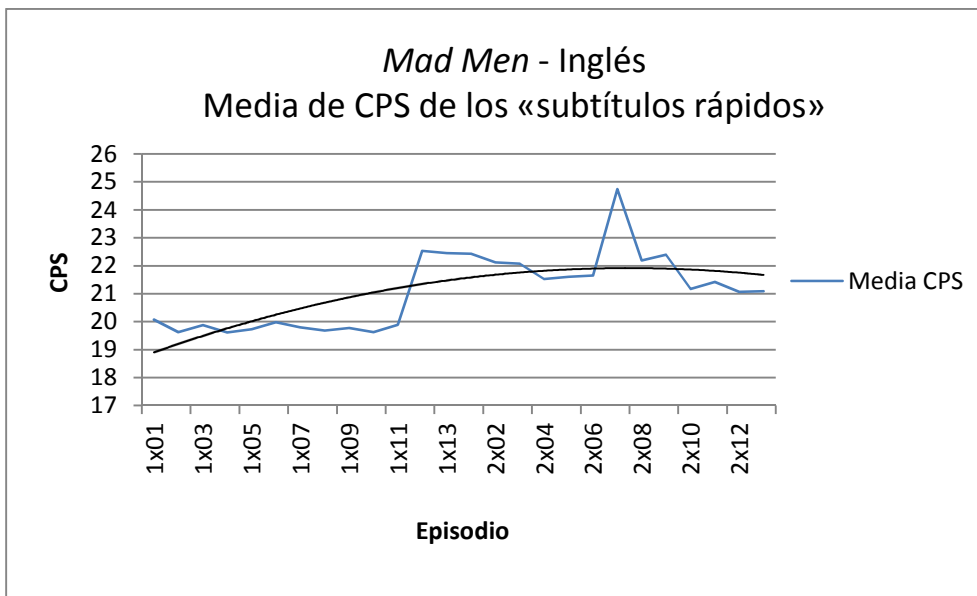


14.2. Subtítulos en inglés

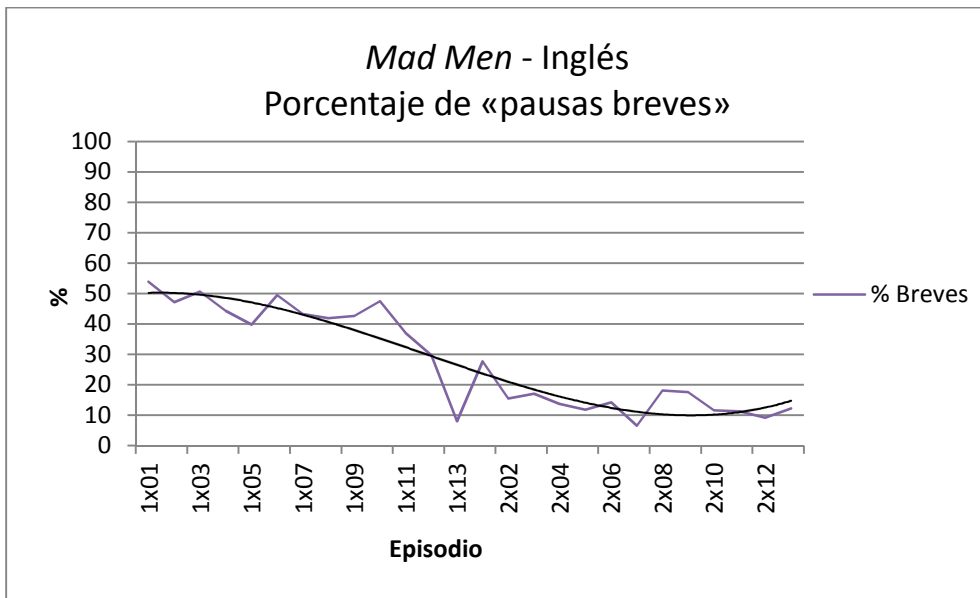
14.2.1. Porcentaje de «subtítulos rápidos» de cada episodio



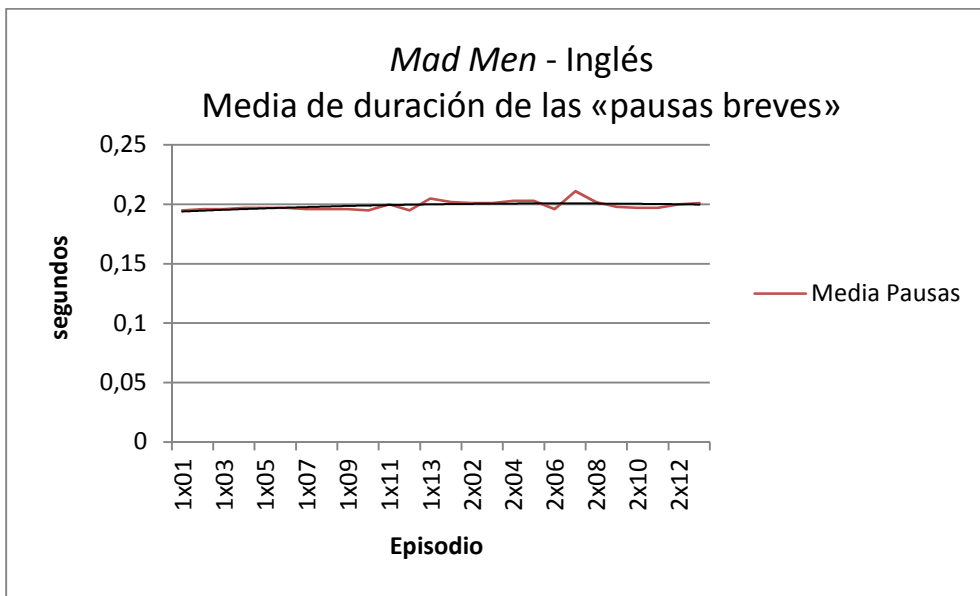
14.2.2. Media de caracteres por segundo de los «subtítulos rápidos» de cada episodio



14.2.3. Porcentaje de «pausas breves» de cada episodio



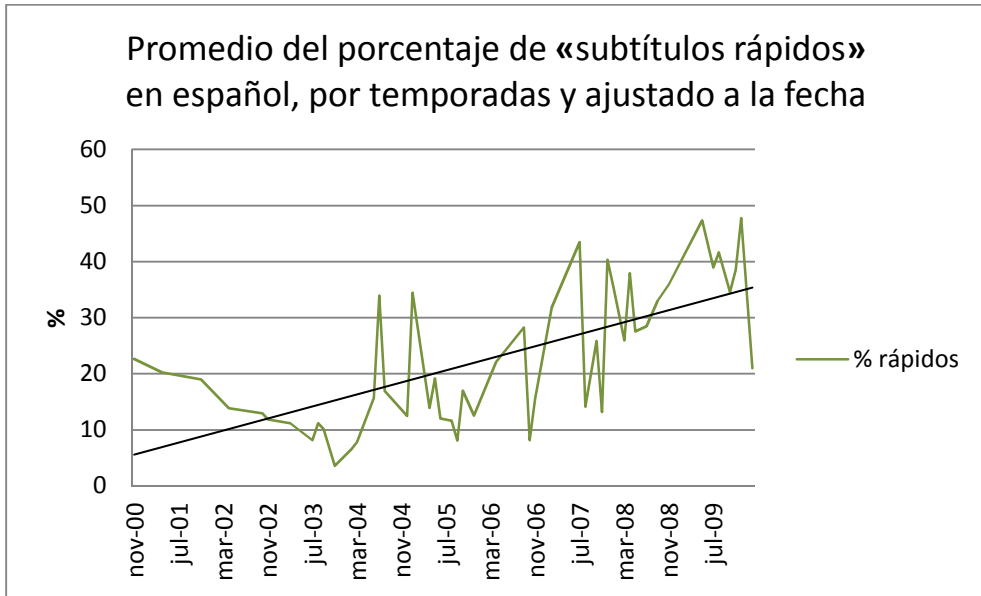
14.2.4. Media de duración de las «pausas breves» de cada episodio



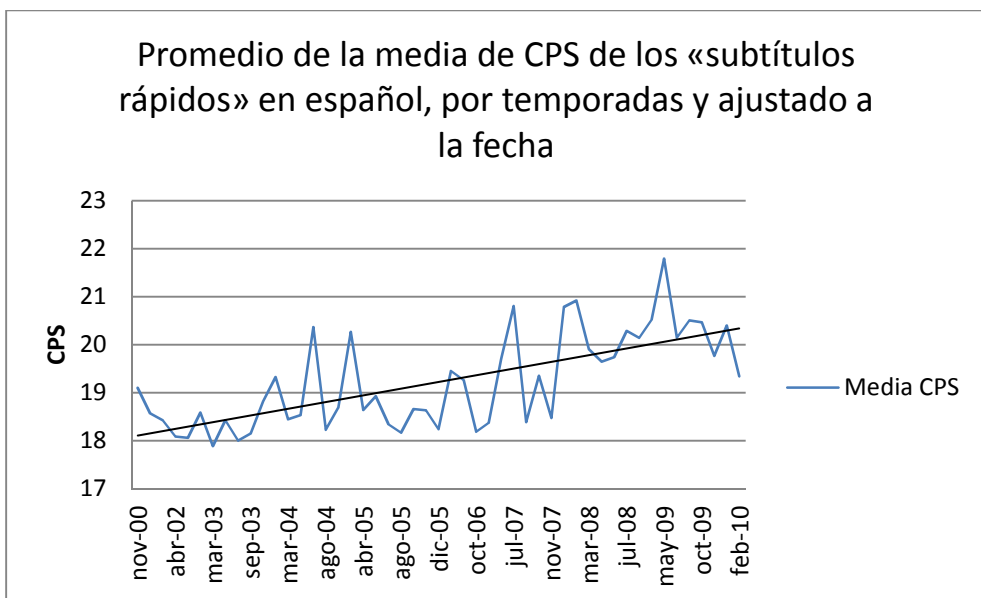
15. Datos globales

15.1. Subtítulos en español

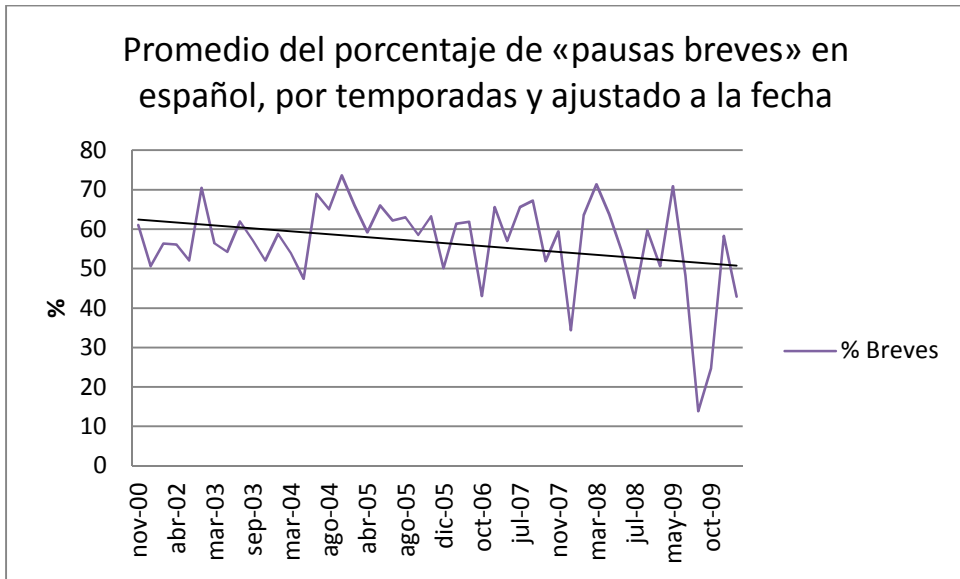
15.1.1. Promedio del porcentaje de «subtítulos rápidos» por temporadas y fecha



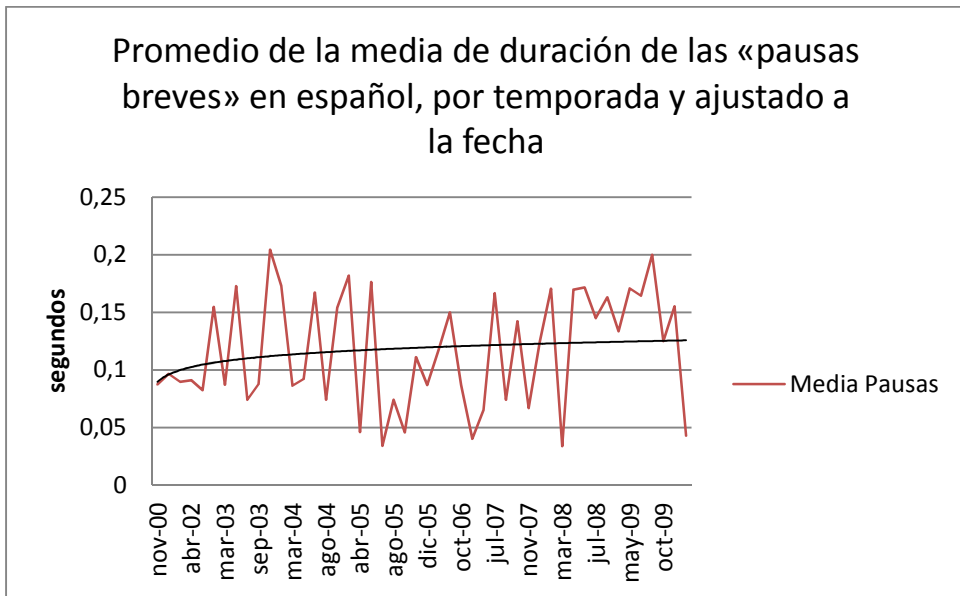
15.1.2. Promedio de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» por temporadas y fecha



15.1.3. Promedio del porcentaje de «pausas breves» por temporadas y fecha

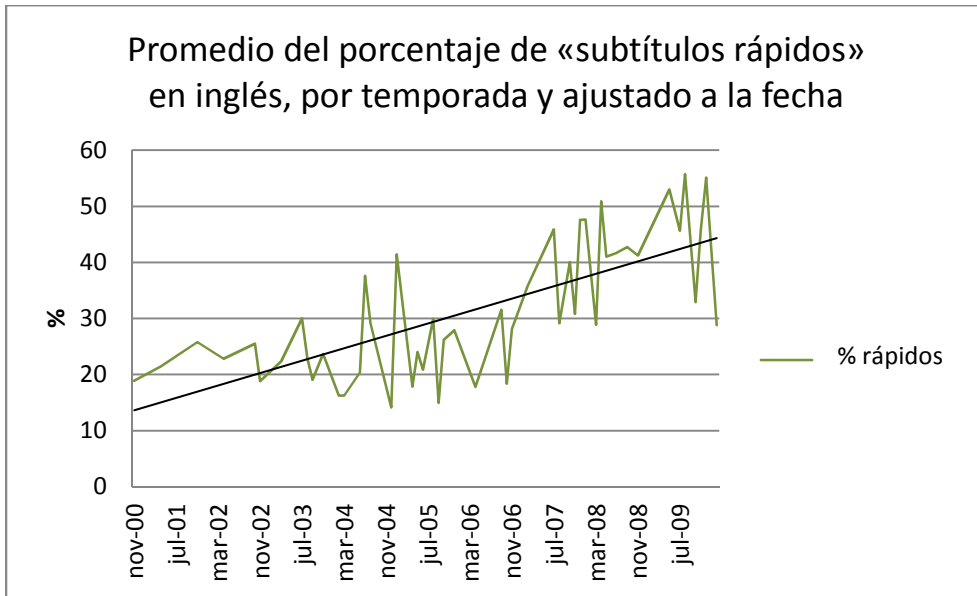


15.1.4. Promedio de la duración de «pausas breves» por temporadas y fecha

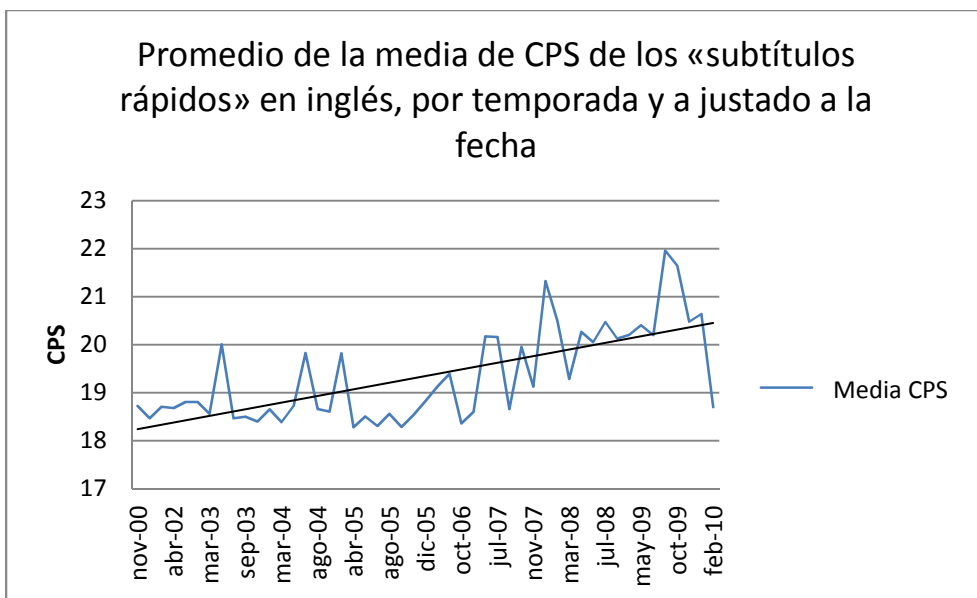


15.2. Subtítulos en inglés

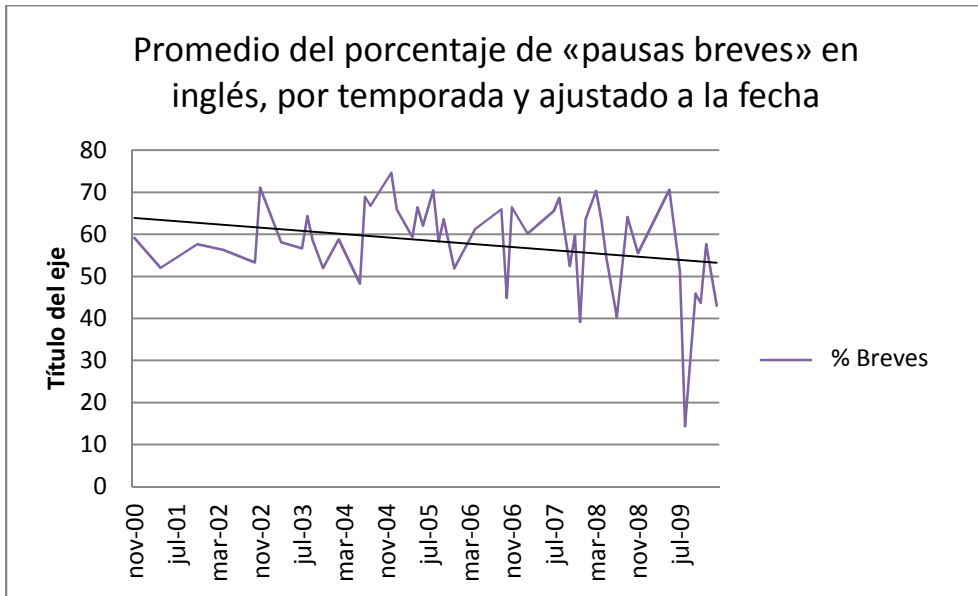
15.2.1. Promedio del porcentaje de «subtítulos rápidos» por temporadas y fecha



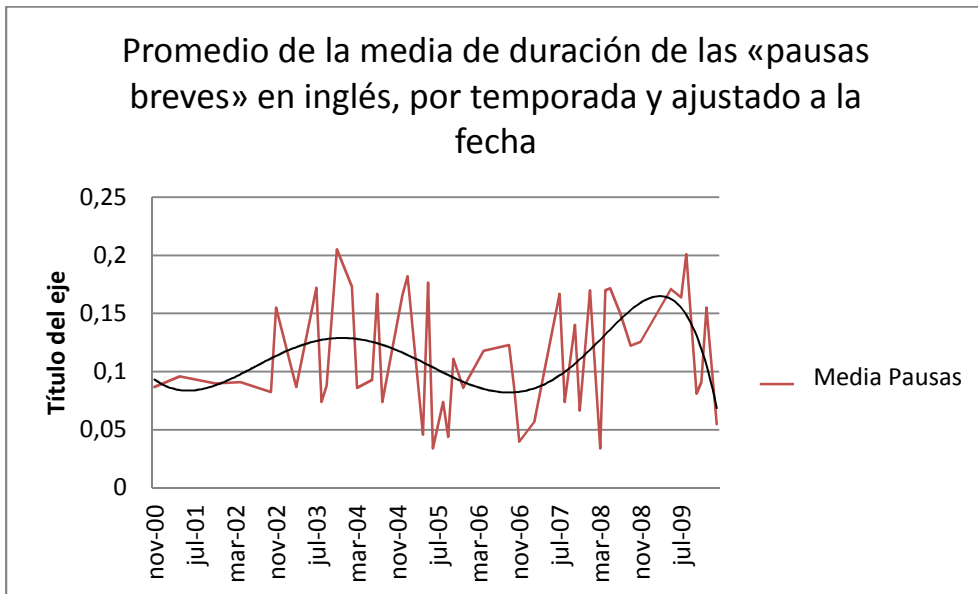
15.2.2. Promedio de la velocidad de lectura de los «subtítulos rápidos» por temporadas y fecha



15.2.3. Promedio del porcentaje de «pausas breves» por temporadas y fecha



15.2.4. Promedio de la duración de «pausas breves» por temporadas y fecha



Índice de tablas y figuras

1. Índice de tablas

Tabla 1. Resumen de las características de los diferentes programas para la edición o el análisis de subtítulos.	52
Tabla 2. Subtítulos analizados y velocidad de lectura según las diferentes aplicaciones.	53
Tabla 3. Presupuesto de las películas galardonadas con el premio Oscar a la mejor película en la primera década del siglo XXI.	101
Tabla 4. <i>The X-Files</i> . Datos cuantitativos.	110
Tabla 5. <i>Sex and the City</i> . Datos cuantitativos.	112
Tabla 6. <i>24</i> . Datos cuantitativos.	114
Tabla 7. <i>Six Feet Under</i> . Datos cuantitativos.	116
Tabla 8. <i>The Sopranos</i> . Datos cuantitativos.	118
Tabla 9. <i>ER</i> . Datos cuantitativos.	120
Tabla 10. <i>The Wire</i> . Datos cuantitativos.	122
Tabla 11. <i>Desperate Housewives</i> . Datos cuantitativos	124
Tabla 12. <i>Lost</i> . Datos cuantitativos.	126
Tabla 13. <i>Prison Break</i> . Datos cuantitativos.	128
Tabla 14. <i>House</i> . Datos cuantitativos.	130
Tabla 15. <i>Queer as Folk</i> . Datos cuantitativos.	132
Tabla 16. <i>Heroes</i> . Datos cuantitativos.	134
Tabla 17. <i>Mad Men</i> . Datos cuantitativos.	136
Tabla 18. Resumen de datos cuantitativos de nuestro corpus.	137

Tabla 19. Resumen de los datos referentes al pautado y al proceso de creación de los subtítulos en español.	232
--	-----

2. Índice de figuras

Figura 1. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con los diferentes programas estudiados.	55
Figura 2. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en WPM de acuerdo con los diferentes programas estudiados.	55
Figura 3. Diferencias de proporción entre espacios y caracteres.	59
Figura 4. Carga relativa de los guiones en la velocidad de lectura medida en WPM. ...	64
Figura 5. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con la aplicación <i>Spot</i>	65
Figura 6. Subtítulos con diferentes longitudes de palabra.	70
Figura 7. Ejemplo de subtítulos en formato .srt.	81
Figura 8. Lista de subtítulos en <i>Black Box</i>	83
Figura 9. Barra inferior para la edición de los subtítulos en <i>Black Box</i>	84
Figura 10. Barra lateral con las diferentes opciones de análisis en <i>Black Box</i>	84
Figura 11. Pestaña de visualización del código fuente del subtítulo en <i>Black Box</i>	85
Figura 12. Cuadro de definición de parámetros en <i>Black Box</i>	87
Figura 13. Representación gráfica de la velocidad de lectura de los subtítulos medida en CPS de acuerdo con los diferentes programas estudiados y <i>Black Box</i>	92
Figura 14. Esquema del proceso de análisis de los subtítulos a partir del DVD.	144
Figuras 15-17. Modelos del proceso de creación de los subtítulos en español.	145
Figuras 18-21. Gráficas con los resultados del análisis de <i>The X-Files</i>	150-151

Figuras 22-25. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Sex and the City</i>	155-156
Figuras 26-29. Gráficas con los resultados del análisis de <i>24</i>	162-163
Figuras 30-33. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Six Feet Under</i>	168-169
Figuras 34-37. Gráficas con los resultados del análisis de <i>The Sopranos</i>	174-175
Figuras 38-41. Gráficas con los resultados del análisis de <i>ER</i>	180-181
Figuras 42-45. Gráficas con los resultados del análisis de <i>The Wire</i>	186-187
Figuras 46-49. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Desperate Housewives</i>	192-193
Figuras 50-53. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Lost</i>	198-199
Figuras 54-57. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Prison Break</i>	204-205
Figuras 58-61. Gráficas con los resultados del análisis de <i>House</i>	211-212
Figuras 62-65. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Queer as Folk</i>	217-218
Figuras 66-69. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Heroes</i>	223-224
Figuras 70-73. Gráficas con los resultados del análisis de <i>Mad Men</i>	229-230
Figura 74. Porcentaje promediado por temporadas de los «subtítulos rápidos» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.....	235
Figura 75. Velocidad de lectura promediada por temporadas de los «subtítulos rápidos» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.....	236
Figura 76. Porcentaje promediado por temporadas de las «pausas breves» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.....	237
Figura 77. Duración promediada por temporadas de las «pausas breves» de las series del corpus a lo largo del tiempo en español e inglés.....	238

Anexo 4. Resumen y conclusiones en inglés para la mención de doctorado europeo

1. Summary

Introduction

This study is, for the moment, the most significant landmarks in my research process in the field of audiovisual translation. It marks an important step in a long journey, and the path has not always been straight. The study of subtitles has been the focus of a large portion of my research efforts since I began my postgraduate studies, and after my minor dissertation in 2009 I decided to specialize in the technical parameters of subtitles, their description and their limits. The global aim of this research has always been to carry out a study that, based on theoretical and empirical observations defended in different fields that surround the area of audiovisual translation (namely the worlds of research, business and institutions), may be able to offer data and conclusions that make a progress in the path that others have opened, and also to perform an analysis that offers practical results for the working routine of audiovisual translators. For these reasons, many scholars believe that only a type of research work that builds bridges towards professional development may cover the distance that separates both worlds, and that this is the only way in which both will be able to advance towards higher levels of effectiveness and quality.

Theoretical framework

This Doctoral Thesis can be classified, according to the classical distribution proposed by Holmes (1988) within the field of Descriptive Translation Studies, although it is specifically inscribed in the area of audiovisual translation. However,

once inside this discipline, our approach is a dual one, and it presents two clearly separated halves with regard to the structure of the thesis. On the one hand, I adopt a process-oriented perspective that focuses on the mechanisms of analysis of the technical parameters of subtitles. On the other hand, the second half of the study is product-oriented. That is, it revolves around the analysis of the subtitles themselves, as they are presented to the final reader or, more precisely, to the final viewer/reader.

This research would not have been possible without the help of studies by a number of specialists that belong to different areas of knowledge, such as cognitive psychology, audiovisual communication, cinema and television studies or works on typing and accessibility systems for computer interfaces. Also, this study follows the guidelines that have already been proposed by many authors, such as Carroll, Kayahara, O'Hagan, Díaz Cintas or Castro Roig, who aim to implement a comprehensive integration of the advances provided by new technologies in the area of research in audiovisual translation. We believe, as they do, that the opportunities that the age of communications in which we live offer us are too valuable to waste.

Objectives and initial hypotheses

According to the dual structure of the work I present here, there are two main objectives in our study. On the one hand, I try to determine the recommended or established limits for different technical parameters for the presentation of subtitles, and to analyse the criteria applied by different software applications for the edition or analysis of subtitles. On the other hand, I want to analyse a large corpus of audiovisual texts in order to measure those parameters and contrast the findings of the final product (in this case, American television series released in DVD format in Spain) with the guidelines proposed by different sectors of audiovisual translation. The study I

present here, due to its diachronic approach, also aims to register the trends observed in the different restrictions that affect the subtitles, as well as their evolution with time. In this regard, and according to what I have been able to conclude from previous studies (González-Iglesias 2009, 2011), we propose a series of hypotheses that are detailed here.

Along the review of the specialized literature on subtitle reading speed, a firm trend is observed towards an increase in the maximum reading speed that subtitles require from the viewers. Likewise, I observed in a previous study (González-Iglesias 2011) that the proportion of subtitles that require a high reading speed (which will be referred to as «fast subtitles») increases with time, and so does the reading speed of the subtitles themselves. It should be borne in mind that this study and the series included in its corpus cover the whole first decade of the 21st century. Consequently, in this thesis I aim to test the following two hypotheses:

- The proportion of «fast subtitles» in audiovisual texts increases with time.
- The average reading speed of «fast subtitles» in audiovisual texts increases with time.

With regard to the pauses between subtitles, I found, in a diachronic review of the literature, a significant decrease in the prescribed minimum times between the disappearance of one subtitle from the screen and the appearance of the next one, in a process that I have called «a reduction of short pauses». As in the previous section, I want to answer two questions that are stated in the following two hypotheses:

- The proportion of «short pauses» in audiovisual texts increases with time.
- The average duration of «short pauses» in audiovisual texts decreases with time.

After a study of the published works regarding the use of «master files» or «genesis files» for subtitles, I found two opposite approaches with regard to the degree of freedom with which the subtitlers can alter the spotting and the timecodes they receive. In this sense, Shadbolt (2003:37) points out that in the *Broadcast Text International* company, which is the biggest European subtitle supplier, with its central office in Sweden, they expressly forbid anyone to alter the times from the templates in any sense. In this same line, Georgakopoulou (2009:32) states: «As all the subtitle files required for any given project or film are based on a single template in English, the resulting target files in all languages have now become identical in terms of timing and subtitle number». However, Carroll (2004) affirms that subtitlers who receive a template based on the first intralinguistic subtitles can freely modify the time settings of the subtitles in order to adapt them to the different syntactic and idiosyncratic characteristics of their languages and their translations, and she adds: «It would be exceedingly unusual to have identical in and out cues for subtitles in different languages due to the intrinsic disparity of languages and variations in sentence structure».

In view of these differences, I propose three hypotheses that will try to verify or refute the different statements we have found:

- There is a higher percentage of subtitles in Spanish with the same spotting as the subtitles in English than there is of subtitles with a different spotting.
- The subtitles in Spanish with an identical spotting as those in English show, in comparison, a higher rate of «fast subtitles», and these subtitles present higher reading speeds than in the cases in which the subtitler can freely modify the spotting.

- The subtitles in Spanish with an identical spotting as those in English show, in comparison, a higher rate of «short pauses», and these pauses present a shorter duration than in the cases in which the subtitler can freely modify the spotting.

In the presentation of these hypotheses I employ some *ad hoc*-created terminology that must be defined in detail in order to provide the analysis with a solid framework. In an effort to determine the proportion of subtitles that present a higher reading speed than what is recommended by scholars, companies and professionals in this area as a maximum limit, I have resorted to the considerations of Gottlieb (2009:42), who establishes 16 characters per second as a somewhat optimistic maximum limit for the reading speed of subtitles in DVD format. Also, I have taken into account the rounding systems applied by the different subtitling software programmes, as well as the safety margins with which the subtitlers can create their texts. For this reason, «fast subtitles» are defined in this study as those that present a reading speed higher or equal to 17 characters per second, because I believe that this figure is high enough, in the current framework of subtitle edition, to offer significant results with regard to the evolution of this parameter along time.

Similarly, a review of the literature that refers to the minimum pause between subtitles shows that most authors agree that 6 frames are an admissible figure, although many concede that pauses in normal practice of subtitling are usually shorter. In this analysis, I have taken the 6-frame mark as a relevant figure for the

study and, in an effort to provide a certain margin of manoeuvre, «short pauses» are defined as those that present a duration of less than 0.25 seconds³³.

I also want to point out that, within a range of reasonable values in the framework of the parameters of this study (that is, if we are referring to an acceptable range that has been endorsed by most specialists in audiovisual translation and classified as «high reading speed» or «short pause between subtitles»), the value we establish as a limit in a study of these characteristics is statistically irrelevant. This is due to the fact that what is analysed in this study with regard to the reading speed of subtitles and the pauses between them is their evolution with time, so that the proportion of «fast subtitles» or «short pauses», in itself, is not as relevant as their diachronic variation and the trend they show in the period of our analysis.

Structure

This Doctoral Thesis can be divided, broadly speaking, into two main parts. First of all, and all through the first four chapters, there is a review of the state of the art and several software subtitling programmes in order to determine the limits that have been established by scholars and professionals with regard to different technical parameters of subtitles. As a result of this study, I propose a new assessment and measurement criteria for those parameters, and then integrate them into a computer programme designed for the analysis of the technical factors that restrict, to a certain extent, the amount of information that can be included in the subtitles.

³³ Technically, in the television system in Spain, the signal is broadcast at a frequency of 25 frames per second, which means that 6 frames represent 0.24 seconds. However, the articles we have reviewed systematically convert it to one quarter of a second, and I have also preferred to assume this convention.

Secondly, the other half of the study is contained in the remaining chapters, and it consists of an analysis of the technical parameters of subtitles in English and Spanish from a set of American television series that have been marketed in Spain in DVD format between the years 2000 and 2010. This section uses the software that had previously been developed, which has allowed me to analyse a large quantity of texts in a relatively small amount of time if we compare it with the time that would have been needed before the creation of the computer programme.

In a more detailed review, **Chapter 1** presents the methodological guidelines that have been followed in this study, as well as the different research stages through which it has gone. Together with a series of general considerations and a first approach to the theoretical basis of this work, the working steps that have been followed are detailed in this section. Due to the dual nature of this research (process-oriented and also product-oriented), a combined methodological approach was necessary.

In **Chapter 2** I present a study of the state of the art with regard to the technical parameters of presentation of subtitles. Along its different sections, I analyse the opinions that are proposed from several areas with regard to the duration of subtitles, their length, the reading speed they require from the viewer and the pauses that there must exist between subtitles. In order to do this, this section will not just summarize the voices of audiovisual translation researchers, but it will also look for the guidelines and observations that come from other fields related to this area, such as the studies of accessibility for deaf or hearing-impaired people, production companies and national and international communications and media institutions. All these entities try to define a coherent framework that can produce quality audiovisual products, which necessarily includes subtitles.

After that, and already in **Chapter 3**, we will focus our attention on another highly relevant factor that is responsible, together with scholars, institutions and subtitling companies, for the definition of the technical parameters of subtitles: the computer programmes that are designed to carry out the subtitling work. After a comprehensive analysis of several professional subtitle editing software programmes and one application for the analysis of subtitles, the different measurement systems and the assessment criteria used by each one of them are set out. This will help us to clarify the differences that have been observed in the readings for the same subtitle file in different programmes.

As a result of the analysis that has been performed, **Chapter 4** presents all the findings I have obtained in order to recombine them and propose new analysis criteria with measuring units that are, at the same time, stable and accurate, and with constituent units that can be compared to the ones used in related areas. After the presentation of this proposal, which belongs to the theoretical field, it will be integrated into a computer software application that implements it. At this stage I describe the application that has been developed, which has been designed for the analysis and edition of subtitles and allows for the processing of large corpora of texts. I also present its general operational diagram, in which the user loads a subtitle file and selects a series of limit values for different technical parameters, and then the programme returns information about the particular subtitles that do not comply with the maximum or minimum established figures so that they can be edited. Afterwards, I compare the results of the applications that have been analysed in the previous chapter with those obtained with the new software, and I present the potential uses it can have for the industry and academia.

After a detailed account of the different functions of the computer programme, **Chapter 5** shows the need for a corpus of study with which a diachronic analysis of the subtitles can be carried out. We knew, thanks to the results from previous studies, that television series might be a useful format for our research, due to their periodical and prolonged structure, which provides them with a strong uniformity with regard to the study of the evolution of the presentation parameters of subtitles. At this stage, I describe in detail the series that make up our corpus, both from a global perspective, with special attention to the social, temporal and geographical context in which they were created, and from an individual approach, presenting the characteristics that define each one of them.

In **Chapter 6** I present the hypotheses of the diachronic study proposed. After that, I outline the process that was followed with each series, and then I show the results of the analysis. After reviewing the data and the results from each individual series, the global evolution of the different parameters over time in the corpus as a whole is defined. Finally, I contrast our findings with the initial hypotheses, in order to verify or refute them, so that a series of useful conclusions for the development of this field of translation, both in the theoretical and the professional areas can be presented.

In the final stages of this work, **Chapter 7** contains the general conclusions of our study, and it presents a summarized version of the results and observations from each one of the previous chapters, together with an account of the new research trends that can be pursued as an outcome of our contribution, mainly thanks to the computer programme I have developed.

In the section of **References** I present the cited works that have been used in our study, followed by a list of the computer applications that have taken part in the analysis and by a list of references of the series in the corpus. Finally, both the software

application for the analysis of subtitles that I have designed and this same study in a digital format are included in a CD that is enclosed at the end of this Doctoral Thesis.

2. Conclusions

In the final stage of our study, I present the general conclusions of the work, according to the different steps that led me to them. Afterwards, some research lines that can be followed as a result of the contribution of the findings from our analysis are suggested.

About the parameters that restrict the presentation of subtitles

With regard to the current situation of research on the technical parameters of presentation of subtitles, I have found a certain lack of uniformity in the establishment of common limits for the different factors that constrain audiovisual texts. The absence of homogeneous guidelines works to the detriment of the professionals, who are thus deprived of a set of criteria with which they can carry out their work with a professional quality, and also of the viewers as the final consumers of the product, because the text they will receive as a result may not be adapted to their needs or limitations, or not may not live up to their expectations.

In a review through the different voices that have expressed their opinions on this subject, I have found that the recommended maximum duration for a subtitle ranges between 5 and 7 seconds, while the minimum duration seems to be between 1 and 1.5 seconds. With regard to the maximum line length, a wide range has been observed, going from a 28-character limit to 42 characters, spaces included. In the area of reading speed, which is defined in this study as the amount of text contained in each

subtitle divided by the time it appears on the screen, I have found the largest disparities in criteria. Some authors locate the maximum recommended value close to 11 characters per second (CPS), while others allow for a maximum speed of 23 CPS. No standard views are found regarding the minimum pause between two subtitles either, and some authors propose a time distance equivalent to 6 frames (approximately one quarter of a second) between the moment in which one subtitle disappears from the screen and the one in which the next can be read by the viewer. However, other authors accept a lapse of only 2 frames.

Nevertheless, before reaching the field of professional practice, these considerations that emerge from the academic area go through different intermediate stages, such as the national and international organizations that regulate audiovisual production, audiovisual production companies, subtitling companies and computer programmes that are used in the subtitling process. Each one of these stages includes its own criteria, and they all condition the way in which subtitles are created. In the case of the software applications used in this process, these criteria are particularly opaque for the users. For this reason, I have carried out an analysis of these programmes in order to try to elucidate the nature of their assessment and measurement systems.

About the applications for subtitle editing and analysis

The analysis that I have performed with different computer programmes designed for the edition or the analysis of subtitles has shown that the lack of conceptual stability that had been observed in the academic world regarding the technical limits of the parameters of presentation of the text can also be applied to the software applications commonly used in the professional field for the subtitling of

audiovisual productions. The different criteria applied by these programmes vary mainly in relation with specific factors, such as the inclusion of spaces in the measurement of characters, the rounding system they use for the values with decimal numbers and the units with which they measure different parameters. The consequences of these dissimilarities are particularly relevant, because they have a large impact on the final presentation of the texts.

The result of our study shows differences in the readings of the same subtitle by more than 10 CPS or more than 140 words per minute (WPM), depending on the use of one programme or another. The different criteria applied by the programmes give way to a series of biases that are endemic for each of the subtitling applications, and the subtitlers can exploit them for their own advantage in order to maximize the amount of information they can include in each subtitle.

However, the exploitation of these asymmetries is, in any case, a temporary solution that does not solve the underlying problem of the differences in the criteria for the measurement of the technical parameters of subtitles. These disparities, which have been observed both in the specialized articles and in the official, professional and technical guidelines, reveal the need of maintaining continuous research work on the subtitles that are put on the market in order to try to close the division that separates the academic and the professional fields.

About the proposal for a new measurement criterion

In order to lay the foundations for the study of the subtitles that are put on the market, a group of standardized norms that could be used for the measurement of different restrictive values that are applied to subtitles was needed. For this reason, I have proposed the definition of units that are at the same time stable, accurate and

compatible with other units from related fields, so that the calculations that employ them are solid and reliable. Therefore, this study defines the minimum unit of text, called «character» as any element of the subtitle that occupies a space on the screen. Consequently, this concept includes letters, spaces and punctuation signs. This system is now comparable to the one used in the measurement of the number of characters per line. On the other hand, the fact that the reading speed is measured in this proposal in characters per second offers more stable values than the ones obtained with other units, such as words per minute, and the use of decimal numbers in our measurements provides a high degree of accuracy that should be of advantage for the subtitler.

About the development of an analysis software tool

Once I have proposed a stable set of guidelines for the analysis of the parameters of subtitles, those criteria have been integrated in a software tool that I have called *Black Box*, which is included in the CD enclosed at the end of this study. This computer application works according to one main approach that determines its function: The users introduce a series of «limit» values for different technical parameters of presentation of the subtitles, they then load a subtitle file in .srt format on the programme, and then it shows the individual subtitles that do not comply with the requirements proposed by the users. The interface of this tool allows the users to instantly analyse large files, which makes it possible to carry out studies with corpora big enough to obtain statistically significant data. Similarly, *Black Box* also offers some subtitle editing functions, and it opens the way for new potential research lines that will be detailed later in this same chapter.

About the evolution of technical parameters in our study

After an individual analysis of each of the 14 series in our corpus, I can present a series of calculations that show us a general overview of the evolution of the different technical parameters studied over time. First of all, I collected all the data from the study of the spotting times of the subtitles and the process of creation of subtitles in Spanish in a table, in order to try to find some trend or systematic change that lets us outline some conclusions. The following table includes data regarding the relation between the amount of subtitles in Spanish and English, the degree of similarity between the spotting of the subtitles in English and in Spanish and the possible origin of the subtitles in Spanish for each series:

Series	% difference in the no. of subtitles Sp/En	Same spotting	Origin of Spanish subtitles
<i>X-Files</i>	0.08%	Yes	English voices
<i>Sex and the City</i>	1.59%	No (season 5)	English subtitles
<i>24</i>	-5.96%	No (seasons 1 - 6)	English subtitles
<i>Six Feet Under</i>	-0.02%	Yes	English subtitles
<i>The Sopranos</i>	0.86%	Yes	English subtitles
<i>ER</i>	0.35%	Yes	Spanish voices
<i>The Wire</i>	-1.73%	No (seasons 3 - 5)	English subtitles
<i>Desperate Housewives</i>	-0.15%	Yes	Spanish voices
<i>Lost</i>	4.28%	No (seasons 3 - 5)	English subtitles
<i>Prison Break</i>	-0.64%	No (season 1)	Spanish voices
<i>House</i>	-2.10%	No (season 2)	Combination of the 3 versions
<i>Queer as Folk</i>	-1.74%	No (seasons 4 - 5)	English subtitles
<i>Heroes</i>	1.60%	No (all seasons)	Spanish voices
<i>Mad Men</i>	-0.09%	No (season 1)	Spanish voices

Summary of data regarding the spotting and the process of creation of Spanish subtitles.

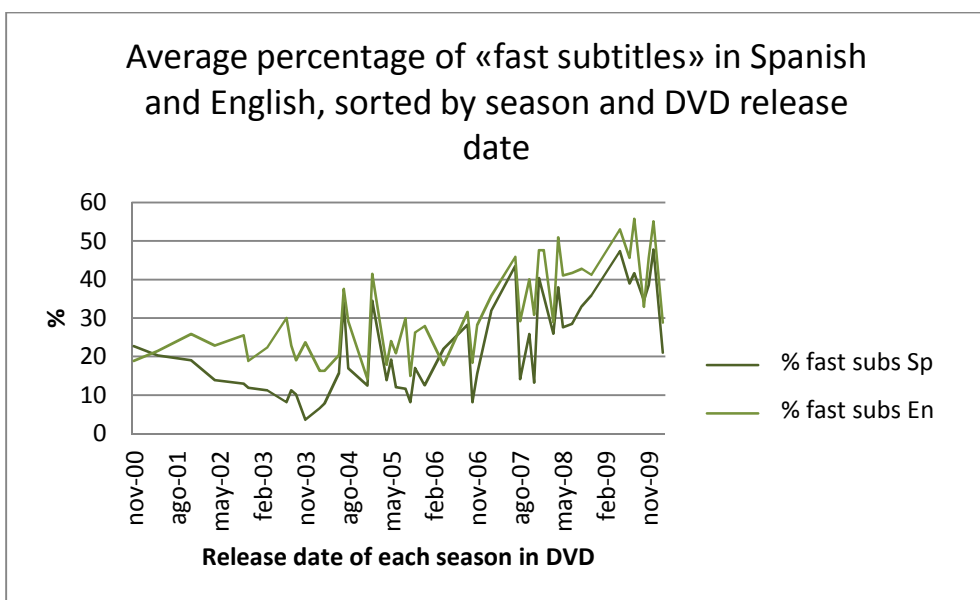
As we can see, the second column shows the percentage that represents the relation between the total amount of subtitles in Spanish and in English. In those cases in which the number of subtitles in Spanish is the highest one, the result will be a

positive figure, and the number will be negative in the opposite situation. The next column presents a brief summary of the comparative analysis of the spotting between both sets of subtitles. Whenever there are differences between them, the information in brackets shows the seasons in which these differences can be found, and the start and end times are assumed to be identical in all the cases that are not explicitly stated. Finally, the last column shows which one of the three possible versions (English voices, Spanish voices or English subtitles) has been used, according to my deductions, as the source for the creation of subtitles in Spanish.

After observing the data presented in the table, there are two observations that can be made. First of all, I have observed that the highest differences between the amount of subtitles in Spanish and English are found in the cases in which there are spotting changes that are not limited to the start and end times, but also affect the structure of the information itself. That is the case in series like *24* and *Lost*, which show the highest figures for this parameter. Next are those cases in which the English subtitles were used as the model for the translation into Spanish, but these were at the same time subtitles for the deaf or the hard of hearing, as in the 4 first seasons of *The Wire* and in *Queer as Folk*. In the third place there are series in which there is a systematic alteration of the English spotting in preparing the Spanish subtitles, as in the case of *Sex and the City* and the last season of *The Wire*. I have also observed that those cases in which the start and end times of the subtitles in both languages are identical, these levels are always below 1%.

With regard to the origin of the Spanish subtitles, we can see that the original dialogues in English have only been taken as a source of reference in the first series in our corpus. From that moment on, the texts of the Spanish subtitles are based on English subtitles, and even on the Spanish voices at a later stage.

I will now present four figures which show the proportion of «fast subtitles», their reading speed, the proportion of «short pauses» and their duration. These figures compare the results between English and Spanish subtitles³⁴. However, in this case, each one includes the results from all the series according to a temporal pattern: The month of release of each season in DVD format in Spain³⁵. Therefore, I can visually present the evolution over time of the different parameters that were analysed for each series individually.



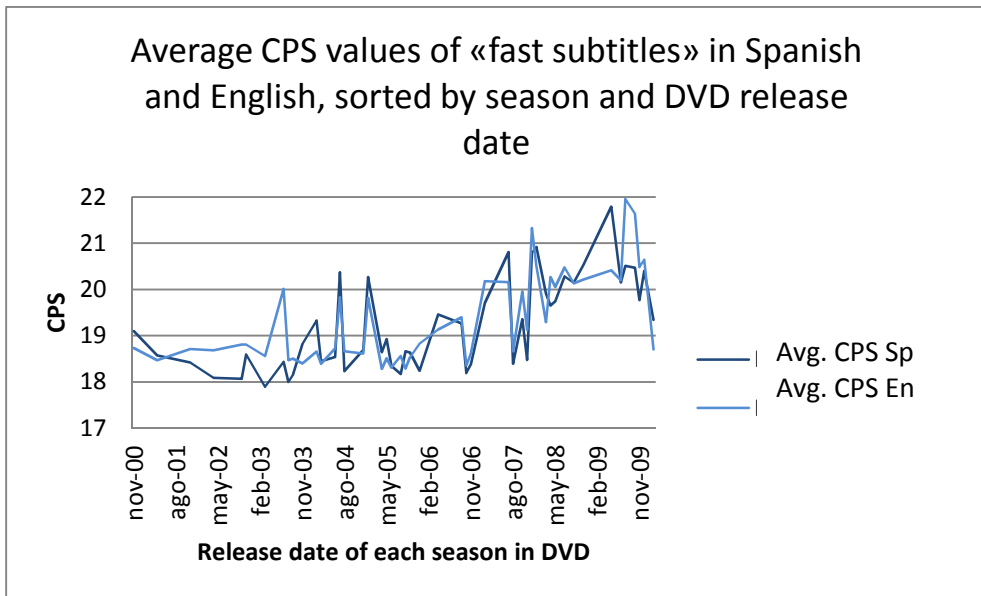
Average percentage of «fast subtitles» of the series in our corpus, sorted by season and DVD release date.

This figure shows the percentage of «fast subtitles» out of the total number of subtitles in our corpus, both in Spanish and in English, sorted by season and release date. From the data depicted here two important observations can be made. The first one is the fact that the levels that show the proportion of «fast subtitles» in English is,

³⁴ The figures with the results of the subtitles in each language are shown separately in Anexo 2.

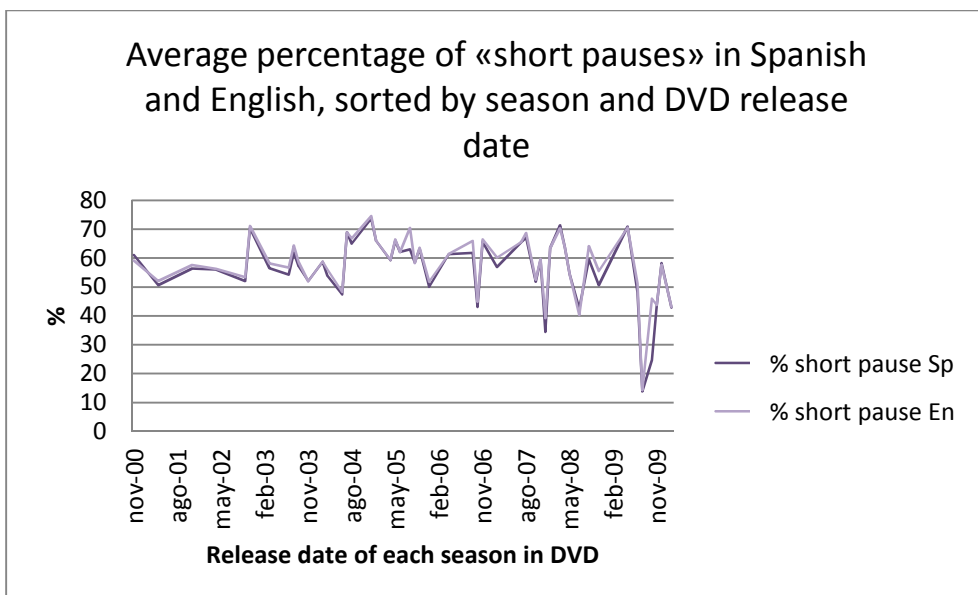
³⁵ Whenever two seasons came out in the same month (either from the same series or from different series) I have calculated the average value of all data that shared the same time slot.

in general terms, higher than in Spanish by an average of 10 percentage points. I have also verified that there is an ascending trend with the passing of time, and that it starts from levels that range around 20% and reaches figures that go up to 50% at the end of the sample of our study.



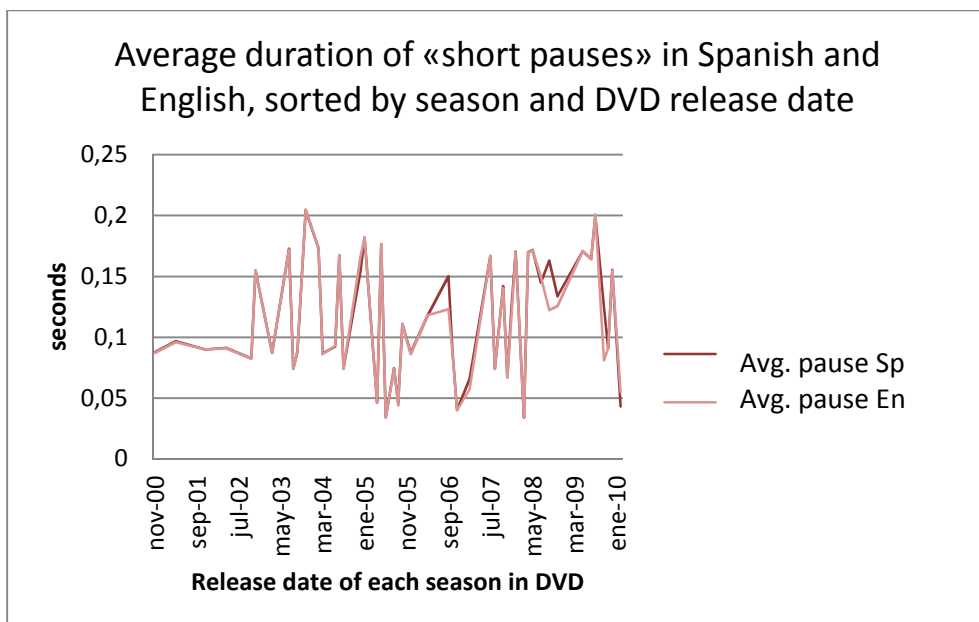
Average reading speed of the «fast subtitles» in the series of our corpus in Spanish and English, sorted by season and DVD release date.

The second figure represents the average values of the reading speed of «fast subtitles» from each season both in English and in Spanish. This time, the difference between English and Spanish subtitles is not very pronounced, although we can observe slightly lower values for Spanish subtitles. The general trend, as in the previous case, increases, starting from around 18.5 CPS at the beginning of the sample and reaching average levels that go over 20.5 CPS.



Average percentage of «short pauses» in the series of our corpus in Spanish and English, sorted by season and DVD release date.

The third figure presents the percentage of «short pauses» that can be found in each season of our corpus in the 10-year period included in the analysis. It shows that the evolution of this parameter is slightly decreasing with time. From initial values close to 60%, it drops by 10 point to levels that approach 50%. Also, I have observed that the data for both languages are virtually identical all through the 10 years, with sporadic differences in which the proportion of «short pauses» in English is generally higher than in Spanish.



Average duration of the «short pauses» in the series of our corpus in Spanish and English, sorted by season and DVD release date.

The fourth and last figure reveals the average duration of the «short pauses» in each episode, sorted by season, language and DVD release date. I cannot affirm that there is a significant increase in these durations with time, and the general values are located between 0.1 and 0.15 seconds, that is, around 3 frames. As in the case of the previous figure, differences between the line of Spanish pauses and the line of English pauses are exceptionally rare, and in those cases, the values for Spanish subtitles are slightly higher than for subtitles in English.

About the initial hypotheses

The study I present here includes an analysis of 2,946 subtitle files with information from 1,462 episodes that represent 1,126 hours of television time. The corpus, with 1,694,280 subtitles, includes 14 series that were released in DVD format

in Spain over a period of 10 years. Due to its volume and the time span it covers, the data obtained with this study have made it possible to carry out a diachronic analysis from which I can extract a series of conclusions that can be used to give an answer to the initial hypotheses.

With regard to the reading speed of subtitles, I have found that the proportion of what we call «fast subtitles» increases constantly with time, and it reaches levels that exceed 50% of the total subtitles. Also, the average values of the reading speed of these «fast subtitles» has shown a clear upwards trend along our 10-year analysis, reaching more than 20 CPS as an average reading speed.

In the section about pauses between subtitles, the hypotheses have not been verified. I cannot affirm that there is a growing proportion of «short pauses» in the TV series in DVD from the corpus, or that they are shorter with time. In fact, I have observed a slight decrease in the percentage of these pauses in the study. The readings have gone down from levels close to 60% to others that approach 50%. Also, no significant reduction in the duration of these pauses has been found.

Regarding the hypotheses related to the use of a master file that defines the spotting of the subtitles of an audiovisual product, regardless of the language in which they are written, I have observed a higher proportion of Spanish subtitles created with spotting times identical to the English ones than that of those created with different start and end times. In this analysis, out of the 79 seasons studied (plus one feature film), only 21 seasons showed differences in the spotting of Spanish subtitles compared with their English counterparts.

In the cases in which the spotted times of the subtitles in Spanish and in English were not identical and the Spanish subtitler was free to establish or alter the start and end times of the subtitles, I have not observed a drop in the percentage of

«fast subtitles» or a lower reading speed for them, compared with the cases in which the spotted times were identical in both languages.

On the contrary, a higher degree of liberty when establishing the start and end times in some of the seasons from the corpus has shown an association with a lower proportion of «short pauses» in Spanish, which also tend to be longer when compared with the cases in which the spotting times were identical. This last scenario always involved completely identical results for the analysis of «short pauses» in English and Spanish subtitles.

As secondary conclusions, apart from the framework defined by the initial hypotheses, I observed, in general terms, more «fast subtitles» in English than in Spanish, and also higher reading speeds in them, regardless of the relation existing between the spotting times in both languages. Also, and with regard to «short pauses», I can affirm that the evolution of their duration does not depend on time, but on the level fixed for each season. In this sense, I have observed very little variation in the average duration of «short pauses» within each season, and the changes observed almost always tallied with the transition from one season to the next.

I also want to highlight the fact that the final values presented here are the averaged results of the data from each season, which are, for their part, the averaged result of the data from the subtitles in each episode. For this reason, we cannot overlook the existence of some extreme cases, such as whole seasons in which the average duration of the pauses is only one millisecond in more than 60% of the cases (as in *Desperate Housewives*), or episodes where more than one half of the subtitles present a reading speed of more than 21 CPS (season 7 in *24*) or 22 CPS (season 14 in *ER*). Although these cases may not fit within the trends that were observed in the corpus as a whole, they bear clear witness to the existence of conflicting voices, at least

in the field of professional practice, with regard to the opinions, norms and guidelines provided from different areas, be it academia, the institutional world or other audiovisual translators.

New lines of research

In view of the triple use of the tool I present here, which is designed for professionals, researchers and teachers in the field of audiovisual translation, the programme offers an analysis framework for a series of factors that cannot be overlooked in subtitling. These factors are inherent in the nature of subtitles themselves, and they led Titford to define this discipline in 1982 as «constrained translation». These same factors were years later referred to by Gottlieb (2004) as «the famous and infamous time-and-space constraints of subtitling» which, according to Pedersen (2008), «are ever present to the subtitler».

In this sense, there are several potential uses for the computer software application we have developed, and here I present some possibilities it may offer for professionals, teachers and researchers alike in the field of audiovisual translation.

Quality control services

From the point of view of professional activity, *Black Box* can be of use in the process of quality control of subtitles, given that it has the ability to instantly manage large files and to inform about the adequacy of subtitles to the parameters proposed by the client or the company. Thanks to its simple use, its low consumption of computer processing resources and its capacity to transfer data to any conventional

text processor, this tool can mean significant time saving for audiovisual translation companies.

A tool for teaching and self-assessment

In the area of the didactics of audiovisual translation, *Black Box* is presented as an application that can easily control the adequacy of the subtitles produced by the students with regard to the space and time restrictions proposed in the classroom assignments. In this sense, *Black Box* has already been successfully implemented as a working tool in the course on Audiovisual Translation of the Degree in Translation and Interpreting of the University of Salamanca, with a double function. On the one hand, the teachers can now automatically control the technical quality of the subtitles they receive, and on the other hand, the students are able to check in real time the adequacy of their proposals, and they have the possibility to change them and to gain an instant and constant access to the results of their decisions.

Design of subtitle reception studies

In the field of research, any reception study that works with audiovisual subtitled texts needs to keep in mind permanently the classic restrictions of this translation mode. *Black Box* makes it possible to maintain a strict control of the technical factors of subtitles before they are used in the study and to obtain all the necessary data for the ensuing analysis of the results. There are multiple kinds of experiments that can be classified in this category, such as the ones by Lavaur in 2008 on the comprehension of subtitled films, or by Tveit in 2005 on the reception of

subtitles of different durations, which might benefit from a programme like the one we have developed.

Design of eye-tracking experiments

Just like in the previous situation, any study on the behaviour of the viewers when confronted with a subtitled audiovisual production by means of eye-tracking techniques requires an extremely thorough design with which the different parameters of the text can be controlled in order to analyse the desired variables in each specific case. There is no use in carrying out a study on the influence of the segmentation quality of subtitles on the cognitive processes without calibrating their reading speed first (Perego et al. 2010)³⁶, or a study on the visual area of a subtitle that can be processed by the viewer depending on the contrast with the background without taking into account the number of characters per line (Legge et al. 1997). A tool like the one I present in this study can become a useful aid in order to achieve a design that complies with the parameters set by the researcher with as much accuracy as possible.

Critical analysis of audiovisual texts

Any critical study of a translation needs to pay attention to the limitations of the modality that is being analysed. This is particularly relevant in the case of audiovisual translation and, more specifically, in the case of subtitles. It is absolutely

³⁶ In their eye-tracking study, the authors declare that they follow the main criteria established by scholars, and they mention the works by Díaz Cintas (2001a, 2003b) and Ivarsson and Carroll (1998). However, they fail to mention the parameters of each specific subtitle. The authors also quote other eye-tracking experiments as precedents, such as the ones by Beymer, Russell and Orton (2007) or Chaparro, Shaikh and Baker (2005), but these are experiments with fixed texts, which means that the time and space restrictions are not contemplated.

necessary to bear in mind at all times that the space and time restrictions condition the translation choices of the subtitlers. Pedersen (2008) affirms that many decisions taken in the subtitling process would be incomprehensible without those parameters, and a programme like the one that I am presenting here is precisely what can provide the necessary information about them.

Comparative analysis of audiovisual texts

Like in the previous case, in any comparative analysis of audiovisual texts that intends to analyse different aspects of the norms or the restrictions that are applied to subtitles in different situations, *Black Box* can be a useful tool for a reliable contrast between two or more versions. Studies on different subtitling norms³⁷ can benefit from the accuracy of the numerical data offered by this programme.

Adaptation of subtitles for different audiences

In an article written in 2003, Gambier referred to the fact that there is a growing awareness in the audiovisual industry towards the idea that the audience is not a homogeneous entity, but that it is made up of different factions that expect to find, in the products they consume, «a certain register and terminology, a certain style and rhetoric» (Gambier 2003:182), and Gartzonika and Şerban (2009:244) speak about the process of adaptation of audiovisual products for these different sectors and define it as the transition from «broadcasting» to «*narrowcasting*». If we take into account different age groups or people with hearing or cognitive disabilities, there can

³⁷ This field of research includes both the studies that compare the subtitling norms in different countries (Pedersen 2007, 2010; Sokoli 2009, 2011) and those that focus on the differences within the same country (Shakernia 2011).

be no doubt that one of the necessary stages in this adaptation consists of the modification of the space and time parameters of subtitles. Once again, *Black Box*, thanks to the combination of its analysis capacity and the subtitle editing properties, may be very useful in the process of restructuring these audiovisual texts.

Studies on the technical parameters of presentation of subtitles

The very nature of the time and space constraints of subtitles is one of the lines of research in which an application like *Black Box* can become an essential element in the process of analysis of a corpus of subtitles in order to determine to what extent the limits established by researchers, professionals and companies are obeyed or violated. In this sense, Carroll (2004) already points out that the arrival of DVD gives way to new lines of research, such as the study of its influence on the translation process and the professional standards of subtitling.

This last application is the one I explore in higher detail in this research study. Thanks to the tool I have designed, I have been able to collect a large corpus, which is presented in Chapter 5, and to analyse its subtitles both in English and in Spanish in order to establish the degree of adequacy they show towards the time and space constraints that have been discussed in Chapter 2.

According to the quotes included before the initial pages of this study, I admit, like Nornes (1999:17) that nothing is easy when it comes to subtitles. However, in an effort to dissect the nature of these texts, I have created a tool that has been conceived as a sort of nautical chart. My hope is that future research can use it in order to create subtitles with an ever-growing quality that try to attain the elusive and unachievable «Holy Grail» mentioned by Baker et al. (1984:6), which inspires the development of a large part of audiovisual translation studies.